

Ф. А. УРУСБИЕВА

# ПУТЬ К ЖАНРУ



Очерк истории жанров  
в балкарской литературе

---

КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ЭЛЬБРУС» НАЛЬЧИК • 1972

## ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

50—60-е годы нашего столетия стали временем возмужания и расцвета советской многонациональной литературы. Стремление к полноте изображения исторической правды и национального бытия, углубленная постановка моральных и нравственных проблем, многообразие художественных форм, охватывающих все грани действительности,— вот некоторые основные черты литературного процесса этого периода.

Годы эти отмечены художественным самоопределением многих младописьменных литератур, крупных художественных и творческих индивидуальностей.

Всесоюзный читатель узнает имена Ю. Рытхэу, О. Сулейменова, А. Бикчентаева, М. Карима, Абу-Бакара, Х. Байрамуковой, А. Кешокова, Ч. Айтматова, И. Друце, Р. Гамзатова, К. Кулиева, Д. Кугультинова и других.

Для балкарской литературы, вызванной к жизни Октябрем, это был период ее оформления как национальной литературы. К началу его она имела в своем художественном активе лиро-эпические поэмы о войне К. Кулиева и К. Отарова (что само по себе свидетельствовало о высоком уровне ее развития) и молодую, формирующуюся прозу.

50-е годы для балкарской литературы характерны плодотворным жанровым обогащением; становлением новых прозаических жанров — историко-революционного романа, лирической публицистики, лирической повести, комедии и лирической драмы.

В силу многих причин балкарская литература как бы наверстывала «упущенное», в том числе и в области культуры — переводы, критика, журнальное дело.

Большим событием, например, было учреждение литературно-художественного альманаха «Шуёхлукъ («Дружба»). В первых же номерах его печатались оригинальные и переводные поэтические произведения. Стихи А. Аджаматова, Ю. Хаппалаева, М. Яхьяева, Д. Атилова (Дагестан), Д. Кугультинова (Калмыкия), Л. Инджиева (Алтай), М. Мамакаева, Х. Яндиева (Чечено-Ингушетия), Г. Кайтукова (Осетия), А. Кешокова, А. Хавпачева (Кабардино-

Балкария) балкарский читатель получил возможность прочитать на родном языке.

Все более расширялась география переводов, в круг поэтического общения вовлекались художники далеких стран и народов.

Дни латышской литературы в Кабардино-Балкарии альманах запечатлел на своих страницах переводами стихов Я. Райниса, Я. Судрабална, В. Луксны, Ж. Гривы, Э. Ливы, А. Яисон, рассказов А. Саксе. Вышла и книга стихотворных переводов Б. Гуртуева «Песня Даугавы».

Юбилейные чествования великих поэтов братских народов—Саят-Новы, Махтум-Кули, Мола Непеса — превратились в праздники армянской и туркменской литератур, возбудили интерес к проблемам наследия и традиций.

Великий кобзарь пришел к балкарскому читателю в переводах К. Кулиева, К. Отарова, Б. Гуртуева (к 150-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко). Тепло был отмечен юбилей Марко Вовчок, которая провела в Кабардино-Балкарии последние годы своей жизни.

Становится гораздо более творческим и углубленным само отношение к переводам, познавательный подход сменяется художественным. Знакомство перерастает в поэтическое общение, которое приобретает характер художественной мастерской национальной поэзии. Балкарские поэты, переводя Махтум-Кули и Саят-Нову, постигают филигранность отделки, изысканность вкуса и чувства восточного стиха, глубину общечеловеческой и трагической мудрости, воспитанной веками поэтической культуры, и их одухотворенно-страстную любовь к земному бытию, и мечту о гордом человеке.

Школа перевода поднимает само понятие меры художественного мастерства, воспитывает художественный вкус.

Глубоким интересом к форме историко-революционного жанра объясняется обращение Х. Качиева к переводу романа Горького «Мать». А. Теппеев и Д. Маммеев перевели «Джамилу» Ч. Айтматова.

Переводится немало пьес классического и современного репертуара, русских и зарубежных писателей.

В наше время процесс общения не может быть односторонним: с переводами на русский язык стихов К. Кулиева, К. Отарова, Т. Зумакуловой всесоюзный читатель знаком по многим сборникам.

Работа по собиранию и изучению художественного наследия балкарцев, которая в других республиках была начата уже давно, стала интенсивно проводиться только в эти годы, поскольку именно теперь сложились благоприятные условия для развития балкарской науки и культуры.

Изданы «Балкарская народная лирика» (1959 г.), «Песни жив-

ших до нас» (1966 г.) в переводах Наума Гребнева, «Нарты» (КБНИИ—1966 г.), «Так сказали мудрецы» (1965 г.), ведется работа по изданию свода народных песен. Наметилась тенденция к восстановлению всего художественного богатства народного творчества, к более полному, непредвзятому собиранию фольклора.

Значение подобной работы — непреходяще, она получает на разных этапах художественного развития новое содержание.

В 30-е годы многие балкарские писатели заимствовали фольклорные ситуации, образы героев, приемы и способы изображения.

Фольклор был не только источником художественного сознания, но и школой писательского мастерства, особенно в области сюжета и композиции. Отношение к устному народному творчеству на новом этапе стало качественно иным и определяется задачей более глубокого проникновения в основы национального бытия народа и в сущность национального характера, т. е. связано с художественным углублением реализма.

Полнота воссоздания национальной жизни в той же мере зависит от уровня развития реализма, в какой реалистическое осмысление действительности — от меры понимания ее исторического смысла.

Это взаимообогащение реализма и раскрываемого им мира ведет к художественному совершенствованию, которое равным образом питается языковой народной стихией, общесоветским и мировым художественным опытом.

Диалектика этой взаимосвязи и рождает новые художественные открытия.

Обратимся теперь к некоторым фактам литературной жизни Кабардино-Балкарии.

С 1957 года в республике проводятся съезды писателей. Большое организующее значение для кабардино-балкарских писателей имел II съезд, наметивший новые задачи, связанные с дальнейшим развитием национальной литературы.

О внимании центральной писательской организации к судьбам молодых литератур свидетельствуют выездные сессии бюро ЦСП РСФСР.

Проблемам дальнейшего роста балкарской литературы были посвящены совещания 1963 и 1966 годов, в центре которых стояли вопросы, связанные с альманахами «Шуёхлукъ» и «Ошхамахо».

Наиболее тесные узы связывают балкарскую литературу с карачаевской (они имеют одни корни, один язык и во многом общее фольклорное наследие). Чрезвычайно плодотворным в этом смысле было совещание 2—4 декабря 1963 года в Карачае, посвященное проблемам литературных взаимосвязей в процессе становления литератур народов Северного Кавказа.

## РАЗВИТИЕ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОЙ БАЛКАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### Очерк

В исследуемый период происходит процесс зарождения и развития многих прозаических форм. Причем процесс этот проникнут пафосом художественных поисков, свойственных всей советской литературе, и во многом ускорен ими.

Специфика его заключается в том, что многие жанры, впервые возникающие на балкарской почве, в самом начале своего существования, когда обычно идет художественное овладение новой формой, несут в себе проблематику современного периода, усиление аналитического начала, углубление гуманизма и моральных проблем, повышенный интерес к вопросу об участии личности в историческом процессе и т. д.

Это было далеко не случайным явлением: литература обогатилась опытом военных лет, общественно-экономических преобразований и исторических событий.

Накопленная интеллектуальная и эстетическая энергия стимулировала развитие новых художественных форм.

Однако исследование реальной действительности должно было предшествовать художественному обобщению. Именно этим обстоятельством можно объяснить возникновение жанров, отвечающих задаче художественного накопления, изучения и анализа всего многообразия фактов, характерных для национальной жизни на современном этапе.

Таковыми жанрами явились прежде всего очерк и лирическая проза, в которой личность автора представляла перед читателем как действующее лицо, как «факт», наиболее близкий и знакомый художнику. Лирическая про-

за тех лет изображала постепенный рост нового человека, героя современной действительности, строителя и творца. Жанр этот был совершенно необходим литературам, не знавшим опыта социального романа, в котором герои, созданные художественным воображением автора, в то же время являются отражением жизни. Прежде чем художественно охватить мир во всей его полноте, писатель должен был постигнуть себя самого в этом мире.

Находясь «между рассказом и исследованием»<sup>1</sup>, по определению М. Горького, очерк не просто собирает факты, но и изучает их, принимая на себя в этом смысле роль науки.

Балкарская проза также начинается с очерка.

В этом жанре пишут и уже известные прозаики — Б. Гуртуев, Ж. Залиханов, М. Шаваева, С. Отаров, и начинающие — Х. Кудаяев, З. Зукаев, Ж. Токумаев, И. Таукенов.

Наиболее распространен жанр портретного очерка, имеющего конкретный адрес. Объектом изображения чаще всего являются герои колхозной деревни, люди издревле привычных балкарцам профессий — пастухи, доярки, животноводы, и люди новых профессий — механизаторы, агрономы, шахтеры.

Исторический очерк, уже приближающийся к рассказу, повествует о революционерах, героях гражданской и Отечественной войн.

Реже появляются путевые очерки, и это понятно, поскольку они предполагают более непосредственное выражение индивидуальности автора<sup>2</sup>.

Весьма редок жанр научно-публицистического и теоретико-литературного очерка. Попытку создать такое более сложное ассоциативное, проникнутое авторским размышлением произведение мы наблюдаем в очерке М. Геттуева «Мужество», посвященном творчеству Кязима Мечиева. Примыкает к нему и художественная публицистика К. Кулиева. Его статьи, посвященные Л. Пушкину, М. Лермонтову, друзьям по перу — Мустаю Кариму, Расулу Гамзатову, его автобиография, высту-

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч., в 30 томах, М., 1956, т. 30, стр. 151.

<sup>2</sup> И. Рахаев. Путевые заметки журналиста о братской Чехословакии; С. Отаров. Поднимаясь в гору (опубликованы в альм. «Шуьх-лукъ»).

пления на страницах газет, предисловия к книгам — всегда представляют собой страстный разговор о литературе вообще.

Это — своеобразные эссе, в которых поэт выражает свое личное отношение к явлениям и фактам культуры. «Раскрывая» себя, автор помогает читателю глубже и острее почувствовать художественные явления прошлого и настоящего, проблемы нашего времени.

Эссе Кулиева всегда поэтому эмоциональны и интеллектуальны, публицистичны и лиричны, они заключают в себе аналогии с опытом мировой литературы и мудрые конкретно-народные ассоциации.

В то же время очеркам К. Кулиева свойственна первозданная, почти детская радость узнавания иного мира, как мира, соотносимого с миром его родного аула. Это — не локально-национальная замкнутость, но ощущение единства бытия, собственной принадлежности ко всей «земле людей», понимание роднящей силы искусства.

Эта тенденция особенно сильно сказалась в радио-очерке К. Кулиева о поездке в Югославию.

Синева Адриатического моря у древнего Сплита, чудо цветения миндаля, женщины, развешивающие на балконах белье, — все это в сознании поэта складывается в картину жизни.

Узкие улицы Сплита напоминают ему улочки родного аула, по которым может пройти только один ослик. Таким же счастливым чувством узнавания мира дарит его творчество скульптора Ивана Мештровича: «Сын пастуха из Далмации стал мне братом, сыну пастуха с Кавказа. Этот крестьянин сделал чудо». Боль и энергия его скульптур — «Мать», «Вдова», «Иов», «Автопортрет», «Мальчик с птицей» — навсегда связали сердце балкарского поэта с югославским художником.

Так же глубоко личны, субъективны и, может быть, поэтому общечеловечны впечатления К. Кулиева о творчестве Десанки Максимовича и Чолаковича.

\* \* \*

До сих пор мы говорили об объекте и жанровых разновидностях балкарского очерка. Каковы, однако, его художественные возможности? Состоялось ли в нем иссле-

дование социальных проблем современности, исследование характеров и явлений, выполнена ли его научная функция, исследование проблем хозяйственной и культурной жизни, морально-этических, социально-психологических и т. д.

Общая тенденция развития очерка в балкарской литературе такова, что он из вспомогательного и второстепенного жанра превращается в один из самых значительных жанров художественной литературы. Если раньше считалось, что герой должен изображаться в очерке только с точки зрения его общественной «производственной» функции, то современный очерк стремится раскрыть прежде всего многогранность характера современного человека, а не только статистические данные о его делах. Последние служат лишь средством раскрытия образа. Очерк исходит из конкретных фактов жизни и строится на их основе, как и все остальные жанры, но в нем нет и не может быть того полета художественной фантазии, которая создает мир эстетической реальности «из небытия». Очерки поэтому и строятся на фактах общественной деятельности человека. Социальный характер является для очеркиста инструментом познания жизни. Ведь каждое социальное явление, как в фокусе, отражается в социальном характере человека и составляется из таких характеров.

Социальная «психология» проблемы остается нераскрытой, если нет характеров, заключающих жизненное обобщение, если нет сложности борьбы, авторское кредо не пронизывает самого повествования. Но если в центр изображения ставится характер, то вступают в свои права законы художественного повествования, особую роль приобретают художественный вымысел и индивидуализация персонажей, без чего невозможны типизация и обобщение. Без целенаправленного отбора фактов, без соответствующего композиционного построения автор также не сможет выразить художественную идею. Вне индивидуализации расплывается, становится неубедительным и социальный характер героя.

Иногда отказ от индивидуализации объясняется убедительностью (т. е. опять-таки индивидуальностью) «документального», которое в этом случае как бы само строит собственный образ. Так, в очерке М. Геттуева «Рассказ синеглазого учителя» отсутствие беллетризации

окупается материалом самой героической жизни и подвигом летчика Алима Байсултанова в годы Великой Отечественной войны. То же можно сказать и об очерках М. Шаваевой, Х. Хутуева.

Но в очерках о людях труда, о нашей повседневности, проникнутой «будничной» героикой, фактографичность и отсутствие типизации ощущаются, конечно, как недостаток.

В балкарском очерке элементы беллетризации — пейзаж, жанровые сцены (кстати, характерные для балкарского очерка), портрет, речь — существуют как бы отдельно и сами по себе неплохо выписаны. Но часто нет судьбы, нет человека, который, по словам М. Горького, должен стать «осью очерка». Ведь очерк должен показывать, как «вырастает новый человек, коммунист, коллективист».

В тех случаях, когда публицистические средства и прежде всего конкретность жизненных фактов не являются самоцелью и окрашены личным восприятием пишущего, мы имеем дело с подлинными удачами. Так, в очерке А. Ахматова «Пастух и мастер» и М. Ахматова «На овечьем коше» субъективный лирический элемент довольно силен, — он строит повествование, он, по существу, создает характер. Очерк написан в форме воспоминаний, из которых постепенно складывается и образ мерного неторопливого уклада жизни на коше, и образ пастуха Магомета Тебердиева с его рассказами о своей долгой, многотрудной жизни, освещенной любовью к своему труду, к людям.

Рассматривая эту сторону очерка, В. Белинский восклицает: «Что же общего между вымыслами фантазии и строгим изображением того, что было на самом деле?» — И тут же отвечает: «Как что? — художественность изложения»<sup>1</sup>.

Эта художественность, которая на основе конкретных жизненных фактов создает образ действительности, складывается и в результате собственного литературного развития, и в результате использования опыта советской русской литературы, в которой жанр очерка в последнее время достиг художественной законченности. Раскрытие внутреннего мира персонажей, философские раздумья,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч., в 3 томах. М., 1948, т. 3, стр. 802.

авторские комментарии, сопоставления во времени — во многом связаны с опытом русской литературы. Сюжетность уступает место ассоциативности. Примером такого очерка, в центре которого — образ авторской мысли, может служить очерк М. Геттуева «Мужество», посвященный Кязиму Мечиеву. Автор прослеживает на широком историческом фоне социальные, историко-философские истоки кязимовской лирики, формирование его художественных взглядов и мастерства.

От описания жизни поэта в ауле Шики автор переходит к 1910 году, периоду странствий и знакомства со стихами поэтов Востока, ко времени поиска Мечиевым того родника, который принесет народу счастье, ибо это был год, который «завесил все еще гуще пеленой печалей и горестей, который устал, как быки, везущие в гору воз».

Иные мотивы звучат в лирике Кязима после Октября. Она становится пламенной и революционной.

Год 1941-й — снова година народной печали.

В очерке Геттуева глубоко раскрывается развитие и содержание творчества К. Мечиева. Наличие авторского комментария, ассоциативность изложения превращают очерк в поэтический рассказ о родной поэзии, содержащий элементы теоретического исследования.

Прием аналитического сопоставления в очерке М. Геттуева «Горячее сердце» о танкисте М. Залиханове находит интересное применение. Рассказывая о самых суровых днях Великой Отечественной войны, автор вводит реальные голоса троих персонажей у рубежей Москвы: немецкого ефрейтора, который хвастливо пишет домой о скором взятии советской столицы, политрука панфиловцев Деева-Клочкова, призывающего своих бойцов отстаивать Москву, и танкиста М. Залиханова, который, преклонив колени перед знаменем, клянется сражаться до победы. Это расширяет рамки повествования и, несомненно, усиливает эмоциональное воздействие очерка.

Прием сопоставления не только помогает преодолеть локальность действия, но и расширяет границы авторского обзора, что присуще, например, очерку И. Ульбашева «На выгоне».

В сопоставлении участвуют фольклорный сюжет и картины современной действительности. Рассказчик на коше слышит пастуший сказ, исполненный мечты о прекрасном, о доброте, о любви к ремеслу (в карачаевском

варианте этот сюжет обработан в стихотворении М. Урусова «Хурлакек»). Органично вошедший в очерк фольклорный сюжет создает атмосферу лиризма, окрашивает повествование национальным колоритом, открывает новые неиспользованные возможности очеркового жанра.

Из средств психологического раскрытия героев все чаще и интереснее используется внутренний монолог.

Итак, одновременно с углублением анализа действительности в балкарский очерк все ошутимее проникает лирическая стихия.

Особенно убеждают в этом путевые заметки С. Отарова «Поднимаясь в гору». Герой очерка Толгур — человек романтической профессии — он стережет оленей и туров, он знает их по именам, борется с их врагами — черными орлами и волками. Очерк отличается живописностью и пластичностью зарисовок природы, он как бы весь пронизан чистым горным воздухом. Небольшие анималистические картинки напоминают пришвинские по своей точности и человечности.



Балкарский очерк утрачивает жанровую обособленность; элементы его проникают в повесть, рассказ, лирическую прозу. В свою очередь очерк расширяет свои художественные возможности.

Стремление полнее отразить все многообразие нашей действительности заставляет писателей обращаться к жанру документальному, публицистическому, мемуарному, нередко в рамках другого жанра.

Романтика факта становится привлекательнее вымысла. В балкарской литературе это проявляется в очерковом характере некоторых рассказов М. Геттуева, в его повести «Открытые сердца», в «Балладе о любви» А. Тепеева, в повестях Х. Кадиева «Магомет» и «В горном ауле». В повести «Нартская сила» М. Геттуева мы наблюдаем соединение очерка и повести. Очерковость проявляется в документальности фактов, событий, в достоверности, невымышленности действующих лиц. Фабульное построение тоже несет в себе очерковую специфику, нет четкого сюжета — все события сосредоточены в одном дне газетчика, проведенном на коше. Здесь опять мы встречаемся с переосмыслением фольклорных образов.

Мухамед Калабеков — «живой нарт» — как бы воплощает в себе народную силу, наделяется сказочными богатырскими чертами. В повести есть превосходно записанные сказки, песни «Долай» и «Бий-Негер», народные сказания.

Эта «фольклорность» имеет целью не просто придать местный колорит. Она героизирует простых людей труда, органично вносит идею преемственности мужества и доброты.

\* \* \*

Если в русской литературе интенсивное развитие очерка было вызвано причинами общественного порядка (хотя повысившийся интерес к документальной, мемуарной, публицистической литературе стал вполне закономерным, а не преходящим явлением), то в балкарской литературе очерк стал художественным этапом развития прозаической традиции, своеобразной «пробой» нового содержания, отражающего все богатство реальной жизни, иными словами, — началом пути к овладению методом социалистического реализма. Именно в очерке получили выражение многие стороны жизни, которых до этого не касалась балкарская литература.

К балкарскому очерку последнего десятилетия не всегда применимы «параметры» русского очерка 50-х гг. В нем нет еще социально-психологического «овечкинско-го» подхода к проблемам действительности, которым отличается очерк в русской литературе.

Важно подчеркнуть, однако, большую роль очеркового жанра в развитии современной балкарской литературы, структурные изменения самого жанра, усиление аналитического и лирического, личностного начала, ассоциативность мышления, а также интенсивную беллетризацию очерка — использование жанровых сцен, диалога, пейзажа и т. д.

Балкарский очерк этих лет как бы выполняет две функции — с одной стороны, он «работает» на литературу, на развитие реализма, на обогащение художественных возможностей прозы, с другой — именно в это время он самоопределяется в жанровом смысле, призванный решать проблемы современной общественной жизни. И если в этом балкарский очерк еще не достиг нужных

высот, то его роль в становлении национальной художественной прозы трудно переоценить.

Самая «трудная» грань для всякой молодой прозы — это грань между жизненным фактом, жизненной конкретностью и художественным вымыслом, который, строя свой мир по законам искусства, в то же время является аналогом реальной действительности. Очерк как раз подготавливает скачок из сферы «необходимости» (факт) в царство «свободы» (художественный образ, художественное обобщение). Очерк в силу своей природы вбирает в себя различные факты из сферы жизни и делает их общественно и художественно (последнее чрезвычайно важно для развивающейся прозы) значительными.

### Рассказ

Начало балкарской прозы относится к 30-м годам и связано именно с рассказом — единственным прозаическим жанром, на который ложились функции всех прозаических форм: осмысление недавнего героического прошлого — революции, гражданской войны и новой хозяйственной политики, воспитание молодого поколения и т. д. Чем объяснить чрезмерную эпичность рассказа того времени, описательность, событийность и мнимую панорамность?

Очевидно, также особенностями начального периода развития художественной прозы. Фактографичны при своем возникновении были все литературы. А главное — художник еще не в состоянии художественно проявить свою индивидуальность. Он по преимуществу сказитель, эпик, летописец, собиратель фактов, повествователь. Он как бы передоверяет самой жизни (или фольклорной традиции) функции творца.

Именно поэтому очерк, проникнутый личным отношением к миру, на современном этапе как бы продолжает работу жанра рассказа 30-х годов. Балкарский рассказ, обретя в настоящее время (может быть, через очерк) личностное отношение к миру, утверждается и как сложившийся художественный жанр, верный своей истинной природе.

Какова же тенденция его развития с 30-х годов до нашего времени?

Поначалу балкарский рассказ носил романтическую

окраску, использовал готовые фольклорные сюжеты, яркие исключительные ситуации героического прошлого — революции, гражданской войны.

Рассказу предшествовали легенда и сказка бытового содержания. Он впитал в себя традиции и художественный опыт тауруха (сказки), нартского эпоса, народной поэзии. Первые балкарские прозаики учились мастерству на произведениях русской литературы. Мы имеем в виду С. Хочуева, который писал скорее сказы, лишенные индивидуализации и типизации героев; в них ярко выражались романтическая условность и исключительность коллизий и характеров. Это относится к таким рассказам С. Хочуева, как «Грустный парень», «Сафар и революция», «Чьи это две могилы?» (сказовая интонация. кстати, перешла и в современный рассказ). Здесь еще налицо самодовлеющая повествовательность (О. Балаев — «Рассказ старика», «Надгробье»; М. Шаваева — «Юность Сахая», «Рассказ деда»).

Следующая ступень — стремление к чистой конкретности. Писатели начинают обращаться к фактам действительности, что, однако, еще не означает перехода к реализму. Здесь они встречаются с новыми трудностями: как избежать протокольности, замкнутости жанровой зарисовки, как «преобразить» факт, возвысить его до художественного обобщения? Смысл процесса заключается в том, чтобы и «накопить» факты, и преодолеть их власть, преодолеть силу притяжения факта.

От рассказа, основанного на чистой конкретности, почти сливающегося с очерком, жанр движется к третьему этапу, на котором претерпевает процесс беллетризации, но уже не на фольклорном уровне, а на уровне литературном.

Этим обусловлено и выделение внутри жанра его разновидностей: рассказа бытового, лирического, сатирического и т. д.

✓ Одной из особенностей развития балкарского рассказа (свойственной, впрочем, и другим литературам Северного Кавказа) было преобладание сатирико-юмористической его разновидности. Сатира и юмор, с одной стороны, являлись устоявшейся фольклорной традицией, с другой — компонентом реалистического повествования (об истоках сатиры в балкарской литературе мы будем говорить подробнее в разделе «Сатирический рассказ»).

Нельзя не видеть, что процесс становления жанра балкарского рассказа отразил не только специфику роста молодой национальной литературы, но и, в некотором смысле, — всеобщие закономерности формирования прозаического искусства, и даже шире — искусства слова вообще.

Наконец, мы еще раз должны подчеркнуть, что ускоренное литературное развитие вовсе не предполагает последовательности прохождения всех художественных стадий, так как в современных условиях, а особенно в условиях взаимодействия социалистических культур, процесс этот целенаправлен и существенно корректируется «всесоюзным» литературным опытом. Кроме того, овладение художественностью сочетается с познанием исторической мудрости и общественного опыта, которые присущи каждому народу и осовременивают ранние стадии художественного развития.

Таким образом, балкарский рассказ переживает сейчас «третий» этап своего формирования.

Рассмотрим балкарский рассказ с точки зрения материала, авторского отношения к нему и формы.

Этическая проблематика находится в центре внимания авторов, пишущих о современности. Их занимает вопрос: «Правилен или неверен, этичен или неэтичен был «жест», ответная реакция отдельного человека на воздействие извне, на сложившуюся ситуацию, внешнюю или внутреннюю?»<sup>1</sup>.

В рассказах о прошлом, в частности о войне, мы также видим внимание к человеку, современный взгляд автора на изображаемое, без которого, по выражению М. М. Пришвина, «не может быть влияния на читателя». Это свойственно всем рассказам современных балкарских писателей.

Покажем это на примере рассказа на военную тему.

В рассказе Зейтуна Зукаева «Испытание» (1963) собственно война — лишь завязка тех коллизий, в которых раскрываются характеры героев, причем каждый из них несет определенную нравственную функцию.

Два брата — Кучук и Хаджирет — оказались на поле боя одни: их рота разбита. Страшная картина пред-

---

<sup>1</sup> А. И. Шубин. Жанр рассказа в литературном процессе. «Русская литература», 1965, № 3, стр. 51.

стала перед ними — горящая под ногами земля, тела убитых. После долгого спора Кучук уходит, чтобы пробиться к своим однополчанам, Хаджирет решает добраться до родного села, находившегося недалеко от линии фронта. Как животное, гонимое ураганом, движимый звериным чутьем, он пробирается по безлюдным местам. С самого начала вступив на путь измены, он чувствует себя одиноким и отверженным. Однажды, мучимый голодом, Хаджирет подошел к картофельному полю, но девочка, заметив его, с криком: «Немецкий солдат» бросилась к матери. С тех пор он старался не показываться на глаза людям. Ему повезло: дошел до своего села, но так и не решился появиться в доме. Только однажды, спрятавшись ночью в хлеву, он наблюдал за освещенными окнами.

С риском для жизни Хаджирет добывает себе еду: днем его могут увидеть люди, а ночью ненароком пристрелить охотники. Став на путь измены, он отягощает свою совесть новыми преступлениями — обворовывает колхоз, уносит с мельницы мешок муки и т. д.

Сомнения мучат его, — он начинает раскаиваться в поспешности своего решения — ведь фронта здесь еще нет, и он обречен на мучительную неопределенность. Страх еще больший, чем там, в аду войны, овладевает им. Увидев однажды воздушный бой, он немного успокаивается.

Скитаясь по лесу, Хаджирет встречается с дезертиром Османом. Ночью они набрали на колхозное стадо. Прибежав на лай собак, колхозный сторож подстрелил Хаджирета из старой двустволки. В лесу, у родного селения, без почестей, без родных, Осман тайно похоронил своего спутника.

Ситуация во многом сходная с обстановкой рассказа Ч. Айтматова «Лицом к лицу». Оба произведения построены на предельно остром конфликте. На протяжении нескольких дней повествовательного времени очень обстоятельно исследуется внутреннее состояние героя. Два отношения к долгу, две морали сталкиваются постоянно — и на поле боя, и в размышлениях дезертира, и в самом «возмездии».

Рассказ Зукаева отличает характерная для современной литературы о войне острота, драматичность конфликта.

Подобную ситуацию мы встречаем и в новелле Анти Тимонена (Рийко—Василий) «Братья», в его романе «Мы—карелы». Этот беспощадный нравственный конфликт восходит еще к «Донским рассказам» М. Шолохова — «Червоточина» и др. Ту же традицию развивает, например, М. Слуцкис. Военная тема художественно стимулирует не только драматические коллизии, но и лиризм рассказов. Рассказ «Когда отец вернется с войны» С. Теппеева лирически повествует о высоких нравственных ценностях, пронесенных через все испытания, о человеческой верности.

Старое ореховое дерево — хранитель семейного очага, древо мира; под ним женщины пряли шерсть, скачивали бурки, качали колыбель. Оно слышало много историй и сказок, первые слова детей, видело радость матерей.

Образ дерева становится у С. Теппеева одушевленным (это — отголосок языческих верований, связанных с культом дерева у горцев). То же самое встречаем и у А. Шогенцукова («Под старой грушей») и у М. Геттуева («Открытые сердца»).

Черным крылом война коснулась балкарского селения. Пришли немцы и спилили священное ореховое дерево. Маленький Самат спрятал орехи и отдал их раненому русскому солдату Степану. Жену его угнали в Германию, дочь умерла от голода, сын остался у соседей. Судьба Степана отныне прочно связана с семьей Самата. Отец мальчика погиб, освобождая украинское село, то самое, где жил Степан.

Степан приезжает в день победы и увозит орехи, чтобы посадить их у братской могилы. Прошли годы, и у могилы Зекерии, как в карауле, поднялись молодые орешины.

Современность — основная тема балкарского рассказа.

Именно в рассказах о сегодняшнем дне совершается в балкарской литературе открытие действительности, поскольку крупные прозаические жанры находятся пока в стадии освоения исторического материала. Именно рассказ ставит задачу — раскрыть образ мыслей и чувств современника, показать изменения в сознании горца, строящего новую жизнь.

И так как переход этот еще не совсем закончен и в

какой-то мере замедлен грузом феодальных пережитков, которые вполне реально дают о себе знать, то мобильный жанр рассказа взял на себя задачу активной борьбы с ними. Происходит это в сложном переплетении общего и частного, социалистического уклада и национального бытия народов, живых народных истоков и современного сознания. Мерилом значимости нового героя становится его отношение к труду. Связь здесь двусторонняя: показывая преобразенный человеком мир, писатели одновременно изображают и преобразенного трудом человека.

Хотя круг жизненных связей героя расширился, он (герой) не всегда предстает перед нами во всем многообразии человеческого характера.

Является ли схематизм подобного рода следствием производственного характера темы или художественной неопытности авторов?

Трудно сказать. Но совершенно очевидно, что путь к человеку лежит через познание его общественного бытия.

И вполне понятно, что однолинейный характер строителя, преобразователя, воспетого писателями 30-х годов, обогащается ныне жизненной конкретностью, глубоким психологическим содержанием.

Балкарские прозаики приобретают вкус к более внимательному анализу внутренней жизни героя, в которой их привлекает цельность идеалов и нравственного «поведения». «Сбылась мечта Юсупа»<sup>1</sup> — рассказ о цельном человеке. Юсуп мечтает стать дорожным строителем, очень любит машины. Но путь к избранной профессии лежит через упорный труд. Кроме того, надо преодолеть недоверие сурового мастера Чопая. Для Юсупа его первая дорога не только детище его рук, но и дорога сбывшейся мечты, дорога судьбы.

О нравственной цельности, обретенной в труде, повествуют также рассказы «Балдан» М. Шаваевой и «Уважение» М. Геттуева<sup>2</sup>.

О выпрямлении человека трудом, о том, как труд создает «нематериальные ценности», как человек самоутверждается в жизни посредством труда, говорится в

<sup>1</sup> Э. Гуртуев. Радостный день Азрета. Нальчик, 1965.

<sup>2</sup> М. Геттуев. Сердца и руки золотые. Нальчик, 1965, стр. 27.

рассказах «Точка» М. Геттуева, «Новая семья Солтана» Э. Гуртуева, «В буран», «Дорога в жизнь» И. Ахматова.

Этическую проблематику разрабатывают рассказы о любви, о пережитках старого быта, антирелигиозные. Они создают многокрасочную картину народной жизни. Именно картину, так как жанровость, наметившаяся в очерке, проявляется здесь в полной мере. Стремление писать быт и нравы является одной из форм художественного самовыражения балкарских писателей и в то же время одной из форм расширения сферы реализма.

Как правило, все балкарские писатели обнаруживают основательное «личное» знание быта, уклада жизни родного народа, умение бытописать красочным народным и в то же время литературным языком.

Правда, глубина разрешения актуальных общественных проблем не всегда соответствует в таких рассказах современным литературным требованиям. В иных случаях «жанровые» сцены, сами по себе интересные и живые, как бы «монтируются» на искусственную конструкцию отвлеченной схематической идеи. «Жанр» еще не может прорваться в сферу обобщения, ее заменяет схема. Жанровые сцены и коллизии через сферу искусства народного слова становятся не только школой реалистического письма, но и школой воплощенного художественного реалистического видения мира.

В сборнике рассказов Б. Гуляева «У подножия гор» выведены молодые люди «новых» для балкарцев профессий, с современными взглядами, — архитекторы, инженеры, врачи и т. д.

В рассказе «Неправильный шаг» ситуация вполне современна, даже подчеркнута не традиционна. Горянка, сельский врач, выходит замуж за механика. История их любви передана (в форме воспоминаний) весьма лаконично. Главное, однако, не в этом, а в психологической коллизии. Любовь сменяется разочарованием. Асхат, занятый работой, мало времени уделяет жене. Отчуждение поселяется в доме. Рождается другая любовь, конечно же, к приехавшему из города артисту. И тут автору изменяет вкус, он не находит убедительных деталей. Конструирующие сопоставления по существу мелодраматичны — у Асхата сильные руки, пахнущие бензином, у артиста — разработанный баритон, дерзкие глаза, надутый пластрон. События разворачиваются стремитель-

но: Аминат уезжает в город, чтобы отыскать артиста, но, узнав, что он женат и обманул ее, бросается в реку. Ее, конечно, спасают, а врач оказывается женой «коварного искусствителя».

Далее следует утешительный дидактический эпилог: героиня испытывает угрызения совести и старается искупить свою вину перед Асхатом.

В общем-то банальная, хотя и грустная история, которая «в жизни», конечно, «может быть». В искусстве же она в силу художественно несостоятельного решения превращается в мелодраму.

Не будем, однако, слишком строго судить автора. Развивающаяся в литературе художественность не поспевает за ростом современного сознания, к которому «малые народы» оказываются причастны скорее, чем к современным формам искусства.

Перед нами вовсе не случайная «эклектическая мешанина» из дидактики, коллизий «слезливой» драмы и сентименталистических повестей, почти классицистического борения страстей, подчиняемых в конце концов чувству долга, оказывающемуся весьма близким к традиционному национальному пониманию.

Уже в этом выборе аналогий кроется некая «система», некая закономерность. Расширение сферы внутренней жизни человека на первых порах происходит за счет «механистического» членения психологических состояний, которые в развитой прозе существуют в единстве «времени и пространства». И, развиваясь обособленно, каждое психологическое состояние, естественно, «теряет чувство меры», — но с нашей, современной точки зрения. Вспомним, однако, «бедную Лизу», европейскую мелодраму и т. д.

В рассказе Ж. Токумаева «Ошибка» заметны психологическая немотивированность, отсутствие свободы и боязнь «идти до конца» в разработке избранной коллизии. Вместо того, чтобы следовать за героями, автор навязывает им свою логику. Логика же подлинного художественного произведения создается «саморазвитием» характеров. Автор сдерживает в узде своих логических представлений «неудержимый бег» новой человечности. Впрочем, повторяем, что это — более художественная, чем нравственная «узда».

Герой по воле автора отстаивает «вчерашние» нравст-

венные принципы, а главное — выступает как положительный персонаж, с которым автор по существу солидарен. Нравственный и художественный принцип требует, чтобы автор «отмежевался» от своего героя, предоставив ему свободу», в противном случае зависимый автор становится защитником горского домостроя, а героиня «осуждается» заочно, против нее объединяются и муж, и сам автор, тоже лишаящий ее характер «свободы действия».

Механическое использование романтической условности фольклора, свойственной балкарской прозе 30-х годов, несмотря на кажущуюся новизну ситуаций, характерно для большинства рассказов на этические темы. Охват действительности в них ограничен несовершенством художественного арсенала авторов в воссоздании характеров, которые чаще всего не могут «действовать» сообразно своей сущности. И приходится констатировать несоответствие старой формы новому жизненному содержанию при всех попытках совершенствования этой формы.

Очень важно для достижения полного соответствия формы и содержания — авторское отношение к материалу, авторская позиция.

В балкарской литературе доминирует эпическая традиция, объект довлечет над субъектом. Изобразительность — одна из сильных сторон этой традиции. Достоверное воссоздание тех или иных картин и событий питает эпическую повествовательность, но ограничивает возможности лирического самоизъявления, мешает проявлению иногда необходимого «своеволия». Это сковывает художника, консервирует личный опыт, создавая своего рода художественный барьер, который только начинает преодолевать молодая балкарская литература.

«Жанр рассказа должен быть сознательно избран писателем, как форма единственно подходящая для выражения его мироощущения, его взглядов», — утверждает японский писатель Кобо Абе<sup>1</sup>. Эту же мысль мы встречаем у Ю. Нагибина, С. Антонова, А. Каххара.

В балкарской же литературе жанр рассказа «выбирается» часто случайно или по необходимости, — ввиду отсутствия других более развитых прозаических жанров.

И жанровая специфика мстит за себя, ибо при кажущейся простоте рассказ, как никакой другой жанр, тре-

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1965, № 8, Кобо Абе. «Об искусстве рассказа», стр. 220—229.

бует предельной законченности всех элементов формы, ибо он «подобен карликовому растению в плоске — крохотный мир, в котором все детали сделаны с максимальным искусством»<sup>1</sup>.

Балкарский же рассказ часто напоминает укороченную повесть, он переносит из нее приемы и законы развернутого эпического повествования, тогда как рассказ более родствен драматическому роду, так как все узлы повествования объединяются здесь именно в конфликте.

Часть повести не может стать рассказом еще и потому, что последний строится не на эпическом растяжении повествования, а на личном, индивидуальном видении мира. «Субъективность» делает рассказ «кратким», но не локальным, сюжетно-конструктивным, но не схематическим. Примером может служить, например, рассказ З. Зукаева «В подпасах». В его ясной и точной прозе, в его психологизме ощущается влияние чеховской традиции («Ванька» и «Спать хочется»).

В рассказе мало событий, но единство повествования и восприятия достигается полностью. Фабульная простота усиливает сюжетный и эмоциональный акцент — смерть мальчика-подпаса. Обличение здесь осуществляется как будто без авторского вмешательства, без гнева и возмущения, а «изнутри», путем передачи «внутреннего состояния» героев.

Подобные ситуации в историко-революционных романах, например, до сих пор решаются именно при «авторском вмешательстве», при наличии идейно-социального аспекта коллизий.

То же можно сказать о рассказе С. Отарова «Бадиш», отличающемся прозрачностью реалистического стиля и проникнутом лирической атмосферой грусти об обездоленном человеке. В воспоминании рассказчика перед нами предстает бездомный старик Бадиш, который неведомо как попал в село. Говорили, что его нашли больным у дороги. Так же незаметно он ушел из села со своей старой котомкой.

Он выполнял всякую случайную работу, был «на побегушках». К унижениям он, наверное, притерпелся и злился редко. Бадиш не видел даже счастливых снов. Только иногда люди слышали его по-детски счастливые

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1965, № 8, Кобо Абе. «Об искусстве рассказа», стр. 220—229 (в диалоге участвует Кэндзабуро Оэ).

бредни о семье, о заботливой жене и послушных детях.

Такого типа рассказов о прошлом в балкарской литературе немного. В них осуществляется новое реалистическое овладение темой прошлого. Художественные предпосылки для этого в современной балкарской литературе уже созданы.

\* \* \*

Становление и развитие реализма связано с открытием необъятной сферы человеческой природы, с открытием новых возможностей, заложенных в характерах, в судьбе народа.

Реализм открывает человека и вместе с ним по-новому ставит проблему гуманизма. После решения этой проблемы с помощью контраста на первых этапах литературного развития, связанного в то же время с концепцией героя 20—30-х гг., наступает время, если можно так выразиться, «художественного гуманизма», лирической человечности, являющейся более развитой реалистической формой понимания гуманизма наших дней.

✓ Лирическая субъективность, привнося личный момент в повествование, развивает реалистическое письмо, раскрывает мир через человека. Она еще не создает в полной мере социального реалистического характера, но является подступом к нему, уходя от односторонности схематического «производственного человека» и сентиментальности «наивного психологизма», которые, несмотря на свою известную несовместимость, существуют вместе и зависимы друг от друга. В балкарской литературе это несоответствие объясняется становлением художественного сознания, развитием самой прозы, «параллельно» овладевающей разными гранями человеческой природы.

Соединение всего многообразия человеческих черт в герое на первых порах происходит в потоке личного повествования.

Такую цельность и заинтересованность авторского высказывания мы встречаем, например, в рассказах З. Толгурова «Там, где расходятся пути» и «Мама, зачем ты так сделала?».

Эти рассказы обладают большой воспитательной силой. Возможно, даже большей, чем прямое разоблаче-

ние, если речь идет о борьбе с пережитками, или непосредственное дидактическое назидание.

Пережитки прошлого в сознании людей тем более живучи, что зачастую мирно уживаются с современными взглядами, создавая видимость благополучия. Но иногда первые приобретают воинствующий характер, и тут уж нужна активная борьба.

В рассказах Толгурова присутствует личность автора, который не просто рассуждает о вреде пережитков, но горячо ратует за новую мораль, утверждая ее как свое авторское кредо. Мысль и эмоции художника становятся героем повествования, они обладают свойствами образа, характера.

Под авторским отношением к материалу следует, вероятно, понимать не только степень участия автора в рассказе, но и масштаб охвата факторов, избранных для художественного исследования. Ведь нередко балкарские писатели исходят из желания просто что-то рассказать читателю, сообщить ему какую-то историю из современной жизни. Однако рассказ, как и вся литература, должен жить дыханием большой жизни, дыханием эпохи. Иначе он обречен на мелкотемье, становится локальным, «местным», фактографичным.

Чтобы этого не случилось, надо увеличивать духовно-интеллектуальную нагрузку персонажей, — сделать их способными решать вопросы современности.

В центре рассказа И. Маммеева «И тебе помогли люди»<sup>1</sup> — конфликт между молодым председателем райисполкома Курманом, недавно назначенным на эту должность, и его бывшим школьным учителем Мустафой.

Мустафа — это «добрый человек», уже знакомый нам по другим произведениям (Иван Африканыч Дрынов — у В. Белова, Отелков — у В. Курочкина, Репнин — у В. Астафьева). Он беспокойный правдоискатель, которому до всего есть дело. В село необходимо провести воду, но районному начальству, в том числе и Курману, занятому обеспечением производственных показателей, это кажется второстепенным.

Когда Курман учился в школе, Мустафа поощрял его любознательность, убедил его родителей не отрывать мальчика от учебы. Теперь он снова пришел преподавать

<sup>1</sup> Альм. «Шуёхлукъ», 1966, № 33.

ему еще один, может быть, самый важный урок — напомнить о долге перед людьми, о вреде самоуспокоенности.

Напряженность диалога, наличие внутренних монологов, умелое применение косвенно-прямой речи, привнесенной из драматургии, создают движение художественной мысли, обостряют конфликт. Художественные средства этого рассказа соответствуют его теме, его современному содержанию, что помогает достичь большой глубины разрешения современных проблем.

Итак, мы подошли к проблеме формы. Рассказ и новелла являются самыми драматическими жанрами среди эпических. Конфликт — основа рассказа.

В балкарских же рассказах конфликт часто заменяется отдельным случаем, происшествием, не всегда несущим в себе драматический или конфликтный смысл. Вне жизненной коллизии, которая в рассказе должна стать к тому же художественно-конструктивной, повествование превращается в описание, идеи не сталкиваются, но «встречаются», характеры не создаются и не развиваются, а лишь намечаются, ибо они живут вне конфликта.

Именно конфликт придает завершенность авторскому высказыванию, а герои наиболее полно выражают себя. Конечно, только тогда, когда конфликт значителен, содержателен, жизнен. Случай тоже может иметь место, если в нем проявляются характеры, если в нем находит свое выражение авторская мысль.

В рассказе Х. Кадиева «Ад или рай» такой случай объемлет все линии рассказа, помогает глубже раскрыть мысль автора о лживости и бесчеловечности религии. Исключительность здесь поставлена на службу жанру и реализму.

Этот рассказ Х. Кадиева обогащает балкарскую литературу новыми изобразительными и интонационными возможностями. Острая характерность, свойственная рассказам и повестям Х. Кадиева, предстает здесь в наиболее типичном для жанра виде.

Сочетание сатиры и драматизма — своеобразие художественного почерка Хабиба \*. Это не позволяет сатире

---

\* Псевдоним Х. Кадиева.

превратиться в простое обличение, она одновременно является и драмой страстей, характеров.

В этом рассказе мы видим также своеобразную реализацию принципов драматургического действия, «диффузию» жанров. Хотя жанр драмы считается самым трудным (по мнению драматургов), однако для многих молодых литератур драматургическое построение конфликта и характеров является как бы мостом к развитой прозе.

Характеры обретают «голос», «подвижность» и «выпуклость», они «вводятся» в почти драматический (острый, авантюрный, детективный) сюжет, раскрывают себя в нем. Но само повествование, «сцепление образов» еще как бы не «полностью» прозаично.

Главное в том, что характеры «обрели голос». Это почти персонажи, монологически и диалогически раскрывающие свою сущность в почти драматургическом конфликте. Повествование же «от автора» помогает персонажам, но не несет основных функций прозаического повествования.

Не случайно, что рассказы эти — жанровые, бытовые, «сдобренные» юмором и сатирой («комедиографичностью»), имеющие развитые традиции в национальном фольклоре.

Прямое присутствие авторского «я» заменяется здесь подтекстом, который создается всей интонационной насыщенностью рассказа, ремарками, сопоставлением разных планов (комического и лирического, возвышенного и остросатирического). Таким образом, наиболее полно проявляются особенности кациевского рассказа, экономого, но выразительного, с быстро раскручивающейся пружиной сюжета, подчиненного раскрытию главной мысли произведения.

Интересно отметить еще одну особенность современного балкарского рассказа: публицистичность и назидательность начинают уступать место более полному растворению идеи в материале, в характерах, в образах.

З. Толгуров, Э. Гуртуев, А. Теппеев, И. Ахматов — молодые писатели. Они опираются в своем творчестве на то, что уже сделано в балкарской литературе, и «свободны от рождения» от многих недостатков «старой» балкарской прозы. В их произведениях гораздо меньше голых поучительности, «орнаментальной» национальности ко-

лорита, есть стремление глубже проникнуть в «диалектику души» героев, создать движение характеров. >

Все это свойственно и рассказам И. Ахматова «В буран», «Гость», «Дорога в жизнь» и др. Для него характерно умелое обращение с психологической деталью. Он «включает» такие детали в рассказ постепенно, сообразно внутренней логике развития персонажей. В каждом рассказе молодой писатель стремится раскрыть современное социальное или этическое явление.

Вот рассказ «Гость». Что-то не нравится Мухадину в госте, поселившемся у него в доме. Странное впечатление производят приезд родича, от которого долго не было вестей, его неустроенность, его беспокойство и скрытность. Они не виделись с тех пор, как началась война. Мусабиде не разделил судьбы своего народа, бросил семью; он отщепенец и нашел прибежище в религии. Судьба забросила Мусабиде в это село, он намерен в нем обосноваться и снова заняться своими «пророчествами», знахарством.

Постепенно автор «разоблачает» странного гостя. В его красивом, но обрюзгшем лице есть что-то, не располагающее к нему. Слишком запутан и его рассказ.

Через будничное, «случайное» автор раскрывает природу «нового миссионера». Несмотря на ограниченность повествовательного времени, перед нами предстает определенный социальный характер, вся его жизнь.

Стремление не только показать явление, но и раскрыть его социальную психологию становится все более закономерным для балкарской прозы. Рационалистическое, схематическое, условное изображение уступает место конкретно-образному, психологическому.

Рассказ З. Зукаева «Кумалы» прост по сюжету. Чыппык и его жена не хотят вступать в колхоз. В их хозяйстве — 15 голов скота. Собственность держит Чыппык в своей цепкой власти, он весь — в прошлом, как будто и не коснулись его перемены, которыми живет село. Даже тяжелобольной, он не хочет расставаться со своим богатством. После смерти Чыппыка, как воронье, слетаются на его поминки родственники и муллы, распродают его имущество.

Так подчеркивается вся никчемность, бессмысленность существования Чыппыка. Интересно, что автор не ограничивается лишь обличением стяжательства, он идет

дальше, показывая, что время уничтожило цену и смысл собственности. То, что раньше измерялось деньгами, теперь измеряется совершенно иными критериями — трудом, его общественным содержанием. Таким образом, проблематика рассказа от наивной политической дидактики 30-х годов делает скачок к современности.



В этом разделе сделана попытка наметить основные тенденции развития балкарского рассказа. Этому жанру мы уделяем такое внимание прежде всего потому, что рассказ в балкарской литературе — самый действенный, самый «работающий» прозаический жанр.

Именно в рассказе, как в фокусе, отразились особенности развития прозаической традиции на современном этапе национальной литературы.

Мы хотели показать равно как круг тем и жизненных связей рассказа, посвященного современности, так и способ их отражения, т. е. особенности формы, авторского отношения к материалу. О балкарском рассказе можно уже говорить как о развившейся, законченной форме национальной прозы.

Мы отметили эволюцию рассказа от романтически условного изображения к чистой конкретности, а затем от фактографии и описательности — к более высоким формам художественного обобщения.

### Сатирический рассказ

Сатирический, юмористический рассказ, как уже говорилось, получил в балкарской литературе довольно широкое распространение. Но речь пойдет не о сатирико-юмористической разновидности балкарского рассказа, а о развитии и традициях сатирического рода в балкарской литературе, оригинального по своей природе. К сатире в балкарской литературе не «обращаются» — она органически «входит» и в рассказ, и в повесть, и в песни, и в очерк, и в драму; она — составная часть художественного мышления, она формирует современный национальный стиль.

Сатира предвосхищает реалистические формы художественности и по существу немислима вне реалистического мышления, она сама есть реализм.

Развитие сатиры, отражающей в своем художественном микромире общие закономерности эстетического процесса, свидетельствует об укреплении реалистических тенденций в национальной литературе.

Интенсивное развитие сатиры наблюдается и в других литературах Северного Кавказа, достаточно назвать имена: у кабардинцев — А. Шортанов, в Дагестане — Абу-Бакар, А. Авшалумов, А. Аджиев, Аткай, в Карачае — М. Хубиев, А. Семенов и т. д.

Истоки сатирического видения мира мы находим в народном творчестве балкарцев, в психо-идеологическом складе нации. Сатира уравнивала всех — богатых и бедных, батраков и князей, мулл и «грешников».

Известный демократизм в отношениях между всеми горцами, вкус к хлесткому слову, к языку, вкус, воспитанный самим языком, — все это способствовало развитию разнообразнейших форм сатиры.

Чам и масхъара, самаркъау, накъырда — вот перечень синонимов, обозначающих в балкарском языке понятие смеха во всех его оттенках (шутка, насмешка, издевка, иносказание и т. д.).

Народная сатира рождалась в недрах нартского эпоса, а позднее — в творчестве народных певцов, в массовых формах фольклора — во время состязаний острословов, в так называемых айтышах, которые вызывают в памяти сходные явления, например, в киргизском фольклоре — сатирические экспромты Токтогула, Барпы, Шаршена, Тоголока, Молдо.

Это и песня «Джерме», напоминающая озорное действие, песни-состязания влюбленных, комические проклятия (кваргъыш ийнар), всевозможнейшие импровизации, бытовавшие у балкарцев и карачаевцев. Такие разнообразные формы принимал смех, который был «главным устройтелем и распорядителем празднеств»<sup>1</sup>. М. Бахтин пишет в книге «Творчество Ф. Рабле» об особом «карнавальном» мироощущении, возникающем на таких празднествах, когда «отвергаются запреты и ограничения, налагаемые на личность иерархическим строем обычной жизни». М. Бахтин говорит о целой народной смеховой культуре, утерянной цивилизованными наро-

<sup>1</sup> М. Бахтин. Творчество Ф. Рабле. М., изд-во «Художественная литература», 1965, стр. 267.

дами Европы, и дошедшей до нас в виде осколков, прежде всего, — в карнавальных традициях.

Очевидно, народы, вступившие на путь цивилизации позже, полнее сохранили в народном творчестве и в своих привычках эту стадию народной культуры.

Балкарцы сохранили ее в стихии языка, в обрядовых, общинных действиях. Особой популярностью у них пользуются умело сказанное слово, шутка, импровизация.

Народ хранит в памяти «крылатые» выражения, сказанные к случаю, а потом долго переходящие из уст в уста. Часто можно услышать ссылку на новоявленных Насреддинов: «как сказал такой-то тогда-то...».

Сатира балкарцев и карачаевцев (эти народности имеют один язык и общее устное народное творчество), выражая морально-этические идеалы народа, всегда отличалась социальным наполнением. Живое сатирическое творчество народа продолжается и сейчас.

Наряду с «вечными» людскими пороками (ложь, чванство, хитрость, лень, трусость и т. д.) сатира всегда разоблачала угнетение, классовую жестокость, социальное неравенство, религиозный фанатизм. В этом убеждают сатирические песни Аппы Джанибекова (народного поэта Карачая), Исмаила Эттеева, Кязима Мечиева и многих безымянных авторов.

Их творчество отличается образной конкретностью, реалистичностью, социальной направленностью.

Мудрость и смелость суждения, зрелость культуры смеха поражает нас в поговорках и пословицах, которыми так богаты балкарское народное творчество и балкарский язык.

Если говорить об особенностях балкарской сатиры, то нужно отметить прежде всего (и в фольклорной, и в современной сатире) конкретно-чувственный, а не рационалистический характер художественного мышления.

Конкретность, вещность, образность изображения, афористичность мышления, демократизм — все это пришло в балкарскую сатиру не только из народного творчества, но и связано с восточной сатирической традицией, с анекдотами Моллы Насреддина. Как мы увидим далее, влияние это касается не только выбора характера, ситуаций, объектов осмеяния, но и способов изображения.

Влияние это объясняется и родством языковой и религиозной стихий (карачаево-балкарский язык — из группы тюркских), дающим возможность для широкого общения, и историческими условиями, сделавшими восточную культуру «представительницей» и достоянием народов Северного Кавказа, Дагестана, Азербайджана, Средней Азии.

Многие горцы совершили паломничество в Мекку и Медину. В Балкарию приезжали представители просвещенного духовенства Чечено-Ингушетии, Дагестана. Хотя поводы для этого широкого общения были религиозного свойства, тем не менее оно способствовало взаимопроникновению и светской, народной культуры; помимо «благочестия» и религиозного пиетета, в словесное творчество горцев просачивались народное здравомыслие, антирелигиозность, демократизм.

Для нас важно сейчас представить хотя бы в общем плане художественную «многомерность» балкарской сатиры — ее связь с народным, национальным художественным сознанием (фольклор), с восточной классической традицией и, наконец, подчеркнуть ее значение как художественного этапа становления национальной прозы, как искусства слова.

Карачаевский поэт Азрет Уртенов, в 30-е годы переводивший анекдоты Моллы Насреддина, справедливо заметил: «В истории карачаевской литературы хапары Насра Ходжи являются первым опытом художественной прозы, не считая фельетонов, выходящих в газете...»<sup>1</sup>.

Итак, для балкарской сатиры характерна предельная конкретность, а не рационалистичность. Рационалистичность — плакатную, декларативную — мы встречаем в сатирических стихотворениях 30-х годов и в военной сатире (очерк К. Кулиева «Труп убийцы», сатира на Гитлера Х. Кадиева «Ефрейтор Головорез и его приказ генералам»). Обобщенные образы этих произведений были продиктованы задачами военной публицистики, стремлением заклеить отвратительные черты фашизма.

Начальной литературной формой сатирического обобщения явился бытовой анекдот, который заимствовал спо-

---

<sup>1</sup> *Аз. Ертенлань*. Насра Хожяны хапарлары, Микоян-Шахар, 1936, предисловие.

собы художественного отбора и композиции из народного хапара (юмористического) и восточного анекдота.

Анекдот, являющийся «первоклеткой комического»<sup>1</sup> выявляет «одно единственное жизненное противоречие». В его конструкцию укладываются самые разнообразные стороны быта и человеческих отношений.

Кроме того, в анекдоте легче достигалась «эмоция смеха», что давало иллюзию эмоционального общения с читателем и было для начинающей прозы аналогом художественной фантазии, стиля и творческой индивидуальности.

В «чистом» виде жанр «насреддиновского анекдота» применяется редко. В таком жанре написаны, например, рассказы Ж. Токумаева «Насреддин Ходжа в наш век», знакомящие нас с похождениями Насреддина на колхозном пастбище, в редакции газеты, в суде и т. д.

Такую же форму избрал карачаевский писатель Магомет Хубиев<sup>2</sup>. Его Алан — вездесущий остроумец, которому до всего есть дело. Он неуемен и беспощаден, когда сталкивается с пережитками «старого» быта, с косностью, нечестностью и пр., и доброжелателен, когда людям нужна его помощь.

Маленькие современные по тематике рассказы Ж. Токумаева и М. Хубиева композиционно построены как анекдоты. Они имеют короткую экспозицию, подчиненную задаче создать напряжение повествования, завязку, вызывающую нетерпеливое ожидание слов или поступков героя, которые затем «осуществляются».

Вот одно из приключений Алана. «Два друга Алана, считающие себя молодыми и способными поэтами, поспорили между собой: кто талантливее? Они попросили Алана рассудить их. Алан посмотрел на их седеющие головы и сказал, что Махди талантливее их обоих.

— Но ведь он давно забросил стихи!

— Он бросил писать потому, что понял, что не сможет стать поэтом. А вы все еще не поняли и до сих пор погоняете своих уставших коней...»

Вот еще пример:

---

<sup>1</sup> К. Давлетов. Фольклор как вид искусства. М., изд-во «Наука», 1966, стр. 239.

<sup>2</sup> М. Хубиев. Алан. Ставропольское книжное изд-во, 1967, стр. 43.

«Один хвастливый человек сравнил свою голову с глобусом.

— Мой ум так же необъятен, как земной шар.

— Две трети земного шара составляет вода, — парировал Алан». (Переводы подстрочные).

Стрелы Алана всегда попадают в цель. Развенчание порока состоит «тут же» не в действии, а в слове, в каламбуре, в комическом парадоксе.

В этом обращении к «малой» форме смеха балкарские и карачаевские юмористы приближаются к современной тенденции — краткой философской притче Ф. Кривина, публикациям В. Бахнова.

Однако такое «приближение» не есть результат эволюции художественности, а лишь — совпадения художественно-жанровых принципов, которые у балкарцев существовали еще до зарождения литературы.

О начальной форме развития прозы свидетельствует не только жанровая структура рассказов-анекдотов, целиком основывающаяся на фольклорной и восточной традиции, но опять же драматическая форма повествования — характеры персонажей раскрываются по существу в диалогах, художественная мысль развивается диалогически.

Правда, перед нами тот случай, когда центром повествования являются острая мысль, воплощенная в слове, т. е. само слово, которое делает «излишним» описание мира.

Но этот притчевый «аскетизм» и «лаконизм», взятый на вооружение современной балкарской прозой, не форма выбора, а форма необходимости, сопутствующая первой стадии сатирического жанра. Долго она не может оставаться единственной. Для глубокого освоения действительности «одного единственного жизненного противоречия» недостаточно.

На базе анекдота возникает юмористический рассказ. Сохраняя «конфликт», динамичность и лаконизм анекдота, основной ритм его построения, последний «обрастает» деталями, событиями, характеристиками, т. е. описанием мира, которое в анекдоте не имело функционального значения.

Анекдот становится «материалом для законченных и разработанных профессиональных художественных форм.

их творческой базой»<sup>1</sup>. Естественно, что юмористический рассказ возникает на почве бытовой тематики. Рассказ насыщен действием, он эксцентричен. В основе его лежит юмор положений, «центр тяжести переносится с характеров на самую ситуацию»<sup>2</sup>, он новеллистичен по своей природе.

Способ изображения (юмор) и объект изображения (быт) настолько традиционны, что именно на их почве произрастают первые ростки художественности.

Бытовой юмористический рассказ интенсивно вбирает в себя изобразительные средства восточной сатиры и национального юмора.

Не случайно поэтому частое обращение балкарских писателей к восточной классической и современной сатире — мы имеем в виду переводы на балкарский язык анекдотов Моллы Насреддина, рассказов персидских писателей, турецкого юмориста Азиза Несина и т. д.

Эта близость чувствуется и в выборе предмета юмора, в «выборе» пороков для осмеяния.

В восточной сатире чаще всего бичуются религиозное ханжество, фарисейство, невежество, варварское отношение к женщине.

Отсюда возникают литературные реминисценции. Сходство ситуаций вызвано, однако, сходством быта, морально-этических критериев, имеющих общую историю, и ни в коей мере не обезличивает национального выражения юмора, поскольку сами эти ситуации существуют в балкарской среде и в балкарском языке.

Полного тождества не может быть еще потому, что все ситуации рассматриваются под современным углом зрения, авторское отношение вполне определенно присутствует во всех рассказах.

Самая распространенная в балкарской сатире тема — это тема антирелигиозная. Достаточно назвать поэму Т. Зумакуловой «Ханий и пророк» в гротескно-фантастической форме высмеивающую догматы корана, одноактную пьесу И. Маммеева «Бык и дракон», рассказы Б. Гуртуева «Акжелин», «Шиякьы тебеде», Х. Кацнева «Черный джин», его же пьесу «Талисман» и т. д.

<sup>1</sup> К. Давлетов. Фольклор как вид искусства. М., изд-во «Наука», 1966, стр. 307.

<sup>2</sup> И. Виноградов. Борьба за стиль. М., 1936, стр. 52.

Интересно работает в этой области мастер балкарской сатиры Х. Кадиев. Для его рассказов характерно сочетание элементов восточной притчи и западноевропейской антицерковной новеллы. Мы встретим у него и острую злободневность, и восточную афористичность, и эксцентрику, пародийно-иронические элементы, характерные для современной сатиры, шарж, внутренний монолог.

Мы уже говорили о некоторых особенностях смеха Кадиева (рассказ «Ад или рай»), о сочетании «низкого» юмора и драматизма, гротеска и лирики.

По-другому звучит смех Хабиба в новелле «Черный джин».

Незадачливый эфенди не вызывает, подобно Абдуллахабу («Ад или рай»), страха и ненависти, он просто смешон. «Уничжительно» выписан портрет муллы — его скаредность, суетливость, недоверчивость.

Ирония Х. Кадиева едка в нравоучительном рассказе-притче «Черный джин», где высмеивается не в меру любознательный искатель божественной истины Гиргока, в пьесе «Талисман», герой которой 50 лет носил на шее талисман с проклятьем, думая, что он спас его от всех бед.

Большинство бытовых рассказов Х. Кадиева написано на темы морали — о воспитании детей, о нерадивых женах, о любителях бесплатного угощения, о злоупотреблениях по службе и т. д.

Но именно на этой «освоенной» почве бытового юмора есть опасность превращения смеха в комикование.

И мы не можем сказать, что Кадиеву всегда удается избежать этой опасности. Желание во что бы то ни стало рассмешить читателя иногда заставляет автора обыгрывать «застольные» анекдоты, известные сюжеты, проходные шутки, тогда как комическое следует искать в самой жизни. Желание это приводит также к искусственному «осмешнению» персонажей, что придает сатире случайный характер и нарушает жизненные пропорции.

Так, в рассказе «Фотограф-волчок» высмеивается верткий фотограф, «виновный» лишь в том, что он слишком подвижен и любезен, но ведь фотографу и положено быть таким.

Герой рассказа «Светлая ему память, бедняге» повинен в том, что он толст.

В другом рассказе «остроумные» друзья наказали директора, заставив раскошелиться в ресторане. В этих рассказах юмор лишен остроумия и глубины, он становится банальным, «низким». Следует, по-видимому, отказаться и от чрезмерного иногда натурализма, который воспринимается здесь вовсе не как галльская непринужденность, он скорее грубоват, чем естествен, художественно неорганичен.

Здесь, вероятно, уместно напомнить об ответственности писателя перед сатирическим жанром, о которой говорил Салтыков-Щедрин: «Я ничего не создаю, ничего лично мне принадлежащего не формулирую, а даю только то, чем болит в данную минуту всякое честное сердце»<sup>1</sup>.

Очевидно, бытовой юмористический рассказ не в состоянии вместить все многообразие современной жизни, бытовые сценки, как и анекдот, сообщают об одном жизненном противоречии.

С углублением исследовательской роли литературы повышается и исследовательская роль сатиры. Последняя начинает не только констатировать факт, а проникает (как это было в очерке и рассказе) в социальную его психологию, а значит, глубже исследует характеры и явления, достойные обличения. Для того чтобы сатирический характер не стал схемой, необходимо показать его «внутреннюю жизнь»<sup>2</sup>.

Но в этом случае сатирический характер начинает подчиняться всем законам художественного обобщения. Разница лишь в том, что психологические изыскания «ведутся» в русле «определяющего личного качества»<sup>3</sup>.

Определяющей чертой сатирического характера становится порок или недостаток, являющийся социальной сущью этого характера.

Переход от бытового анекдота к сатире, строящейся на индивидуализированном сатирическом характере, и связанные с этим процессом художественные линии развития, наметившиеся в балкарской литературе, уместно

---

<sup>1</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. VIII, 1936, стр. 270.

<sup>2</sup> Я. Е. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957, стр. 272.

<sup>3</sup> З. А. Вулис. Лаборатория смеха. М., 1967, стр. 66.

проанализировать на творчестве Хабу Кадиева и Эльдара Гуртуева.

Хабу Кадиев умеет показать не только порок, уже «закрепившийся» в сатирической традиции, но и его модификацию на современном жизненном материале.

Современный чинуша, современный делец, современный краснобай и авантюрист — черты современности в них всегда различимы и получают четкую социальную характеристику. Несколько сатирических персонажей вместе создают сатирический собирательный характер.

Вот герой рассказа «Очень хорошо, сделаем!»<sup>1</sup>. Солтанбек — секретарь райкома. Он любит охотиться во время своих деловых поездок, но, кроме ворон, ему не удается подстрелить ничего путного. Эта, казалось бы, незначительная деталь сразу комически принижает образ. Но главное, что отличает Солтанбека, — это его всегдашняя готовность взяться за любое, даже невыполнимое поручение. Что бы ему ни поручили «сверху», он, не моргнув глазом, поспешно отвечает: «Очень хорошо, сделаем!».

И когда озадаченный секретарь обкома наконец попросил его перенести Эльбрус поближе к Нальчику (уж слишком далеко он от города), Солтанбек отозвался с прежней готовностью:

— Очень хорошо, сделаем.

— Как?!

— Все силы приложим, ничего не пожалеем.

— А сможете ли?

— Этого я не знаю, Михаил Петрович.

— Так что же ты, любезный, обещаешь, если не знаешь?

— Как же я откажусь, если обком обязывает.

И он долго недоумевал, почему его сняли с должности.

О пустозвонстве, убивающем живое дело, бестолковости, «кипучей бездеятельности» — рассказ «Кавказские серьги». Директор артели «Кавказские серьги» проводит собрание. Почти все члены маленькой артели — в президиуме. Сонное молчание в пустом зале. А докладчик еще и не приступал к разговору о деле, тщетно пытаясь увязать план изготовления серег с событиями в Алжире... Общественной характеристике героев в этих рас-

<sup>1</sup> Х. Кадиев. Какие у вас новости? Нальчик, 1961.

сказах уделено, несомненно, больше внимания, чем индивидуальной. Но порок здесь психологически мотивирован, и «главное» определение человека<sup>1</sup> состоялось именно благодаря психологической убедительности характеров.

Тут приходит на помощь мастерство детали, портретной и словесной характеристики, требующее от сатирика стилевой четкости, шлифовки. Уже недостаточно одного события, как в анекдоте, и мы имеем дело с художественной сатирической типизацией, которой подчинены все компоненты рассказа.

В упомянутых выше рассказах почти нет действия — есть разговоры, психологические «состояния», — сатирический эффект достигается потому, что писатель идет от характерного жизненного факта к обобщению, не выискивая случайных комических положений.

Есть и рассказы, в которых социальная тематика, казалось бы, не столь явно выражена, например, «Цитатчик Серафим» и «Бездельник собак в воду гоняет».

Герой первого рассказа — Серафим Феофанович — преподает студентам философию, строя свои лекции на одних цитатах.

Андрей Анурбиевич Кеккезов из рассказа «Бездельник собак в воду гоняет» — пенсионер, инвалид войны. Ему воздали должное, построили дом в колхозе. И стал он строчить анонимки, поливать сограждан грязью. А люди не обращали на него внимания и работали. Но когда он, возгордившись шумом, который производил «наверху», добрался до Совета Министров, им заинтересовались. Оказалось, что он не инвалид войны, а ногу сломал во время бегства из трудового батальона.

Одним из самых выразительных приемов сатирического разоблачения в рассказе явились «сочинения» героя, написанные косноязычным, бюрократическим языком.

Показывая уродливую гримасу жизни, писатель предупреждает об опасности «маленького» зла, которое может стать большим.

Два последних рассказа написаны в жанре жизнеописания, свойственного психологической сатире.

---

<sup>1</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 204.

В них нет нарочитого заострения, преувеличения, автор как будто спокойно изучает характеры, прослеживает причины зла и постепенно пригвозждает его к «позорному столбу».

Элементом психологической сатиры является и монолог героя Х. Кадиева («Рассказ Хамитбия»). Весь рассказ построен на «исповеди» героя, который, по его собственному мнению, достоин лучшей участи, но которому не везет исключительно во всем. Исповедуясь, он само-разоблачается.

Итак, средства психологической характеристики персонажей более универсально применяются в рассказах с социальной тематикой.

Кадиев в них преодолевает схему бытовой юмористической новеллы, в которой единицей сюжета была бытовая сценка. Теперь все внимание сосредоточено не на ситуации, а на характере.

\* \* \*

Какие же еще новые художественные линии наметились в балкарской сатире?

Знакомясь с юморесками Э. Гуртуева<sup>1</sup>, мы приходим к выводу, что балкарская сатира обогатилась новыми гранями сатирического анализа — пародией и иронией.

Пародия и ирония наличествуют также в рассказах Х. Кадиева и З. Зукаева, переплетаясь с сатирико-психологическим изображением, но у Э. Гуртуева они стали отличительной стилиевой чертой его сатирического метода.

Подзаголовок его книги юморесок — «Забавные рассказы». Главное их свойство — юмор, а не сатира (разделение это весьма условное и не считается правомерным в современной теории сатиры). Смех у Э. Гуртуева — скорее манера, чем концепция.

Дело тут, вероятно, в избранном им ракурсе повествования. Почти все рассказы Гуртуева написаны от первого лица. Герой — наш современник, наблюдательный, веселый, доброжелательный человек. В поле зрения ав-

---

<sup>1</sup> Э. Гуртуев. Белый телефон. Нальчик, 1967.

тора — старые пережитки и новые недостатки, проблемы морально-бытовые. Это юмор жизненных парадоксов.

В одном случае герой не может устроиться в гостиницу, в другом он сконфужен тем, что принял свою соотечественницу за иностранную туристку. Махмут (рассказ «Печальный эндшпиль»), забросивший семью из-за своего увлечения шахматами, неожиданно получает от невозмутимо спокойной жены мат Легалья. Мурадин (рассказ «Шайтан-арба») опечален тем, что никак не может избавиться от мотоцикла и т. д.

Как видим, современность налицо. Дело, однако, не в современном жантураже, а прежде всего в авторской манере, в личном присутствии автора в повествовании, в переакцентировках его «сатирического внимания», в самом понимании смешного.

Если кациевский рассказ отличается эксцентричностью, «сделанностью» сюжета, то Э. Гуртуев чаще ищет комическое в повседневном, будничном. Он не нагромождает комические трюки, а выбирает жизненный факт, который ведет за собой комические положения. Таковы рассказы «Шайтан-арба», «Приключения Хаджи-Абрека», «Три истории про Хасанчика» и т. д.

Если у Кациева обличение чаще всего прямое, непосредственное, то у Э. Гуртуева осмеяние происходит при помощи иронического двойника, незримо присутствующего в рассказе. Иронический подтекст звучит в самой авторской речи, в ремарках, комический эффект создается несоответствием между тем, что говорит автор, и тем, что он думает. В этом случае ирония смыкается с пародией. Э. Гуртуев пародирует литературные приемы, индивидуальный стиль, иногда жизненный факт в его речевом потоке.

Обратимся для примера к рассказу «Поединок». В основе его — ссора двух соседок, которая разгорелась из-за случайной драки между не в меру резвыми внуками.

«Так вы еще не знаете, как умеют браниться старые балкарки? Вам ни разу не приходилось быть свидетелем подобного поединка? Нет?

Значит, вы до сих пор не познали прелести удивительно редкого, совершенно бесподобного вида устного народного творчества».

Затем следует экспозиция, создающая атмосферу идеального согласия между соседками, слишком идеального, чтобы в конце концов оно не было нарушено.

«Добротный дом Таслима и не менее добротный дом Буслимат — оба с красными черепичными крышами и нарядными застекленными верандами — стояли рядом, как близнецы, на главной улице селения. По ту и другую сторону ограды, разделяющей владения старых добрых приятельниц, в земле ковырялось абсолютно одинаковое количество кур, под раскидистыми яблонями стояли похожие, как две капли воды, скамеечки, и даже стройные подсолнухи во дворах были совершенно одинаковой высоты».

...И вот разразился поединок, блещущий всеми красками простонародного балкарского языка. Авторские ремарки искусно подогревают комический драматизм ссоры, содержащей все атрибуты настоящего поединка.

Стиль автора, то утрированно-возвышенный, то фарсовый, передающий все нюансы «дамского» бранного лексикона, — создает атмосферу неослабевающего смеха.

Здесь очевиден факт литературного стилистического пародирования. Приемы этого стиля вызывают в памяти гоголевскую новеллу «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», но, конечно, вне того общечеловеческого финала, который делает комизм произведения русского писателя поистине трагическим.

Эта мягкость юмора характерна и для рассказа «Прощальное слово», в котором осмеивается сила инерции, заставляющая одних людей произносить по каждому случаю пустые длинные речи, а других также терпеливо их выслушивать.

Хотелось бы обратить внимание на высокую культуру юмора и иронии в балкарской литературе, как явление чисто литературное, художественное. Мы уже говорили о предпосылках и «естественной» природе национальной сатиры, но в данный момент важно подчеркнуть, что перед нами определенный уровень развитой художественности. Если вспомнить Стерна, Вольтера и других блестящих стилистов, стоящих в преддверии реализма, то можно утверждать, что ирония создает стиль, литературный язык, искусство слова.

Конечно, в простонародном языковом потоке (рассказ «Поединок») сатира Э. Гуртуева чувствует себя

более непринужденно, чем где бы то ни было, но и в рассказах, лишенных опоры на народную речь, в чисто литературной стихии она ведет себя так же уверенно. И уж во всяком случае юмор и ирония Э. Гуртуева лишены налета провинциализма, иногда проскальзывающего в чисто литературных пародиях и стилизациях других писателей.

Вот примеры из рассказа «Прощальное слово»: «Твой уход от нас опечалил наши сердца, которые и теперь еще полны скорби»...

Иронична атмосфера печали и тягостного молчания— «Черные пиджаки сурово насупившихся мужчин и цветастые платья легкомысленных женщин плыли перед его болезненно горящим взором в каком-то зыбком тумане». Ироничен пейзаж: «...В темном бархате неба плясали глупые снежинки». Ироничны сравнения: «скатерть, светлая, как грусть оратора», «слеза, крупная, как галочка в отчете», «со скрипом движущиеся кадыки у суровых мужчин» и т. д.

Ситуация затянувшегося прощания разъясняется самым неожиданным образом: «Он поспешно поднял хрустальный бокал, где угасали последние пузырьки шампанского, и закричал высоким тонким голосом: «Не суждено нам больше встретиться! Прощай, наш любимый, дорогой, незабвенный шестьдесят шестой!». Людей, собравшихся за новогодним столом, подвела инерция штампа, все поддались пафосу доклада и неизвестно, чем бы все кончилось, если бы часы не возвестили о наступлении Нового года, по поводу которого все, собственно, и собрались.

Рассказ напоминает новогоднюю шутку. Ведь не всегда смешное есть только в достойном осуждения, оно сопровождает и добрые дела. Доброта — вот одна из черт юмора Э. Гуртуева.

Сочувствие людям, желание пробудить добрые чувства пронизывают его рассказы. Может быть, поэтому в них всегда присутствует этический элемент, хотя автор, казалось бы, не преследовал воспитательной цели.

И еще одна особенность гуртуевского юмора. Лиризм, наметившийся в его ранних рассказах, как будто получил недостающее «звено» — юмор. Лиризм его юмора создается наличием авторского отношения к изображаемому, авторских идеалов, личной заинтересованностью.

Конечно, писатель изображает и явления, вызывающие у читателя чувство протеста. Прежде всего это бюрократизм.

В рассказе «Белый телефон» единственным «каналом», соединяющим Азнаура Бекболатовича с внешним миром, является именно это «чудо техники». Оно обладает почти человеческой чувствительностью. Телефон поглотил человека, он стал его сущностью:

«Телефон (хитрая bestия!) хорошо знал психологию тех, с кем имел дело его хозяин. Для них человек, который, прощаясь, говорил: «Позвони мне домой», был выше того, кто таких слов сказать не мог».

Постепенно телефон вытесняет самого Азнаура Бекболатовича и берет на себя все его служебные обязанности. А затем он вытесняет и его человеческие качества: «Если у него случались изжога или расстройство желудка, он вызывал скорую помощь, потому что врачи должны оберегать здоровье его, Азнаура! Если соседи праздновали именины, приезд родственника или рождение ребенка, Азнаур Бекболатович вызывал милицию, потому что милиция должна оберегать покой его, Азнаура...»

Но однажды телефон погиб. Испуганный известием о приезде ревизора хозяин вскочил слишком резко с постели, запутался в проводе, рванулся... и, как в детской сказке, «золотое яичко разбилось». С гибелью белого телефона кончилось царствование Азнаура Бекболатовича. Изящество композиции и непринужденность комического вымысла создают великолепное обобщение. Комическая история становится историей души, историей ее омертвления. Отсюда — ощущение «кукольности»<sup>1</sup> характера, человек становится дополнением к вещи, придатком ее.

\* \* \*

Итак, широкое развитие сатиры в балкарской литературе свидетельствует об укреплении в ней реалистических тенденций. Предпосылкой к этому явились богатые традиции устного народного творчества.

---

<sup>1</sup> Я. Е. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957, стр. 220.

Балкарская сатира — явление многомерное, соединяющее в своем эстетическом и нравственном мире народное национальное художественное сознание, восточную классическую традицию и традиции современной сатиры.

Начиная свой путь от восточного анекдота, построенного на бытовом материале, на «одном единственном жизненном противоречии», от драматургического построения (эксцентричности, новеллистичности, диалога), она идет к созданию индивидуализированного, психологически обоснованного социального характера, достигая этим более углубленного аналитического исследования современной жизни во всем ее многообразии.

## П о в е с т ь

Мы попытались определить основные особенности развития малых жанров балкарской прозы — очерка и рассказа (в том числе юмористического). Как же происходит дальнейшее развитие национальной прозаической традиции?

Синтез художественных тенденций, наметившихся в рассказе, более полно осуществляется в жанре повести. Для того чтобы художественно полно воссоздать жизненный опыт, духовную и общественную жизнь человека, необходим жанр, тяготеющий к более «широкому повествовательному пространству», к более широким обобщениям.

Обобщения эти стали возможны благодаря тому, что писатели накопили известный моральный и исторический опыт, оформились их нравственные критерии. Эхо последней войны, большие моральные и социальные сдвиги, «возрастание нравственных начал в жизни общества» определили и общую направленность литературного движения.

Жанр повести мог вместить в себя опыт прошлого, осмысление военного времени с высоты сегодняшнего дня («Магомет», «В горном ауле» Х. Кадиева) и обращение к истокам национального бытия (повесть А. Тепеева «Солнце не заходит»), и размышления о ценности человека, т. е. весь комплекс современных морально-этических проблем.

В жанре повести балкарская проза обретала повествовательный простор. Описание мира и человека в «неограниченном» прозаическом повествовании было важным ее завоеванием.

Разумеется, возникал риск чисто натуралистической описательности, но, подобно детской болезни, необходимо было пройти этот этап становления искусства прозы, преодолеть его недостатки.

Главное состояло в том, что молодая литература взяла на себя «смелость» вырваться из рамок рассказа, имевшего почву и традиции в национальном фольклоре, и выйти в открытое море повествовательности, к прозаической многомерности «времени» и «пространства», к созданию характера, вмещающего в художественном единстве своей личности общественные и личные свойства бытия.

И, как всегда в таких случаях, в новом жанре нашли свое отражение «начала» и «концы» развития и становления эпического повествования и современная проблематика, сегодняшней опыт советской литературы, наполняющий эпическую описательность лиризмом, необходимым в становлении молодой прозы.

Явственно определились два стиля повествования — традиционный (идуший от устного хапара, сохраняющий элементы эпоса) и с усиленным «личностным началом».

К первому типу повестей можно отнести «Магомета» и «В горном ауле» Х. Кадиева, «Простят ли?» М. Шаватовой, «Судьбу сироты» Ж. Токумаева и «Кавказец» И. Ахкобекова. Однако, несмотря на общность стиля, эти произведения можно условно разграничить на повести о событиях и повести о человеческих судьбах.

В балкарской прозе познанию человека вообще предшествует создание героя, как это ни парадоксально на первый взгляд. Ведь герой — это наиболее законченное художественное выражение авторских мыслей, его идеалов. Это более высокая стадия художественного обобщения, являющаяся основой произведения. Для балкарских писателей важно было вначале научиться не только рисовать быт, нравы, природу, но и переносить на страницы книг живого человека. Иначе герой оставался бы декларацией. Только познав человека, литература может подойти к подлинно художественной мысли, обоб-

щению, к общественному характеру, к герою своего времени.

Читая повести Кациева, мы присутствуем при становлении положительного героя, художественно достоверного и убедительного. Автор назвал свое произведение «Магомет» рассказом, но по охвату материала, по многоплановости действия это скорее повесть.

В характере Магомета преломилась авторская концепция положительного героя, заявленная в самом начале повествования. Образ его обобщенно-индивидуален. В то же время это человек, который живет среди нас. Его можно узнать по щедрости души, — он скуп на внешние проявления чувств, но во всяком деле активен — добр и деятелен. Ему свойственны веселый задор, чуткость, непримиримость ко всякой несправедливости, неистощимая изобретательность. Типичность, обобщенность образа — в его биографии, неотрывной от биографии народа и всей страны, в жизненных связях героя, в том месте, которое он занимает в обществе. Такие люди всегда в строю, в гуще борьбы, которую им приходится вести в мирное и в военное время. Для такого героя служение народу, партии — синоним жизни. В предвоенные годы Магомет был несправедливо исключен из партии. Атмосфера общего огульного недоверия, мертвящих и многозначительных формулировок окружала его в то трудное для него время.

Страстные думы о правде и кривде тяжелым грузом лежали на его плечах. Война застала его курсантом. Он сразу же отправляется на фронт. Под Одессой впервые узнает горечь поражений и потерь. Вид разоренных сел, укоризненные взгляды людей, провожавшие отступающих солдат, рождают в его сознании бесконечные мучительные «почему?».

После одного из боев раненый Магомет был взят в плен. В лагере для военнопленных он устанавливает связь с подпольным комитетом. Во время переброски военнопленных во Францию эшелон начали бомбить, и Магомету удалось бежать. Вместе со своим товарищем он попадает в партизанский отряд. Общение с французскими коммунистами и патриотами, совместная борьба с фашизмом обогащают горца опытом интернациональной солидарности, расширяют его представления о мире. «Мишель — горный орел», как его называют новые друзья, — мечтает принять участие в освобождении Парижа,

но ранение помешало этому. После победы над фашизмом Магомет остается во Франции, занимаясь отправкой советских военнопленных из Амьена и Парижа, затем с таким же заданием его отправляют в Бельгию и Голландию. Но вернулся Магомет в родное село без партийного билета, и его опять встречают с недоверием.

После XX съезда КПСС Магомета восстанавливают в партии. В полной мере познав гнетущую тяжесть недоверия, он снова обретает радость жизни.

Перед нами — судьба человека, тесно связанная с историей его народа, его страны.

Жизненный материал, положенный в основу повести, нов для балкарской литературы, и автору не всегда удастся преодолеть тяготение к чистой событийности.

Отсюда хроникальность, беглость изложения. С другой стороны, интересный сам по себе материал несет определенную художественную функцию. Писатель изображает годы войны, когда судьба человека больше чем когда-либо определялась именно событиями.

Герой повести цементирует этот материал, хотя характер его и возникает «вслед» за историей, вслед за событиями.

На примере повести «Магомет» можно проследить особенности этого жанра в балкарской литературе. Не быт, не замкнутый в себе мир национального бытия, сквозь образ которого «просвечивает» мир общечеловеческий, но события конкретной истории входят в прозаическое повествование. При этом художественные взаимоотношения истории и героя еще не вполне определились в том смысле, что герой следует за историей и последняя предстает перед нами, по существу, главным компонентом действия, если не его целью, и в соотношении между нею и образом героя нет «равенства». Дело тут, конечно, не в «дисгармонии» между личностью и обществом, которую современная западная литература «преувеличивает» в пользу личности, не способной и не желающей ее преодолеть, но в «дисгармонии» между стремлением расширить охват действительности посредством истории и художественным несовершенством молодой прозы. Отсюда — очерковость повести, ее хроникальность, а иногда и излишняя документальность.

Обращение к военной теме было вызвано, очевидно, не только стремлением осуществить «связь времен», ос-

мыслить события минувшей войны с высоты сегодняшнего дня, но и задачей чисто художественного порядка.

Это — желание «восполнить пробел» в литературе, вызванный отсутствием прозаических произведений на эту тему, и, более всего, желание хотя бы пунктирно обозначить дальнейшее развитие национального характера на новом историческом отрезке, точнее на героическом материале войны.

Может быть, этой первой попыткой охватить все сразу, весь план войны и объясняется пунктирность, «илиадность» в описании жизни героя.

В повести Кациева «В горном ауле» война становится не событием, а судьбой. Она затрагивает судьбы многих людей. Трансформация, которую претерпевает балкарская повесть о войне, отражает глубинные процессы, происходящие в современной литературе. Здесь Х. Кациев ближе подходит к реалистическому показу жизни, к постижению неизведанных областей человеческого характера. Жизнь осваивается в более многообразных проявлениях, открываются новые изобразительные возможности балкарского языка. И происходит это, как всегда у Х. Кациева, в коллизии, исполненной истинного драматизма.

Героиня произведения — русская женщина. Но здесь не только тема дружбы народов. Автор ставит нравственную проблему, близкую к айтматовской («Джамиля»). Это помогает писателю усилить гуманистическое содержание повести, показать силу общности, объединившей всех людей в суровые дни войны, и наполнить ее современным нравственным звучанием.

Гонимая военной бедой, Элли с двухлетним ребенком на руках попадает в балкарское село. Среди добрых людей отогрелось сердце беженки, накрепко привязалось к людям маленького горного селения.

Она давно уже не получает вестей с фронта от мужа. И вскоре к ней приходит любовь: она полюбила Эльдара. Естественность, богатство этого чувства, высокого, но вместе с тем простого, как жизнь, с такой правдивостью изображены в балкарской прозе впервые. Обычно о любви рассказывалось, она выполняла роль необходимого атрибута, здесь же любовь утверждается как яркое, раскрепощенное чувство всей сущностью характеров, их движением.

И это чрезвычайно важно для молодой литературы, недавно избавившейся от «классических» драм долга и сентиментальной слезливости, с их пониманием любви, ограниченным старыми представлениями. Правда, автор избирает на роль героини все-таки не балкарку, но важно, что проблема поставлена, что сочувствие писателя целиком на стороне большого чувства, хотя бы и не укладываемого в общепринятые рамки. Тема любви перерастает в тему свободы человеческой личности вообще.

К сожалению, концовка повести сделана в мелодраматических тонах. Но мы уже указывали, что мелодраматизм, как одна из первых форм субъективности и психологизма, неизбежен в молодой прозе и судить о нем нужно именно с этих позиций, тем более, что мелодраматизму развязки предшествуют драматизм истории человеческих отношений.

Автор не морализирует, — он оправдывает героиню и всей ее дальнейшей трудной судьбой, и чистотой и цельностью характера, неизменного в любви и верности, в стойкости и нежности.

Эллен уезжает на Украину. У нее родилась дочь, но Эльдар об этом не знает.

А потом приходит весточка от ее мужа Степана, который вместе с другими военнопленными возвращается домой. Писатель рисует человека слабого, опустившегося, способного на бесчестный поступок. Он сдался в плен по малодушию.

Степан признает нравственное превосходство Эллен над собой, и это вызывает у него чувство мелочной, с трудом подавляемой злобы, желание ее унижить. Эллен же старается быть ему опорой, поддержать в нем веру в себя.

Боясь окончательно потерять жену, движимый все той же мелочной злобой, Степан рассказывает дочери о любви матери и Эльдара, подрывает у ребенка уважение к матери. Узнав об этом, Эллен расстается со Степаном.

Все эти годы ее поддерживает негаснувшее чувство к Эльдару. Снова посещает она места, дорогие ее сердцу. Снова видит Эльдара, но не решается подойти к нему, узнав о смерти его жены, и уезжает домой.

Мелодраматична концовка повести. Сын Эльдара — Алий и дочь Эллен — Маша познакомились в Москве,

полюбили друг друга и решили пожениться. Эллен и Эльдар, приехавшие на свадьбу, встречаются там и рассказывают детям правду. Все счастливы.

В повести нет прямого изображения войны, но именно война создает «ситуации нравственного выбора», именно она питает драматизм повести, высветляет характеры.

В постижении всей многосложности и противоречивости внутреннего мира человека для молодой прозы большое значение имеет «конструкция», привнесенная извне, из внешнего мира, навязывающего те или иные ситуации человеку, который пока не может (художественно) «обнаружить», «осознать» их в себе самом, в свободе проявления своего внутреннего «я». Война «создала» у Кациева такую ситуацию для русской женщины и балкарца, внешние силы их разлучили и т. д.

Возникает «конструкция», в которой герои раскрывают свои «психологические состояния» в каждый данный момент. Сюжет становится компонентом психологического движения, а не наоборот. Очевидно, внутренний мир человека в его диалектическом единстве не сразу постигается прозой художественно. Единство воплощается на этом этапе в «конструкции», которая расчленяет мир, но на пути к синтезу.

И, несмотря на довольно заметные черты мелодраматизма, являющиеся следствием такого «конструктивизма», повесть «В горном ауле» стала определенной вехой в освоении балкарской прозой «простой сложности» жизни, психологической правды характеров.

Наряду с событийной конструкцией встречается и «этическая», когда романтическая контрастность изображения вызвана заданностью основной идеи, взятой как нравственный постулат.

Верность в повести Б. Гуляева «Тропинка» — это не результат развития характера, это — его свойство. Оно движет всеми помыслами и действиями Сакинат в ее любви к Омару, а затем в трогательной привязанности к девочке Лейле, заботу о которой нелегкая военная судьба возложила на плечи героини. Это создает образ почти жертвенный, идеальный в традиционном народном понимании.

Вторая линия балкарской современной повести раз-

вивается по пути усиления, как уже говорилось, «личностного начала».

Если традиционные повести отличаются законченностью фабулы, большей или меньшей однородностью всей системы художественных средств, то здесь сюжет часто ослаблен, в повествование вторгаются элементы инородные: публицистика, хроника и лирика.

Повествованием завладевает не летописец, а человек, личность, которая становится доминирующей, и это определяет весь повествовательный строй. Авторские мысль и чувство создают как бы самодвижение сюжета, которому подчинены монтаж событий, лирические отступления, фактический материал. Это увеличивает возможности авторского самовыражения, уже не скованного материалом, находящимся «вне» его, автора, а подчиняющимся только внутренней логике художественной мысли, поднимает «интеллектуальный потенциал» произведения.

Выход к интеллектуально насыщенному повествованию создает общие критерии в ощущении и отражении действительности. Эти интернациональные моменты, предполагаемые уже самой природой больших жанров прозы, при наличии раскованного авторского самоизъявления, становятся еще ощутимее. Повесть «Солнце не заходит» А. Теппеева соединяет в себе такую общечеловечность и в то же время яркую гражданственность.

Наметившиеся еще в первой его повести «Баллада о любви» свобода изложения, создающая в то же время напряжение лиризма, гражданственность, выверяющая самые субъективные моменты, находят законченное выражение в новой повести.

А. Теппеев пришел в литературу со своей темой: темой связи поколений, темой ответственности человека перед временем. Решается она в трех временных измерениях; это сказывается уже на самом построении повести. Перед портретом погибшего отца — Музафар, он рассказывает о своем вступлении в партию.

Музафар пришел к отцу, как на поверку, со своими сомнениями и раздумьями. За столом в этот день — живые и погибшие.

В повести тесно переплетаются события прошлого и настоящего; присутствует в ней и будущее. Опыт времени становится опытом личности, отсюда — лиричность повести, полнота и свобода самовыражения героя. Но

свобода эта подчинена четкой авторской позиции — раскрыть смысл и преемственность человеческой доброты, неразрывную связь личной судьбы с судьбой народной.

Повесть построена в форме семейной хроники. Угол зрения главного героя все время расширяется от детского восприятия мира — к гражданскому, а затем и к общечеловеческому.

В опыте героя интересно преломляются национальное и общечеловеческое, они диалектически взаимодействуют. Формируется герой, питаясь национальными истоками, тысячелетним опытом, разумом народа. Это составляет философский акцент повести. Его воплощение — дед Хамзат, мудрец и труженик. Он крепкими узами связан с землей, силен ее силой. Недаром эпитафией к главе о Хамзате автор взял слова Пак Ин По — «Если ты пахнешь землю, то кто тебя осилит?».

Музафар восстанавливает в памяти свою родословную, восходящую к людям сильным и мудрым. Прадед его Шонтук высоко на горе построил жилище. «И диву даешься: кто перенес сюда эти каменные глыбы лежащие в основании дома? Наверное, наши предки были «пелуаны». Все его предки были мастерами. Любовь к земле, к труду перешла к Хамзату по наследству. Людей, равнодушных к земле, он считал ее врагами. Он рано научился отсчитывать шаги, неся на спине тяжелую вязанку дров. Знал сладость отдыха. Любил, отдыхая на этой вязанке, смотреть в небо... Хамзат полюбил деревья, и словно в награду за эту любовь к нему перешло отцовское умение работать с ними. Так же просто, как он любил землю, Хамзат пошел в революцию в 1917 году.

Когда три сына Хамзата не вернулись с войны, он горько произнес: «Иногда мне кажется, что деревья счастливее людей. Долог их век, сотни лет слушают они песню ветра на заре»... Но тут же добавил, споря с собой: «А счастливее человека кто? Человеческий год длиннее, чем 1000 лет у дерева»...

Таким образом, мир Музафара складывается из событий знаменательных, окружения замечательного.

Автору хорошо удалось показать высокий мир подростка, еще незавершенный, но прекрасный и многообещающий. Ассоциативность мышления помогает писателю передать «хаос полудетской души». Не навязчиво воспринимаются «взрослые» рассуждения мальчика о сложных

вещах. Простые, точные, как будто впервые произнесенные слова усиливают поэтический настрой повести.

Автор словно очищает известные понятия от всяких наслоений, возвращает им изначальный смысл — такой, каким он складывается у ребенка, а затем отстаивается в мудрости старого Хамзата.

Вот Хамзат ведет внука Музафара в горы «открывать глаза родников».

Это — путешествие в страну чудесного знания, в «Тагъылы къол». Навсегда запал в душу Музафара урок доброго участливого отношения ко всему живому, радость, которой вознаграждает природа за знание. Хамзат «открывает глаза родника», освобождая их от талого снега, прошлогодней листвы. И горные ключи радуются своему освобождению, сначала вскипают мутной пеной, потом становятся чистыми и прозрачными «Послушай, как они радуются! Не иссякнет в «тагыла» вода, пока они стремятся к свету. У них надо учиться любить жизнь, мужество. И всегда, где встретишь, открывай глаза родниковые»<sup>1</sup>.

Добрая сказка о роднике станет для Музафара определяющей в формировании его нравственных правил.

Здесь мы снова видим возвращение к истокам; ведь родники — это неиссякающая народная жизнь. Непрерывающийся рассказ о народной судьбе пронизан высокой образностью, корнями уходящей в народно-поэтическую символику. В повести часто повторяется мотив огня, являющегося, как и родники, символом жизни.

Рассказывая внуку о нарте Сосруке, добывшем огонь для людей у эмегенов, Хамзат заключает: «Вот и Гитлер хочет украсть у людей огонь. Но народ-нарт не отдаст огонь. И снимет Гитлеру голову, как Сосрук эмегенам».

Война в повести показана через детское восприятие. Несколько сцен, запечатлевшихся в детском сознании, создают образ войны: расстрел русского солдата Валерия, допрос бабушки, разговор с соседом Шоштаром, который стал полицаем.

Война — это украденное детство, недетские заботы, приблизившие мальчика к взрослым. Война — это горе скорбящей гелли (бабушки), теряющей своих сыновей.

<sup>1</sup> Перевод подстрочный.

В Киргизии Музафар обрел вторую родину. Хамзата киргизы любовно называют «устаке» («мастер»). Он прожил свои последние дни достойно, с неугасающей мечтой о родной земле. Он завещал Музафару сложить ему памятник на родине, под горой, из камней, «тяжелых, как его печаль». «Люби землю» — были его последние слова.

Черпающий силы из вечно живого народного родника Хамзат — образ большого гуманистического и философского наполнения.

Стремление к наиболее полному выражению национального характера свойственно балкарской литературе последних лет: «Общая тенденция находит свое выражение не столько в сглаживании национального стилового своеобразия, сколько в его интенсификации, утончении, более глубоком, сложном его выявлении»<sup>1</sup>. Произведение без воплощенного национального начала не может принадлежать человечеству. Более того, без воссоздания национального бытия, национального характера произведение не может стать реалистическим. Именно с этим связано углубление реализма в национальной литературе последних лет.

А. Теппееву удалось показать в повести «Солнце не заходит» особенности национальной жизни в сочетании с конкретным социальным содержанием нашей действительности.

Едва ли не впервые в балкарской литературе приметы национальной жизни являются не бытовым орнаментом, а определяющей чертой реализма. Характерно, что нравственный потенциал героя определяется степенью его близости к национальным истокам.

Образ Хамзата лишен притчевой статичности. Он наполнен индивидуальным содержанием, психологически достоверен. Именно подлинность, национальность, естественность воплощения в нем народного идеала позволяют ему стать выразителем народной философии.

Повесть своеобразна по своему построению и художественному решению. Прием обрамления связывает воедино не только три временных измерения, но и все композиционные и философские узлы повествования. Главы построены не на событийной последовательности, а на

<sup>1</sup> Г. И. Ломидзе. В поисках нового. М., 1963.

движении авторской мысли. Эпиграфы к каждой главе как бы отмечают вехи этой мысли и в то же время создают эмоциональный заряд, определяют тональность главы.

Мы уже говорили ранее о поэтическом языке произведения. Следует уточнить, что язык и стиль — важнейшее новаторство повести, поскольку в ней все воплощено в слове, в стиле.

Нередко многословие, гладкопись снижают полноту жизненного драматизма. В повести же Алима Теппеева неизмеримо возрастает «удельный вес» слова, повышается его емкость. Именно простота слова, создающая впечатление его необычности, освобождающая слово от примелькавшегося контекста, создает поэзию повести. Емкость слова в ней, свойственная скорее поэтической речи, позволяет вместить в него большое содержание. Слово становится образным эквивалентом философской категории, работающей на основную мысль.

Родники, огонь, земля, человек, природа — вот эти философские категории.

Если продолжить мысль о поэтической природе повести и обратиться к ее жанру, то мы приходим к выводу, что она вырастает из лирической поэмы. У Теппеева мы видим не просто объективное изложение, а лирические картины мира во всей его «протяженности, связности и развитии». Внутренняя органичность повести, создаваемая единством содержания и художественного выражения, обращенность внутрь авторского «я», через которое проясняются события и явления внешнего мира, весь ее возвышенный строй укрепляют нас в этом мнении.

«Поэтичность» повести усугубляется еще одним художественным приемом — умелым употреблением детали, тяготеющей к символу. Речка, куда гелля (бабушка) ходила за водой; кровать в доме Хамзата, на которой рождались дети и умирали старики, а потом лежал Валерий, расстрелянный немцами; деревянная чашка и ложка, сработанные прадедом Шонтуком; вилы из оленьих рогов — как напоминание о родине. Иногда эти детали развернуты, сюжетны, отвлечены от конкретного содержания — огонь на груди матери-земли как образ войны, народной беды. Эти детали естественно вписываются в поэтическую фактуру повествования.

Говоря о литературном ее значении, мы, не боясь преувеличения, можем сказать, что она является самым значительным достижением балкарской прозы последних лет.

Глубокое проникновение в основы национального бытия обуславливает ее общечеловеческое содержание. Пропуская общезначимое через национальное, выявляя свое, «балкарское» отношение к нему, Алим Теппеев открывает для читателя тот «клочок земли», который зовется его родиной!

Итак, говоря о повести с «личностным началом», мы выделили ее лирическую разновидность.

Повесть М. Геттуева «Открытые сердца» обнаруживает новые черты. Она интересна по своей жанровой природе. Наряду с лирикой, в ней наличествуют эпическое изложение, высокая публицистика, элементы хроники, документа. Все эти новые для балкарской прозы повествовательные элементы органично восприняты национальной повествовательной почвой. Они создают интересный сплав, способствуют наиболее полному воплощению авторского замысла.

Повесть охватывает события войны, оккупации, послевоенного периода. Она имеет сквозной сюжет: в центре внимания автора — судьба русской девочки Светланы. Ее спасла горская семья, найдя ребенка в яру после расстрела немцами заключенных. Абубекир и Зайнаб вырастили девочку в трудных условиях, укрывая от немцев и полицаев. Светлана обрела в горах семью, уверенная, что Абубекир и Зайнаб — ее родители, а Хасанбий, вернувшийся с войны, — родной брат.

Эта линия пересекается дополнительными, тоже вполне законченными. Повествование ведется то от лица Хасанбия, то от лица героини, Абубекира или самого автора. Это придает повести дневниковый характер, сообщает ей особую доверительность, неопровержимость свидетельства.

Такой своеобразный «полилог» не нарушает цельности авторской мысли: это не спор, а единое многоголосое утверждение главной идеи: люди — открытые сердца, открытые доброте, справедливости.

Лирика повести — во внутренних монологах героев, часто диалогизированных. Они развернуты и нередко переходят в нечто подобное «потoku сознания». В думax

Абубекира, например, переплетаются явь и мечта, воспоминания и реальность.

Монологи служат не только средством самораскрытия героев, но иногда и средством композиции,—восстанавливают выпавшие звенья сюжета. По своему образному строю, ритмической организации они приближаются к стихотворной речи.

Ораторский публицистический строй авторских отступлений — намеренное нарушение обычного синтаксического строя в целях усиления смыслового акцента — все это придает повести высокий драматизм баллады. Здесь можно говорить о стилевом, эмоциональном родстве повести М. Геттуева с такими произведениями о войне, отмеченными высоким драматизмом и романтизмом, как «Непокоренные» Б. Горбатова, «Молодая гвардия» А. Фадеева.

«О родная земля моя! Распрями могучие плечи, сбрось цепи свои, сбрось со скалы, повергни во прах фашистских кровопийц!

Расскажи, как хочешь ты плодоносить, множить стада свои, щедро дарить людям богатства недр, как хочешь ты счастья! Расскажи всем людям о надругательствах над тобой, зверствах, насилии. Слышишь, земля?»<sup>1</sup>

Родство балкарской лирической повести с собственно поэтическими жанрами, как мы видим, является закономерностью ее развития, определяет ее жанровое своеобразие. Повесть «Солнце не заходит» по своей поэтической природе ближе к поэме, повесть «Открытые сердца» тяготеет в своей лирической части к национальному поэтическому жанру — балладе. Это заметно и в характере проявления национального. Если в первой повести национальное выражается преимущественно в мироощущении, в нравственно-философском аспекте, то во второй национальны сам повествовательный стиль, языковая ткань, образная система. Современным явлениям и понятиям М. Геттуев находит эквиваленты в народной образной системе.

Как было отмечено ранее, в повести М. Геттуева «Открытые сердца» есть элементы хроники, документализма, которые вообще свойственны произведениям о войне.

---

<sup>1</sup> М. Геттуев. Ачьжъ жюрекле. Нальчик, 1963, стр. 42. (В переводе: «Светушок». Нальчик, 1966).

Автор предпочитает убедительность факта приближительности «беллетристического» изложения. Но фактический материал лирически организован автором. Свободный монтаж, смещения во времени, авторское вмешательство в действие — все эти атрибуты документального жанра присутствуют в повести, создавая сочетание достоверности и лиризма. Битва под Сталинградом, бои на берегах Влтавы, в Лослау, Мукачево, под Ужгородом, Площадь витязей в Праге — вся эта ретроспектива военных лет проходит перед глазами читателя в авторских отступлениях.

— В жанровой полифоничности повести, сочетающейся с цельностью идейно-художественного выражения, очень показательно проявляется синтетическая тенденция современной литературы — взаимопроникновение и взаимообогащение жанров, далекое, конечно, от синкретизма долитературного, но подчиненное потребности все более глубокого познания человека и мира.

### Историко-революционный роман

Овладение жанром повести и романа в балкарской литературе началось на историческом материале. Начало 60-х годов было отмечено появлением романов и повестей на историко-революционную тему. В 1961 году появились «Горные орлы» Ж. Залиханова, «В теснине» О. Этезова, «Адилгери» Б. Гуртуева. В 1964 году — «Мурат» М. Шаваевой, в 1965 — «На заре» С. Шахмурзаева, «Саняты» М. Узденова. Эти романы и повести создают целую панораму революционной эпохи с 1906—1907 годов до конца гражданской войны в 1921 году.

В этот переломный период, вместивший в себя грандиозные исторические события, начинается активная, осознанная историческая деятельность народа. Обращение к историко-революционной теме было попыткой осмысления своей истории, художественного утверждения себя в историческом процессе, т. е. началом развития художественного самосознания. Для молодой литературы, кроме того, это была школа исторически конкретного реалистического изображения жизни.

Развитие этого жанра в братских литературах Северного Кавказа, в молодых литературах советского

Востока и Сибири было весьма интенсивным. Появляется множество новых произведений: «Махач» И. Керимова, «Мечь» М. Магомедова, «Мюрид революции» М. Мамакаева, «Когда познается дружба» Арсанова, «Поэма о героях» Мамсурова, «Чудесное мгновение» А. Кешокова, «Слова арата» Салчака Тока, «Голос в горах» Д. Кубанова и т. д.

В своем докладе на IV съезде советских писателей «Современность и проблемы прозы» Г. Марков подчеркнул, что развитие историко-фактического и мемуарного жанра имеет «особенно большое значение... в литературной жизни братских республик, где художественное освоение материалов прошлого еще более раздвинуло рамки национального самосознания народов»<sup>1</sup>.

В 30-х годах выходили отдельные повести и рассказы на историко-революционную тему, но малая форма повествования препятствовала созданию широкой панорамы народной жизни в революции. Отсутствовал, кроме того, эстетический опыт, который позволил бы «совместить» человека и историю в прозаическом повествовании. Революционный эпос предстояло создать современным прозаикам.

Прежде чем приступить к анализу балкарского революционного эпоса (который мы не расчлняем по жанровому признаку, поскольку и повести, и романы в данном случае скреплены единством типа и проблематики, единством повествовательного жанра), имеет смысл обратить внимание на трудности, которые подстерегают каждого, кто приступает к этой теме: это прежде всего — отсутствие переводов, а поэтому малоизвестность произведений. В то время как балкарская поэзия широко представлена многими переводными сборниками К. Кулиева, К. Отарова, Б. Гуртуева, Ж. Залиханова, Т. Зумакуловой, балкарская проза неизвестна и абсолютно не исследована. Ввиду того, что разговор о неизвестных романах и повестях был бы беспредметным, в работе более или менее подробно излагается их содержание.

---

<sup>1</sup> Г. Марков. Доклад на IV съезде советских писателей. «Современность и проблемы прозы». «Литературная газета», 1967, 24 мая.

Роман «Горные орлы» Ж. Залиханова композиционно состоит из двух частей. Первая повествует о дореволюционном прошлом горского села. В центре внимания автора — судьба подростка Мазана, обрамленная заставками, как бы автономно рисующими быт, нравы, природу, образ жизни горцев. Движение народной судьбы воплощается в саморазвитии индивидуума, в жизни (росте) мальчика, подростка. Это, конечно, не осознанный прием, как, например, у Горького в его автобиографической трилогии. Это художественная необходимость. Сама жизнь человека предполагает развитие, и молодая проза как бы автоматически обретает движение, в процессе которого и происходит познание человеком самого себя, а через себя — истории, народной судьбы, частью которых является его жизнь и судьба.

Этот принцип требует повествовательного пространства, которое позволило бы развернуть сюжет-биографию человека и, в конце концов, народа и времени. Остальные компоненты как бы нанизываются на этот сюжет; так, в начале романа — большое, на целую главу, описание природы, ставшее традиционным зачином. Пейзаж несет несколько функций — композиционную (описание места, где развернутся последующие события) и эмоциональную — подготавливаются ассоциации, рождаемые представлением о единоборстве человека с суровой природой. Описание природы, охватывая также и конкретные приметы горского полунатурального быта, служит лирическим прологом к повествованию.

Внутри развертывающейся биографии героя, которая становится историей народа (в этом — своеобразие балкарского исторического романа), возникают «закрытые» биографии — судьбы, вставные новеллы, законченные рассказы. Одна из удач романа в этом плане — образ старого джалчи (наемного пастуха на отгонном пастбище) Хажии-Османа. Его рассказ о себе — история загубленной жизни, полной лишений и обид. Хажии-Осман батрачит у баев, не имея ни дома, ни жены, не видя человеческого участия. Его рассказ о первой и единственной любви, светившей ему всю жизнь, полон незатухающей боли. Через все невзгоды старый джалчи пронес доброту к людям, чувство собственного достоинства.

Образ мудрого старика, хранителя лучших нацио-

нальных качеств и народного опыта, в балкарской литературе не нов, он встречается и в родственных кавказских, и в бурятской, и в якутской литературах. Но в романе он уже избавлен от локальности и традиционности, — его судьба освещена «самодвижением» исторического повествования.

В романе подробно выписан быт народа — борьба пастухов со стихией, «черные дни» во время ягнения овец, однообразно-тяжелые будни, когда приходится согреться только буркой или красивой сказкой, рассказанной старым джалчи. Картины классовых отношений не просто констатируют факты, а в движущемся повествовании исподволь подготавливают будущие исторические коллизии. Экономическая и административная власть на селе принадлежит богачам Ерюзмеку и Атаю, эфенди и старосте Эгеу. Им противопоставлены Мазан, бедняки Байкул, Самат, Махмут и другие. Нескольким особняком стоит рачительный хозяин Касай, принимающий существующий строй как раз и навсегда установленный порядок вещей.

Детство Мазана совпадает с этой романной экспозицией, которая дает простор реализму, поскольку констатирует еще «недвижимую» национальную реальность в себе самой. Эта «заледенелость» повествования — не просто прием экспозиции и контраста (как у Шолохова), но и необходимая «школа» реализма, в которой проза ощущает все свои возможности в рамках «знакомого» национального бытия, находящегося в преддверии взрыва. Отъездом Мазана вместе с русским мастером Федором в Пятигорск заканчивается рассказ о дореволюционном периоде жизни села. Действие вырывается на простор революционной борьбы, развернувшейся на всем Северном Кавказе.

Именно здесь роман утрачивает что-то очень цельное. Монолитность изображения, композиционная стройность уступают место разорванности построения, разностильности, очерково-хроникальному изложению.

Мазан учится грамоте, приобщается к борьбе русских рабочих, постигает основы революционной борьбы, но обо всем этом бегло рассказывает сам автор, вместо того, чтобы показать судьбу героя. Здесь сказывается инерция схемы, и недостаточность художественных воз-

возможностей для изображения синтеза героя и истории. Герой по отношению к истории предстает сконструированным, он схематичен. Описание его поступательного политического движения (восхождения) скорее публицистично, чем художественно. Дело не в том, что герой «подчинен» истории, а в том, что характер лишается внутреннего развития, превращаясь в романтическую схему должного. Но, в отличие от просчетов такого рода в развитых литературах, здесь это вызвано незрелостью самого реализма, не поспевающего за идейно-политическим ростом героя. Ведь проблема овладения новым содержанием, всегда проходящая через период «схемы», свойственна и развитым литературам.

В романе нашли отражение события Февральской революции в Пятигорске. Этот выход на широкую историческую арену художественно обоснован, так как действительность села не давала достаточного материала для развернутого показа революционной борьбы, зарождения интернационального сознания. Нужно было показать, что горская беднота приобщалась к революционному движению через город, через русских рабочих. И писатель, как бы не рискуя живописать вызревание революционного сознания внутри села, через его «микрo-анализ», сразу вводит своего героя в уже созданную революционную ситуацию. Герой быстро воспринимает революционные лозунги, участвует в революции, но лишается «поддержки» национального мира, условно осуществляя в себе самую судьбу целого народа. В этом кроется противоречие. Герой из реалистического превращается в романтического со всеми вытекающими отсюда «последствиями». Он становится рупором авторских идей, он движется вместе с историческими событиями, но национальный мир лишается самодвижения. Впрочем, в случаях исторического катаклизма, национальное бытие как бы лишается привычных измерений и, взорванное, предстает как «чистая история», в оголенно-классовом социальном разрезе. Реалии бытия, хотя и существуют, но уже не «определяют» ни внутреннего, ни внешнего мира. Но здесь есть момент и художественной незрелости (ведь Шолохов сохранил «бытие» в истории).

Революционной романтикой, пафосом подъема и солидарности проникнуты страницы о выступлении Кирова перед горскими революционерами во Владикавказе.

Исторический фон, на котором происходит действие, — весь Северный Кавказ — Орджоникидзе, Пятигорск, Моздок, Чечено-Ингушетия, Прохладная и т. д. Богата и событийная канва романа. Масштабный, исторический, героический материал подсказывает композицию: картины меняются, как кадры кинохроники, часты смещения во времени и действии, вставные фрагменты, эпизоды. Органично, например, вошел в роман эпизод о гибели замечательного борца и человека, балкарского революционера Солтан-Хамида Калабекова. Внутренний монолог Солтан-Хамида — это целый рассказ о человеке, жизнь и смерть которого — подвиг. Сцена смерти Солтан-Хамида полна народной символики, окрашивающей эти страницы романа печальной торжественностью. Эмоционально насыщенный символический пейзаж всегда предваряет поворотные моменты повествования.

Если автор изображает революционные события ярко, масштабно, то в показе массы, развития ее самосознания он не всегда достигает художественной убедительности. Автор рассказал, как революция всколыхнула самостоятельность масс, на примерах Самата, Адыхама, Ибрагима, но не показал их пути в революцию.

В романе «Горные орлы» (особенно в его «мирной» части) много массовых сцен. Здесь Ж. Залиханову на подмогу приходят знание жизни и опыт изображения национального бытия. Постоянное присутствие массы в романе объясняется и особенностью национального уклада горцев. В каждом селении существовал ныгыш — место, где собирались старики и молодые, где обсуждались все последние новости, решались вопросы семейные и общеаульные, где состязались в стрельбе и слагали песни. У горцев всегда были на высоте понятия общественного мнения, уважения к старикам, честь джамагата и т. д. Это помогает писателям в изображении коллектива во всем многообразии лиц, характеров, мнений. Динамичный, насыщенный диалог, умение метким, выразительным штрихом индивидуализировать лицо в толпе реализуются в национально-бытовой и языковой стихии. Правда, обладая умением живописать, Ж. Залиханов не всегда достаточно ярко передает внутреннюю диалектику происходящего. Особенно это касается исторических и военных сцен: описание становится скованным, скользящим по поверхности событий. Стараясь не

сбиться с сюжетного «большака», писатель переходит на информационную скороговорку.

На протяжении романа можно, однако, наблюдать рост мастерства писателя. Вначале портрет был статичным и обычно соответствовал фольклорным канонам, придавая образу характерность амплуа. Герой положительный обязательно наделялся физической красотой и привлекательностью. Причем признаки красоты канонизировались, переходя из портрета в портрет. Иными словами, портрет не был для автора средством психологического раскрытия героев в динамике их развития. Но в дальнейшем автор овладевает мастерством психологической портретной характеристики. И в этом случае фольклорные сравнения придают портрету выразительность, индивидуализируя образ.

Достижения и неудачи романа Ж. Залиханова весьма характерны для многих младописьменных литератур в период созревания в них романной формы. Во всяком случае Ж. Залиханов внес свой вклад в развитие балкарской прозы, первым создав большое историческое полотно народной жизни.

✓ Повесть С. Шахмурзаева «На заре», не претендуя на широкий охват и масштабность изложения, рассказывает о детстве и юности национального героя Солтан-Хамида Калабекова. Автор поставил перед собой задачу показать формирование личности будущего прославленного революционера.

Маленький Солтан-Хамид растет в семье Заурбека, человека независимого и гордого.

Такуш — охотник за турами. Общение с природой, трудное ремесло, требующее постоянной смелости, сделали его в какой-то мере свободным от притеснений аульных властей и наложили определенный отпечаток на его характер, это — человек прямой и свободолюбивый.

Ашико — грузин, поселившийся в балкарском селе, — чуткий к несправедливости, ненавидящий всякое притеснение, наделенный острым классовым чутьем.

В их окружении растет Солтан-Хамид, будущий революционер.

Образ юноши с первого его появления на страницах повести несет на себе отсвет славы национального героя, «будущего» героя — с точки зрения повествовательного

времени. Его детство — это уже «приготовление» к подвигу. Образ романтизирован при помощи фольклорных героических «красок» (необыкновенные качества, приписываемые герою, необыкновенные поступки), что, конечно, снижает реалистическое звучание произведения.

Зато автор реалистически описывает быт и жизнь простых горцев. Массовые сцены создают подлинную атмосферу национальной жизни, назревающей классовой борьбы. Этот план, в сущности, более объясняет рождение борца, чем фольклорная героизация. Герой, как бы играя с опасностью, с блестящей легкостью совершает подвиги. Но он все-таки статичен, процесс формирования личности, ее политических и моральных принципов остается по существу за повествованием.

Повесть «Камни помнят» О. Этезова, написанная в 1957 году, также посвящена теме гражданской войны. Она построена на действительном эпизоде тех героических лет. Горстка красноармейцев, оставшаяся от отряда, разбитого шариятской бандой, укрылась в пещере. Командир Федор Васильченко посылает красноармейца Ахмата (он карачаевец) в аул, чтобы установить связь с партизанским вожаком Темирбашем.

Но бандиты выследили отряд и после ожесточенного боя уничтожили. Подоспевшие партизаны Темирбаша застали в живых только одного раненого красноармейца.

В поле зрения автора — небольшой плацдарм гражданской войны, один ее героический участок. Но перед нами проходят судьбы многих людей, олицетворяющие собою содержание и смысл битвы за будущее, в частности — за единение и братство народов. В отряде — представители многих национальностей, солдат революции, спаянных единством воли и цели.

В центре повести не только проблема героизма, — в этом случае она была бы романтической повестью о революции, — но и проблема гуманизма, что приближает ее по звучанию и тональности к современной проблематике.

Гуманистическая настроенность создает подтекст повести — щемящее чувство трагического несоответствия между смертью, ее неумолимостью, личным долгом и праздничной весенней природой.

Автор умеет индивидуализировать характеры. Немалую роль в этом играет наличие ретроспективного изображения событий. В мысли героев врываются воспоминания, почти осязаемые в своей конкретности.

Что же касается документальной основы повести, то, хотя она построена на фактах, автор не всегда здесь точен и последователен. С одной стороны, факты создают канву и сюжет повествования, с другой — они недостаточно проявлены в «документе», в вещественных реалиях. Отсюда и романтические воодушевленность, беллетризация, фантазия.

Творческая удача О. Этезова свидетельствует о том, что балкарская литература обладает внутренней творческой силой, которая поможет ей обрести самостоятельность и оригинальность на более высоком уровне.

Роман «Мурат» М. Шаваевой и повесть «Саният» М. Узденова нельзя с полной определенностью отнести к жанру историко-революционному. В них ставятся проблемы семейно-бытовые, однопланово соотносимые с социальными. Но время действия — предреволюционное и начало революции — диктует и постановку социальных проблем, которыми тогда были насыщены все стороны бытия. В этом смысле семейно-бытовой роман можно отнести к историко-революционному. Близки они к этому жанру и по принципу отбора материала, и по своей художественной структуре. Целесообразнее поэтому поставить их в один ряд.

✓ Роман «Мурат» М. Шаваевой — произведение, несомненно, идущее дальше других в открытии новых возможностей балкарской литературы, в поисках изобразительных средств, в лепке характеров. Это — еще один шаг вперед на пути к человеку, сделав который, писательница достигает в какой-то мере гармоничности художественного мышления.

Идейно-художественное единство произведения, реалистическое мастерство помогают создать движение характера, движение жизни во всех ее «связях и опосредствованиях». Манера изложения, более раскованная, позволяет универсально использовать художественные приемы. Лирическая наполненность уравнивается реализмом изображения повседневного.

Сюжет разворачивается стремительно, «завязывая» все драматические узлы романа. К баю Бийберту при-

езжает гость из Нальчика, который рассказывает о революции 1905 года в России.

...Свадьба в ауле, Асият и Юсуф танцуют, счастливые своей любовью...

С близкого стойбища приходит весть о кровавой драке, и люди бегут прямо со свадьбы к месту происшествия.

Бийберт, хищный и властный бай, вместе с племянником Ортабаем затеяли ссору с пастухами из-за пастбища. В этой ссоре Конак, смело вставший на защиту пастухов, убивает Ортабая и вместе с Жижу, преследуемый родней Бийберта и Ортабая, скрывается из селения. Они уходят в «абреки». (Абреки — это «вольные» люди, мятежники, скрывающиеся от преследования властей. Абречество было для того времени своеобразной формой протеста против угнетателей).

Социальное неравенство, порожаемое властью собственности, стало главной пружиной действия и определило судьбы героев, их развитие. Так, Асият выдают замуж против ее воли за недоумка Османа, байского сына. Ее брат Мурат, ослепленный жадой обогащения, обрекает себя и всю семью на унижения и страдания. Социальная борьба помогает ему обрести классовое сознание. В первой части романа Мурат еще не занимает центрального места, эпицентр повествования как бы смещен в сторону.

Первая часть — это история любви Асият и Юсуфа. Многочисленные события, происходящие с влюбленными, мало что дают для освещения их характеров.

Отношения Асият и Юсуфа мелодраматически осложняются всякого рода недоразумениями. Герои будто бы даже умиляются собственными несчастьями и благородством.

Шаваева устраняется от авторской оценки событий, не показывает глубинных движений души героев, естественного развития их чувства. Отношения влюбленных драматизированы и по форме: произносятся бесконечные диалоги, они получают лишь косвенные характеристики (как бы авторские реплики).

Автор попытался изобразить национальное бытие, как экспозицию романа, в сфере чувства. Но это оказалось гораздо более трудным, чем показать быт, устоявшиеся обычаи и нравы. Хотя, конечно, попытка использовать любовную интригу как экспозицию («предвест-

ницу», «аналогию») дальнейших исторических событий сама по себе была не только смела, но и плодотворна. Художественно же она разрешается, как мы не раз указывали в других случаях, мелодраматически, с помощью беллетризации фольклорных, традиционных коллизий.

Все это пришлось бы, наверное, к месту в народной любовной песне или романтической (сентиментальной) истории, но совершенно неправомерно в реалистическом повествовании. Разумеется, в романе нашли отражение моменты национального быта, национальных особенностей нравов, этикета и т. д.

Но это не снимает с автора художественной «ответственности» перед правдой чувств, правдой характеров. Там, где поступки героев не связываются с романтическими, традиционно-фольклорными переплетениями их любви, характеры «оживают», получают «самостоятельность» действия и развития.

Это относится более всего к образу Асият. Автору удалось создать образ лиричный, женственный, сильный, действенный. Внутренняя сила и цельность Асият определяют линию ее жизненного поведения. Просватанная за недоумка Османа, она до последней минуты верит в свое избавление. В доме мужа молча сносит все издевательства и попреки. Но молчит она из боязни выказать нелюбимому мужу и его домашним всю силу своего презрения, удивляя всех самообладанием и достоинством. Гордость подсказывает ей единственное, хотя и самое смелое решение — уйти из ненавистного дома. В сцене, где Асият прощается с аулом и уходит вместе с Юсуфом, лиризм повести достигает наибольшей силы.

Главное место отведено во второй части судьбе Мурата. Его образ связан с темой классовой борьбы в ауле, с углублением реалистического изображения жизни.

В село, казалось бы, отгороженное от всего мира, начинают проникать тревожные вести о «кровавом воскресении», о революционной борьбе в России.

Хажи, мудрый справедливый старик, пользующийся большим уважением в селе, разъясняет народу необходимость объединения в борьбе с угнетателями. Гости Хажи из Чегема, абреки Конак и Жижу, не только будоражат народ, но и практически действуют. Однако са-

мым важным предзнаменованием назревающего взрыва является настроение людей. Аул разделился на два враждебных лагеря.

Богачи вместе с эфенди открыто выступают против бедняков, от обмана и лживых уверений переходят к действию: ищут открытых столкновений, устраивают шариатский суд над семьей Мурата и т. д.

На фоне этой борьбы линия Мурата становится главной. История его — это история выпрямления человека, освобождения его от собственнических предрассудков, обретения им классового сознания. В начале рассказа Мурат — темный, ограниченный горец, свято верящий в силу собственности. Он, не задумываясь, соглашается продать сестру за богатый калым. Жажда обогащения заслонила все остальные его чувства — любовь и почтение к матери, жалость к сестре. В погоне за богатством и знатным родством он теряет уважение к себе, дружбу друзей. Но жизнь в конце концов открывает ему глаза. Пелена спадает с глаз Мурата.

И когда Бийберт вновь осыпает его ударами и угрозами, ослепленный ненавистью Мурат бросается на обидчика, чтобы избить его. Старшина и эфенди помогают Бийберту составить протокол, и в результате — Мурат осужден на 10 лет сибирской каторги. Истерзанный побоями, он стоит на крыльце правления и бросает людям неловкие слова: «Прощайте! Простите, если чем обидел... Стыдно мне в глаза людям смотреть... Хотел счастья себе, да вот не вышло... Ухватив коня за хвост, хотел на берег выбраться. А ухватился-то за собачий да и потонул. А если живым встретиться придется, да что там... Эх, зол я, что не убил совсем Бийберта, проклятье мне. Да и вы, люди, наверное, смеетесь надо мной...»

Автор создает характер движущийся, психологически достоверный. Он делает героем своего романа не революционера, не народного предводителя, как многие балкарские прозаики, а темного горца-бедняка, ничем не примечательного, ограниченного. Но в истории его роста есть драматическая борьба чувств, мучительный процесс перерождения, которые делают его не только живым, но и социально интересным, типическим. История Мурата — это кусочек живой жизни дореволюционной Балкарии. Главное же заключается в том, что автор по-

пытался дать картину движения национального мира на исторически переломном рубеже, показать еще не совсем политически четкое, скорее эмоциональное побуждение к переустройству мира на новых началах, жажду справедливости и правды. В поражении Мурата — его победа, победа и писателя, не испугавшегося трагического финала, подчеркивающего необходимость народного движения. Национальный традиционный локальный мир в романе приходит в движение в себе самом, своими «средствами», своими путями. Выход ко всеобщей борьбе, выход к рабочему классу, к русской революции — очевиден.

Мы уже заметили, что автор умеет создать запоминающиеся характеры в развитии: перешителый безвольный Юсуп, верный в дружбе трезвомыслящий Махмут, добрая Шерифат, нежная и мужественная Асият.

Немалую роль в этом играют внутренние монологи, передающие размышления и чувства героев. Для изображения этих чувств автор нередко обращается к словесным образам фольклора, придающим повествованию законченность и зримость. То, что герои обращаются к себе с высокими словами, бытующими в народных песнях, не звучит диссонансом, а органично входит в художественную ткань романа. Он расцвечен бытовыми этнографическими описаниями, жанровыми сценами, пословицами, любовными песнями, полными замечательной красоты и грусти. И это не инкрустация, это органическая художественность.

Конечно, в смысле типизации больше везет отрицательным персонажам, в их обрисовке преобладают сатирические элементы, и поэтому, возможно, они более реалистичны.

Когда подтекст диалогов или описаний читается между строк, это получается естественно. Но когда автор, как бы не доверяя своим героям, вводит ремарки, как пояснение происходящего, это вредит художественной целостности повествования.

Если в романе «Мурат» две сюжетные линии, то в повести «Саният» М. Узденова все конфликты и сюжетные линии объединены в одно художественное целое образом Саният.

Тема женской судьбы — одна из самых распространенных в литературах Кавказа. Достаточно назвать

«Фатиму» К. Хетагурова, «Дочь шапсугов» Т. Керашева, «Грустного парня» С. Хочуева, «Камень Асият» А. Охтова, «Удар адата» З. Максидова, «Сулак-свидетель» М. Хуршилова, «Отцеубийцу» А. Казбеги.

Женщинам-горянкам в борьбе за счастье приходится, кроме социального угнетения, преодолевать вековые семейно-бытовые предрассудки, законы шариата. Это влекло за собой появление сильных характеров, больших страстей, драматических коллизий.

Художественно это означало «расцвет» романтической контрастности, что же касается внутреннего мира героев, то последний раскрывался с помощью известной сентименталистской воодушевленности.

«Виновата» была не только напряженность борьбы женщин-горянок за свои права, но и слабость реализма молодых национальных литератур.

Драматизация действия наличествует и в повести «Саният»: сюжет изобилует сложными поворотами, непримиримой борьбой, нередко завершающейся трагически. Ахмат, а затем и вся его семья погибают по злой воле бия Бекмурзы и его сына Адрахмана. Джансурат, еще ребенком выданная замуж за Адрахмана, умирает, не выдержав бесчеловечности обычаев и равнодушного деспотизма мужа. Адрахман преследует Саният и похищает ее, чтобы обесчестить. Саният убивает ненавистного ей Адрахмана и пытается покончить с собой. Такова лишь внешняя канва повести.

Проследим, однако, насколько удалось автору показать развитие характеров своих героев. Нежную хрупкую, гордую Саният отличает высокое классовое достоинство. В лице Адрахмана она видит не только ненавистного ей человека, но и представителя враждебного лагеря. Когда девушка убивает его, ею движет не только обида за поруганную честь, но и вполне осознанная ненависть к классовому врагу. Когда приходят солдаты, чтобы арестовать Саният, она ведет себя со спокойной уверенностью несмотря на необычность самой ситуации (в горах женщин не подвергали аресту).

Девушку отстаивает джамагат, вырывает из рук солдат. Но это уже не прежняя Саният. Исстрадавшееся, но не сломленное сердце, укрепившаяся вера в людей, ясность мыслей и обретенное мужество — вот что теперь определяет ее характер. Ценой тяжкого жизнен-

ного опыта открывает для себя Саният правду, социальную и человеческую.

Автор, таким образом, совместил борьбу за женскую эмансипацию и борьбу за новый социальный порядок. Это, конечно, повлекло за собою и совмещение нескольких способов повествования. Например, личная ненависть Саният к Адрахману сливается с классовой ненавистью, — они питают друг друга, правда, в ущерб художественной цельности.

Это «раздвоение», эта дуплановость в конце повести закрепляется и сюжетно, но здесь она более художественно оправдана.

С русско-японской войны возвращается Асхат Атабаев, человек, знакомый с большевиками и разделяющий их идеи, вполне сформировавшийся, сознательный борец. Он возглавляет борьбу горцев.

Поначалу народный протест возникает как стихийный отпор угнетателям, принимающий разрушительные формы: бедняки рубят байский лес, жгут сено, угоняют скот.

Люди в горах из-за трудности природных условий всегда стремились к единению. Эту тенденцию к коллективизму использует Асхат.

Судьба Саният также меняется. Бунт против семейно-бытового неравенства сменяется осознанной борьбой. Ее увозят в Карачай. Русская девушка Наташа, высланная из Пятигорска «за участие в политике», учит ее грамоте и приобщает к революционным идеям. Здесь автор почти полностью повторяет ситуацию романа «Горные орлы» Ж. Залиханова в том смысле, что перерождение Саният происходит «за» повестью.

Ситуация, когда новая среда служит толчком для формирования сознания героя, в известной мере была (или стала) типична в литературе, но механическое перенесение ее из одного романа в другой влечет за собой схематизм. К тому же сама эта ситуация, как мы уже указывали, статична, условна. Она отрывает героя от его среды, стремясь в то же время навязать ему роль выразителя чаяний этой среды, ее «двойника», в то время как характер в новых условиях должен развиваться сообразно своей собственной сущности.

С другой стороны, борьба за женскую эмансипацию, очевидно, не обязательно должна смыкаться с классовой

борьбой, и образ героини не выдерживает этой двойной нагрузки в повести.

Неудача эта объясняется и тем, что автор мало вкладывает в изложение собственных наблюдений, а старается лишь «соблюсти» схему.

Как достоинства, так и недостатки рассмотренных произведений позволяют сделать некоторые выводы о закономерностях становления балкарской прозы.

Балкарская литература не имела письменных прозаических корней. Но мы не можем отрицать, что определенный опыт эпического повествования уже был накоплен ко времени зарождения письменной прозы. Фантастическая сказка (таурух), устный рассказ (хапар), нартские сказания, бытовавшие и в прозаической форме, — вот предыстория прозы. Многие элементы ее (сюжет, композиционное построение) всегда сопутствовали поэтическим формам, особенно поэме.

Традиция эпических поэм легла в основу структуры балкарского романа, но она же очертила круг его дальнейшего развития. В основе народной героико-эпической поэмы лежит не социальная действительность, а народный идеал, который реализуется эпическим героем. Механическое перенесение принципов эпоса с его подавляющей событийностью, отсутствием психологизма, с его конфликтом, лежащим на поверхности, в жанр историко-революционного романа затруднило выход жанра к реализму. Предшественник современного романиста, сказитель-гегуако (народный певец) принес в балкарскую прозу умение ладно строить рассказ, умение живописать предмет, обстановку, умение обобщать, избирательно подходить к материалу, принес, наконец, высокий гуманизм и содержательность — т. е. все то, что было реалистического в самом фольклоре. И некоторые писатели ограничиваются достижениями этой по своему совершенной и законченной системы, этой художественной народной мастерской. Этот этап развития прозы закономерен и необходим, но он не может считаться конечным.

Влияние фольклора на литературу шло по двум направлениям. В одном случае — фольклорно-натуралистическое изображение, с его приземленностью, бытовизмом, фактографичностью. В другом — «фольклорно-

эпическое», рисуящее жизнь в возвышенной, идеализированной форме.

Чаще всего влияния сосуществуют, переплетаясь и взаимодействуя. Причем первое преобладает в сфере событийной, т. е. в передаче событий, во «внешнем» сюжете, второе — при создании характеров. Путь от героического сказания, в котором персонифицируются и гиперболизируются народные подвиги, к изображению индивидуума, олицетворяющего общенациональную жизнь во всех ее проявлениях, огромен.

Знакомство с русской литературой и постепенное усвоение ее опыта привели в движение уже имевшиеся традиции и способствовали их плодотворному развитию. Влияние русской советской литературы сочеталось с «влиянием самой жизни», исторического опыта, новых завоеваний времени. Мы имеем в виду обращенность современной литературы к человеку, углубление исторического подхода к прошлому. Именно эта тенденция определяет направление художественных поисков в балкарской историко-революционной прозе.

Говоря о развитии эстонской прозы, К. Л. Зелинский указывает на условие актуальности произведения: «Само звучание этих произведений могло стать актуальнее, современнее, острее, если бы они (писатели) держали руку на электродах времени, чуя горячее биение его, если бы посмотрели на эстонские события не только изнутри, но и извне, с мировой вышки»<sup>1</sup>. Только при таком подходе к изображению (особенно прошлого) могут быть достигнуты широта писательского кругозора, современный уровень художественного мышления.

Для постижения правды времени, в данном случае эпохи революции и гражданской войны, разумеется, недостаточно показать только последовательность событий, «хронологию» народной истории. Это еще не даст картины «всеобъемлющего характера революции». Нужно показать ее в неразрывной связи с жизнью народа в один из активнейших моментов его сознательного исторического творчества. И, может быть, с точки зрения задач современной литературы последнее — важнее, т. к.

---

<sup>1</sup> Сборник «Социалистический реализм в литературах народов СССР», М., 1962, стр. 99.

исследовательский пафос начинает все более выражать сушность литературы.

«Касаясь реальных завоеваний историко-революционной литературы, мы говорим прежде всего о том, что писатели осваивают новые пласты жизненного материала, что углубляется чувство историзма, что мы охвачены желанием совершенствовать искусство социального типизма, о котором неоднократно говорили Горький и другие мастера советской классики», — справедливо утверждает Г. Марков<sup>1</sup>.

В разобранных нами романах писателям удалось показать, как революция выплеснула сдерживаемую энергию народа, всколыхнула его самодеятельность. Образ масс — самая сильная сторона названных романов. Образы героев-революционеров, как правило, романтичны, контрастны. Гротескны образы врагов. Они обычно появляются, чтобы осыпать людей оскорблениями, размахивать плеткой. Облик у них — самый оглуленный, «зверский». Такое изображение, да и то в определенном художественном комплексе, было бы уместным в нартском эпосе, или классицистической трагедии. Здесь сказывается инерция традиционного фольклорного приема антитезы и, конечно, недостаток мастерства авторов.

Отношения людей в горах издавна осложнялись институтом почитания стариков, условностями и даже внешним демократизмом. Специфика борьбы заключалась в том, что общественные отношения не были столь обнажены, как в долине, в городе. Но ведь с течением времени осложняется и мир, и борьба, и это требует известной гибкости от художника. Чтобы показать сложность этой борьбы недостаточно бесконечных инвектив, а в качестве коллизий — ссор и интриг.

Хорошим примером в этом отношении могут служить романы «Голос в горах» Д. Кубанова и «Чудесное мгновение» А. Кешокова. Их авторам удалось показать сложность конфликта, лежащего не на поверхности, а в самой сути вещей и событий.

Изображение классово-борьбы в историко-революционных повестях и романах не всегда совпадает с ис-

---

<sup>1</sup> Доклад Г. Маркова «Современность и проблемы прозы» на IV съезде писателей СССР. «Литературная газета», 1967, 24 мая.

торией формирования революционного характера, с исследованием истоков героизма. Слабым местом балкарских романов является как раз неумение соединить героинку и психологию характера. Поступки героев как бы лежат вне их внутренней сущности, которая не всегда художественно соотносима с их действиями. Это происходит оттого, что содержание, вкладываемое в образ, не растворяется полностью в художественном решении, в художественной мысли.

Перешедшая от фольклорной повествовательной традиции статичность, прямолинейность идет в ущерб психологизму образа. Недостаточно используется право автора «вмешиваться» в повествование, право мыслить, обобщать, использовать ассоциации, параллели, что значительно обогатило бы идейно-интеллектуальное содержание произведений.

В романах о прошлом намечается эволюция к более глубокому исследованию человека. Эта эволюция не совпадает с хронологической последовательностью выхода произведений в свет, она происходит в рамках творчества отдельных писателей.

Поворот к психологизму, к сожалению, еще не стал закономерностью литературного процесса, и состоялся он как раз у тех писателей, которые преодолевают стереотип, когда это позволяют потенциальные возможности и художественная индивидуальность писателя. Так, мы уже говорили о художественной удаче Шаваевой, которая в произведении, охватывающем небольшой круг лиц и событий, сумела создать живые человеческие характеры в движении и развитии. Приближается, несмотря на значительные недостатки, к психологической подаче характера и Узденов в повести «Саняты».

«Стремление писателей глубже исследовать правду эпохи, ту почву, на которой формируется сознание человека, его отношение к жизни, закономерно привело и к более полному раскрытию национального характера героев»<sup>1</sup>. А значит, и к более полному раскрытию характера национального бытия, который только в этом случае прорывается в сферу общечеловеческого, в сферу интернационального.

---

<sup>1</sup> *Н. Джусойты*. Чурек на завтра, или дума о будущем. «Дружба народов», № 11.

Художественная «недостаточность» социалистического реализма в балкарской прозе видится нам именно в том, что писатели не умеют еще реалистически выразить национальное бытие в его полноте и универсальности.

В романах на историко-революционную тему недостаточно полно показаны черты народа, которые побудили его бороться с вековым угнетением, не показано, как преодолевалась национальная пассивность, как развивался национальный характер, обогащенный революционным мировоззрением.

Национальное не создается бытовым орнаментом, описанием обрядов, наличием песен и пословиц. «Тайну национальности каждого народа» Белинский видел в его «манере понимать вещи». Эта «манера» материализуется во всей образной структуре литературы.

Во многих же балкарских романах национальный элемент как бы привнесен извне в уже готовую сюжетную схему. Этим и объясняется сходство сюжетов, схематизм характеров.

Мир в таких произведениях делится на контрастные цвета — белый и черный, на хороших, непогрешимых героев и негодяев, написанных одной черной краской. Национальная жизнь заменяется схемой.

Балкарские писатели как бы опасаются, что национальное может «затмить общечеловеческое, если ему дать свободу действия».

В этом случае мы должны напомнить, что общечеловеческое не предполагает вытеснения национального, как, впрочем, и наоборот. Хотя, понятно, что на этой стадии развития национальная проза постигает «схему» мира и человека в развернутом повествовании, и национальное «не укладывается» в нее именно в силу своей многомерности, в силу своей художественной «пластики», наконец, именно в силу своей реальности, которую пока не в состоянии полностью охватить молодая проза. Этнографизм в описании бытия, еще не взорванного революционными преобразованиями, становится общей чертой балкарских историко-революционных романов. Быт — знакомо традиционная для начинающих национальных прозаиков сфера, в которой они раскрывают более всего свои изобразительные возможности, органичная для их художественного самосознания.

Кроме того, быт всегда национально определен, и через него «манера понимать вещи» проявляется наименее опосредствованно. Он, сам по себе отраженный художественно полновесно, несет концепцию отношения писателя к миру. Речь идет не об этнографизме, научно дотошном и бесстрастном, а о степени насыщенности произведения национальными реалиями быта, этики, производственных отношений и уже — психологии людей. А это подразумевает проявление личности художника в отборе и художественной «нагрузке» этих реалий. Вот с таким художественно осознанным этнографизмом, создающим «образ национального бытия», мы встречаемся в романе Б. Гуртуева «Новый талисман».

Такой этнографизм, естественно влекущий за собой для изображения «знакомо традиционной» сферы быта традиционные же для народа пластические средства, создает свободу их выбора и свободу их применения, создает внутренний «лад» произведения, его ритм наконец.

В романе Гуртуева часты вставные фольклорные сюжеты, создающие эмоциональные и смысловые параллели основному повествованию. Своеобразна эмоциональная оркестровка глав, с ритмической организацией некоторых кусков, с обрамляющими главы заставками, создающими конструктивные образы, часто дающие названия глав. Например, глава «Къара жер» («Черная земля»), в которой образ черной земли противопоставлен мирному труду, военной беде, и т. д.

Этнографизм, несомненно, расширяющий сферу реализма в романе «Новый талисман», особенно сгущен в первой его части. Национальное бытие здесь, как бы замкнутое в себе самом, обнаруживает возможности дальнейшего развития, не передоверяя это биографии главного героя, как это делалось почти во всех предшествующих историко-революционных произведениях. Герой, механически отрываясь от своей среды, превращался, как мы уже говорили, в ее схематизированного двойника, иллюстрируя в быстрой смене событий и обстоятельств движение исторической закономерности. Так было с Мазаном (роман Ж. Залиханова «Горные орлы»), с Султан-Хамидом (повесть С. Шахмурзаева «На заре»), с Саният (повесть М. Узденова «Саният») и т. д.

Здесь же национальному бытию предоставлена «сво-

бода действия», тогда как в названных произведениях оно являлось лишь контрастным сопоставительным прологом к предстоящим историческим событиям.

«Свобода действия» заключается в художественном выявлении большого количества реалий быта, этики, отношений в производстве и т. д. Реалии эти определяют и особенность течения времени в первой части романа, как бы замедленность, «заледеленность» жизни, которая лишь иногда «взрывается» такими событиями, как появление черной лисицы в селе и беспорядочный бег за ней жителей, обезумевших от бедности и суеверий. Даже такое явление, как гроза, становится здесь сильным композиционным и эмоциональным акцентом, выбивая людей из привычной колесницы жизни.

Вместе с образом бытия в романе возникает подвижный, «действующий» облик села, живущий здесь как художественная реальность, определяющая, в конечном счете, архитектонику, сюжет.

Диалектическая «подвижность» переходит в какой-то мере и во вторую часть, посвященную периоду борьбы за Советскую власть.

Роман отличает от предшествующих историко-революционных произведений большая детализация, разветвленность социального, политического организма. Здесь показаны колеблющиеся крестьяне, эфенди, сочувствующий и помогающий новым преобразованиям (Аслан), Малжей, у которого тяга к своему «кровному» «собственному» еще очень сильна, комиссар, изменивший большевикам и занявший «ничейную» позицию.

Но это лишь немногие удачи. Элементы схемы, пунктирно обозначающей этапы революционного движения, дробящей цельный «образ бытия» и логику развития характера на какие-то отдельные состояния, возникающие вслед за событиями,— здесь налицо. Как и в остальных романах и повестях с исторической тематикой, история становится главным компонентом повествования. Бекболат, случайно оказавшийся в городе, видит казнь комиссара Видяйкина, затем, после установления Советской власти в селе, едет в город и учится в интернате. Но это — лишь вехи, внешне обозначающие развитие героя. Внутреннего единства человека и истории нет.

Революционное переустройство села начинается

здесь, как и в других балкарских романах и повестях, с приезда в село революционера, сообщающего о революционном перевороте и излагающего программу действия (гость Хажы из Чегема в «Мурате», Асхат Атабиев в «Саньят», Андрей в «Горных орлах», Юсуф в «Новом талисмане»).

Разница лишь в том, что все эти известия здесь сообщаются на верхнебалкарском диалекте. Юсуф появляется еще раз вместе с Зулкарнеем, чтобы на бегу сообщить о предстоящей организации ЧОНов, о разделе земли и т. д.

Эмоциональное побуждение к переустройству жизни, возникающее как подтекст первой части романа, еще не становится политически осознанным, и поэтому все преобразования, которые проводятся в селе, во второй части похожи на детскую игру. Виной этому, как нам кажется, является несоответствие событийной, информационной плотности произведения и идейно-психологической нагрузки персонажей.

Говоря о судьбах казахской прозы, М. Ауэзов часто обращался к вопросам речевой культуры:

«Вместо того, чтобы создавать насыщенную мыслью речевую характеристику персонажей, отдельные казахские писатели загромождают и речи героев, и собственные ремарки распространенными пословицами, поговорками, прибаутками, творчески не освоенным фольклором.

...Логическую мотивировку поступков героев — невыразительным, рыхлым, а иногда просто пустопорожним диалогом»<sup>1</sup>.

Манера устного сказа, преобладающая в таких произведениях, ведет за собой прямолинейность и статичность образов, лишает повествование подтекста. Она мешает и выявлению лирического начала. Лиризм проникает в прозу в виде авторских отступлений, внутренних монологов героев, эмоционально заряженных пейзажей. Он создает лирическую атмосферу.

Говоря о взаимодействии прозы с другими жанрами и родами балкарской литературы, следует вновь отметить драматизацию прозы. Эта драматизация — в обостренном конфликте и в усилении роли диалога, все ча-

<sup>1</sup> М. Ауэзов. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961, стр. 173.

ще вторгающегося в спокойное авторское повествование, в отчетливой расстановке сил в произведении, в насыщенности действия неожиданными поворотами и событиями.

Ощутимо также и проникновение в прозу элементов очерково-документального жанра.

Все эти явления свидетельствуют о том, что балкарская проза находится в стадии ускоренного художественного развития, когда явления, необходимые для становления любой прозы как искусства слова, выходящего из лоно фольклора, сопрягаются с современной проблематикой, современным опытом и современными требованиями. В то же время можно констатировать, что именно жанр историко-революционного романа оказывается художественно наиболее трудным для молодой балкарской прозы и в нем особенно ощутимы недостатки, которые еще предстоит преодолеть национальной литературе.

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ БАЛКАРСКОЙ ПОЭЗИИ

### Расширение жизненных связей

Послевоенный период знаменует собой утверждение лирических форм в балкарской поэзии и является закономерным продолжением военного периода, когда поэзия дисциплинируется и оформляется в сюжетных жанрах (балладе, лиро-эпической поэме, плаче-причитании, стихотворном очерке и т. д.), а затем обращается к форме личностного раскрытия эпохи, вызванной к жизни новым развитием личности.

Объективные моменты действительности, развития в художественных ассоциациях, в движении чувства, в поэтическом освоении превращаются в художественный феномен. В этом направлении балкарская поэзия добилась и добивается ощутимых результатов.

Доказательство — заметные сдвиги в творчестве поэтов старшего поколения (К. Кулиева, К. Отарова, С. Макитова и др.) и молодых (Т. Зумакуловой, И. Бабаева, М. Мокаева).

Балкарская поэзия последних лет перестает быть литературным фактом «местного действия» и, преодолевая узконациональные рамки, часто достигает высокого общечеловеческого звучания.

Предпосылкой такого качественного сдвига явилась трансформация художественного мышления, зазвучавшего в унисон с идеями и чувствами эпохи. В балкарской поэзии как бы состоялось открытие секрета современности, который заключается в элементарности и философской обобщенности конфликта, лежащего в основе лирического произведения. Эта особенность бал-

карской поэзии полнее всего прослеживается, как мы увидим далее, в творчестве К. Кулиева, Т. Зумакуловой, И. Бабаева и др.

Свидетельством зрелости балкарской поэзии является появление в эти годы ярких поэтических индивидуальностей. Такой мощной поэтической личности, как Кайсын Кулиев, она не знала со времен своего основоположника Кязима Мечиева.

Очевидно, именно в 50—60-е годы создаются наиболее благоприятные общественные условия для расцвета поэзии, а именно — концентрация народного опыта, драматическая насыщенность общественной жизни на рубеже эпох, а также условия чисто литературные — дальнейшее развитие художественного таланта народа, общее «выравнивание» мастерства в советской поэзии, активное взаимодействие литератур, входящих в многонациональную советскую литературу.

Появление такого поэта, как К. Кулиев, естественно, повышает общий художественный уровень всей балкарской поэзии.

В 30-е годы в поэзию шли преимущественно не поэты «по призванию», а скорее просветители, создатели национального языка и национальной культуры. В среде молодых, вступающих в литературу в последнее десятилетие, нет той просветительской широты, но индивидуальность начинающих авторов проявляется быстрее и в более глубокой и локальной теме. Зримый круг тем сужается, но углубляется поэтическое зрение.

\* \* \*

Мы не имеем возможности дать в этой главе полное представление о балкарской поэзии на современном этапе, дать портреты писателей, показать масштабы и соотношение литературных сил, — это тема отдельной обстоятельной работы.

Мы рассматриваем поэзию как единое, уже сложившееся целое, нас интересуют наиболее яркие и значительные ее проявления, ее постоянно расширяющиеся жизненные связи, нравственный национальный опыт, обогащенный современностью, ее философия природы, спе-

цифика познания мира и, наконец, единство нравственного чувства и стиля.

\* \* \*

*Как мираж, как проклятье,  
как знамя,  
Мировая вторая война.  
(Юлия Друнина).*

Лирические ситуации, отражающие объективный мир, очень разнообразны в современной балкарской поэзии. Это объясняется расширением ее жизненных связей, обусловленным опытом Великой Отечественной войны и общественно-этическими фактами послевоенного периода.

Очень часто эти лирические ситуации продолжают в мирной теме тему военную в стихах о войне и мире, об интернациональной дружбе, о России, в стихах, посвященных погибшим.

Здесь — и раздумья о фронтовых дорогах, о приятии или неприятии различных жизненных явлений, о солдатских судьбах после войны, о необходимости нравственного выбора.

Сквозной поэтический мотив, связывающий воедино военную и послевоенную лирику К. Отарова, наиболее последовательно и органично продолжающий военную тему в балкарской поэзии, — мотив дороги.

Дороги — судьбы, дороги — строчки, дороги — чувства вбирают в себя существенные моменты поэтической программы поэта. Образ дороги окрашивает его раздумья высокой лиричностью и мудростью.

Сначала этот образ — просто синоним фронтовой судьбы поэта:

Дороги дальние! Над вами, скуп и строг,  
Вставал рассвет,  
и трубы марш трубили.  
А мы на перекрестке у дорог  
Друзей-солдат  
поспешно хоронили<sup>1</sup>.

Он присутствует и в производных от него образованиях: «Дорожные песни», «Дорожные ветры», «Мы — в пути».

<sup>1</sup> К. Отаров. Дороги. М., изд-во «Сов. писатель», 1959, стр. 108.

На этом же образе построено стихотворение «Кара-чай», посвященное дружбе и общности исторического пути двух народов.

Родная земля, если б все твои дороги  
Пролегли на моей груди,  
Я б не сетовал на усталость...

(Подстрочный перевод).

— восклицает поэт в другом стихотворении.

Наконец, образ дороги отстаивается и обобщается в притчевой форме:

Идущий спросил:  
Дороги, вы ведете по земле  
В ясный день и в бурю,  
А вместе с вами неразлучно  
Идут горести и несчастья.  
Неужели они — вечны? Ответь, дорога.  
— Такова воля судьбы. Попробуй ее осилить —  
ответила дорога.

(«Дорога и идущий». Подстрочный перевод) <sup>1</sup>.

Для К. Отарова все продолжается — и война, и госпитальная палата, и беседа с комиссаром, и «смерть-дура», которая мечется в юродивой пляске по равнине войны. И тут бессильно забвение, которое «время посылает нам в помощь».

Сердце, как старые часы, бьется все тяжелее,  
устав от забвенья <sup>2</sup>.

(Подстрочный перевод).

Рожденные войной интонации мужественного и напряженного поиска своего места в действительности, повышенная нетерпимость к явлениям всяческого застоя и мещанства присущи и стихам К. Отарова последних лет: «Ночной разговор», «Мой современник», «Соль земли», «Готовое счастье», «Некоторые» <sup>3</sup>.

Война связана для балкарских поэтов с постижением большого мира, лежащего за горным хребтом, с измене-

<sup>1</sup> К. Отаров. Сайлама, т. 2. Нальчик, 1969, стр. 118.

<sup>2</sup> К. Отаров. Дунья Эртдени. Нальчик, 1967, стр. 196.

<sup>3</sup> Там же.

нием исторических и пространственных представлений, с большими сдвигами в их мироощущении.

Индивидуальная биография расширяется до пределов биографии всей земли.

Земля — наш дом,  
Мы все — ограда дома. Силой всех  
Он устоять способен в наше время.  
Кто это сердцем понял — Человек!

(К. Кулиев. «Сожженной Хиросимы...») <sup>1</sup>.

Расширение пространственных представлений делает еще более осязаемой плоть родной земли, каждого ее клочка:

Равнины мне рассказали о шире земной.  
Реки о наступлении весны пели, ломая лед.  
Шум морских волн был мне колыбельной песней

.....  
Но без вас, мои горы, мир не был бы полон для меня  
И я не смог бы так радоваться рассвету.

(Подстрочный перевод) <sup>2</sup>.

Наиболее сильная нота, звучащая в послевоенных стихах Кулиева, — активное жизнеутверждение, обостренно радостное приятие жизни.

Поэт и человек прошел трудную проверку войны. Это не омрачило его мироощущения, не ослабило его жизненной силы.

Привычные сердцу приметы мирной жизни наполняют сердце поэта самой величественной и человеческой радостью.

«Первой весной после войны», «Первым летом после войны», «Девушка ест виноград» — эти стихи Кайсына Кулиева залиты ярким светом, они какие-то даже слишком красивые. С жадностью воина, уставшего от военной страды, поэт чутко прислушивается к странной благодатной тишине, наступившей после разрывов бомб и жара пепелищ:

Ты слышишь, какая стоит тишина!  
Прошла, словно град, отшумела война.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень. М., изд-во «Сов. писатель», 1964, стр. 101.

<sup>2</sup> К. Отаров. Дунья Эртдени, стр. 141.

В этой тишине уже пульсируют новые ритмы:

Спокойно растет молодая трава,  
И в мерные строки ложатся слова<sup>1</sup>.

\* \* \*

*Кровь героев дает самые  
пышные всходы*

(Греческая пословица).

Но суровые беды и испытания наложили неизгладимый отпечаток на отношение поэта к жизни.

Мы не можем найти лекарства от ран,  
Не можем проглотить свой горький кусок.

(«Вечером в дороге». Подстрочный перевод)

— читаем мы в стихах К. Отарова того же периода.

То суровым напоминанием, то грустным раздумьем, то страстным призывом к жизни в стихи врываются строки о павших, о минувших боях.

Позарастают пулевые раны,  
Травой зазеленеет мертвый прах  
И кони отдых обретут желанный...  
Не встанут лишь погибшие в боях<sup>2</sup>.

Поэт не оскорбит памяти погибших неверным крикливым словом, потому что о войне надо писать «иль совсем простыми словами», или «раскаленными, как из горна».

Тема войны находит каждый раз новое художественное воплощение. Иногда она решается в балладе-картине («Буран», «В тесном окопчике», «Через полчаса — атака» И. Маммеева), которая конкретизируется деталями фронтового быта и дает развернутое, сюжетное описание подвига, нередко переходящее в патетическое обобщение («Сафар Одинаев» М. Геттуева), иногда в форме ассоциативно-разорванного изложения, в виде лирического раздумья или лирического обращения авто-

<sup>1</sup> К. Кулиев. Горы. М., изд-во «Сов. писатель», 1957, стр. 268.

<sup>2</sup> Там же, стр. 145.

ра к читателю («На белой стене», «Не разбудите ребенка», «Парни не вернулись с войны», «Прошу, помните» С. Макитова).

В стихотворении «Надпись на надгробье» С. Макитов использует экспрессивную условную форму монолога павшего, которая ставит стихотворение по жанру и изобразительным особенностям в один ряд со стихотворением А. Твардовского «Я убит подо Ржевом».

И, хотя поэт не достигает той силы воздействия, которая заключена в стихотворении его русского собрата, ему удалось преодолеть условность литературного приема. Погибший воин, ставший надгробьем, просит прохожего положить руку на его каменное плечо, чтоб передать ему свое завещание. Он просит считать его живым:

Я жив, мертв мой убийца<sup>1</sup>.

Эта нравственная твердость, жгучий интерес к жизни делают погибшего героя «живее всех живых».

Дальнейшее развитие эта тема получает в стихах Кулиева, который обвиняет фашизм не только в бесчисленных человеческих жертвах, но и в преступлениях против человеческой культуры и поэзии.

Череду тех, чьи песенные голоса оборваны черной волной фашизма, возглавляет тень Федерико Гарсиа Лорки. Кулиев снова и снова возвращается к самому дорогому для него надгробью.

Стихотворение «Смерть поэта»<sup>2</sup> исполнено большой любви к Лорке, подлинно «испанской» грусти. Во вступлении — описание земли Гренады, которая взрастила золотые плоды, влила кровь в жилы поэта Лорки. Эту землю К. Кулиев хочет увидеть глазами своего сердца, ибо, как и Лорка, он — поэт, сильный своей связью с землей, впитавший в себя ее красоту и вечность.

На эту землю упал Лорка в предсмертной тоске, он, «обливаясь кровью багряной», взглянул в последний раз на небо, которое голубело в его песнях.

Нестерпимо яркие краски испанской природы, «муку деревьев срубленных», «огневеющие розы», — все это

<sup>1</sup> С. Макитов. Жерими бети. Нальчик, 1967, стр. 254.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Земля и песня. М., изд-во «Советская Россия», 1959, стр. 46.

щедро дарит поэт собрату в своих стихах, и все это перед лицом смерти взывает к недопетой песне.

Скорбный рефрен:

На дороге, ведущей в Гренаду,  
Был убит великий поэт.  
Был убит он врагами поэзии,  
Ненавидящими рассвет,—

придает стихотворению эпичность баллады и страстность заклинания.

Тень Гарсиа Лорки сопровождает Кулиева и в его раздумьях о современности, о сегодняшних «нелюдях» («Вспомнив Гарсиа Лорку»<sup>1</sup>). Испанский поэт и теперь стоит для него в первом ряду бойцов и созидателей.

Кайсын Кулиев глубоко скорбит, потеряв своего русского друга Дмитрия Кедрина («Памяти Дмитрия Кедрина»)<sup>2</sup>, в стихах которого ему открылась и навсегда полюбилась Россия-Несмеяна, неяркая, с ее нетленной красою.

\* \* \*

Нет вас...  
Но вешние розы  
Ваши гробы согреют,  
Но виноградные лозы  
На вашей крови созреют...<sup>3</sup>

Эти стихи посвящены, в сущности, уже не войне, а миру. Тема эта органична для творчества К. Кулиева. Призыв к миру звучит у него не как декларация, а очень исповедально, — как вывод из всего пережитого:

Я за мир, потому что я сам воевал.  
Потому что без слез хоронил я друзей.  
Как мне больно за тех, кто убит наповал  
В двадцать лет, не дожив до женитьбы своей.

(«Я за мир...»)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 149.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Горы, стр. 310.

<sup>3</sup> Там же, стр. 145.

<sup>4</sup> Там же, стр. 315.

Тема эта, пропущенная через сердце поэта и народа, кровно близка ему и всегда находит достойное поэтическое выражение.

Война в понимании поэта лежит в области ужасного, трагического, нарушающего разумный порядок жизни.

Поэт постиг вечное таинство природы — ею всегда движет — жизнь, ее источник. Ему ли, узнавшему это, не проникнуть в тайну цветения земли и природу детских улыбок. Ведь в них — извечная сила, которая из пепла даже творит колосья, листья и цветы. Природа подсказывает самое разумное устройство мира. Поэтому война, особенно в последних стихах К. Кулиева, изображается поэтом в негативном, ирреальном плане, ее недобрая память только на время заслоняет перед ним реально существующий и прекрасный мир.

Я спал в траве однажды, и под утро  
Необычайный сон приснился мне.  
Мне снился чудный сон, мне снилось, будто  
Все беды мира были лишь во сне.

А наяву мир не будили трубы,  
Не строились во фронт ефрейтора,  
И венский обыватель Шикльгрубер —  
По-прежнему подручный маляра<sup>1</sup>.

Эфемерности, кукольности в изображении сил войны противостоит вещественная плотность реального бытия.

Все беды мира — как сны разума, вызванные эмоциональным напряжением поэтического сознания.

Прием двойного отражения (сна в сне) раздваивает сознание поэта, делит его на ночь и день. Ночь человечества, наполненная страхом и скорбью, и день, наполненный животворной ясностью и разделенным теплом.

Жгучая тревога поэта за судьбу земного шара — это не апокалиптическое предчувствие конца, это ответственность мужа, умудренного жизненным опытом, это ясное осознание катастрофы, размеры которой не поддаются описанию.

Видения войны становятся второй реальностью. Это еще больше оттеняет щемящую пронзительность радос-

<sup>1</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему. М., изд-во «Сов. писатель», 1966, стр. 93.

ти от встречи поэта с реальным миром, каждый раз как бы заново открывающимся человеку. Реальность, окрашенная в цвета почти нереальные, становится будто бы наваждением. Чтобы в такой полноте почувствовать счастье бытия, надо вообразить себя умершим:

А ночью — война, мое мертвое тело,  
И мать в черной шали рыдает по мне  
В ауле. Я ж, холм обхватив обгорелый,  
Лежу. Не вернусь я — погиб на войне.

(«Ночь и рассвет». «Раненый камень», стр. 106).

Трагическое чувство, почти физически осязаемое, но «находящее себе разряд в деятельности фантазии»<sup>1</sup>, несет в данном случае функцию катарсиса. Стих «взрывается» на болевой точке, давая выход тревожным эмоциям поэта, которые трудно носить в себе.

Развитие этого чувства, как нам кажется, нетрудно проследить на развитии военной темы в последних стихах К. Кулиева.

Сначала — исповедь, основывающаяся на доверии к собственному опыту:

Я не могу беды не опасаться,  
Я знаю, какова на вкус беда.

Боль за тех, кто ушел без возврата, перерастает в тревогу за тех, кто живет.

Затем — чувство гражданина земли, более глобальное и в то же время более конкретное, переносится в план извечного борения человеческих страстей, уподобляемых явлениям природы.

Миру незамутненной гармонии и человеческого согласия противостоит мир разнuzданный и жестокий:

Боюсь я, не нависли бы лавины,  
Боюсь, не замутилась бы вода,  
Так много пережившие мужчины,  
Боюсь, не захлестнула б вас вражда.

---

<sup>1</sup> Л. С. Выгодский. Психология искусства. М., изд-во «Искусство», 1965, стр. 281.

Лавины копятя, бушует море,  
Порой бывает, я всего боюсь.  
Наш мир, познавший столько бед и горя,  
Ожесточенья твоего боюсь.

(«Я чувствую, что гром таится в туче».  
«Мир дому твоему», стр. 127)

Поэт ощущает свою причастность ко всем гуманистическим битвам правого с неправым в нашу эпоху.

Тревога, озабоченность становятся всеобщими, преодолевая национальные и географические границы. Поэт освобождает понятие войны от романтического налета, восходящего к эпико-героическому сознанию народа. Это — бесславный бой, бедствие, разделяющее братьев.

На чаше весов — вечные изначальные ценности, которым нет равных, — хлеб, вода, зерно, дерево, очаг, луна. Им отдает поэт свою музу, несущую столько любви к миру.

«Поэзия нашего времени в лучших своих явлениях — глубинная, человек стремится понять время и себя, понять, что его ждет в нынешнем сложном мире. Тут крикливые фразы неуместны. Люди сейчас тревожатся о том, останется ли земля землей, небо — небом, хлеб — хлебом, вода — водой»<sup>1</sup>.

Все преходящее, ложно официозное, неестественное не представляет для Кулиева какой-либо ценности и само собой отторгается его целостной поэтической натурой.

Эта тенденция получает поэтическое осмысление в философских сопоставлениях, обобщенных метафорически.

Такова баллада К. Кулиева о жестоком и тщеславном завоевателе, который хотел заставить луну озарять его победу.

Но наиболее глубоко эта мысль звучит в стихотворении «Женщина купается в реке»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Буду учиться, пока живу. «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 117.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 21.

Поэт не безоружен в борьбе с враждебным ему миром бедствий и зла, он противопоставляет ему Естественную Красоту.

Вначале — это этюд о тишине и благоденствии в мире, почтительно застывшем перед красотой. Красота совершает свой таинственный обряд:

Женщина купается в реке,  
Солнце замирает вдалеке,  
Нежно положив на плечи ей  
Руки золотых своих лучей.

Рядом с ней, касаясь головы,  
Мокнет тень береговой листвы.  
Затишают травы на лугу,  
Камни мокрые на берегу.

С одной стороны — все беды мира, с другой — беззаботная купальщица, приобщившая весь мир к красоте, правящая им властью красоты и естественности.

Вначале идилличность создает внутренний драматизм, усиливая впечатление неравной расстановки сил. Но затем иллюзия победившей красоты, властью художника, становится реальностью. Мифическая первоизданная крупность, обобщенность образа женщины, соединяющей в себе женщину — праматерь, красоту, стоящую у истоков реки жизни, оттеняется пластическими средствами, рисующими родство, слитность женщины с природой.

И вот этюд взрывается на ноте торжества и прославления жизни:

Плещется купальщица в воде,  
Нету зла и смерти нет нигде.  
В мире нет ни вьюги, ни зимы,  
Нет тюрьмы на свете, нет сумы,  
Войн — ни на одном материке...  
Женщина купается в реке.

\* \* \*

Ключевые моменты изображения эпохи — мир, труд, назначение человека, активное преобразование мира — соединяются в балкарской поэзии с художественным

осмыслением себя самой в 20-м веке, в историческом процессе, в связи с выводом новой художественной формулы.

Это осмысление заключается в отталкивании от уже накопленного, в переоценке художественного и морально-этического опыта народа в применении его к живым основополагающим проблемам современного бытия.

Своеобразие балкарской поэзии состоит в том, что при самом примитивном осуществлении этих задач она строит цельный поэтический мир, изображая его в столкновении с разнообразными отношениями и связями современности.

Темы, идеи, образы — не случайны, они проникают друг в друга, объединенные элементарной, на первый взгляд, но философски обобщенной концепцией, у истоков которой стоит народ, его художественный, морально-этический опыт.

Национально-поэтическое ощущение строит мир, взгляд.

А потому понятия: мир, труд, родина — звучат в балкарской поэзии как продолжение и новое осуществление старых горских символов.

В новом своем качестве современная балкарская поэзия противостоит поэзии 30-х годов, когда эти понятия были «назывными эпитетами» эпохи, не вводились в национальный художественный мир и оставались за пределами собственно поэзии.

Старые тотемы, восходящие к языческим верованиям, становятся очень емкими по отношению к новым «спросам чувств», вмещают в себя современное содержание.

От века очаг считался у горцев символом отеческой сени, символом непрекращающейся жизни человека, семьи, рода.

И воистину не было страшнее проклятья, которое придумал какой-то мудрый и злой человек: «Да иссякнет огонь очага твоего!» Именем родного очага клялся горец отомстить врагу, глядя на драгоценное пепелище. Любовь к родному очагу предполагает в горском мироощущении самоотреченность отдельного человека, растворение его в людской общине. Уходя, он должен подбросить дрова в костер и завещать это другому.

Вот как выражен этот постулат у молодой балкарской поэтессы Танзили Зумакуловой:

Что бы ни было, я за себя не боюсь.  
Пусть сгорю и осяду я сажей.  
Пусть умру я и в глиняный ком превращусь,  
Пусть очаг этой глиной обмажут.

Я готова все бросить и всем пренебречь,  
Вы моих не услышите жалоб,  
Лишь бы грелся очаг и родимая речь  
У растворенной дверцы звучала б.

(«Дым очага», стр. 9)

В стихах о войне символ этот еще шире:

Когда в селенье чей-то дом в дыму.  
Не верь, что все счастливо обойдется.  
Не пожелай пожара никому,  
Не то и стен твоих огонь коснется!

(К. Кулиев, «Мир дому твоему»)

И, наконец, любовь к очагу — как действие: «должна я каждый дом, как собственный, беречь» — у карачевской поэтессы Халимат Байрамуковой.

У поэта Кайсына Кулиева очаг — весь мир. «Мир дому твоему» — это значит, он входит в мир, как в дом, это не просто восточная доброжелательность, это по-новому мудрая истина, противостоящая философии «крота».

Где бы ты ни жил, на каком бы ни пел ты наречье, кем бы ты ни был, черным иль белым, ты — человек на этой земле. И если тебе дорога земля, если ценишь ты труд человеческий, если грудь твою жжет тревога за всех, кто живет, то мир дому твоему...

Это — проповедь братства всех людей планеты, которую вот уже второе десятилетие произносит горячо и истово балкарский поэт, которую в разное время вкладывали в свои стихи поэты земли — Джон Донн, Поль Элюар, Роберт Фрост.

Одной из «путеводных» тем, на основе которых происходит в балкарской поэзии художественное осмысле-

ние эпохи и себя самого в этой эпохе, является тема труда — творчества.

Эта тема характерна для творчества всех балкарских поэтов.

От риторического прославления труда — преобразователя природы, труда созидającego в стихотворениях 30-х годов поэты переходят постепенно к реалистическим картинам трудового процесса в жанровых зарисовках, к созданию реалистических портретов людей труда.

Часто такие портреты были очерковыми и лишь обозначали человека, то есть оставались как бы профессиональным знаком — косаря, доярки, шофера, шахтера и т. д.

На пути к преодолению этого этапа написан цикл стихов К. Кулиева «Мои соседи», в котором уже пробивается умение «высечь искру» из материала будней, что едва ли не самое трудное в становлении любого поэта.

Критик В. Огнев сравнивает упомянутый цикл стихов по степени зрелости мастерства и гражданского мышления с такими поэтическими произведениями на ту же тему, как «Деревенская хроника» А. Твардовского, «Братская поэма» Э. Межелайтиса, стихотворениями Р. Гамзатова «Вера Васильевна», «Москвичи», «Семья инженера».

Описание трудового процесса в балкарской поэзии отличается яркой изобразительностью, иногда самодовлеющей. Интенсивное применение средств пластического выражения сочетается с хорошим знанием предмета, со вкусом к труду, основательностью описаний.

Трудовой процесс (сенокос, уборка урожая) осознается как акт, объединяющий людей, праздничный, демократичный по своей сути.

Это исходит, вероятно, от форм общинного феодального производства, господствовавшего в Балкарии очень долго.

Все эти особенности изображения труда можно проследить в поэме Б. Гуртуева — «Косари», играющей всеми красками народного языка, восходящей по своему строю к обрядовой песне об урожае «Инай-Эрирей».

Здесь труд также показан как высшая форма самосознания общины, как подъем самодеятельности мас-

сы, взлет ее этических и даже эстетических устремлений.

Эстетика труда исконно связывалась в народе с понятием мастерства. Работник — уже и мастер. Мастерство, как и мужество, — одно из слагаемых национального характера, оно не добродетель, оно — исторически необходимое качество.

Мастерство, как и мужество, — понятие, на котором держится мир, организующее хаос, подчиняющее случайное, стихийное разуму, красоте и целесообразности, реально противостоящее этому хаосу. Такое понимание мастерства созвучно высоким идеям А. Платонова о мастерстве, превращающем «материальное» в «духовное», одухотворяющее мир, существующий «в убогом виде, в разрозненности и без общего ясного смысла» («Пронсхождение мастера»).

Мастерство чеканки, каменной кладки, танца, артистизм доброй застольной речи, искусство слова — все это относится к тому же разряду воодушевленного и продуманного мастерства.

В современной балкарской поэзии понимание труда обогатилось и углубилось за счет народного кодекса морали: труд — основа нравственных богатств; синоним человеческого достоинства. Не желающий и не умеющий трудиться мужчина не достоин носить шапку.

В «Осенней поэме» молодого балкарского поэта И. Бабаева эта коллизия является основой идейно-художественного конфликта.

Старый Езюр, дающий сыну Самату самый важный жизненный урок, — носитель именно такого народного понимания труда.

Труд — форма жизни. Отсюда и понимание работы, работоспособности в поэтическом творчестве. Подтверждение этому — все творческое поведение Кулиева, которому никогда не изменяет состояние душевного обновления, неутолимой жажды творить.

Труд необходим ему для ощущения полноты бытия:

Схватив перо, стихи писать,  
Схватив топор, начать тесать,  
Класть кирпичи с воскресшей страстью,  
Что ни скажи, работа — счастье.

(«После болезни», в сб. «Горы», стр. 328).

Он — работник, и потому причастен к таким вещам, которые открываются, познаются только в непрекращающейся, ежедневной будничной работе.

Мне моя работа помогла  
Навсегда постигнуть, между прочим,  
Отчего так птица весела,  
Почему так мул сосредоточен.

Смысл явлений раскрывается окончательно только как награда за труд.

С понятием мастерства неразрывно связано в балкарской поэзии понятие творчества.

В стихотворении «Слепой столяр Кайсын» из цикла «Мои соседи» К. Кулиев так осмысливает эту связь, которая неуловима, как и связь между стихом и началом мелодии:

Я помню вечера,  
Лимонный свет заката  
И пальцы столяра,  
Как пальцы музыканта...

Здесь кончается ремесло и начинается творчество, не отличающееся от поэтического и любого другого. Сравнение труда мастера с поэтическим трудом — стержень и другого стихотворения Кулиева «Каменщику Джанхоту в день его шестидесятилетия». Два начала, два двигателя жизни — то, что особенно дорого Кулиеву, сопоставляет он здесь: мастерство старого каменщика и высокое творчество русского поэта Тихонова.

В таких дорогих и понятных ему (на первый взгляд, наивно сопоставляемых) категориях осуществляет Кулиев эту связь: ремесло — творчество.

Обратная сторона — творчество — ремесло содержит перевоплощение поэта в мастера, стремление постичь душу, лад любого из ремесел, приладить творчество к ремеслу, приобщиться к его законам.

Тяга к мастерству и совершенству, сознательное осмысление творческого акта характерны для всей современной поэзии.

Кличут, кличут мастера —  
Эхо по стране.  
Закрываю окна:  
Это не ко мне.

Мне и в подмастерья  
Еще не пора.  
Где там, лесом, степью,  
Ходят мастера?

В этих стихах Р. Казаковой о ремесле, в стихах Б. Ахмадуллиной, Б. Слуцкого (цикл «Солнечные батареи») живет осознанное стремление как бы найти ключи от утраченного мастерства, вернуть его секрет. Поиски высшего смысла мастерства обращены к элементарной его сути, к самому началу, от которого пошли мастера,— стремление, вполне закономерное в преддверии ожидаемого нового качества поэзии.

Поэзия — ремесло, потому что она — мастерство. Одушевленное, фантастическое, но продуманное, организованное мыслью и волей мастера (отсюда понятие поэтического «тавра»).

Такое мастерство необходимо для надписи на кинжале, ведь на нем «не растечешься мыслью по древу».

А чудесная фантазия сказок, а народный юмор и пословицы, словно волшебный ковер, сплетенный фантазией и умом народа, его сметкой, его умением и воображением,— ведь нет ничего более цельного и продуманного (организованного), чем фантазия.

Целесообразность, основательность, лаконизм — эти качества характерны для постройки и убранства горской сакли. Эти же качества — идеальны при постройке поэмы, по мнению поэтессы Танзили Зумакуловой.

В предисловии к «Антивоенной поэме» есть интересные раздумья о том, каким должен быть «дом» ее поэмы. Поэма — дом о четырех стенах, с добротной пригнанностью частей, с необходимой утварью.

Вот здесь ответственно и нежно  
Я первый камень заложу.  
И дальше вежи расставляю:  
В ней глав, наверно, будет пять...

Обживая дом поэмы, поэтесса как бы примеряется к интонации, которая была бы естественной для него, сетуя на трудность эпического перевоплощения. Ведь в поэме труднее управлять лиризмом, чем в стихах. Ли-

рическая стихия все время вырывается из-под воли автора на простор поэмы.

В «Осенней поэме» И. Бабаев размышляет о том, что его произведение придется не по душе хорошему косярю из-за того, что оно слишком рыхло и растянuto.

В стихах К. Кулиева как самых ранних, так и последних тема высокого ремесла — одна из заглавных, очень важных для понимания его творчества.

Высокой мерой ремесла мерит он и ежедневный непосильный труд поэта, его дерзновенные взлеты, требующие отчаянного риска и смелости.

Ремесло особой метою  
Метит мастеров своих.  
Вы не смейтесь над поэтами,  
Над отчаянностью их.

Тропы тонкие, как лезвия,  
Нелегко идти скользя,  
Глубока река Поэзия,  
Брода в ней найти нельзя.

Горный тур, не зная робости,  
Через камни и снега  
Не боится прыгать в пропасти,  
Выставив вперед рога.

И с поэтами случается,  
Что—не ради громких слов —  
В пропасти они бросаются,  
Не щадя своих голов.

(«Раненый камень», стр. 129).

О смысле мастерства во всеобщем ряду явлений — стихотворение «Руки»<sup>1</sup>.

На подступах к осознанию мастерства и творческого процесса в балкарской поэзии также начинается осознание себя, своей собственной сути. А это уже определенная ступень зрелости. Характерно, что эта тенденция свойственна более всего молодым.

Свою причастность к поэзии они пытаются определить или утвердить не рационалистически, а в напря-

<sup>1</sup> «Мир дому твоему», стр. 102.

женном, тревожном, страстном раздумье. В их стихах нет ревнивой «цеховой» замкнутости, самодовольства принадлежности к «племени пинтов», к «священному действу».

Не спеши, 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...<sup>1</sup>.

Так открывает свой новый сборник стихов поэт Ибрагим Бабаев.

Декларация, с которой он выводит свое слово в дорогу, — знаменует качественно новое явление в балкарской поэзии, она закрепляет кулиевские раздумья о самоопределении поэта.

Изменилось само понимание слова «поэт». Речь идет о поэте «по преимуществу», по призванию, а не о литераторе, пусть даже в совершенстве знающем родной язык, облакающем свои мысли в стихотворную форму, но еще не обязанном быть поэтом.

Когда начинается поэзия — к этому вопросу все время возвращается поэт в своих трудных думах. Нам кажется, что к ответу на этот вопрос И. Бабаев приближается в «Балладе».

К жанру баллады он часто обращается, используя две основные его возможности — пластичность и обобщенность.

И думать не думал,  
Куда занесет:  
Одни только скалы  
Да солнце, да лед.

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

---

<sup>1</sup> И. Бабаев. Продолжение весны. Нальчик, 1968, стр. 8.

Так, может, забыть их —  
И дело с концом?  
Но строки ложатся  
Тяжелым свинцом.  
И сердце не хочет  
Сдаваться судьбе,  
Болит и пощады  
Не просит себе.

Круг сужен, казалось бы, из него нет выхода. И вот в такой ситуации, исключив одну за другой все возможности выхода из нее, И. Бабаев предельно драматично и бескомпромиссно определяет смысл рождения поэтического качества. Напрасно искать поэзию в причинном, детерминированном ряду явлений. Она возникает там, где цепь прерывается. Новое качество рождается ниоткуда, из необусловленного, высшего предназначения.

За дело! Чтоб сердце  
Не знало тоски,  
Я глыбу гранита  
Разбил на куски.

У крепкого духом  
Крепка и рука,  
Пусть пишется камнем  
На камне строка.

Я стал еще крепче,  
А ну-ка давай,  
Судьба, если можешь,  
Напротив вставай.

О наитии, вдохновении, поэтическом «плене» — и стихи Магомета Мокаева «В плену стихов»<sup>1</sup> из сборника «Годы и песни».

Обвитый лучами, стою на вершине  
Один, и некого позвать.  
Меня не оставляют в одиночестве стихи,  
Не могу вырваться из их плена . . .

(Подстрочный перевод)

<sup>1</sup> М. Мокаев. Годы и песни. Нальчик, 1963, стр. 57.

Они содержат сознание поэтического акта как явления серьезного, самодовлеющего, как призыв к личному творчеству.

Есть у Мокаева и стихи, посвященные возделыванию поэтической пашни, понску слов-зерен («Принесла много радости»), полные поэтической жадности, тоски по ненаписанному, к которым вполне применима поэтическая строка Б. Слуцкого — «Поэт искал не славу, а слова».

И. Бабаев оформляет эту мысль со свойственной ему предметностью и своеобразностью. В стихотворении «Беден я» он сравнивает поэта, ищущего слова, с человеком, который сидит в переполненном закроме и испытывает голод.

В стихах молодых балкарских поэтов на эту тему есть размышления о пути к читателю (которые у М. Пришвина определены так просто и так по-своему: «Путь к себе» и «Путь к другу») размышления о толчке к образу, о рождении мысли.

Художественные эквиваленты творческому процессу они ищут и находят по-прежнему в мире предметном, в мире осязаемых, простых и мудрых вещей и явлений.

Их стихи исключают мысль о самородном возникновении образа. Образ рождается мыслью, непрекращающейся, напряженной. В стихах поэт запечатлевает не отдельные импрессионистические состояния, пусть и облеченные в законченную поэтическую форму.

В поэтическом чувствовании осуществляется мысль, может быть, уже и названная кем-то, но додуманная по-своему, глубоко личная, а потому новая и важная для других.

### Природа и человек

Повышенный интерес к поэзии — характерная черта последнего десятилетия, что и повело к обогащению философского содержания стихотворных произведений.

Это касается не только собственно философской, так называемой интеллектуальной, но и гражданской лирики, и лирики природы.

Природа начинает органично входить в поэзию во всем своем богатстве и многообразии.

Осуществляется это как новаторское продолжение традиций русской классической и мировой поэзии, как возвращение к традиции романтической, которую интересуют преимущественно нравственные и эстетические переживания человека в связи с явлениями природы.

Такой возврат вызывает и существенные качественные изменения.

Принимая главный гуманистический аспект романтической лирики природы, современная «натурфилософская» лирика заметно проникается историзмом. Обогащенная большим социальным историческим опытом, новым знанием человека, она углубляет исследование человеческой души.

Процесс познания «шара земного» открывает новые горизонты «духа» — идея, утверждаемая Э. Межелайтисом в его книге «Человек», в его высказываниях о поэзии, получает новое дополнение и развитие.

Природа как естественная сфера человеческого бытия — важная и непреходящая область нравственного идеала в современной поэзии. Это весьма близко к высказываниям К. Маркса и Ф. Энгельса, мечтавших о том обществе, в котором было бы обеспечено «законченное» существование единства человека с природой, «завершенный натурализм человека и завершенный гуманизм природы», когда «собственным трудом человека будет создан человеческий вкус к природе, человеческое чувство природы, а значит, и естественное чувство человека»<sup>1</sup>.

Поэтически эта идея реализуется как по линии романтической традиции (лирическая исповедь человека в пейзаже), так и, по нашему мнению, через опыт собственно философской лирики природы (в русской литературе — поэзия Е. Баратынского, Ф. Тютчева), а также через приближение к народному живому ощущению природы, как части единого цельного живого мира.

Если в романтической лирике природы протягиваются прямые параллели от пейзажа к эмоциональным состояниям, поэт высказывается через природу, то в собственно философской лирике нет этой синхронности переживания и пейзажа. Природа дает импульс мысли и выступает уже преобразованной этой мыслью. Конкретное, индивидуализированное восприятие природы усту-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VI. М., 1957, стр. 660.

пает место восприятию ее как целого, в ее динамике, в поисках сущности, недоступной взору, скрытой за внешними проявлениями и объясняющей мир.

Балкарская поэзия как эпическая, так и лирическая по своей специфике «узнавания мира», по своим гносеологическим корням принадлежит к художественным явлениям, наиболее полно выразившимся в их отношении к природе.

Природа формирует мир горца с самого его рождения, воспитывает его характер, эстетические представления, наконец, она составляет замкнутый круг бытия.

Преодоление суровой природы, постоянное единоборство со стихиями воспитывает характер, рождает критерий мужества.

С другой стороны, природа Кавказа — могучая и красочная — оказывает сильное, хотя и не всегда осознаваемое эмоциональное воздействие на духовный мир человека. Она — сама по себе — вдохновенное творение, воплотившее гармонию красоты.

Природа как бы посылает человеку творческие импульсы, побуждает его к сотворчеству.

— Энгельс в «Диалектике природы» писал: «У греков именно потому, что они не дошли до расчленения, до анализа природы — природа рассматривается в общем, как одно целое. Всеобщая связь явлений не доказывается в подробностях, она является для греков результатом непосредственного восприятия»<sup>1</sup>.

Это — еще живое ощущение природы, когда человек чувствует себя органической ее частью. Такой современный антропоморфизм проявляется в литературе в том, что балкарские писатели часто пишут пейзаж бессознательно, чувствуя потребность выразить в нем себя и свое понимание мира.

Невольно приходит на память пришвинское созерцание, пришвинское знание, участие и растворение в природе.

— Природа становится не просто «фоном», но «персонажем» произведения, произнося на всем его протяжении свой волнующий монолог, создавая движение и неповторимую пластику.

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Диалектика природы. М., 1949, стр. 24.

Но даже на этом этапе природа превращается не в пейзаж, а «превращается в эпос» по удачному определению В. Катаева, эпос отмеченный конкретными предметами быта, живой историей, хранящей в себе отголоски важнейших событий — пейзаж и национальное бытие взаимопроникают друг в друга.

Лишь постепенно начинается процесс художественного выделения человека из природы.

В описании начинает участвовать творческая индивидуальность, описание становится художественным приемом.

Мастерству пейзажного описания балкарские прозаики учатся у русской классической литературы. Пейзаж становится и фоном событий, и средством эмоционально-психологической характеристики.

Первая ступень в развитии пейзажного мастерства — пейзаж натуралистический, пейзаж-декорация, который является поначалу школой реалистического описания, включающего в себя конкретные приметы быта и времени. В крупных стихотворных формах пейзаж строит композицию, становится ее остовом, становится сюжетом. Это мы наблюдаем в первых поэмах К. Мечиева, А. Будаева, К. Кулиева, И. Бабаева, Т. Зумакуловой и т. д., почти прямо восходящих по своему строю, архитектонике, способу раскрытия лирического героя к романтическим поэмам А. Пушкина и М. Лермонтова.

Пластическое изображение природы сочетается в них с полнотой лирического настроения, отсюда часта явная, опосредствованная связь переживания и картин природы, синхронность состояний природы и человека.

Единица такого сопоставления — двучленный параллелизм<sup>1</sup>, в котором «картинка природы протягивает свои аналогии к картине человеческой жизни»<sup>2</sup>.

Один из едва ли не самых существенных мотивов пейзажной балкарской лирики — мотив патриотический, свободно и иногда бессознательно изливаемая любовь к родному краю.

Описание родной природы как бы дает выход сильноному нравственному чувству, помогает художественному осознанию этой любви.

<sup>1</sup> А. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 15.

<sup>2</sup> Там же.

Следующая ступень развития пейзажа в больших стихотворных формах балкарской поэзии — пейзаж стереоскопический, если можно так выразиться.

Пластический плоскостной пейзаж, который пишет природу в законченных развернутых картинах, вбирая в себя попутно предметы быта и времени, постепенно превращается в пейзаж стереоскопический, создающий не приметы, а образ времени, преобразованный мыслью художника.

Он уже выступает в сплаве чувств и мыслей, уходит в глубь времени и пространства, изобилует жизненными отношениями, проекциями в историю.

Свободная композиция, ассоциативная поэтика влекут за собой изменение образной системы.

Натуралистичный пейзаж, рисующий избранный момент в природе, часто уступает место типическому, подвластному мысли художника. Это подсказывается все большей свободой лирического самоизъявления, позволяющей поэту раскрыть не душу через пейзаж, а пейзаж через душу.

В «Чегемской поэме» К. Кулиева сохраняется традиционность построения балкарской поэмы, ведущей свое начало, как уже отмечалось выше, от русской романтической поэмы. В центре — герой и природа, от их лица ведется повествование, в их отношениях — движение мысли и чувства автора.

Но здесь Чегем — это не просто природа, родина, он — средоточие мысли поэта, драматических раздумий о прошлом своей родины, о современности, о жизни.

Отсюда монументальность лиризма в поэме, пейзажные зарисовки — панорамные фрески, пейзаж весь вывечен любовью и памятью, вобравшей всю жизнь — детства.

Во всем тут исток моих мыслей и слов,  
Раздумий моих и надежд молодых,  
Рассветов моих и моих вечеров,  
И ритмов моих, и напевов моих...

В картинах природы наблюдается некоторая характеристичность, поэту важно передать не *reine Naturstimmung*, не настроение, разлитое в природе, а мысль, вызываемую ею, не впечатление, а какое-то сознатель-

ное, устоявшееся чувство, возникшее от частоты ее созерцания. Происходит как бы наложение отдельных картин и вызванных ими впечатлений, возникают обобщенные, стереоскопические образы-картины. Они создают ощущение вечности, вневременности происходящего в природе. Все происходит так, как было до рождения поэта, после смерти отца.

Лежишь в могиле. А вокруг все то же.  
Вот облака плывут к снегам хребтов.  
На них и ты смотрел, на бурке лежа,  
Когда ты был и молод и здоров.

Все живо — небеса, земля и горы,  
Такой, как при тебе, их вид и цвет.  
И та же высь, и та же мощь простора  
У них не как у нас, конца им нет.

Дымки аула. Башни. Синь без края.  
Коровы бродят по горам вдали,  
Застыли скалы, словно охраняя  
Покой и жизнь, и радость всей земли.

А это надо, чтоб не умирала  
Жизнь, как аулы здесь, в тот черный год.  
Земля родная — вот всему начало.  
Она жива. А то б житья не стало  
Всем, кто в ней спит и кто на ней живет.

И так, как будто после его, поэта, смерти:

Когда в эту землю для вечного сна  
Я лягу, забыв про тревоги и труд,  
Ко мне не придут ни зима, ни весна,  
Но к этой земле они снова придут.

Земля и горы для поэта — не просто объективно существующая реальность, не только высшее выражение природных сил, но и образные категории, которым он хочет подчинить пространство и время, оформляющие его мысль.

Земля с ее древними башнями, жерновами мельниц, с надгробиями на крестьянских могилах, с придорожными камнями и скалами — это родина, это — борьба,

это — мир, это — человеческое существование от камня у очага до камня-надгробья.

Она — космос, в земной тверди, в ее напластованиях открываются новые горизонты духа, в ней покоятся и бранные люди, и ценности, не поддающиеся тлену.

«Земля — это все, чем нам жить, чем гореть». Она возвращает эти ценности людям, но прежде вручает потомкам свой непреложный и суровый закон, закон ответственности перед предками за судьбу земли:

Конечно, перед ними мы в ответе:  
Судьбу земли вручили нам они.  
За зло и за добро — за все на свете  
Мы, только мы в ответе в наши дни.

Мы тоже людям после нашей смерти  
Оставим то, что им нужней всего:  
Родную землю, совесть, милосердье,  
Жизнь, мужество, надежду, мастерство.

Поэт вбирает в себя и память, которую несет земля:

Про давние и недавние дни  
Развалины молча живым говорят,  
И с горечью смотрят на скалы они,  
На зелень весеннюю хмуро глядят...

и ее «случайную и мгновенную мудрость»:

И сердце и камень, земля и трава —  
Веками заучены эти слова!  
Напившись воды и наевшись травы,  
Буйвол не в силах поднять головы.  
Стоит он и чешет о камень свой рог,  
И время течет для него, как песок.

Буйвол стоит, как центр вселенной, центр земного притяжения, словно в нем сосредоточились небо и солнце, земля и трава.

Время течет для него, как песок... И поэт счастлив вновь найденным согласием и прочностью.

А горы белы, как вдали корабли.  
О счастье мое, о бессмертье земли!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 14.

Только поэт, ощутивший все «бессмертное плодородие и речь» земли, может вот так трогать землю:

Протягиваю руку — вот скала,  
Вот камень твой, вот куст, вот медуница,  
Ты и под снегом для меня тепла,  
Как хлеб ягненку и гнездо для птицы<sup>1</sup>.

Горы в сознании поэта — тоже вместилище времен, словно от них он ведет отсчет вечности. Они говорят языком столетий, это — свитки скорби и стойкости, награжденные веками. Горы состоят из камней. А камни — это слова, книги, каменные страницы которых написаны историей.

Горы у Кулиева — из области мирового пластического видения. Каменную сюиту писали в разное время А. Пушкин, М. Лермонтов, К. Хетагуров, Важа Пшавела, С. Чиковани, Б. Шинкуба.

Как вместилось столь дивное чудо  
В древний круг ограниченных дней?  
У кого появилась, откуда  
Мысль, проникающая в тело камней?<sup>2</sup>

(С. Чиковани. «Вардзийский зодчий»)

Туманы — это размышленья  
Могучих гор, седой венец  
Их человечности, томленья  
Несокрушимых их сердец<sup>3</sup>.

(Важа Пшавела. Поэма «Бахтриони»)

Вера в одушевленность гор становится внутренней темой балкарской поэзии.

Взирая долго исподлобья  
На древних горцев, чуждых зла,  
По образу их и подобью  
Природа горы создала.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 73.

<sup>2</sup> С. Чиковани. Под сенью гор. М., изд-во «Художественная литература», 1961, стр. 73.

<sup>3</sup> Важа Пшавела. Стихи и поэмы. Тбилиси, изд-во «Заря Востока». 1961, т. I, стр. 328.

Она судила и рядила,  
Пока решила наконец —  
И глыбы гор нагромодила,  
Взяв горский дух за образец.

По лицам гор лишь в день погожий  
Стекают слезы талых вод.  
От счастья плачет горец тоже,  
А в час печали слез не льет...<sup>1</sup>

—пишет балкарская поэтесса Танзиля Зумакулова. Такие строки о горах мы читаем впервые. В поэтическом «обиходе» всегда доминировала обратная сторона подобного сопоставления — горцы похожи на горы, а не наоборот.

Что это — своеобразный пантеизм, наивная вера в первородство духа? На наш взгляд, здесь сказывается стремление преодолеть инерцию взгляда, стремление открыть в очевидном, лежащем на поверхности более сокрытые, глубокие грани и отношения.

Балкарская поэзия вписывает в каменную сюиту новые страницы, внося в нее свое осмысление.

Дело тут не только в мере таланта, в степени развития поэзии, а и в том, что балкарские поэты привносят в эту тему свой образ мира, уходящий корнями в национальный дух и национальное бытие. Эта тенденция характерна для современной поэзии.

Круглая степь Олжаса Сулейманова — кочевника 20-го века, пахаря Ю. Марцинкявичуса, корнями хлеба привязанного к земле, но запрокинувшего голову и смотрящего на солнце, и, наконец, горы К. Кулиева, соотносящего с ними свою высоту и чистоту, — все эти обобщения находятся в одном ряду.

Горы — это руки земли, протянутые к небу.  
Горы несут солнце, тяжелое солнце,  
свой труд не считая за труд.

Это конечные пределы гор (земля и солнце) и, если их соединить, то получится, что горы — какое-то третье измерение, соединяющее небо и землю, в нем наиболее вещественно воплотилось стремление человека ввысь.

<sup>1</sup> Т. Зумакулова. Дым очага. Нальчик, 1965, стр. 3.

С этим измерением горец приступает к понятиям, не поддающимся обычному определению, выходящим за рамки его привычных представлений. С высотой гор соизмеряет Кулиев музыку Бетховена, живопись Сарьяна, поэзию. Распевы древнего Манаса снова возвращают его к горам — этому многодумному божеству, причастному к вечности.

Горы всегда присутствуют в стихах балкарских поэтов, иногда даже незримо, в отдалении. «Горы вечно дороги людям, потому что они одаривают радостью высоты», — говорит Кайсын Кулиев, и это определяет его отношение к человеку в мире:

Жизнь — на вершины всходить и взойти.

Жизнь — это значит не сбиться с пути.

Трудно?

Но пусть не робеет душа,

В снежную бурю под ветра гуденье

Будем карабкаться, трудно дыша.

Жизнь — восхождение. Жизнь — восхождение<sup>1</sup>.

Человек — это горец, скалолаз, покоритель горы жизни. Человек — это идущий на помощь:

Вся жизнь — в перевалах. Снега нависают,

Пред каждым сияет его перевал,

И люди восходят, друг друга спасая,

Взбираясь на гребни бесчисленных скал<sup>2</sup>.

Так строится образ мира, ощущение пространства формирует этические представления, с которыми горец входит в мир.

Горцев объединяет не только географический признак, они вызваны на поверку многотрудным грозным 20-м веком и совершают свое восхождение. Это — люди, встающие лицом к лицу с грядущим, люди будущих планет, где:

...пригорков низких нету,

И у каждого в крови —

<sup>1</sup> Кайсын Кулиев. Стихотворения. М., изд-во «Художественная литература», 1959, стр. 227.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Раненый камень. М., «Сов. писатель», 1964, стр. 227.

Горы счастья,  
Горы света,  
Горы дружбы  
И любви<sup>1</sup>.

Итак, горы — это уже из области идеала. Если в больших стихотворных формах пейзаж — фон, хор, а в новом решении — время, история, то в малых он претерпевает более существенные изменения.

В «малой» лирике природы на смену объективным приходят субъективно-пейзажные зарисовки, философская медитация, амебейная композиция, притча. В них природа — не элемент композиции, не своеобразная сюжетная ткань, а предмет осмысления, находящийся в более тесной опосредствованной связи с «диалектикой души» человека.

Вернемся к вопросу — какой этап в развитии чувства природы являет собой балкарская поэзия, в частности лирика Кайсына Кулиева, наиболее полно выразившегося как художник и мыслитель именно в этой теме?

Мы не берем на себя задачу проследить хоть какую-то динамику этого чувства в предшествующей поэзии и ограничимся лишь тем, что выясним генетику и развитие его у самого поэта.

Если говорить сколько-нибудь определенно об этапах этого развития, то мы должны назвать философскую лирику «певца природы» Ф. И. Тютчева, Важа Пшавела, Кязима Мечиева.

Утверждая, что именно, Ф. Тютчев стоит вначале, мы имеем в виду то качество его натурфилософской лирики, которое позволяет отталкиваться от романтического восприятия природы Пушкиным, Лермонтовым, Баратынским.

Если чувство природы у романтиков сочетает в себе созерцание и рефлексию, осложнено рефлексией, и природа для них — «громадный резонатор, отражающий биеение собственного сердца»<sup>2</sup>, то Ф. Тютчеву природа близка и дорога сама по себе, безотносительно к его собственному «я», к его личной душевной жизни.

<sup>1</sup> Ж. Залиханов. Поэма «Мужской разговор». Нальчик, 1965, стр. 8.

<sup>2</sup> В. Д. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911, стр. 166.

Ему присуще «органическое и непосредственное» влечение к природе. Его чувство природы отличается необычайной интимностью и живостью. Отсюда — не романтизм, а живописность пейзажа, самоцельная, полнокровная. Умение передать природное настроение, пластическая законченность описания.

Говоря о генетической близости кулиевского ощущения природы и тютчевского, мы имеем в виду именно эти качества Тютчева-художника, а не его космогонию и натурфилософию.

Говоря об «аполлоновской» и «дионисийской» струе творчества Ф. Тютчева, о его натурфилософских взглядах, заключавших в себе мысль о природе — прекрасном и стройном космосе, существующем отдельно от человека — «мыслящего тростника», В. Саводник указывает и на главное достижение философской лирики Ф. Тютчева, который рассматривает природу «как целое, ощущает позади ее внешних проявлений их скрытую, недоступную взору сущность»<sup>1</sup>.

Только благодаря последнему он мог быть и поэтом, и мыслителем в одно и то же время. И на этом главном качестве мы основываем свой анализ, пытаюсь определить преемственность и развитие общего взгляда на природу таких поэтов, как Тютчев — Пшавела — Кулиев.

В произведениях дионисийского духа, наиболее интимных и существенных для понимания Тютчева, читателю открывается своеобразный дуализм в понимании поэтом космической жизни.

Помимо видимого, прекрасного мира, ему открывается стихийная жизнь природы, бездна, полная мрака и хаоса, равно царящего как вне человека, так и в его душе.

Сознание пустоты и бессмысленности бытия, ощущение жизни как «призрака тревожно-пустого» берет верх в душе поэта.

Жажда слияния личности, своего «я» с мировой жизнью не находит осуществления.

Природа, по Тютчеву, живет своей особенной цельной и самодовлеющей жизнью, полной красоты, величия и гармонии, но чуждой всему человечеству и равнодушной

---

<sup>1</sup> В. Д. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911, стр. 164.

к нему. Она не помнит о былом и не заботится о грядущем, для нее существует лишь настоящее.

Человек же, «игра и жертва жизни» (Тютчев), оторвался от общей мировой жизни, обособившись и замкнувшись в кругу личных переживаний.

В этом — причина раздела между природой и человеком — «мыслящим тростником».

Лад и согласие, царящие в природе, целесообразность всего происходящего в ней, растворение всего сущего в общем природном порядке, исключаяющее всякое эгоистическое личное самоутверждение, не являются причиной отчуждения человека от природы в философской поэзии Важа Пшавела.

Он делает «мыслящий тростник» частью живого мира природы, объединяя его с ней на правах кровного родства.

Лирический герой Важа Пшавела — «певец и наперсник» природы, «понимающий ее язык и умеющий вдохнуть в нее человеческую жизнь»<sup>1</sup>.

Взаимолицетворенные — очеловеченная природа и естественная человечность — составляют его эстетический идеал, тогда как для Тютчева осуществился только первый тезис — очеловеченная природа:

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.

Второй тезис — естественная человечность — остался для него неосуществленным в силу сложности его мировоззрения, многогранности творческой личности.

У Пшавела очеловечивание природы происходит свободно от литературной условности, от приема.

Тут неприменимы все эти термины — анимизм, пантеизм, гилозоизм.

Его отношение к природе можно выразить только так — родство с ней.

Он не подразумевает никого и ничего в природе, в ней самой находя пищу уму, внося в свое чувство к ней

---

<sup>1</sup> *Нодар Нотадзе*. Важа Пшавела, Тбилиси, изд-во «Литература да хеловнеба», 1966, стр. 12.

все богатство человеческих настроений и мыслей. Чувство это очень индивидуально и потому столь заразительно.

Сочувствие всему живому выражается не в форме отвлеченного высокопарного чувства, оно адресовано ко всему в отдельности, в конкретности.

Таковы его прозаические произведения: «Высохший бук», «Рассказ косуленка», «Плачущая скала», «Фиалка», лирические стихи «Почему я создан человеком», «Горы мне сказали», «Орел», такова его поэма «Змеед», герой которой Миндиа постигает язык природы:

И зренье сердца прояснилось,  
И отворился к миру слух.  
И понял он пернатых пенье,  
И рев зверей, и шепот трав.  
И в думы каждого растенья  
Проник, душой затрепетав.

Именно так стирается в стихах Пшавела противоречие, для него самого не существующее, — между человеком и природой, достигая второй стороны метафоры — природа — человек, в которой человек уже предстает преобразенный взаимодействием с природой, т. е. становится естественным человеком.

Естественная человечность понимается поэту ни в каком случае не как антиобщественность.

«Гармония между личностью и природой представляется поэту не самоцелью, а необходимым условием для более полного самовыявления личности во имя интересов народа», — пишет С. Чиковани в предисловии к «Стихам и поэмам» Важа Пшавела<sup>1</sup>.

Изменяя «естественной человечности», его Миндиа становится бесполезным для своей общины и приносит ей несчастье; и трагедия его состоит не в том, что он — «естественный человек», а в том, что ему не пришло еще время, что отношения между обществом и природой пока далеки от гармонии.

Этим объясняется драматизм взаимоотношений природных и человеческих, который сказывается у Пшавела как в больших философских обобщениях, так и в малых лирических зарисовках.

<sup>1</sup> Важа Пшавела. Стихотворения и поэмы. Л., «Советский писатель», 1957, стр. 29.

Внутренний драматизм проникает и лирические стихи о природе Кязима — учителя и предтечи Кайсына Кулиева в балкарской литературе.

Но если у Важа Пшавела его философские устремления — результат глубокого освоения литературной и философской традиции, то Кязим Мечиев лишен такой традиции, его почвой является интуитивное обращение к народному живому восприятию природы.

В его «Стихах, сказанных одинокой иве у горной реки», в стихах «Ослику с израненной спиной», «Серый камень», «Моему псу», «Воробей, который зимой сел на нашем дворе» — те же боль и сострадание, то же полное взаимное перевоплощение человека и природы, не оставляющее места самоцельному утверждению поэтической личности, перерастающее эту задачу.

Итак, от Тютчева-живописца, Тютчева-философа с его взглядом на природу как на целое, проникающего в смысл природной жизни и место человека в ней (мы имеем в виду задачу, а не ее решение), к «естественной человечности», к братству, наперсничеству с природой, с поисками созвучий в ней Важа Пшавела и от него — путь к самому себе.

К кулиевскому ощущению природы как целого вполне можно применить «рабочую гипотезу» 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, чтобы собрать всю природу в единство»<sup>1</sup>. И собирает ее Кулиев в это единство не путем сложных философских умствований, а открывая изначальные истины, изначальные отношения природы и человека.

Говорить об этом правопреемстве можно и потому, что Кулиев сам ссылается на то значение, которое имела для него поэзия Важа Пшавела, и потому, что оба поэта принадлежат одной поэтической родине, что обуславливает во многом общность их чувства природы, общность литературно-поэтических традиций, сходство в наблюдении мира и образной системе.

Но что же определяет творческую «физиономию» са-

---

<sup>1</sup> М. Пришвин. Дорога к другу. М., изд-во «Молодая гвардия», 1957, стр. 230.

мого Кулиева, что отличает его в решении этой метафоры — природа — человек?

На наш взгляд, его «натурфилософия» — то же родство с природой (отбросим решительно сразу всякие «измы»), но параллели-связи, протягивающиеся от человека к природе, более точны, опосредствованы, более многообразны, подсказаны конкретным содержанием века, историческим и личным опытом.

В «Исторической поэтике» Веселовского есть мысль о движении чувства природы соответственно прогрессу мысли и «запросам нарастающего самонаблюдения», мысль, имеющая непреходящее значение для всех этапов развития лирики природы.

Это «нарастающее самонаблюдение», по Веселовскому, жаждет «созвучий в тайнах макрокосма», и не одних только научных откровений, но и симпатий.

И созвучия являются, потому что в природе всегда найдутся ответы на наши требования суггестивности.

Эти требования присущи нашему сознанию, оно живет в сфере сближения и параллелей, образно усваивая себе явления окружающего мира, вливая в них свое содержание и снова их воспринимая очеловеченными<sup>1</sup>.

Дальнейшая гуманизация природы происходит и как насыщение, оплодотворение ее опытом и памятью истории.

Если у Тютчева

Природа знать не знает о былом,  
Ей чужды наши призрачные годы,  
И перед ней мы смутно сознаем  
Себя самих лишь грезю природы<sup>2</sup>,

то у Кулиева на камне проступают письмена истории.

В этом нет парадокса, о котором часто пишут литературные критики Кулиева. Камень действительно более всего лишен суггестивности, в нем нет никаких признаков жизни.

Но Кулиева увлекает не возможность парадокса в сочетании слов «раненый камень».

Камень — это первочастица его родной природы, и камень — как бы материя горского духа, изначальная и

<sup>1</sup> А. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 132—133.

<sup>2</sup> Ф. И. Тютчев. Лирика. М., изд-во «Наука», 1966, т. 2, стр. 225.

вечная. Потому поэт склоняется перед ним с сочувствием и жадной ответа. Камень косноязычен; но ему трудно хранить свое каменное молчание. Чтобы заставить камень говорить, человеку надо преодолеть в себе «каменное», непроницаемое, надо открыть в себе такую чуткость к добру, такой слух к чужой боли, чтобы услышать в камне биение живого сердца, почувствовать глухую боль от ран.

Вряд ли здесь анимистическое восприятие природы (об анимизме всерьез можно говорить только применительно к формам древнего синкретического искусства, к фольклору).

Анимизм — только в приеме — в стихотворениях, где поэт говорит с камнем: «Камень», «Право же, трудно и мне», «Я над раненым камнем...» — из книги «Раненый камень», в «Песне камня» — из книги «Мир дому твоему».

Это скорее желание излить в стихах свои боль и тревогу, владеющие всем существом поэта.

Это опять «очищение, катарсический разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие (а значит, и создание) искусства»<sup>1</sup>. Тоже — и в видениях войны, каждый раз со всей явственностью переживаемых поэтом заново, и в воспоминаниях о «недавнем зле», когда поэт стоит у развалин старинной башни «В Хуламском ущелье». И в стихах о томлении в природе, ежечасном и незаметном для незоркого глаза.

«Уменье жить и не страдать — благое свойство не любившего» — вот кредо поэта. И он принимает на себя всю боль природы, чужое томленье, чтобы расщепить сам атом томленья, чтобы избавиться от него.

Не верю тем, чьи никогда  
Глаза печалью не туманятся.  
Я знаю: плачет и вода  
Пред тем, как льдом она затянется.

.....  
Без боли ветка не сломается,  
Без грусти лист не упадет.

---

<sup>1</sup> Л. С. Выгодский. Психология искусства, стр. 281.

Без тяжких мук не тает лед  
И льдом трава не покрывается.  
Мне видится в закате дня:  
Стекает на дорогу пыльную  
Слеза крестьянского коня,  
Что тянет тяжесть непосильную.  
Поэты, знаете ли вы  
Печаль травы, под корень скошенной?  
Боль выгорающей листвы  
И женщины, любимым брошенной? <sup>1</sup>

Такое же, почти физически ощущаемое «томленье» — в стихах Леонида Мартынова <sup>2</sup>.

Томленье...

Оленье томленье по лани на чистой поляне;  
Томленье деревьев, едва ли хотящих пойти на поленья;  
Томленье звезды, отраженной в пруду,  
В стоячую воду отдавшей космический хвостик пыланья;  
Томленье монашки, уставшей ходить на моления против  
желанья;

Томленье быков, не хотящих идти на закланье;  
Томленье рук, испытавших мученья оков;  
Томленье бездейственных мускулов, годных к труду;  
Томленье плода: я созрел, перезрел, упаду!  
И я, утомлен от чужого томленья, иду.  
От яда чужого томленья ищу исцеленья. Найду!  
И атом томления я все же предам расщепленью —  
С чужим величайшим томленьем я счеты сведу навсегда.  
Останется только мое,  
Но уж это не ваша беда!

Характер «томленья» в обоих стихотворениях разный. У Мартынова оно чувственно ощущаемое, у Кулиева более скрытое, подразумевающее трудную работу, происходящую в природе. Но сходны пластическое ощущение одного и того же чувства, эмоциональная реакция, вызвавшая его.

Кулиевское стихотворение связано более крепкими нитями с человеческим бытием.

Для него в природе суггестивны те явления, которые напоминают о трудном опыте человека, народа.

<sup>1</sup> Леонид Мартынов. Стихотворения и поэмы, т. 2. М., Изд-во «Художественная литература», 1965, стр. 62.

Но проекции во время у Кулиева скрыты (сравнить с «Облаками»<sup>1</sup> Л. Мартынова), он привязан к вечной природе, отсюда — незабываемая ясность его философии.

Время у Кулиева осознается на стыке двух крайних скоростей — оно определяется равно и стремительностью ракет и «медлительностью волов и мулов».

Его «старуха, сидящая на камне», «быки, идущие на заре», старики, ведущие разговор «о сене и зерне», — не преходящие, не случайно выхваченные из жизни образы, они проходят полный круг существования и «включены в цепь, несущую прообраз полного круговорота» бытия.

Их возраст равен возрасту земли, они неистребимы.

Вечные диалектические законы просто и мудро пересоздаются его поэтической действительностью.

Что было, все пройдет,  
Окончится изгнание,  
Что живо, все умрет,  
Всплывет воспоминание.  
Хоть и пройдет беда, —  
Снег на висках останется.  
Хоть утечет вода,  
Русло в песках останется.

Дела твои, слова,  
Добро и зло останется.  
Хоть прогорят дрова,  
От них тепло останется.  
Старик отец умрет, —  
Но в детях жить останется.  
На свете все пройдет.  
На свете все останется!<sup>2</sup>

Привязанность к вечности дарует поэту уверенность в смысле и реальности своего существования. Ведь главное, чем он жил, останется и будет продолжено в других людях.

...И измененность, и высота,  
Останется зима и лето,  
Земля и женщины красота,  
Которая до них воспета<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Л. Мартынов. Стихотворения и поэмы, стр. 33.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 16—17.

<sup>3</sup> Там же, стр. 46.

В будущем останется то, что сохранилось в настоящем из прошлого. Природа для Кулиева — проверка объективности существования его самого.

В непреложности ее существования — прочность его личного бытия.

И я молю: пусть будет в мире этом,  
Где свершено так много черных дел,  
Орех орехом и рассвет рассветом,  
Подсолиух желт и снег исконно бел.

Я только человек, и слаб мой голос,  
Но повторяет тихий голос мой:  
Пусть колосом вовеки будет колос,  
Весна весною и зима зимой! <sup>1</sup>

В этом затверженном повторении, заклинании — стремление преодолеть смещение, происходящее в напряженном, тревожном сознании поэта (реальность зла и ирреальность добра, света).

Поэт сам осознает навязчиво преследующее его чувство: «Не смейтесь, люди, над моей тревогой...», ломающее логику мысли и логику фразы, не поддающееся оформлению, гладкописи.

Вот пришвинское:

«Возле опушки южной слегка зеленеет дорожка, и кто бы ни пришел, тоже сразу заметит и скажет: «Зеленеет дорожка». Сколько рождается в этом, и как мала душа моя, чтобы вместить в себя всю радость!

Вот почему я выхожу из себя и записываю сегодня для всех — зеленеет дорожка, друзья мои!» <sup>2</sup>.

Истовость утверждений, создающая какой-то особый алогизм изложения, — существенная особенность и кулиевского стиха.

И далее. Природа у Кулиева — не только объект сочувствия и любви сама по себе, в ней самой, внутри ее, поэтом обнаруживаются драматические отношения, вза-

<sup>1</sup> К. Кулиев. «Литературная Россия», 1966, 21 октября, № 43, стр. 8.

<sup>2</sup> М. Пришвин. Дорога к другу. М., изд-во «Молодая гвардия», 1957, стр. 275.

имодействие природных сил, человечески сложное и трудное.

Покоя не было и нет в помине.  
Вершит орел недобрый свой полет,  
Снег, оползая, тает на вершине,  
В низине ветром дуб столетний гнет.

Покоя нет. Луну закрыли тучи,  
Шнур подожжен, взрывчатка скалы рвет.  
Пчела, пораня грудь о куст колючий,  
Ценою горькой добывает мед.

Покоя нет и не было от века:  
Опять сверкает молния в горах,  
И камень, словно сердце человека,  
Сгорает, превращается во прах! <sup>1</sup>

Покоя нет природе и потому, что она как бы резонирует общественные катаклизмы, борьбу, и потому что она совершает непрерывную будничную работу. Как и люди, сознательно, сосредоточенно она творит добро. Ощущением трудности свершения добра, уважением к работе природы проникнуты стихи «Я знаю, трудно быть горой», «Зимует птица между скал, где лед», «Ненужного на свете нет» и т. д. из книги «Мир дому твоему».

Оставляя за природой ее реалистические, природные признаки, Кулиев заставляет ее страдать, думать и сомневаться по-человечески:

Спилили дерево, оно свалилось,  
Полно печали, горькой, как зола,  
И та речушка, что под ним струилась,  
Впервые горе жизни поняла.

Шептались листья с ней при лунном свете  
Иль падали, покрывшись желтизной,  
И освежались, легкие, как дети,  
Прохладою и влагою речной.

.....

---

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень. М., «Сов. писатель», 1964, стр. 27.

И мир казался ей тогда зеленым —  
Земля и небо, и она сама,  
Но ствол упал, упал с тяжелым стоном,  
И речка сходит, бедная, с ума.

Ей кажется, что путь ее бесцелен.  
Всю ночь о мертвых листьях слезы льет,  
Проснется на рассвете — где же зелень?  
Как странен мир, как бледен небосвод!

И чахнет речка, будто от недуга,  
Винит себя и плачет до сих пор,  
Зачем она не защитила друга,  
Не отвратила от него топор? <sup>1</sup>.

Жизнь речки предстает во всей полноте ее природного бытия. Все ее признаки — радости, переживания, — несомненно, природные, в них нет привнесенного извне, навязанного человеком, но отношения, которые складываются между речкой и деревом, человечески суггестивны для поэта.

Единство мира человеческого и природного обуславливает и единое поле конфликтов.

В отношениях природных понятие порядка, родственного согласия, разумности и меры предстают в своем очищенном виде. Так, пока река разумно и размеренно исполняет «свое» предназначение, она крепка связью с землею, оберегает берега (стихотворение Т. Зумакуловой «Когда река в своем пределе»...). Но —

Стоит небесам — в награду  
За простоту и добрый нрав  
Плеснуть в нее дождя и града,  
Над руслом высоко подняв...

она, пресыщенная полнотою власти, «утрачивает меру и себя»:

Она вонзает в берег сверла,  
Напор, другой—и берег скрыт!  
Рокочет, сытая по горло,  
И воду чистую мутит...

---

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 171.

Нравственные критерии здесь столь же важны и определены, как и в человеческих отношениях.

Поиски человека в природе, поиски созвучий с ней объясняются стремлением восполнить «недочеты духовной жизни». Видимый мир, как отворившийся Сезам, все более раскрывается для поэтического сознания в сферах, казавшихся когда-то нежизненными.

Поиск человека в природе — это поиск себя, своей самой главной и истинной сущности, ничем не осложненной.

А так как человек Кулиева, как и человек Пшавела, не отделен от природы, то обращение к ней у него — это не смещение планов (человеческого и природного), не сознательный прием, как в басне, а метафорическое их взаимодействие. Оно подразумевает метаморфозу, взаимопроникновение признаков человеческих и природных. То есть это не восточная романтическая «прямленная» параллель, это метафора-метаморфоза. Этот поэтический прием как бы един с мифическим.

Обратимся для подтверждения этого к определению мифологии О. Миллером: «Мифология каждого народа есть не что иное, как создание его поэтического чувства, того чувства, которое, будто чуя в себе какую-то темную память о первобытной отеческой близости Высшего существа к человеку, стремится как бы восстановить ее чувственным образом...»<sup>1</sup>.

В балкарской современной поэзии природы обычно разворачивается один компонент метафоры во взаимном созвучии частей, на протяжении всего стихотворения, а второй только подразумевается.

Ни век, ни вечность волей непреклонной,  
С меня короны сбросить не смогли,  
Все ж я — не царь, хотя ношу корону.  
Я — только Солнце. Я — слуга Земли.  
Неправда, что призывам я не внемлю,  
Своим путем безжалостно иду!  
Мне больно, если клонится на землю  
Травинка, задыхаясь без дождя!..  
Чтоб стало ей, травинке слабой, лучше,

---

<sup>1</sup> О. Миллер. Нравственное воображение. СПб, 1858, стр. 8.

Я устремляюсь, подавляя крик,  
В глухую мглу, в клубящиеся тучи,  
Еще не зная, выйду ли из них...  
Травинки ради в тяжелых тучах прячусь,  
Густая влага их теснит мне грудь,  
Глаза мне застит смертная незрячесть...  
Мне душно, душно...  
Не могу вздохнуть!  
Не отворотить гремящую лавину!  
Я погибаю!.. Дух мой изнемог...  
Вот-вот я испущу последний вздох  
И огненным дождем на землю хлыну!  
Конец! Но вдруг, приоткрывая веко,  
Я вижу зелень, свежую траву,  
Грозой омытую...  
Я вновь живу,  
Служа Земле, травинкам, человеку<sup>1</sup>.

В таком пластическом изображении поэтесса Т. Зумакулова видит наиболее совершенное, наиболее точное воплощение своим раздумьям. Кулиевские мотивы ранимости, сопереживания со всем живым находят в ее последних стихах своеобразное и эмоциональное выражение.

Вместе с развитием пластичности стала объемнее образность, углубилась национальность выражения. Стихи Т. Зумакуловой последних лет — это поэзия трудных раздумий, они более походят на чеканную прозу, что, к сожалению, не всегда удается передать в переводах. Строки становятся словно угловатыми от мыслей, поворачиваются медленно, трудно. Исчезает напевность, да и не она определяет национальное выражение ее стихов, а напряженность мысли, стремление осмыслить национальное в общечеловеческом. Эквиваленты усложнившемуся сознанию она продолжает искать в природе, но этот поиск уже идет рядом с усложнением образных отношений.

«Обособление личности, сознание ее духовной сущности... должно было повести к тому, что и жизненные силы природы обособились в фантазии, как нечто отдель-

---

<sup>1</sup> Т. Зумакулова. Стихи. М., изд-во «Молодая гвардия», 1966, стр. 14.

ное, жизнеподобное, личное»<sup>1</sup>. Эта мысль Веселовского звучит наиболее доказательно, если обратиться к стихам таких поэтов, как В. Солоухин, Л. Мартынов, Г. Горбовский, Г. Виеру, Ю. Марцинжявичус, Я. Дягутите, Ю. Рыбчинский.

Обобщенность мысли влечет за собой обобщенность образов. Причем обобщение происходит, как открывание все новых граней в предмете или явлении и все более точное и конкретное их наполнение личным и общественным содержанием.

В обобщении участвуют уже три компонента: личные эмоции, природа, общество.

Это же определяет и современную балкарскую лирику природы, в частности лирику Т. Зумакуловой. Соответственно новым «спросам чувства» меняется характер образности.

Образы природы как бы «выламываются» из своей чисто стихийной сущности: солнце счастливо тем, что служит травинке, река сетует на бессмысленность стихии, яблоня по-человечески грустит о старости и, преодолевая это чувство, предает себя топору.

В создаваемой поэтессой поэтической действительности, ей одной подвластной, звучит: «Я—дерево, я—речка, я—солнце». Но дерево это уже не просто дерево, речка — не просто речка, они теряют свои конкретные очертания, преображенные человеческой мыслью и душой.

А человек? Человек в этой связи перестает быть только человеком.

Вот стихотворение Кулиева «Я вернулся с гор»<sup>2</sup>.

Вдохнувший снега вечного  
И синевы озер,  
Домой июльским вечером  
Я возвращаюсь с гор.  
  
Еще клубилось облако  
Косматое во мне  
И с ветром рука об руку  
Я шел по крутизне.  
  
Где горизонта линия  
Лежит на гребнях гор,

<sup>1</sup> А. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 132.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 193.

И солнцем был и ливнем я,  
Листвы вздымал шатер.

Во мне звучали выстрелы,  
Цвели во мне, чисты,  
На каменистых выступах  
Рожденные цветы.

Во мне вершины гордые  
Венчал весь звездный рой,  
Когда вернулся в город я  
Вечернею порой.

Это уже не просто человек, а мифический полубог, человек, сотворенный природой. Здесь параллель не прямая, в этой метафоре-метаморфозе разворачиваются и получают равное осуществление обе части ее — человек и природа, тогда как в приведенных ранее примерах одна из частей лишь подразумевалась.

Человек вступает с природой во взаимодействие, в котором «выявляются» его нераскрытые свойства. Мифологизация поэтического взаимодействия только природных явлений —

Ветер кажется белым-белым:  
Он летел по снежным пределам.  
Ветер кажется мне зеленым:  
Он летел по лесистым склонам.

В нем — дыханье свежих платанов,  
В нем — дыханье снежных становий,  
В нем — дыханье древних туманов,  
Запах меда и запах крови...<sup>1</sup>,

и в его песнях — песнях камня, ветра, хлеба, ночи и т. д. Предельная обобщенность, вечность образов ведет к тому, что они живут самостоятельной жизнью, одушевляются и начинают даже дифференцироваться по своим признакам, как люди. Так, белый ветер встречается уже во многих стихотворениях Кулиева как часть антитезы:

---

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 168.

Белый ветер — это добрый ветер, черный ветер — это тупая беспощадная стихия, враждебная человеку («Разговор с черным ветром»); «Зеленая сказочка», «Белая сказочка», «Веселая песенка» (сравним — «Красное стихотворение» еврейского поэта Зиновия Телесина).

К жанру песни, подразумевающему уже в самом себе предельную элементарность отношений и предельную обобщенность, дающему простор, таким образом, для мифологизации поэтического мышления, часто обращается поэт в последнее время.

Автора привлекает в ней возможность зашифрованной, образной передачи мысли, открывающей широкое поле для толкования.

Мифическое присутствует и в одушевленном обособлении поэтом уже не предметов и явлений, а свойств природы — звука, цвета. Живописный прием создает философскую символику.

В стихотворении «Кизиловый отсвет» цвет становится концепцией, ключом к миру. Поэт создает картину кизилового пожара, с присущей ему пластикой изображая свет кизила на всем видимом и невидимом:

Горят везде кизила гроздя.  
Вершины красны, даль красна.  
Кизила свет на спинах козьих  
И на папах чабана.

...Горит кизил, и отсвет алый  
Все поглотившего огня  
Застыл на валунах и скалах.  
В глазах и в сердце у меня.

Как и в стихотворении «Женщина купается в реке», поэт избирает своим оружием в борьбе с реальным миром зла образ отвлеченный, поэтический:

И кажется, что без пощады  
Все беды он сожжет дотла.  
В горах не будет больше града,  
В сердцах не будет больше зла.

Поэт разводит вселенский кизиловый костер, в очищающем огне которого сгорят все беды мира.

Кизилевый ответ — это и видение идеала:

Горит кизил, его горенье  
Уже прокрасило насквозь  
В чуть розоватый цвет свершенья  
Все то, что в жизни не сбылось...

\* \* \*

Слова — наши тела  
(Уолт Уитмен)

Дальнейшее обособление в поэтическом сознании и вместе с тем одушевление происходит и в отвлеченных понятиях, таких, как поэтическая речь, слово, язык.

Слово настолько срастается в сознании поэта со своим значением, что переходит из наименования в понятие и живет жизнью этого понятия.

Между стихом и природой, по Кулиеву, существуют отношения тождества и параллелизма.

Природа — естественная сфера существования слов, слово — материально, как все в природе. Понятия поэтического и природного ряда взаимозаменяемы:

«...Слово совершенно, слово колос,  
Бесхитростно, как каменный забор...»<sup>1</sup>  
«Как мысль в стихе, непрочен вишен цвет...»<sup>2</sup>.

В «Тихих стихах» поэту удается даже тишину в стихе сделать плотной, материальной, он сравнивает ее с тишиной родниковой воды, снега на склоне, тишиной цветка, струйки из-под крана, ласточки.

Сам процесс рождения слова так же пластичен и осязаем, как и процессы, происходящие в природе:

Но вдруг услышу в тишине,  
Какой-то свет блеснет издалика мне,  
И слово пробивается во мне,  
Как веточка зеленая на камне<sup>3</sup>.

Строчка в стихе живая, из нее может «взметнуться орел».

<sup>1</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 23.

<sup>2</sup> Там же, стр. 123.

<sup>3</sup> Там же, стр. 104.

Родившееся слово продолжает свою самостоятельную жизнь.

«Нет просто слова. Оно либо проклятие, либо поздравление, либо красота, либо боль, либо грязь, либо цветок, либо ложь, либо правда, либо свет, либо тьма», — пишет Расул Гамзатов в книге «Мой Дагестан»<sup>1</sup>.

Слово, созидающее жизнь, предшествует слову, оформляющему жизнь.

«Если бы в мире не было слова, то он не был бы таким, какой он есть»<sup>2</sup>. И еще: «Поэт родился за сто лет до сотворения мира»<sup>3</sup>.

Слово — это не только имя, это — живая душа понятия или предмета, не утратившая памяти и связи с изначальным его происхождением — такое понимание слова как мифа находит у горских поэтов свое нравственное, глубоко народное истолкование.

И у Гамзатова, и у Кулиева — одинаково это ощущение языка как биографии народа, уходящей «неизмеримо дальше наших исторических знаний».

«Живая жизнь» слов, сохранившаяся в пластах языка, — живая история души народа, его подвигов, его деяний.

Вместе с народом язык был пахарем. Отсюда это «совершенство» и «бесхитростность» неторопливой речи крестьян, в их словах» («Речь горцев»).

Речь полна заботы о хлебе насущном, доброты хлебов и мудрости трав.

Мысль о жизни стиха, входящей в жизнь человека, предельно заострена в стихах Ю. Марцинкявичуса.

Если бы каждое стихотворенье  
Заменяло хлеба ломоть,  
То сколько голодных  
Смогли бы накормить поэты!  
Станут ли хлебом наши стихи,  
Отвечайте, поэты!

(«Публицистическая поэма», глава «Хлеб»)

<sup>1</sup> Р. Гамзатов. Мой Дагестан. М., изд-во «Молодая гвардия», 1968, стр. 54.

<sup>2</sup> Там же, стр. 53.

<sup>3</sup> Там же.

Язык был воином в устах храбрецов, «гнавших пришельцев разбойных из ущелий» и «славивших смелых».

Язык — это мудрец, ум которого остался не только в пословицах, но в каждом слове.

С хорошим словом человек становился «всадником в любых условиях».

И, отстаивая свой родной язык в споре с «ученым языковедом»<sup>1</sup>, восстанавливая право родной речевой стихии на существование, не самоцельное, а оправданное тем, что оно — сама жизнь, Кулиев не полемизирует, а открывает миру душу.

Его обращению со словом свойственна пуританская строгость, своеобразный аскетизм. Он считает, что слову поэтическому нетерпимы манерность, прихотливая игра, и в этом утверждении он полемически страстен.

Давайте звать забор забором,  
Давайте называть всегда  
Хлеб хлебом и горою гору,  
На воду говорить: «вода».  
Пусть на земле ничто не ново  
И все слова избиты сплошь.  
В начале мира было слово,  
Но слово правды, а не ложь.

Зная пластичность и многозначность кулиевского слова, мы не можем возводить в абсолют это утверждение, но страстность, заостренная категоричность его вызвана, очевидно, принципиальным несогласием со всякого рода неестественностью и неискренностью в обращении со словом.

Он как бы возвращает словам простоту и ясность детского восприятия, на уровне которого возникает особая всеобщность и непреложность слов и понятий.

В постоянном и упорном стремлении к естественности — новаторство поэта, а не во внешней усложненности, не в самодовлеющей форме.

Если вернуться к определению места, занимаемого Кулиевым в развитии чувства природы, следует указать еще на одну, едва ли не самую существенную особенность

---

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 213.

его поэзии — воспитание чувства природы, вбирающее в себя подражание природе.

Положение Веселовского о «попытке сродниться с природой, проектировать себя в ее тайнике, переселить ее в свое сознание»<sup>1</sup> находит у Кулиева самое полное развитие.

«Переселение природы в сознание» происходит у него не для знания (как в бионике), а для поэзии. Здесь уже параллели, проводимые между человеком и природой, становятся более точными, активными, действенными.

У земли я учился, у неба,  
Я все годы лелеял мечту —  
Позаймствовать щедрость у хлеба,  
У весны перенять доброту.

Хладнокровью учился, бывало,  
Я у снега в горах и дождя,  
И у речки, которая в скалах  
Путь находит, себя не щадя<sup>2</sup>.

Учение, исключаящее снисходительное отношение «существа мыслящего» к бездумной природе, исполнено серьезности, полного доверия. Поэт использует не только какие-то первичные, назывные, но и сложные, вторичные признаки природы, которые выявляются в ее борьбе, в ее напряженной жизни:

Терпи, как пуля, сжатая в стволе,  
Терпи, как порох, спрятанный в земле.  
Как терпят боль от топора чинары,  
Как терпит камень молота удары.

(«Терпенье»)<sup>3</sup>.

Дай мне, дерево, свое цветенье,  
Научи терпению своему.  
Подари, скала, свое уменье  
Проявлять презренье ко всему.

(«Просьба»)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> А. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 199.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 12.

<sup>3</sup> Там же, стр. 22.

<sup>4</sup> Там же, стр. 36.

К вторичным признакам природы относятся мужество, нежность, терпение, мастерство.

Новообразованиям из нескольких качеств и новообразованиям, создающим новое качество, поэт находит предметные метафоры, взятые опять же из мира природы: хлеб и роза, клинок и роза, земля и песня, хлеб и книга, солнце и камень.

В полном и точном «проектировании» себя в природе, в подражании ей, Кулиев затрагивает все стороны бытия, не только прошлого, но и сиюминутного, современного, стороны самые насущные и самые сокровенные.

«Крестьянский сын», он учится у природы одинаково и «пониманию сложных явлений» и «искусству плетенья плетня».

«Все, что есть стоящего в написанном мною, я получил от моей земли: краски, звуки, ритмы и, если хотите, мое стремление относиться к людям по-человечески.

Даже мое стремление мыслить, думать — и ему меня научили мудрецы-крестьяне, и деревья, молчащие снежным вечером, и камни в сумерках на склоне горы»<sup>1</sup>.

Это проектирование он ставит на службу времени, применяя его и к самым кардинальным вопросам современной жизни человека:

«Наш век требовал от человека стойкости как никогда прежде. Отсюда и возник у меня образ раненого камня, который чернеет от пожара и пламени, но не сгорает. Для меня раненый камень стал образом и символом человеческой стойкости и неистребимости жизни. Это же я считаю содержанием и сутью всех моих книг»<sup>2</sup>.

### Мир и человек

Думая о том, что же в конце концов определяет прочность и долговечность произведений искусства, М. Пришвин пишет о трех необходимых свойствах, которыми они должны обладать:

Первое — какое-то отношение к детству...

Второе — чувство Родины, культ матери...

<sup>1</sup> К. Кулиев. Буду учиться, пока живу. «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 118.

<sup>2</sup> Там же, стр. 126.

Третье — личность, то есть слово свое из себя самого, как у царя Давида<sup>1</sup>.

В поэзии К. Кулиева присутствуют все три начала во взаимном переплетении и обогащении: обращение к детству, как наибольшее сближение с матерью, обращение к матери, как к Родине, и личность, обогащенная близостью к детству, к матери и к Родине.

Ощущением детства пронизана его первая книга «Здравствуй, утро» и одна из последних — «Мир дому твоему», в которой многие стихи так и называются: «Здравствуй, утро», «Речки детства», «И в детстве были у меня печали!», «Был я подпаском»... Переключки между самой ранней и самой зрелой книгой не случайны. Это так естественно для Кулиева — стремление приглядеться, прислушаться к «верховьям», к детству, когда родство с миром было огромно, как никогда потом, когда угадывалась «земная несказанность», когда усталость была такой счастливой, а ливень заставлял врасплох!

Это детская радость перед всем многообразием мира и детское неприятие всего неестественного и ложного, которой он проверяет себя в пору мужания и зрелости, свое творчество и поведение. Речки детства, которые были «вначале», — чем дальше, тем слышней:

Коснись реки, и станешь ты моложе,  
И голос матери услышишь в ней.  
Чего б ни видел, сколько б лет ни прожил,  
Чем дальше речка, тем она слышней.  
Пусть плеск ее далек, далек, далек,  
Ее течение — это твой исток.

Впечатления детства, строящие уже образ мира, — самые истинные и прочные, во многом они — мера вещей. И умение сохранить эти представления во всей нерушимости и чистоте определяет нравственный и творческий потенциал человека.

Вот, кажется, одно из лучших стихотворений, когда-либо написанных о детстве:

Тревога сердца озадачит,  
Во мне отзовется стихом,  
А маленький мальчик все скачет  
На палочке тонкой верхом.

---

<sup>1</sup> М. Пришвин. Дорога к другу. М., изд-во «Молодая гвардия», 1957.

Беспечному всаднику сладко  
По улицам мчатся с утра.  
Ах, первая в мире лошадка,  
Кобылка лесного тавра!

И мальчик не пеший, а конный  
Несется навстречу векам,  
И веточкой, веткой зеленой  
Он хлещет тебя по бокам.

...Резвей ты любых иноходцев  
И внемлешь не только трубе,  
И лошади всех полководцев  
Завидовать могут тебе.

И в жизни так многое значит  
В счастливом году и в лихом,  
Что мальчик восторженно скачет  
На палочке тонкой верхом<sup>1</sup>.

Мальчик, скачущий верхом на палочке,— с детства заданный порыв, который проносится через время, в нем — и хрупкость, и неистребимость мечты.

В детстве человек пересоздает мир по-своему, поэтому детские воспоминания всегда яркие, детальные, образные. В детстве закладывается основа личности — творческой и нетворческой, художественной и нехудожественной,— тем более велико значение ранних впечатлений для личности художественного склада. Она как бы старается восстановить первозданность, всеобщность этих впечатлений и понятий, разрушенную и осложненную опытом, временем.

Детство и зрелость — две разных ступени мудрости. Детство — исток, но уже и устье. И чем чаще человек перепроверяет себя детством, тем увереннее наступает зрелость, мужание.

Детство осознается Кулиевым не только в рамках личностного бытия, но и в исторических пределах,— Родины, нации — детство земли, детство родины, когда связь с землей не опосредствована другими связями, когда связи общинные — самые прочные, первые.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 145.

Детство, оставшееся в преданиях, сказках, песнях, из которых встает народ смелый, мудрый и добрый.

Детство, как ощущение почвы, своего происхождения, памяти земли, песен, гор.

Осуществляя эту свою связь с детством земли, поэт приводит в движение старые испытанные тотемы (тень орла, «божий меч» — радуга, очаг, дерево, камень), не внешне их осовременивая, а возводя их в ранг вечности, открывая их всеобщность и многозначность.

И, наконец, детство — это удивление. Поэзия Кулиева всегда молода и удивлённа, полна «очарования жизнью». С удивления начинается и познание:

Рождаются великие творенья  
Не потому ли, что порою где-то  
Обычным удивляются явлениям  
Ученые, художники, поэты.

И оно, это познание, никогда не становится итогом, а всегда остается перспективой.

\* \* \*

*С песней бārда и славой героя  
имя «женщина» ты подняла.*

*(К. Кулиев, «Марике Чиковани»)*

В стихах Кулиева ощутимо присутствует женское начало (природы, жизни, поэзии).

Оно смиряет и облагораживает суровое чувство мужа «на середине жизненной дороги», проникает в осознание многих вещей и высоких понятий.

Мерой вечного страдания женщины, ее терпения, ее огромной всеобъемлющей любви обогащает он свою меру вещей.

Поэт идет от восточно-романтического преклонения перед женщиной, прославляя бессмертие женской красоты. Но если в восточной поэзии возводится на пьедестал женщина-рабыня, которая сильна лишь своей женской сущью и красотой, то Кулиев отдает дань бессмертной женской любви и человечности.

В них он находит опору мужеству, деянию, подвигу.  
В этой любви он находит исход своим бурям:

Но я, усталый от бурь и невзгод,  
Засыпал на вашей груди.  
И улеглась в русло река —  
Смятенье моей души.  
И впадали притихшие воды ее  
В море вашей любви<sup>1</sup>.

Его отношение к женщине во многом обусловлено, на наш взгляд, особенностями этического, нравственного склада поэта-горца. Суровый во всех внешних проявлениях, горец никогда не доходил до жестокости к женщине, до ущемления ее человеческой сути, до азиатски утонченного обезличения ее в быту, в обществе.

Женское начало в балкарском народном творчестве выражается полнозвучно и действенно.

Отсюда и кулиевское — мягкое, смиренное, вдохновенное поклонение.

Женщина, как и земля, несет благодать, она — начало жизни. Женщина разводит в доме огонь, вдохновляет на подвиг, придает ему смысл.

«Коль у тебя есть мать, в себе ты носишь свет» — это эпиграф к стихам Кулиева «Памяти матери». В жгучем чувстве потери, сближающем это произведение с «Публицистической поэмой» Ю. Марцинкявичуса (глава «Мать»), находит выражение дань материнской любви, дающей человеку крылья.

Образ женщины по величию материнского чувства, по созидательной силе и всеохватности любви и открытости боли равновелик в сознании поэта образу Родины:

Первой пулей на войне любой  
Поражает сердце материнское... —

Рассказ о матери — это история Балкарии, ее «крови и пепла», из которого мать возрождает жизнь.

В женщине, дающей всему начало, поэт находит наиболее полное и совершенное осуществление и выраже-

---

<sup>1</sup> К. Кулиев. Горы. М., «Советский писатель», 1957, стр. 320.

ние тому главному, что составляет смысл его жизни — поэзии.

Женщина — мать поэта. И потому, что она для него — первый поэт, и потому, что она взрастила его мечты, и потому, что любовь ее как и ответное сыновнее чувство, — потрясение и открытие, которое питает поэта всю жизнь.

Женщина — мать поэта, и сама она в многотрудной своей судьбе, в своем страдании и служении — поэзия:

Поэзия — женщина, что по земной дороге  
проходит мимо хижин и руин,  
и камни жгут ее босые ноги.

И третье составляющее его стихов — личность.

Имеет ли право Кулиев произносить свое слово «из себя самого» так, как он это обычно делает, — «Говорю с горами», «Говорю с черным ветром», «Говорю с жизнью»?

Непосредственность и глубина поэтической личности Кулиева открывают для него широкие возможности раскрытия самых разнообразных явлений. Единство, монолитность его концепции человека и мира, его философско-этического кредо позволяют говорить о значимости и содержательности этой личности.

Значимость ее — не в самоцельном самоутверждении, а в полном растворении в общине людей, в роде, в человечестве. Полная слитность с родом и человечеством, ощущаемая им не как нечто отвлеченное (человечество начинается для Кулиева с соседа, с «первого человека, с которым его свела жизнь»), позволяет поэту говорить от себя, как от рода, делает его «родовой» личностью, которой удалось вырваться из цепких границ индивидуальности.

В этом и заключается его неповторимость. Соотнесенность личной судьбы с судьбой народной выступает у Кулиева и в характере видения, и в конечном результате его творчества — в художественном идеале.

Но дело не только в осознании своей принадлежности к «земле людей».

«Искусство каждого народа говорит языком своей земли, языком ее истории, ее радостей и бед, языком ее камня и дерева, снега и дождя, языком векового опыта

народа. Только овладев языком родной земли, художник может освоить язык человечества.

Иначе его работа становится космической пылью...» — пишет К. Кулиев в своей статье о М. Сарьяне<sup>1</sup>.

В неповторимости лица земли, в глубоком выявлении национального поэт находит существенное и важное для всех. Это дает право существования тому художественному миру, который создается им, — в литературе, в человечестве.

«Дарование — это прежде всего чутье, оно — компас художника», — если применить это высказывание Кулиева к нему самому, то нам открывается важный момент в его ощущении и воплощении мира. Он очень глубоко и очень индивидуально решил для себя проблему постижения всеобщего в национальном и тем самым определил свое художественное направление, свой метод художественного постижения мира.

Выходя в мир, он все более настойчиво конкретизирует чувство родины, его патриотизм делается все более телесным, все более осязаемым становится плоть «клочка земли», давшей ему начало, земли, с которой он начинает узнавание мира, «людей, населяющих мир и аул».

Наряду с расширением жизненных связей все более проясняется и конкретизируется почва, на которой возросли его «совесть, боль и память».

На таком понимании почвы-начала строится лирический подтекст «Чегемской поэмы» К. Кулиева, — на осознании нации, родины как «общности памяти и надежд» (Анатоль Франс).

Будущее и прошлое здесь связаны крепкими узами. Прошлое — и проверка, и залог будущего. Будущее проектируется в прошлом.

Могилы на склонах, как камни, просты.  
Тут спят они — те, кто всей силой сердец  
Меж прошлым и будущим строил мосты,  
Кто в тяжелой работе встречал свой конец.

В одушевлении старых тотемов, связанных с представлениями горцев о земле, хлебе, войне и мире, мужестве

<sup>1</sup> Газ. «Литературная Россия», 21 января 1966 г. (№ 4). К. Кулиев. «Так растет и дерево».

и мастерстве, поэт открывает необитаемые острова мудрости и поэзии.

Характерная черта поэмы—материализация прошлого, а не романтическое его обозначение в башнях, могилах, развалинах.

День нынешний и минувший объединены неким лирическим сцеплением. Это наблюдалось еще в ранних его стихотворениях — «Над старой книгой горских песен», цикл «Песни ущелий».

Поэт воссоздает в своей художественной памяти Чегем, который для предков был «миром их давних лет».

Историзм в поэме — не отвлеченный, или бегло-повествовательный, а биографичный.

В соединении эпики и лиризма рождается новая ступень образного познания мира. В образах-картинах, превращающихся в образ жизни, образ человеческого существования (в данном случае — биография отца), осуществляет поэт задачу сопряжения времен.

Лирическая линия не замыкается в чисто лирических приемах, поэт не избегает панорамирования, создания объективизированных героев (образ отца) в их достоверном существовании. Человек здесь проходит полный круг жизни.

Лежишь в земле,

А ты ведь землю эту

нахал, по ней охотиться ходил,

Ты видел сумерки ее, рассветы,

На ней сынишка твой волчок крутил.

Когда-то ты на этих склонах сено

косил. С утра коса была легка.

Иль вдруг на белом жеребце, мгновенно

его взнуздав, взлетал под облака.

И, на плясуний тоненьких взирая,

Сидел, усы в восторге теребя,

Здесь свадьба и твоя прошла, сверкая,

Смешав с рассветом полночь для тебя...

Поэтизация естественного бытия человека (рассказ о молодости, силе отца) сочетается с описанием реалий крестьянской жизни — охоты, пахоты, с неторопливым разговором «о сене и зерне», — уплотняющими национальный воздух произведения.

Материализуя и вместе с тем поэтизируя нелегкое кре-

стьянское существование, поэт возвращается к земле, к почве, идет через познание мира к своему Чегему.

Позади — трудный опыт борьбы, порой невыносимых испытаний, надежд и разочарований, неведомых предкам.

Но он принимает на себя всю ответственность и память, не тревожа их сон.

Закон ответственности несет до конца каждое поколение в отдельности, само за себя. Вечны только заветы, вечна земля, рождающая жизнь и людей. И поэт готов к тому, что станет глиной и бороздой родной земли. Элегические размышления, грусть от разлуки с сущим уступают место любви, а ведь любовь его к земле не знает сроков и смертей.

Когда в эту землю для вечного сна  
Я лягу, забыв про тревоги и труд,  
Ко мне не придут ни зима, ни весна,  
Но к этой земле они снова придут.

... Чегем, ты мой дом, мой исток и исход.  
И корень всей жизни, и сказка, и песнь,  
Тобой мое слово поныне живет,  
Я в мире не беден, покуда ты есть.

Чегем дает поэту веру в «свой высокий век», дарит высоту знания, с выси своей открывает весь мир, строит его образ, но вместе с «беспредельностью» он определяет и «предел». Ведь он — дом, а дом человека — это то, чем измеряется он сам, что он несет в себе людям. К этому дому возвращается человек и в конце пути.

Это — его лицо, его самость и сущность, не предвзятая, с которой бы он подходил ко всем явлениям, а отстаивающаяся в сознании постепенно, в общении с миром и обретающая все большую определенность и реальность.

Именно в общении с миром поэт все более и более осознает Чегем своим «тылом», «печалью», источником вдохновения, заботой, «радостью души и памятью тоски», «первым и последним светом».

«Чегемская поэма» — это не только исповедь любви, причастие, совершаемое поэтом, но и проповедь.

Еще точнее можно определить значение его творчества словом «служение», так как оно осознается поэтом как поведение, как миссия. «Узнавание и оберегание условий

бытия цельной личности», ставшее поведением в творчестве, «...чтоб выходили... прочные вещи» — этот принцип Пришвина, все творчество которого — акт дружбы с человеком, — определяет и кулиевское поведение — творчество.

Итак, служение, а не творчество, хотя в том, как поэт «творит» стихи, больше вдохновения, искренности, самозабвения, чем у иных восторженно кликушествующих витий. В его поэзии — все искренность, все — порыв. И даже те мудрые и вечные истины, которые он переоткрывает, — не новое переложение Экклезиаста (все было — все будет), а страстные чувства и мысли первооткрывателя, произнесенные вслух.

Соотношение ума и сердца приводится у него в соответствие с «мудрым чувством» и «доброй мыслью». (Н. Джусойты).

«Жар» души, несущей песню, сознание необходимости этой песни людям — преемственность мужества и добра, перешедшая в его стихи от безымянных певцов своего народа, от Кязима, — придают его слову, обращенному ко всем людям, правду и весомость, дают ему право быть проповедником. Значительность личности позволяет ему говорить «слово свое из себя самого».

В новом исполнении старого завета он, — «идуший на помощь», — видит назначение каждого человека в 20-м веке — идти на помощь.

«Человеку нужен человек» — это не призыв к гармоническому единению человека со зверем, это утверждение того, что человечество едино по своей человеческой сути.

Философии крота:

«Люди? Заблужденье!

Мне люди не нужны. Какой в них толк?» —

он противопоставляет свое, кулиевское — убедительное не логикой, а пронзительной и беззащитной искренностью:

Дурное и хорошее я помню,  
но человеку нужен человек!  
Когда один тебе наносит раны,  
другой потом излечивает их.  
На свете том я, как это ни странно,  
Хотел бы встретить хоть врагов своих.

Человеку трудно живется...

Но граница у поэта проходит не между горем и радостью.

На камне надпись видел я простую

На Адриатике среди могил:

«Внемли, Господь! Тебя благодарю я  
за то, что я на этом свете жил!»

... Да, жизнь не рай и сам теперь я знаю,

Но есть в ней высший дар — она сама.

Все, что жизнь,— естественно, мудро. Жизнь — не только физическое существование, она — то, что противостоит неестественности, пустоте, равнодушию, лжи, суете.

«Пока есть жизнь,

и смерть на свете будет!» —

Твердит мудрец, степенен и суров,

Он прав, но почему не могут люди

Себя утешить правдой этих слов?

... Ни жизнь, ни гибель

не содержат чуда,

Я знаю все, но как мне быть,

когда

Сейчас я поднял теплого покуда

Птенца, который выпал из гнезда? <sup>1</sup>.

Постоянная тревога за все живое и граничащая с болью любовь к нему, которая близка Кулиеву и в Лорке, и в «урбанистическом» Верхарне, и в Сарьяне, и в Кязиме, так же как поэт, «раненных красотой земли», глубокая привязанность к настоящему неизбежно приводят поэта к мысли о скоротечности человеческой жизни.

Твоя дорога, старость, коротка —

Не далее, чем от плетня до грядки.

И сладкая еда тебе горька,

И горькие воспоминанья сладки.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Пока есть жизнь. «Литературная Россия», 31 мая, 1968, № 22, стр. 12.

... Ты мертвый остров, где из-под земли  
Не бьют ручьи, где не зимует птица,  
Куда не приплывают корабли,  
Где нет травы и злак не колосится<sup>1</sup>.

Смерть, старость, болезни получают в сознании поэта негативное отражение, они — не сами по себе реальность, это — ирреальность, отрицающая жизнь, цветение.

Так пишет поэт о смерти отца в «Чегемской поэме». Смерть убивает надежду, тревогу, силу, землю, пастбища, охотничью тропу, родник, звезды, горы, аул, тишину, и даже врагов.

Трагическое чувство, которое ощущается и в расположении образов — гром, волк, метель, лавина, угрожающие пшенице, пастухам, колыбелям, — напряженное чувство, которое держит поэта на грани между бытием и небытием.

Страх, как предчувствие обвала, который видится ему в безмолвных хребтах, нависших над человеком, в молнии, грозящей деревьям, колыбелям и путникам, находит разрешение в том, что

Цветут колосья каждый год весной,  
и плодоносит дерево в саду<sup>2</sup>.—

в том, что жизнь всегда найдет себе пути.

Служение вечному и простому — нелегко и требует от поэта огромной отдачи, требует постоянства жизненного и творческого поведения, не дающего ему погрязнуть в химерах, в дебрях искусственных умозаключений, требует «удивления», душевной молодости, новизны восприятия.

Иногда в дом поэта влетает «черный ветер», и ему начинает казаться, что жизнь и стихи его бесплодны.

Но... снова входит жизнь в свои права,  
Я — царь земной и бог, сошедший с неба,  
И обретают вечные слова  
И свежесть трав и первозданность хлеба<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 52.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Дружба народов, 1967, № 12, стр. 18.

<sup>3</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 135.

Оригинальность Кулиева — в смелости не быть оригинальным, в том, что он «снимает целлофановые оболочки с сути вещей, даже рискуя обнаружить под ними банальные «истины»<sup>1</sup>.

Человеку трудно живется в мире, раздираемом противоречиями, в мире, где люди изменяют человеческому призванию, где общественные отношения далеки от гармонии, где равнодушие и душевная глухота подчас, делают жизнь невыносимой.

Природа счастлива. А нам знакома  
борьба столь разных сил, и нет нам счастья:  
в нас уживается весеннее ненастье,  
и летний ливень, и раскаты грома<sup>2</sup>—

мысль, заключенная в стихах Рильке о дисгармонии человека и общества в гармоничном мире и содержащая в себе тоску всего человечества по желанной гармонии, — основа драматизма Кулиева.

В трагически сложном веке миссия гармоничного человека осложняется во много раз, — не требующее доказательства, разумеющееся само собой требует борьбы, спора, мужества и терпения.

И теперь нравственные критерии требуют, помимо ясности, оформленности, — ответственности за них, последовательности поведения, совестливости, отзывчивости, в которых человек должен идти до конца, участвовать во всех битвах правого с неправым. Об этом — стихотворение Кулиева «Дон Кихот».

А как же быть с идеалом, который требует от людей не только своего человеческого самоутверждения, но и движения вперед? Ведь проповедник (каковым, по нравственному существу, по душевной организации является Кулиев) должен не только утверждать добро, но и творить «небывалое», звать к нему.

«...В этом мире человек... видит себя не только таким, как есть, но и таким, каким должен, желал бы, но не в состоянии быть. Это как бы неумолкающее предание о

<sup>1</sup> В. Шефнер. Цепочка мыслей о поэзии. «Литературная газета», № 15, 1967.

<sup>2</sup> Райнер Мария Рильке. «Лирика», изд. «Худ. лит-ра», 1965, Ленинград, стр. 225.

лучшем поколении людей, которое между тем совершенно походит на людей настоящих»<sup>1</sup>.

И Кулиев продолжает это новое «поколение людей» своей проповедью братства всех людей, проповедью проектирования себя в природе, гармонии человека и природы.

Нравственное воображение поэта, питаемое его связью с «живой жизнью», с природой, открывает в человеке небывалое — то, что человек носит в себе, но не всегда открывает.

Мало ощутить в себе талант, заложенный природой, нужно возратить его людям. Надо жить этим талантом, отдавая его с истинно природной щедростью.

Земля нам дарит щедро чудеса  
И ждет взамен труда и удивленья<sup>2</sup>.

### Развитие образных отношений и композиции

Лирическая ситуация, сюжет, материал обуславливаются в произведении внешними причинами, лежащими в обстоятельствах. Герой же, мировоззренческие отношения — выражаются непосредственнее и глубже всего в образной структуре стиха.

В образном единстве стиха находит выражение поэтическая концепция человека и времени, поиски поэтом истины.

Образная структура... образное единство... — говорить об этих понятиях можно тогда, когда в творчестве поэта существует единство нравственного чувства и стиля, когда поэт определен, един во всех направлениях. И Кулиев является именно таким поэтом.

Поэтому так цельно и обусловлено движение поэтического образа в его стихах. Образ в балкарской поэзии отличается предметностью, конкретно-чувственным характером.

Если попытаться определить какой-то тип художественного восприятия и изображения в балкарской поэзии, то можно говорить о широком поле ассоциаций, о бога-

<sup>1</sup> О. Миллер. О нравственной стихии в поэзии на основании исторических данных. СПб, 1858, стр. 2.

<sup>2</sup> Раненый камень, стр. 3.

том образом воображении, о картинности, если можно так выразиться, образа.

Такой образ присутствует и в первоначальном пластическом описании и в сугубо медитативной лирике.

Образы-вещи, образы-картины осуществляют мысль. Во многих стихотворениях Кулиева в первых строках стиха называется тезис (из области человеческого бытия), далее он разворачивается, конкретизируется, обрастает нюансами, обогащается, проверяется в пластическом описании природы, в сопоставлениях с природной жизнью (простейший двучленный параллелизм).

Пластическое высказывание через природу, воплощение обобщения в описании — преобладающая форма мысли у Кулиева — от рубайи до поэм, от коротких высказываний до литературно-критических эссе.

Ассоциативный подбор образов осуществляет обобщение.

В кажущейся натуралистичности подбора образов, напоминающей акынскую импровизацию, — своеобразное решение заданной темы. К описанию привлекаются те явления, штрихи, которые содержат одну из сторон решаемой темы.

И подобных стихотворений в ранней лирике Кулиева — большинство.

В последнее время намечается очень интересная линия в развитии его пейзажно-философской лирики — разграничение объективно-пейзажной лирики и медитации, обе эти разновидности предстают в чистом виде, тогда как вначале они сосуществовали в одном жанре; в качестве ретардации в повествование включалась пейзажная зарисовка, чередующаяся с философскими размышлениями, ретроспекциями, и т. д.

Но и в том, и в другом жанре — неизменна образность. Лиричность у Кулиева всегда подкреплена образностью. Образы пластичны, остры по наблюдению, осязаемы, будь они зрительными («черная, как днище казана, луна»), звуковыми (услышанная мелодия падающих листьев или всплеск реки, куда упал подстреленный человек), или цветовыми («Цветет шиповник», «Кизилловый отсвет»). В объективно-пейзажных зарисовках мы наблюдаем самодовлеющую живописность, наличие одной единственной мысли, движущей описанием, которую скорее можно определить как настроение: «Снего-

пад в горах!», «Скалы в лунном свете», «Быки, идущие на заре», «Быки, идущие в сумерках» и т. д.

В медитациях пейзаж — толчок для продолжения мысли, он «несет» на себе построение логическое, армирует его. Пейзаж здесь играет конструктивную роль. Образные отношения в медитации стали гораздо сложнее, так как усложнилось, углубилось содержание.

Вместе с повышением реальности и, вместе с тем, многозначности слова претерпевает изменение образ.

Отвлеченный образ становится все более предметным, а предметный все более отвлеченным, многозначным, т. е. отвлекается от своего первоначального значения.

Образы природы все более гуманизируются, т. е. становятся человечески суггестивными, чреватými драматическими отношениями.

Это тем более заметно на фоне относительного постоянства образной системы в балкарской поэзии.

Общее свойство поэтического произведения, сформулированное у Потебни (относительная неподвижность образа — А. и изменчивость его значения —  $X_1, X_2, X_3$ <sup>1</sup>), получает здесь наглядное выражение.

Наиболее постоянны в поэзии Кулиева образы, отличающиеся полнотой выражаемой в них жизненности, т. е. те, в которых «замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни»<sup>2</sup>.

Это — горы, луна, дождь, снег, дерево, очаг и т. д. Наглядно выражаемая в них динамика природы постоянно привлекает поэтическое воображение Кулиева, и он снова и снова возвращается к излюбленным образам. Они, отстаиваясь в сознании поэта, меняют очертания, словно снежный ком, вбирают в себя опыт поэта и народа, художественные искания Кулиева и его знание.

Образы не меняются, но образные отношения складываются каждый раз по-новому. Иногда это различие в стихотворениях с одной и той же образной ситуацией почти неуловимо. Но именно в тонкости различий — глубина и исчерпанность переживания, всеобщность и бесконечность.

<sup>1</sup> А. Л. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 57.

<sup>2</sup> А. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 125.

Наложения образуют глубину перспективы<sup>1</sup>. То есть происходит не окаменение образа, характерное для восточной поэзии, а его движение, идентичное развитию художественной мысли поэта.

В первом «Разговоре с луной» Кулиев старается преодолеть толщу традиционных похвал луне и отстоять ее первую прелесть. Потом поэт наделяет образ новыми свойствами, меняющими его неземную природу. Луна правит миром и мудростью, она видела много горя, она — утешительница («Второй разговор с луной»). На войне луна воспринимается как что-то глубоко мирное над траншеями, обещающее счастье.

В «Старинной балладе» образ становится философски наполненным и глубоким. Луна здесь противопоставлена кратковременной тщете, суетному тщеславию завоевателя. Она всегда равно добра и нетленна. В этом ее мудрость и щедрость.

Дождь — добрый вестник, собеседник, невольный свидетель любви, спутник, то возвращающий поэта к детству, то проходящий вместе с ним испытание временем. Он питает не только фантазию поэта, он — друг людей, полей, садов.

В таком разнообразии чувств, настроений встречается этот образ, очень частый в стихах Кулиева.

Изменчивость содержания иногда влечет за собой новую разработку старых образных построений, иногда новые образования.

Мы уже говорили о метафоре, которая строит в развернутом описании мысль и создает сквозной образ, иногда это бывает образ-картина, иногда образ жизни человека.

Образ становится конструкцией, строящей композицию, выступающей в каких-то композиционных отношениях (ступенчатом, кольцевом, периодическом построении).

Вот в каком сложном образном взаимодействии строится стихотворение «Играют Шопена»<sup>2</sup>.

Ассоциативность, раздвинутость лирического передвижения, вызванная музыкой, подсказывает композицию. Образы-картины, чередующиеся в стихотворении в сту-

<sup>1</sup> Владимирова. Стихи и образ. Ленинград, 1968, стр. 104.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 141.

пенчатой композиции, замыкаются в композиционном кольце, образуя круг существования, единый образ неистребимости жизни;

Бьют капли по стеклам. Деревья блестят за окном.  
Темнеть начинает. Молчит обезлюдевший дом.  
Изранены сумерки, вечер смешался с дождем:  
Играют Шопена.

Луна над землею. И девушка смотрит, бледна.  
И руку на сердце свое положила она.  
След крови на свежем снегу. И вокруг — тишина:  
Играют Шопена.

Готовые пасть за Свободу в чистойшей из битв,  
Бойцы атакуют. Кровь льется. Сражение кипит.  
Но сил не хватает. Неправый опять победит:  
Играют Шопена.

В пути журавли заблудились, курлычут, кричат  
Но как ни кричи, нет пути ни вперед, ни назад.  
И ранен поручик. Он прячет измученный взгляд:  
Играют Шопена.

От стаи журавль отстает. Слышен клекот орла,  
Журавль разбивается — брызнула кровью скала.  
Вернулась зима и могилы опять замела:  
Играют Шопена.

Хоронят бойцов — тех, кто пал за свой гордый народ.  
И ветер о скорби притихшим деревьям поет,  
Над бездной времен — безучастных снежинок полет:  
Играют Шопена.

Мужчина сидит. Зубы сжаты — ничем не разжать,  
Прикрыты глаза. Бесполезно его утешать.  
Но волосы гладит ему его старая мать:  
Играют Шопена.

И снова как круг человеческого существования:

Трава прорастает. И вновь оживает любовь.  
И женские руки на плечи любимого вновь  
Ложатся. Но — нет! — не забыты ни горечь, ни кровь:  
Играют Шопена.

Растаяли льды и снега моей горной страны  
И речка звенит, и деревья опять зелены.  
Рассвет. Перевалы уже отовсюду видны:  
Играют Шопена...

Образы-картины из жизни человека чередуются вместе с временами года, картины битвы за свободу — с образом отставшего в пути журавля, символизирующего собой высокую и чистую битву. Сюжетные образы-картины смежны по музыкальной мысли. Их замыкает композиционное кольцо: девушка ждущая и девушка, обнимающая любимого, сумерки — рассвет.

Борьба, любовь, жизнь и смерть — вечные темы музыки получают в стихе почти музыкальное выражение. Тонкость композиционных подсветок, поэтическая символика создают всеобщность и в то же время лирическую конкретность переживания.

Образ самой жизни строит и стихотворение «Черный конь умирает на белом снегу».

В стихах Кулиева и молодых балкарских поэтов — И. Бабаева, Т. Зумакуловой, М. Мокаева (мы говорили вначале о сдвигах в крайних точках поэзии — у молодых и уже известных поэтов) — наблюдается в последнее время тенденция к структурным образам, реализующимся в композиции стихотворения. Мысль в их стихах развивается постепенно, ступенчато, поэты как бы разлагают понятие или целую мысль, диалектически неразложимую, на части, элементы, грани.

Но разложение это не анатомическое, а скорее — разложение на поэтические составные. Читатель как бы соавторствует с поэтом, присутствует при рождении и лепке мысли или образа. Не разывая понятия или мысли на отдельные части, не нарушая диалектической целостности, поэт осуществляет в своем поэтическом анализе синтез. Чтоб показать самые разные и неожиданные грани одного предмета, он раскрывает его во всех связях, притяжениях и отталкиваниях.

В стихотворении К. Кулиева «Музыка», в отличие от стихотворения «Играют Шопена», мысль рождается не в смежных сюжетных образах-картинах, а в разнородных ассоциациях: музыка заставляет застыть змею, дарит язык камню, раздвигает двор тюрьмы, в ней —

язык дождя, ручья, птицы; хлябь, ночь, немота светил, молчание тумана, «боль тех, кто долго жил, и тех, кто умер рано».

Чтоб показать огромность, необъяснимость понятия «поэзия, «внутри» которого — он сам, поэт использует амебейную композицию. Она помогает ему разложить неделимое и собрать его воедино. В амебейной композиции — как бы два лирических начала, каждое из них в своем полном и автономном выражении помогает раскрыть самую суть предмета:

— Кто ты такая, что в тебе таится,  
Поэзия, цветок ты или птица?  
— Я все на свете: птица и цветок.

И счастье, что мелькает, как зарница,  
Я — все: я и рабыня и царица,  
И горе, что приходит на порог!

Вот окончание стихотворения:

Я с теми, кто горюет и страдает.  
Я — мать, в груди которой молоко  
Ни от каких невзгод не иссякает!  
Поэзия, весна ты иль зима?  
Скажи, победа ты иль поражение?  
— Я этого не знаю и сама.  
Я — истина, я — боль, я — утешенье.  
Пусть даже я лишусь последних сил,  
Пусть претерплю лишенье и гоненье,—  
Победа я и тех, кто победил,  
И тех, кто в битве терпит поражение.

Таковы стихотворения, построенные на амебейной композиции, — «Разговор с горой», «Законы жизни», «Разговор с черным ветром», «Горы, скажите», «Что тебе милей всего, сосна», стихи Зумакуловой — «Я говорю горе» (здесь амебейная композиция заключается в чередовании вопросительной и ответной интонации), а также стихи с той ее разновидностью, где есть психологический параллелизм, или синтаксическая анафора, как, напри-

мер, в стихотворении Т. Зумакуловой: «Умирать некогда»:

Обвал обрушился на речку вдруг,  
Но прерывать свой бег ей недосуг!  
Бьет землю град, слепят ее зарницы,  
Но некогда Земле остановиться!

Туман. Машина мчится между гор.  
— Эй, не рискуй! Туман растает скоро!  
Везет больного к доктору шофер,  
И некогда не рисковать шоферу!

С тропы сорвавшись, человек повис,  
Смерть ждет его внизу, у круговерти.  
Он лезет вверх. Он и не смотрит вниз,  
Цепляется...

Нет времени для смерти!

Ступенчатое построение характерно и для стихотворения М. Мокаева «Некогда думать об этом».

У Кулиева такие стихи часто состоят из отдельных четверостиший, напоминающих по построению рубайи, законченных и формально и логически, но открывающих в общем течении стиха новую мысль.

По своей смысловой, интонационной законченности строфы кулиевских стихотворений напоминают стансы— «В помощи нуждается ль утес?», «Не верю тем, чьи никогда глаза печалью не туманятся...», «Был снег пушистым».

Часто в стихотворениях К. Кулиева и молодых балкарских авторов наблюдается стремление раскрыть образ не в его прямом позитивном значении, а в двуединстве противоположных начал, показать два лица одного и того же предмета и явления, чтоб вскрыть самую потаенную его сущность.

Обвал — это и бедствие, и крепость, защищающая от врагов; огонь — и тепло, и разрушение; солнце — это и тень; молния — красота и зло.

В стихотворении «Кинжал» К. Кулиев осмысливает противоречивые стороны одного и того же предмета, рассматривает его во всей диалектической полноте. Кинжал — это и старинная реликвия, дорогая как память, и

боевое оружие, которое может служить и храбrecу и трусу. Кинжал бывал то «славен», то «ничтожен»:

— Тебя вонзала храбрость в грудь,  
А трусость всаживала в спину.  
...Сталь боевая обнажалась,  
Холодная, была пряма,  
А в ней то солнце отражалось,  
То кровью запекалась тьма.

Двуединство зла и добра, творимого кинжалом, роковым образом предопределяется самим его назначением — убивать. Даже если он разит и карает справедливо. Он не волен в своих поступках, не может управлять своим назначением, ибо он — безмолвное оружие в руках людей. А значит, подчинен их страстям, их воле.

Ковавший его уповаet на то, что он не убьет невинного, но «сколько раз... его неволит бесчестная рука».

Поэт всем своим нравственным существом и творческим поведением отстаивающий жизнь и ненавидящий смерть, соединяющий в себе так органично и суровые заветы чести, которые его предки нередко отстаивали кинжалом, и мужество, но и нежность, и редкое сострадание, не властен определить раз и навсегда свое отношение к оружию:

Я к равнодушным не причислен,  
Иную славу я стяжал.  
Ты дорог мне и ненавистен,  
Кавказский кованный кинжал<sup>1</sup>.

В этом стихотворении Кулиева еще раз проявляется редкое качество его поэтического ума — созерцать предмет (именно созерцать, ибо речь идет о неподвижном, лишенном явной динамики, как и камень) во всей полноте его проявлений, умение читать на предмете, искусство художественного сосредоточения, полного перевоплощения, искусство привести предмет в движение.

В этом смысле интересны и стихи М. Мокаева об огне.

До сих пор мы говорили об образе развернутом,

---

<sup>1</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 188.

«сквозном», строящем композицию. Другой образ, столь же частый и столь же интересно разработанный в балкарской поэзии,— образ, составляющий основу предметной метафоры.

К первой группе образов в предметной метафоре, взятой условно, относятся такие образы, в которых естественное расположение предметов драматично, и они становятся поводом для поэтического осмысления, где отношения предметов выражены явственно:

На свете молот есть и наковальня.  
На свете есть дорога и арба...  
Не знаю, кто из них многострадальней,  
Чья горше, чья счастливее судьба?

Кому из них — не знаю — больше чести,  
Кому больней и чей ценнее труд,  
Но знаю: молот с наковальней вместе  
Железо раскаленное куют.

Чья в их удачах ббольшая заслуга,  
Чья в неудачах меньшая вина —  
Не знаю я, но знаю: друг без друга  
Их жизнь бессмысленна и не нужна.

Не знаю, кто из них звенит печальней,  
Кто большее кому приносит зло,  
Я только знаю: трудно наковальне,  
И молоту — я слышу — тяжело <sup>1</sup>.

Драматические отношения поэт видит и в расположении неба и моря, в живом и вечном образе разлуки, поглощающем все маленькие разлуки.

Давным-давно расстались навсегда  
и не соединялись никогда <sup>2</sup>.

Вторую группу составляют метафоры, в которой предметы привлечены для сопоставления; взятые из разных рядов действительности, они расширяют рамки стиха.

Поэтика Кулиева находит свой живописный эквивалент в неожиданном сближении предметов, в неожиданности ассоциаций.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Мир дому твоему, стр. 51.

<sup>2</sup> Там же, стр. 140.

Используя предметы не по обычному назначению, соединяя поэтически самые заурядные вещи, поэт извлекает из таких сопоставлений новый глубокий смысл.

Роза и клинок, взятые в отдельности, это штампы,— вместе они приходят в движение и образуют новое понятие.

В красноватом пламени розы и лунном блеске холодного клинка, в их сочетании Кулиеву видится символ, заключающий в себе выстраданное им соединение мужества и нежности, глубоко личное для поэта.

Мужество вошло в мир Кулиева вначале романтической детства:

Беснуется угрюмый океан.  
Кромешная нависла темнота.  
Спокойно умирает капитан,  
Не вынимая трубки изо рта...  
Я этот образ с детства полюбил.  
Я им живу,  
пока не скажут...жил<sup>1</sup>.

Потом оно становится неотъемлемым свойством его зрелости:

Без мужества нет ни любви, ни свободы,  
Ни дружбы, ни песни, ни дальних дорог...<sup>2</sup>

Мужество нужно в поэзии, чтобы разграничить зло и добро.

Без мужества нет и настоящей нежности. Нежность становится еще сильнее рядом с мужеством, как «роза рядом с клинком».

Мужество и нежность составляют удивительную красоту горного края, где «удивительные цветы гор являются на каменных ладонях скал, над которыми нависли снега, и тут же играет голубой ручей и желтеют стволы горных сосен». (Н. Тихонов).

Они всегда рядом в душе поэта:  
На земле, и солнечной и снежной,  
Не в соседстве ль камень с виноградом?  
Твердость камня, винограда нежность  
Разве у меня в душе не рядом?<sup>3</sup>

<sup>1</sup> К. Кулиев. Горы, стр. 240.

<sup>2</sup> Там же, стр. 285.

<sup>3</sup> К. Кулиев. Раненый камень стр. 57.

В поэтическом сопоставлении хлеба и розы, в этом чисто кулиевском образовании, давшем название книге и потом ставшем излюбленным образом всей поэзии Кулиева, поэт добивается не экспрессии, а наиболее предметного, наглядного выражения своей поэтической программы:

Мы лежали в окопах, у гибели в лапах,  
Но сквозь дым ощущали победный ваш запах!  
Хлеб и роза, не сгубит вас черное зло.  
Вы живете, чтоб счастье людское цвело<sup>1</sup>.

Естественность, насущная необходимость красоты и красота естественности,— вот новаторство и открытие кулиевской поэзии, смысл метафоры — «хлеб и роза».

Хлеб и книга, скрыты в них недаром  
Кровь и сок земли, где мы живем.  
Их сжигало пламя всех пожаров,  
Все владыки шли на них с мечом.

Хлеб и книга, вечные от века,  
На столе лежат передо мной,  
Подтверждая мудрость человека,  
Бесконечность щедрости земной<sup>2</sup>.

Роза и клинок, хлеб и роза, хлеб и книга, камень и виноград, земля и песня, хлеб и вода...

Эти метафорические новообразования, которые привели в движение старые образы, в противостоянии или сближении которых открывается новый смысл, являются программными в художественном и мировоззренческом отношениях, они — непосредственная проекция души поэта.

### Некоторые особенности развития стиховых форм

В этой работе нет возможности говорить сколько-нибудь подробно об особенностях балкарского стихосложения.

<sup>1</sup> К. Кулиев. Избранная лирика, М., изд-во «Худ. лит-ра», 1967, стр. 159.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Раненый камень, стр. 48.

Наметим лишь кратко те тенденции в развитии стиховых форм, которые вызваны изменением содержания балкарской поэзии, все большим выявлением в ней общезначимого, интернационального, высвобождением ее из узконациональных идейных и эстетических пределов.

«Подлинно современная поэзия избавляется от всего побочного, от всего излишнего, что отягчает ее и препятствует ее большому прыжку через границу одной страны и одного народа», — эта главная особенность, отмеченная греческим поэтом Янисом Рицосом в его беседе в редакции пражского еженедельника «Культура» в 1961 г., подтверждается и на материале балкарской поэзии. «Только современная поэзия смогла возвести свод над пропастью, разделяющей языки и различные образы мышления» (Я. Рицос).

Он имеет в виду не поэзию, которая лишена национального звучания, безликую в этом отношении, а поэзию, не ограниченную языком этого народа, поэзию, в которой примат формы не является препятствием для межнационального общения.

В балкарской поэзии последних лет эта тенденция находит выражение в наибольшем функциональном приспособлении стиховых форм к выражаемому ими содержанию, в примате, в некоторой степени, этого содержания, с одной стороны, и, с другой стороны — в разработке наиболее органичной для языка национальной поэтической формы, свободной от временных влияний и наслоений, в так называемом «очищении» национальной поэтической формы.

Многие особенности развития стиховых форм в балкарской поэзии, как эфонические (ритм, рифма, интонация), так и стилистические (поэтический синтаксис, семасиология, внешность строфы), зависят от общих особенностей развития тюркского стихосложения. Балкарский язык относится к группе тюркских языков и общен, таким образом, к богатой стихотворческой традиции.

Если говорить о главенствующей системе стихосложения, то это — силлабика. Балкарский язык, как и все тюркские, — агглютинативный, состоит из слов (особенно в глагольных формах) многосложных, язык с закрепленным ударением в конце слов и не поддающийся строгой метрической организации. Он не подвергся влиянию

аруза, остался в стороне от классической традиции, перешедшей в тюркские языки со старым развитым стихосложением (узбекский, азербайджанский, турецкий и т. д.) из арabo-персидской поэзии.

Она унаследовала только строфику аруза — рубайи, бейты, мухаммасы, газели и т. д. и некоторые слуховые рифмы (искусственное удлинение согласных за счет прибавления гласных в заимствованиях, особенно русских словах), так называемых скрытых гласных.

Ведь балкарская поэзия ведет свое существование, запечатленное в письменности, от Кязима (т. е. с начала века), а народная поэзия использовала специфические формы. Это — бармак, т. е. изометрическая система счета слогов (количество слогов в строке колеблется от пяти до 16).

Балкарский народный стих близок по ритмическому строю к казахскому, киргизскому, уйгурскому и др.

Расположение в нем не играет существенной роли, так как не является средством образования ритма. Функцию ударения выполняет туракъ (пользуясь терминами тюркского стихосложения, так как балкарское стихосложение не разработано) — постоянный словораздел, делящий фразу на ритмические и смысловые отрезки, более длинные, чем стопа, и более подвижные, неравные по количеству слогов.

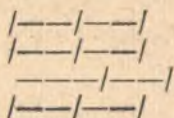
Точного названия этой системы в теории стиха нет, название «силлабическая» не отражает полностью характера балкарской просодии, так как она не полностью лишена метрической организации.

Условно можно принять определение грузинского литературоведа П. Ингороква<sup>1</sup> — «силлабо-коленчатая система», в которой за метрическую единицу применяется колено — группа слов, законченная ритмически, содержащая слабое и подвижное ударение.

С другой стороны, в народном стихосложении существует и довольно ярко выражена другая струя — тактовый стих (близкий к ударнику, русскому народному акцентному стиху), который также разрабатывается современными балкарскими поэтами. Он встречается в игровых, любовных песнях-состязаниях, инарах, повторяя незатейливую мелодию кобуза, национального инстру-

<sup>1</sup> Сборник «Грузинский стих». Тбилиси, 1930, стр. 13.

мента (плясовые мотивы). Здесь такты образуют замкнутый мелодический ряд:



Итак, приобщение к метру у балкарских поэтов происходило не через восточную классическую традицию аруза.

Оно идет через русскую традицию — стихи Пушкина, Лермонтова, а позднее — Маяковского.

Попытка перейти к силлабо-тоническому стиху наблюдается у раннего Кулиева, у его современников — К. Отарова, Б. Гуртуева, Ж. Залиханова, М. Геттуева, и т. д. Но чаще всего это — гиперметрические размеры, — в чистом виде русские классические размеры встречаются редко. Они не соответствуют слоговому составу балкарского языка и требуют искусственного подбора двух-трехсложных слов, что ломает естественное течение балкарской поэтической речи.

Таковы стихотворения Кулиева «Кавказ», «Утренний снежок»<sup>1</sup>.

«Чистые» размеры встречаются очень часто и у молодого поэта М. Мокаева. Ямб:

Сюеме мен жюрегимде  
Ахшы, муратны, толурун,  
Хар кюн ишге жюрюгенде  
Сюйгеним тюеб турурун

в стихотворениях «Бир тынгыла», «Сени излейме» («Послушай», «Ищу тебя»), «Къызны жыры» («Песня девушки») и т. д.<sup>2</sup>

Анапест:

Эртденляк! Таулань башындан  
Ышарыб, журтуму юсюне,  
Огъурлу, кюн тие башлады.  
Жарыды жерими тюрсюню

<sup>1</sup> К. Кулиев. Сайлама. Нальчик, 1958, т. 1, стр. 8, 22.

<sup>2</sup> М. Мокаев. Жырла бла жылла. Нальчик, 1963.

В стихотворениях 30-х годов, в ранних поэтических опытах Б. Гуртуева (сборник песен «Красные голоса»), К. Кулиева, К. Отарова, М. Геттуева часто встречается тонический стих, стих-лесенка, построенный на четком выделении ударных слов:

Эй, сен, Он тогъузунчу,  
Хорламлины  
Къатла!  
Уллу Октябрьгъа  
Атла!  
Атла!  
Ала!

(Из поэмы К. Отарова «Октябрь»).

Но ни мелодический русский классический стих, ни тонический стих Маяковского не получают достаточно интересной разработки в балкарском стихе, т. к. они не органичны для его интонационного строя. Несовпадение интонационных отрезков в русском и тюркском языках препятствует усвоению мелодических ритмов.

На смену мелодическому снова приходит и утверждается уже прочно интонационный строй, сохраняющий живые речевые интонации.

Ритм — самая содержательная стиховая форма, организующая движение и развитие лирического чувства и представляющая собой основу композиции.

Вместе с инструментровкой, синтаксическим строем он создает неповторимую основу стиха, наиболее адекватную конкретному переживанию.

От того, насколько верно улавливается поэтом ритм предмета или переживания, зависит и «вторичный» ритм, внесенный в него поэтом от себя. Для Кулиева характерен такой поиск «ключа», созвучия своему эмоциональному состоянию. В этом созвучии он творит, отсюда — цельность музыкального, словесно-ритмического выражения и состояния.

Особенно наглядно это качество его поэзии представлено в лирико-эпических военных поэмах, здесь все ритмические и эвфонические качества лиро-эпического стиха получают свое классическое выражение.

Л. И. Тимофеев определяет их так:

«...лиро-эпический стих получает... симфоническое строение, он чрезвычайно дифференцирован, поскольку через все произведение проходят разнообразные интонационные темы, в свою очередь имеющие весьма сложное построение. Отсюда вытекает тяготение лиро-эпического стиха к сложной интонационной и, следовательно, строфической организации, характерное для него ритмическое разнообразие...»<sup>1</sup>.

В лиро-эпических поэмах «Сиваш» и «Перекоп»<sup>2</sup> лирическое чувство, сохраняя всю свою цельность, неизмеримо раздвинуто войной, вбирает в себя эпические обобщения, краски, образы, выступает в симфоническом разнообразии музыкальных тем.

Поэма «Перекоп» открывается мерным силлабическим речитативом «Дорогой героев»..., в котором слышится поступь истории:

Атланы нал хуртдакладын табабыз,  
Кеб жылла жаууну жуугъанд аланы,

Энди биз барабыз, къатлай да, кеблей,  
Кишилигни еткен жигит жылланы.

В балладе о капитане Сааняне, включенной в поэму, — песенный народный размер, с повторами, инверсией, анафорой, эллиптическим построением.

Деловой ритм военных будней, упрямой, без передышки, военной работы сменяется наступательным шагом стих в главе «Вперед»:

Елюмден эсе бийикди, хорлау,  
Барырбыз алгъа.  
Къоркъамыса деб сормайды буйрукъ.  
Жиберед алгъа,  
Жиберед алгъа!

По безводной степи идут солдаты. Чувство жажды, трудного движения поэт передает разнообразными изобразительными средствами:

<sup>1</sup> Л. И. Тимофеев. Теория стиха. Гослитиздат, 1939, стр. 225.

<sup>2</sup> К. Кулиев. Сайлама, I том. Нальчик, 1958.

Суу болсаед бу кѳум кюн ичерге!  
Бир уртлам да жокѳ.  
Суу болсаед бетледен жол кѳумну  
Жууаргѳа!

Суу жокѳ.

Кѳургѳакѳ, кѳургѳакѳ жел.  
Сары топуракѳ.  
Урушха суусаблай!  
Алтын керекмейди бизге.

Суу, суу!

Кѳургѳакѳ жел! Кѳум, кѳум.

Нерифмованный стих с четкой цезурой, предельная градация от строки к строке, гетерометрия с укорочением последней строки, создающей звуковой аккомпанемент («жокѳ, жокѳ», или — «кѳум, кѳум») всей строфе, как бы утяжеляющей шаг стиха.

Умение создавать «единый гул стиха», как бы заданного первой строкой, отразилось и в поэме «Сиваш» — от эпического шестнадцатисложника до песенного зачина, обращенного к морскому ветру-сказителю, и заклинания «Пули в тумане», в котором поэт как бы пытается заговорить пули, написанного в эмоционально напряженной затверженной интонации:

Сиваш тийресинде туман кюнле  
Аз туйюлдюле, аз туйюлдюле.  
Жашау!

Окѳла учалла туманда,  
Кебюрек адам сакѳла аладан!  
Туманда окѳла, туманда окѳла!  
Жашау, сен бизни аладан сакѳла!

Здесь ритм особенно действенно осуществляет свою композиционную и организующую роль, он особенно слитен с переживанием, подсказан им и создает его вновь. Как далее развивается это соотношение в стихах Кулиева?

Приверженность поэта в последнее время к малой лирической форме с концентрированной мыслью, чаще всего выливающейся в небольшие медитации, состоящие из одного или нескольких четверостиший, определяет новое качество формы в его стихах.

Монологичность, интонационное единство, краткость подсказывают упрощение как внешних элементов формы (размер, строфика), так и внутренних (образ, композиция).

«Симфоническое» восприятие мира, которое реализовалось в чутко уловленных поэтом и потом воспроизводимых им ритмах, уступает место сосредоточению на мысли, на внутренней сущности внешнего мира, на отвлечении от внешнего, которого требует обобщение.

И поэт избирает для выполнения этой задачи форму, не затрудняющую течения мысли. В ней ритм уже не строит переживание. Переживание, как художественное воплощение мысли, ассимилирует, поглощает внешнюю форму, делает ее незаметной, наиболее органичной для него.

В области ритма поэт обращается вновь к силлабике, традиционному бармаку, наиболее адекватному строю балкарского языка.

Чаще всего этот размер встречается у поэтессы Танзили Зумакуловой.

Ее одиннадцатисложник, с точной глубокой рифмой, плавным ритмическим шагом стиха, одним словом, традиционностью формы, особенно хорошо подчеркивает новизну содержания.

Напряженность лирического чувства находит себе выход не в ритмических экзерсисах, а в обогащении поэтического синтаксиса.

Синтаксический параллелизм, эллипсис, не собственно-прямая речь, очень частая инверсия, риторические обращения, прямые указания на чувство (думаю, чувствую, кажется и т. д.) — в таком комплексе интонационно-выразительных средств реализуется ее активное лирическое чувство.

Ритмическая, строфическая простота стиха Зумакуловой, свободного от внешнего украшательства, придает ее поэзии особенно современное, гуманистическое звучание. В образном строе ее стихов мало узконационального, непереводаемого.

Традиционность стиля воспринимается как новаторство, благодаря новой глубокой содержательности.

В стихе некоторых балкарских поэтов мы находим интересные попытки примирить традиционную метрику с метрикой русского силлабо-тонического стиха. Чаще

всего это встречается в логаядическом стихе И. Бабаева.

Причем к стопе с чистым классическим размером (ямбом, дактилем) прибавляются удлиняющие слоги — пиррихий, спондей, как бы приводящие эти размеры в соответствие с силлабической строкой, смягчающие четкие ритмические акценты.

- 1 Ехтём таулань да замън
- 2 Тюрлендиреди, хорлайды
- 3 Аз къораса да аладан
- 4 Топуракъ, юзmez къорайды.
- 5 Минг жылланы ичлеринде
  
- 6 Боранланы, къургъакъ, желни
- 7 Уруу, улуу кючлеринден
- 8 Кючу тюгенирми жерни.
  
- 9 Къарт къоншуму жаш кезлери
- 10 Андан кюле турадыла
  
- 11 Къуанчлыкъны белгилери
- 12 Хар сабийде туурадыла<sup>1</sup>.

Гиперметрия, сочетание ямба (1,7,10,11) с хореем-бом (3,5,9,12 строка) и силлабическим стихом (2,8,6), добавочные ударения, спондей (9 строка), пиррихий, облегчающие строку, — в таком смещении размеров, отклонении их от нормы — И. Бабаев обогащает эвфонию силлабического стиха, придавая ему большую мелодическую организованность.

Очень часто встречается у Бабаева народный песенный размер, близкий, как мы уже говорили, к русскому тактовому.

От частушечного ритма:

Дырын жыя тюбединг,  
Къыйналдынг хар лапбыргъа...  
— Бир сез! — деб кеб тиледим,—  
Етмей эди лакъырдам<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> И. Бабаев. Жолгъа чыгъама. Нальчик, 1962, стр. 11.

<sup>2</sup> Там же, стр. 86.

до распевного, мелодичного:

Жыйырма жыллык жол кысхамыды?  
Сени кергюнчю кьоратдым.  
Кезюнге кьараб кез кысханымда  
Уялтыб жерге кьаратдым<sup>1</sup>.

Итак, для тенденции развития ритма в балкарской поэзии характерно отторжение случайных неорганичных явлений; усвоение иноязычного опыта стихосложения происходит все более творчески и все в большей зависимости от интеллектуального ее наполнения.

С одной стороны, это — творчески умелое соединение русской классической просодии с силлабическими формами, а также обращение к народному мелосу. С другой, — всемерное полнокровное развитие силлабики, «бармака» в жанре философской лирики (К. Кулиева, Т. Зумакуловой).

В этом двойном характере ритмической тенденции отражается стремление балкарской поэзии на данном этапе прежде всего к наиболее органичным традиционным формам и, наконец, — стремление раздвинуть рамки традиционного силлабического размера, сделать его более мелодическим, звучащим, эмоционально действенным и подвижным, стремление вобрать в стих музыку и ритмы времени.

Трудно судить, какая из этих тенденций утвердится, но обе они имеют право на существование, так как именно в стилевом разнообразии — движение всякой поэзии.

Какова тенденция развития рифмы? Балкарский язык — агглютинативный, схематичный по своей синтаксической структуре (балкарское предложение хорошо поддается моделированию) в стихе очень часты синтаксические параллелизмы.

Все эти факторы привели к развитию эмбриональной рифмы, предшествующей современной многосложной, глубокой. Но эмбриональная рифма не выполняет сама по себе функции выделения слов, не организует метрически композицию и носит стихийный характер. Она требует каких-то дополнительных эвфонических приемов, которые выполняют эту функцию. Подобные прие-

<sup>1</sup> И. Бабаев. Жалгъа чыгъама. Нальчик, 1692, стр. 89.

мы в балкарской поэзии довольно употребительны — аллитерация, созвучия (ассонанс, консонанс и т. д.), редиф, рефрен, анафора, сходная клаузула, омонимическая рифма.

На основе сингармонизма тюркского языка, а также, как мы уже сказали, синтаксических параллелизмов, в последнее время очень интенсивное развитие получают созвучия. Предпосылкой этому является глубокая корневая рифма.

Намуларымда — бетим, сезимим.  
Назму, шауданча, саркъмайды.  
Къыйналыб, излеб табхан сезюмю  
Сатмайма, угъай, сатмайма<sup>1</sup>

или:

Китаб бетледен тайчыгъымы туякъ  
Тауушун эштген заманында, тенгим,  
Шекли болуб, солууунгу да тыя:  
«Сен тайчыгъынга махтанаса!» — деме<sup>2</sup>.

Созвучие часто обогащается консонансом и ассонансом:

Жашауну бек тауушлугъун  
Мамырлыкъны кеб шошлугъун,  
Тау биченлигин къышлыгъын —  
Малкъар, санга жоралайма!<sup>3</sup>

или аллитерацией:

Малкъарлы жашла, кюн жарытханды  
Бу биз жюриюген жолланы.  
Малкъарлы кызла, журт жангыргъанды, —  
Жырлайбыз, жангы жырланы<sup>4</sup>.

Композиционное повторение (анафора, эпифора, стык, кольцо), разрабатывающееся современной поэзией не заново, а как бы продолжая народную песенную традицию, также, несомненно, обогащает эвфонию.

Таулагъа таула къошулгъандыла,  
Таулада таулула онггандыла,  
Таулугъа таула болушхандыла,  
Таулагъа жулдузла къонгандыла.

<sup>1</sup> М. Мокаев. Жырла бла жылла. Нальчик, 1963, стр. 17.

<sup>2</sup> Там же, стр. 33.

<sup>3</sup> С. Макигов. Жерими бети. Нальчик, 1967, стр. 20.

<sup>4</sup> М. Мокаев. Жырла бла жылла, стр. 23.

Парная анафора, в которую обычно заключен психологический параллелизм, получает особенно интересную разработку в творчестве К. Кулиева и Т. Зумакуловой. Она проходит через все стихотворение и составляет основу композиции во многих их лирико-философских медитациях, решенных в форме сопоставления.

Интересные примеры композиционного стыка, эпано-строфы можно встретить у старейшины балкарской поэзии С. Шахмурзаева в его поэтических обработках народных песен, особенно песен — состязаний влюбленных:

Къара агъачда къара барды,  
Терк жюриусенг, жетерсе,  
Эмен терек мен болуб,  
Жерге кирсем нетерсе?

Эмен терек сен болуб,  
Жерге кирген сен болсанг.  
Жютю балта мен болуб,  
Кесиб алсам, нетерсе», и т. д.

У С. Шахмурзаева много интересных разработок народных и классических восточных форм: гошма, бейты, оперенные одной рифмой, имеющие амебейную композицию и т. д., четверостишия — с омонимической или каламбурной рифмой, что несравненно расширяет арсенал поэтических средств балкарской поэзии, обогащает возможности поэтического выражения.

Возможности обогащения рифмы поэты часто находят во внутриязыковых закономерностях.

Так, пользуясь обилием глагольных форм, гибкостью языка в обозначении различных оттенков движения, С. Макитов строит интересные рифмы, пользуясь не статическими глагольными формами (которые уже достаточно исчерпаны в поэтической практике его предшественников), а вторично образованными — причастием, сослагательным наклонением глагола, что создает богатую динамику стиха, градацию движения и чувства.

В стихотворении «Чегемский водопад» в ступенчатой композиции, построенной причастиями (их 32), изображающими шум и движение водопада, связанными не только аффиксальной рифмой, но и внутренним созвучием, поэт добивается интересного звукового эффекта

(хотя он более остается формальным и как бы демонстрирует пластическую силу языка). Но важен не опыт, а общая тенденция к преодолению старой глагольной рифмы.

В стихотворении С. Шахмурзаева —

Тюгю сууда жибимез,  
Къыш сууукъдан иижимез,  
Жаны тини суу болур,  
Къазны тюгю къуу болур<sup>1</sup>.—

также интересная глагольная рифма.

Параллельно с аффиксальной (эмбриональной) рифмой и созвучием продолжает свое интересное развитие и многосложная рифма, которая в тюркской культуре стиха всегда являлась признаком хорошего эфонического качества, благозвучия.

В балкарском речевом материале есть все предпосылки для этого.

Особенно точен и строг в этом отношении стих Б. Гуртуева, в нем балкарский язык сохраняет свое полнозвучие и мелодику. Рифма у него охватывает корневую морфему, лишена какой-либо случайности или неряшливости. Это отражается и в синтаксическом строе фразы, чаще всего правильном и ровном:

Адамлыкъ демекликни ташлаб,  
Кел кенгдире, къууаньрегиз,  
Дагъы кеб азабланы башлаб,  
Мамыр халкъланы жаньрегиз<sup>2</sup>.

Обилие примеров богатой рифмы (турсагъыз — урсагъыз), глубокой (салса — къадалса, ташлаб — башлаб, ишандырыргъа — жандырыргъа), составной (кесигиз — бла сиз, юскюрген отха кирген), внутренней в его поэзии доказывает, что точная, многосложная рифма возникает из свойств самого языка и наиболее органична для него.

Чем отличается строфическое построение в балкарской поэзии?

В лирическом стихе, в отличие от драматического,

<sup>1</sup> С. Шахмурзаев. Назмула, Нальчик, 1961, стр. 308.

<sup>2</sup> Б. Гуртуев. Шуёхла арасында. Нальчик, 1963, стр. 30.

строфа является важной единицей, организующей лирическое чувство, мысль.

В балкарской лирике строфа становится все более обособленной, все более представляет собой законченное синтаксическое и тематическое целое.

Какие факторы влияют на ее определение?

Это — арабо-персидские формы, перешедшие в балкарскую поэзию из тюркской.

Не принимая метрики аруза, балкарская поэзия использует и разрабатывает его строфику. На строфику ее влияет и русская литература (так, четверостишие с перекрестной рифмой стало одной из ведущих форм вместо восточного, с рифмовкой а,а,б,а), и литература тюркоязычных народов (азербайджанская гошма, казахский толгау, узбекская газель и т. д.). Одна из наиболее эффективных форм обогащения стиха — переосмысление старых классических форм.

В современной тюркской поэзии строфика не связана с жанром, как в арабо-персидской, где за каждой строфической формой закреплялся определенный избирательный круг тем и образов, вместе с формой становилось традиционным и содержание.

Рубайи, мухаммасы, бейты, газели, мусамманы, маснави — все эти классические строфические формы стали звучать у многих поэтов по-новому разнообразно, содержательно.

Сохраняется и технологическая внешность восточной классической строфы, все элементы, сопутствующие ей — редиф, рефрен, анафора, эпифора, сфрагида, содержащая упоминание имени автора (у Кулиева) и т. д.

Характерно, что строфическое разнообразие у Кулиева наблюдается скорее в раннем творчестве, когда поэт пробует себя в разных формах, учится искусству эпического перевоплощения, а иногда и стилизации.

Так, например, в «Песнях ущелья», где поэт в восточную строфическую форму облакает конкретно народное, горское содержание.

Здесь эти формы поставлены на службу эпическому динамичному повествованию.

Кечеги жыр бла кьушну  
Уйатханма, ой анам,  
Ол юйюбюз башы бла

Учуб етуб барады.  
Керемисе, ой анам?  
Керемисе, ой анам?

Ол кечеги булутланы  
Ичине кириб кетиб,  
Ажашыб къалмагъа эди.  
Уйасын табмагъанлай!  
Ажашырмы, ой анам?  
Ажашырмы, ой анам?

(«Ночная песня») <sup>1</sup>

Именно в «эпический» период своего творчества он использует и народные формы строфики — амебейную композицию, диалог.

Часто встречается у поэта астрорифический стих, в котором осуществляется как бы эпический рассказ о чувстве. Но далее, с углублением лирического начала, с развитием лирики мысли мы наблюдаем у Кулиева упрощение внешности строфы.

Строфа, как бы отграненная мыслью, становится все более трактатной; астрорифический стих и восточные сложные строфы уступают место четверостишию.

В балкарской поэзии четверостишие утверждалось в последнее время как самая популярная форма, форма, наиболее естественная для раздумья, наиболее краткая, выразительная, энергическая.

Таким образом, поиски поэтов обращены больше не к внешней технологии стиха, а к внутренним его отношениям — образно-композиционным, непосредственно выражающим отношение поэтов к миру.

---

<sup>1</sup> К. Кулиев. Сайлама, т. I. Нальчик, 1958, стр. 388.

## СОДЕРЖАНИЕ

Вместо вступления . . . . .	3
Развитие прозаических жанров в современной балкарской литературе . . . . .	6
Очерк . . . . .	—
Рассказ . . . . .	14
Сатирический рассказ . . . . .	29
Повесть . . . . .	45
Историко-революционный роман . . . . .	59
Особенности развития современной балкарской поэзии . . . . .	83
Расширение жизненных связей . . . . .	—
Природа и человек . . . . .	104
Мир и человек . . . . .	135
Развитие образных отношений и композиции . . . . .	148
Некоторые особенности развития стиховых форм . . . . .	159

---

*Фатимат Ануаровна Урусбиева*

**ПУТЬ К ЖАНРУ**

Редактор *В. Г. Кузьмин*

Художник *И. Г. Абрамов*

Художественный редактор *З. Х. Бгажноков*

Технический редактор *Т. М. Барги*

Корректор *В. А. Вымячкина*

Сдано в набор 13/XII 1971 г. Подписано к печати 15/III 1972 г. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 3. Физ. печ. л. 5,5. Уч.-изд. л. 9,17. Усл. печ. л. 9,24. Тираж 800 экз. Заказ № 680. Ч—00289. Цена в переплете № 4 62 коп.

Книжное издательство «Эльбрус»

Нальчик, улица им. адмирала Головки, 6

Типография им. Революции 1905 года

Управления по печати при Совете Министров

КБАССР. Нальчик, проспект им. Ленина, 33