УДК 821.512.154
ББК 83.3(5Кир)6 +
83.3(2Рос=Рус)6

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

© 2019 г. А.Ф. Кофман

*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 19 февраля 2019 г.

Дата публикации: 25 июня 2019 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-292-311

Аннотация: В творчестве Айтматова действительность отражена в трех измерениях. Одно — современная или недавняя история: это стихия преобразования, изменчивости и непрочности. Другое — герои: при всей их индивидуальности в них просвечивает базовое архетипическое человеческое начало, распределенное по полюсам добра и зла. Наиболее значим третий уровень отражения действительности, который придает внутреннее единство разнообразным произведениям Айтматова: это нечто неизменное, надличностное, сложенное из неподвластных историческому времени мифологем и архетипов, т. е. национальная картина мира. Важнейшую роль в ней играет образ пространства, представленный в модели разомкнутого пространства. Художественное пространство Айтматова имеет две мифологические характеристики: первозданность и беспредельность. Особенность вертикального устройства этого пространства (соотношение небесного и земного начала) состоит в том, что киргизский писатель воспринимает небо и землю как органичное всеединство. Картина мира Айтматова глубоко проникнута духом анимизма, поэтому широкое распространение в его прозе получают мифологические мотивы метемпсихоза и зооморфизма. Непреложной ценностью для писателя и его героев является отдаленное прошлое, которое выступает в двойной функции: как важнейшее средство национальной самоидентификации и как этическое мерило.

Ключевые слова: Айтматов, разомкнутое пространство, первозданность, беспредельность, время историческое, время мифологическое, прошлое, пение.

Информация об авторе: Андрей Федорович Кофман — доктор филологических наук, заведующий отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, зам. директора ИМЛИ РАН по научной работе, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-3799-9343

E-mail: andrey.kofman@gmail.com

Для цитирования: Кофман А.Ф. Художественный мир Чингиза Айтматова // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 292–311. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-292-311

CHINGIZ AITMATOV'S FICTIONAL WORLD

© 2019. A.F. Kofman

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: February 19, 2019

Date of publication: June 25, 2019

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Abstract: In Aitmatov's works, there are three dimensions of reality. The first one is that of the modern or recent history that conveys the element of transformation, changeability, and fragility. The second one relates to the characters: for all their individuality, there is a basic archetypical human principle polarized between the good and the evil, that shines through all of them. The most significant level is the third one that gives sense of inner unity to Aitmatov's diverse works: this is something unchanging, transpersonal, combined of mythology and archetypes that are not subject to historical change — e.g. the national worldview model. Space represented as an open and positively charged space plays the major role in this model. The fictional space in Aitmatov's works has two distinct mythological features: it is primordial and infinite. The peculiarity of this vertical (heaven/earth) spatial structure is in that the Kyrgyz writer perceives heaven and earth in terms of organic unity. His worldview is complete, there is no opposition or hierarchy within it that distinguishes it from the mythological world pattern: the latter, as a rule, was organized according to the hierarchical principle, e.g. the underworld, earth, and heaven. Aitmatov's worldview is imbued with the spirit of animism; he widely uses mythological motifs of metempsychosis and zoomorphism in his fiction. Distant past has indispensable value for the author and his characters: it acts in a dual function, as the most important means of national self-identification and as an ethical measure. The life of Aitmatov's positive characters falls into two dimensions of time — historical and mythological. However these two dimensions do not oppose each other, they are easily and organically combined within the artistic fabric of the text as well as in the consciousness and life of the characters themselves.

Keywords: Aitmatov, open space, primordial, boundless, historical time, mythological time, past, singing.

Information about the author: Andrey F. Kofman, DSc in Philology, Deputy Director, Head of the Department of Modern European and American Literatures, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-3799-9343

E-mail: andrey.kofman@gmail.com

For citation: Kofman A.F. Chingiz Aytmatov's Fictional World. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 292–311. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-292-311

Творчество Чингиза Айтматова чрезвычайно разнообразно и в жанровом отношении (рассказы, повести, романы, пьесы от произведений исторических и бытописательских до притчи и научной фантастики), и в стилистике (от подчас тягостного натурализма до высокого поэтического стиля), и в тематическом плане (перечисление тем будет долгим, так что лучше избежать его), да и действие их происходит вовсе не всегда в его родной Киргизии. Вместе с тем любой относительно опытный читатель, прочтя одно за другим ряд его написанных в разные годы произведений, ощутит, пусть на интуитивном уровне, их внутреннее сродство, какую-то глубинную общность. В чем же она состоит? Как было сказано, все-таки не в тематике, и не в стиле, и не в прочих «внешних» атрибутах. Так где же коренится эта общность? Попробуем разобраться в этом.

Но прежде — несколько слов о специфике отражения действительности в творчестве писателя. Она воплощается как бы в трех измерениях, которые накладываются друг на друга, сополагаясь параллельно. Одно измерение — современная или недавняя история: это стихия преобразования, изменчивости и непрочности. Воссоздавая исторические коллизии советской истории, Айтматов с немалой для своего времени смелостью поставил ряд злободневных вопросов, касавшихся коллективизации, раскулачивания, судьбы военнопленных, сталинских репрессий, партийной бюрократии, о чем в 1960–1970-е гг. разговор не приветствовался. Но все же приходится констатировать, что это — самый малозначимый слой действительности. И особенно заметна его эфемерность из сегодняшнего дня, когда многие из упомянутых вопросов утратили свою критическую остроту и злободневность. Попробуем представить, что в произведениях Айтматова

было бы только это и ничего другого: да разве сохранилась бы о нем память как о художнике слова? По-видимому, сам писатель осознал неосновательность внешней истории, что нашло свое образное воплощение в выделенном курсивом рефрене из романа «И дольше века длится день»: *«Поезда в этих краях шли с востока на запад и с запада на восток»* [1, т. 2, с. 309]. Куда конкретно и с какой целью движутся поезда, не дано знать; суть образа — безостановочное, лихорадочное и в общем-то бессмысленное движение.

Другой слой отраженной в слове реальности — главные герои произведений Айтматова. Их личные судьбы различны, прихотливы и в целом также подчинены принципу безостановочного движения. И все же этот уровень действительности оказывается куда более основательным, нежели предыдущий, ибо в каждом крупном персонаже, сколь бы индивидуален он ни был и как бы ни повернулась его судьба, просвечивает базовое архетипическое человеческое начало.

Обращает на себя внимание один любопытный момент: персонажи Айтматова весьма отчетливо делятся на положительных и отрицательных, причем последние нередко пишутся черными красками, без полутонов и оттенков. Таковы, например, дезертир Исмаил («Лицом к лицу»), тракторист Абакир («Верблюжий глаз»), тетка девочки Алтынай и краснорожий, которому девочка была насильно отдана в жены («Первый учитель»), Орозкул из повести «Белый пароход» и целая галерея отталкивающих персонажей романа «Плаха» (Обер, Гришан, Базарбай и др.). В сущности, все они схожи меж собой, людей такого типа исчерпывающе характеризует старик Момун, размышляя об Орозкуле: «И почему только люди становятся такими? — сокрушался Момун. — Ты ему добро — он тебе зло. И не застыдится, не одумается. Вроде бы так и должно быть. Всегда правым себя считает. Только бы ему было хорошо. <...> И никуда ты от такого не денешься. Везде он ждет тебя, сыщет тебя. И чтобы жилось ему вольготно, душу из тебя вытрясет. И прав останется. Да, нет таким переводу...» [1, т. 2, с. 51]. Чем объяснить такое резкое разделение персонажей? Запоздалый кивок литературе романтизма с его возвышенными героями и законченными злодеями? Вовсе нет. Как представляется, писатель намеренно жестко распределяет персонажей по полюсам добра и зла, чтобы выявить и подчеркнуть некую праоснову того или иного представителя рода человеческого. Такой подход, в сущности, соотносится с мифологическим и фольклорным распределением ролей.

Что же касается положительных персонажей, то при всех их различиях у них тоже есть общие, скажем так, родовые, архетипические черты. Это вовсе не идеальные персонажи, они могут быть неправы, могут совершить грехопадение, как шофер Ильяс из повести «Тополек мой в красной косынке», но чем они принципиально отличаются от своих антагонистов, так это тем, что способны осознать свою неправоту и раскаяться; и при этом они о других заботятся больше, чем о себе. Сам Айтматов в предисловии к роману «И дольше века длится день» их главное качество определил словосочетанием «человек трудолюбивой души» и говорил, что таких людей «будто соединяет некое братство» [1, т. 2, с. 196–197]. И все же не только этим определяется их принадлежность полюсу добра. Главное, что определяет их высокое человеческое качество, — это их полная слиянность со «своим» миром, своим пространством, сознательное или интуитивное приятие его особенностей, ощущение нерасторжимой связи со своей землей.

И здесь мы вплотную приблизились к третьему уровню отражения действительности в творчестве Айтматова. Эта сфера реальности — нечто неизменное, надличностное, восходящее к первоначальному времени, сложенное из неподвластных историческому времени мифологем и архетипов, все то, что формирует самосознание народа. То, что называется *imago mundi*, т. е. образом или картиной мира. Эта сфера действительности обретает исключительно важное значение в творчестве Айтматова; более того, нельзя не почувствовать, что при воссоздании образа мира, проникнутого мифами, легендами и токами первородных природных сил, голос Айтматова обретает особую звучность, писатель разворачивается во всю ширь своего художественного таланта. Именно эта сфера, как представляется, составляет фундамент творчества Айтматова, именно здесь коренится его внутренняя целостность. Поэтому имеет смысл сосредоточиться на созданной в прозе Айтматова общей картине мира, обрисовав, по необходимости кратко, ее, скажем так, важнейшие «несущие конструкции».

Важнейшую роль в этой картине мира играет образ пространства. Продолжим цитату рефрена из романа «И дольше века длится день»:

Поезда в этих краях шли с востока на запад и с запада на восток.

А по сторонам от железной дороги в этих краях лежали великие пустынные пространства — Сары-Озеки, Серединные земли желтых степей... [1, т. 2, с. 309].

Рефрен, как видно, организован по принципу художественной антитезы: пребывающему в безостановочном движении историческому и механистическому (не случаен образ поезда) времени противопоставлено неподвижное, вневременное пространство. В этой антитезе, можно сказать, выражен базовый конфликт творчества Айтматова: противоборство переходящего и нетленного. Некоторые грани этого конфликта будут раскрыты ниже, пока же обратимся к более детальному анализу художественного образа пространства.

В какой художественной модели оно представлено у Айтматова?

В творчестве киргизского писателя абсолютно доминирует модель разомкнутого пространства в ее позитивной интерпретации, воплощенная чаще всего в образах степи, но также гор, озера, моря («Пегий пес, бегущий краем моря»). Главная характеристика этой пространственной модели — отсутствие маркированного образа границы; если он и присутствует, то в качестве открытой границы, которую герой может непринужденно пересекать. Поэтому модель открытого пространства ассоциирована прежде всего со свободой. А свобода подразумевает возможность перемещения в пространстве — вот почему сюжет путешествия становится, хотя и не обязательно, принадлежностью именно модели открытого пространства.

Модель замкнутого пространства в прозе Айтматова возникает считанные разы, причем неизменно в негативной интерпретации, и почти всегда она представлена как нечто далекое, чуждое, почти потустороннее. Характерны впечатления старика Момуна о посещении своей дочери, поселившейся в городе: «Живет в большом доме, но в маленькой комнатке, до того маленькой, что повернуться негде. А во дворе никто никого не знает, как на базаре. И все так живут — войдут к себе и сразу двери на замок. Взаперти постоянно сидят, как в тюрьме» [1, т. 2, с. 28]. В этой связи важно отметить, что жилище героев Айтматова, существующих в открытом пространстве, никогда не представлено в модели замкнутого пространства в соответствии с поговоркой «Мой дом — моя крепость». В таком жилище

двери не имеют замков, эти дома открыты для входа и выхода, они непосредственно сообщаются с пространством.

Как чему-то потустороннему, вроде рая, панегирик городу поет Орозкул, один из самых отталкивающих персонажей («Вот там в городе жизнь так жизнь!» [1, т. 2, с. 51]). А у подавляющего большинства героев Айтматова город даже не присутствует в сознании. Но модель замкнутого пространства возникнет в реальной действительности, причем в самом угрожающем качестве, в финале романа «И дольше века длится день», когда похоронная процессия упрется в колючую проволоку, преградившую путь к древнему кладбищу, и будет не в силах преодолеть эту «границу на замке».

Что же касается модели пограничного пространства, то в прозе Айтматова она вообще не представлена. Сама по себе граница представляет особое художественное пространство, где соприкасаются «мое» и «чужое», «знакомое» и «непознанное»; где сталкиваются различные культуры, уклады, модели жизни, что чревато конфликтом, противоборством. Поэтому важнейшее свойство модели пограничного пространства можно определить как напряженность, конфликтность. Нередко оно воплощается вполне буквально — как силовое, военное противостояние. Действительно, многократно воссозданная в литературе ситуация войны, когда столкновение оппозиций «мое» и «чужое» обостряется до предела, сама по себе порождает пограничное пространство, каковым всегда является поле битвы или линия фронта. В этом пространстве максимально сближаются жизнь и смерть.

Природный мир, в котором обретаются герои Айтматова, отнюдь не всегда благостен к человеку, бывает, он подвергает человека суровейшим, иногда погибельным испытаниям (вспомним сюжет повести «Пегий пес...», когда трое из четырех героев обрекают себя на смерть в море). Но и в этих случаях тяготы не обусловлены столкновением «своего» и «чужого» или противоборством различных миров. В природном мире прозы Айтматова для его героев нет ничего «чужого», здесь все «свое», просто он поворачивается к человеку разными гранями.

Разомкнутое пространство, в котором обретаются герои Айтматова, имеет две мифологические характеристики, неоднократно акцентируемые писателем. Одна из них — первозданность или девственность: «Воздух был первозданной чистоты, другой такой девственный мир найти было трудно»; «Над безбрежно белыми, заснеженными сарозеками сколько хватало глаз

и слуха лежала белая первозданная тишина» [I, т. 2, с. 264, 342]. Эта характеристика, с одной стороны, подчеркивает исключительно природную сущность национального мира, с другой — отсылает ко временам первотворения и тем самым перечеркивает движение времени. Другая характеристика — бескрайность, отсутствие границ: «А горы стояли такие громадные и беспредельные»; «Где начало Иссык-Куля, где конец — не узнать» [I, т. 2, с. 26, 45]; «А под звездным небом далеко, беспредельно простерлись Сарозеки...»; «Вокруг вон сколько простора — безлюдная степь Сары-Озек от самого порога и до самого края света» [I, т. 2, с. 212, 219]; «...все еще не покидало его чувство удивления огромностью, неоглядностью морского простора. Сколько плывут — все конца-края не видно» [I, т. 2, с. 139].

Лишенное пределов и границ, пространство предлагает герою бессчетное множество дорог, иначе говоря, возможностей выбора судьбы. И потому дороги в этом пространстве часто не связывают конкретные географические точки, а идут в никуда. Эта свобода выбора влечет героя, пространство словно зовет и манит его: «Где вы сейчас, по каким дорогам шагаете? Много у вас теперь в степи новых дорог...» [I, т. 1, с. 123]; «И мы поехали. Просто так, по дороге. Неизвестно куда и зачем» [I, т. 1, с. 143]; «Не замедляя шага, я уходил все дальше и дальше. Мне было все равно, куда идти. Никого, ни единой души не было вокруг, и пути передо мной были открыты во все стороны. <...> Так я и шел. Ни тропы, ни дороги. Просто шел» [I, т. 1, с. 218–219].

Посмотрим теперь на вертикальное устройство этого пространства. Речь идет о том, как соотносятся в нем «верх» и «низ», небесное и земное начала — базовые категории картины мира. Здесь необходимо сделать короткое отступление.

В европейской и американской культуре сложились три основных варианта решения этой оппозиции — лишь очень кратко обозначим их. В античной и иудео-христианской традиции установилась оценочная трактовка дихотомии «верх / низ»: «верх» мыслится как позитивное начало, а «низ» приобретает негативное значение. С античных времен боги обитали на Олимпе, а в подземелье располагалась обитель мертвых. Божественная истина обреталась или изрекалась на возвышении — вспомним Моисея на горе Синай или Нагорную проповедь. Христианство еще сильнее противопоставило «верх» и «низ», спроецировав эту оппозицию на человека

(душа — тело), этику (поступки возвышенные и низменные), эрос (любовь духовная — плотская). Понятие «земное» в оппозиции к «небесному» содержит в себе ряд негативных значений, ассоциируясь с началом плотским, греховным, низменным, темным, inferнальным. «Небо» («верх») по традиции мыслится как сфера божественного, духовного, разумного, как источник истины, света, благодати. Можно сказать, что традиционная европейская аксиология «верха» и «низа» нормативна — и тем резче на ее фоне выступают отклонения, которые почти всегда полнятся особым смыслом.

В начале XX в. обозначился мощный противоток традиционной аксиологии «верха» и «низа», сложившийся под влиянием различных факторов, прежде всего в результате глубочайшего духовного кризиса, охватившего Западную Европу после Первой мировой войны, повлекшей за собой разочарование в ценностях западной цивилизации. В формировании этой тенденции значительную роль сыграли богоборческая философия Ницше, психоанализ Фрейда, культурология Шпенглера, пантеизм П. Тейяра де Шардена и мистический теллуризм Г. Кейзерлинга.

Идеи и мотивы этих учений восприняла и синтезировала теллурическая проза (Дж. Конрад, Д. Лоуренс, К. Гамсун; особенно мощно она проявилась в латиноамериканской литературе). Художественный образ пространства в теллурической прозе выстраивается на базе как бы «перевернутой» христианской дихотомии «верх — низ». «Верх» для художника становится либо несуществен, либо враждебен, поскольку он противопоставлен земле, ассоциирован с современной цивилизацией западноевропейского типа, христианством, рационализмом. В этой картине мира все истинное, ценностное, подлинное тяготеет к «низу» — к земле. Художественный образ пространства разворачивается на земной поверхности и в подземных глубинах, откуда истекает ток мощных первородных сил. Все природные реалии обладают своими «голосами» и умеют сообщить человеку нечто сокровенное, и в этом хоре самый громкий и притягательный — голос земли, а подземные глубины, которые в христианской ментальности воспринимались как inferнальные области, обретают значение сакральной зоны.

Третий вариант решения дихотомии «верх / низ» сложился в литературе авангардизма. Нельзя не заметить, сколь избыточны в авангардистской поэзии мотивы отрыва от земли, полета; и особенно обращает на себя внимание свойственное авангардистам крайне «фамильное» обращение

с небесными светилами, с небом (особенно у Хлебникова и Маяковского). За этим «фамильярничанием», конечно, проглядывает полемическая заостренность против предшествующей поэтической традиции с ее веками воспитанным пиететом к небесному началу. В лоне авангардизма решительно снимается оппозиция «верха» и «низа» и связанная с ней оппозиция духа и тела, составлявшие самую основу европейской культуры на протяжении тысячелетий ее развития.

Посмотрим, как решена эта оппозиция в творчестве Айтматова. Из множества примеров выбран один, наиболее убедительный. Имеет смысл полностью привести довольно пространную цитату из повести «Верблюжий глаз»:

Дождь кончился сразу, будто его рукой сняло. И тотчас же распахнулось небо, сияющее бездонной прозрачной бирюзой. Оно было словно продолжением той красоты и чистоты, которую являла собой раздольная степь, омытая весенним щедрым ливнем. Беспредельные анархайские просторы раздвинулись еще шире, стали еще привольнее. Через весь небосклон пролегла над Анархаем радуга. Она перекинулась из края в край света и застыла в вышине, вбирая в себя все нежные краски мира. Восхищенно глядел я вокруг. Синее, бесконечно синее, невесомое небо, трепетное многоцветье радуги и блеклая полынная степь! Земля быстро просыхала, а над ней в поднебесье кружил орел на неподвижно раскинутых, тугих крыльях. Казалось не сам он и не крылья его, а могучее дыхание земли, ее восходящие теплые токи вознесли орла в такую высь [1, т. 1, с. 230].

В этом природоописании (как и во многих других в прозе Айтматова) неоднократно возникают образы «верха» (неба) и «низа» (земли), но они никоим образом не противопоставлены друг другу, они слиты до неразделимости. Здесь прямо указано, что небо является **продолжением** земли; что небо **раздвигает** земное пространство, что птица не отрывается от земли (устойчивый литературный мотив), а именно земля **возносит** орла ввысь. Действительно, киргизский писатель в своем творчестве снимает оппозицию земного и небесного. Понятно, что такое решение базовой дихотомии не имеет никакого отношения к авангардистской традиции. Здесь нет ни намека на авангардное «запанибратское» отношение

к «верху». Айтматов воспринимает небо и землю как органичное всеединство, его картина мира целостна, в ней вовсе нет ни оппозиционности, ни иерархичности, чем, кстати, она отличается и от мифологической картины мира, которая, как правило, членилась по вертикали — миры подземные, земной и небесные, часто располагавшиеся по жестко иерархическому принципу.

В эту целостность гармонично интегрирован человек, ощущающий себя неотторжимой частью природного всеединства. Такое ощущение отчетливо выражено через призму сознания одного из героев повести «Пегий пес...», когда он плывет в каяке: «Здесь он чувствовал себя сродни Морю и Небу. Он понимал, что перед лицом бесконечности простора человек в лодке ничто. Но человек мыслит и тем восходит к величию Моря и Неба, и тем утверждает себя перед вечными стихиями, и тем он соизмерен глубине и высоте миров» [1, т. 2, с. 130–131]. Все положительные герои Айтматова — а это люди, проникнутые духом подлинности, выражающие авторскую картину мира, — все они глубоко соприродны, все они, как сказано о Данияре («Джамиля»), испытывают «огромную любовь — к жизни, к земле» [1, т. 1, с. 106] и все они обладают таинственной способностью «всем существом своим» ощущать, вбирать в себя степь [1, т. 1, с. 232], слышать голоса моря и волн [1, т. 2, с. 192], вести разговор с землей (этот мотив становится уже композиционным приемом в повести «Материнское поле»). Их восприятие мира, как и авторское, глубоко проникнуто духом анимизма. Примеров анимистической образности множество в каждом произведении Айтматова, поэтому нет смысла их приводить. В частности, анимизм проявляется и в том, что писатель постоянно использует фольклорный прием параллелизма, когда движения человеческой души соотносятся с явлениями природы: «И земля в ту синюю светлую ночь была счастлива вместе с нами. Земля тоже наслаждалась прохладой и тишиной» [1, т. 1, с. 292].

Столь же тесную близость герои ощущают с животным миром. Образы животных, созданные Айтматовым, — самая сильная сторона его художественного таланта. Можно забыть имя того или иного персонажа-человека, но глубоко западают в память индивидуальные, убедительные, полнокровные герои-животные с их «мудрым звериным взглядом» [1, т. 1, с. 563]: иноходец Гюльсары, мать-олениха, рыба-женщина,

верблюд Каранар, волчица Акбара и волк Ташчайна... Последние играют существенную роль в сюжетостроении романа «Плаха». Но кто дал имена волкам? Не люди же! Получается, имена им даны Богом как знак их индивидуальности, вочеловеченности. Действительно, в прозе Айтматова граница между миром людей и животным миром почти стерта, и не случайно в двух произведениях сцены охоты влекут за собой самоубийства людей («Пегий пес», «Белый пароход»), а в романе «Плаха» — преднамеренное человекоубийство. Кроме того, чрезвычайно широкое распространение в прозе Айтматова получают мифологические мотивы метемпсихоза и зооморфизма. Будь то во сне, в воображении или в реальности человек способен с легкостью превратиться в рыбу, птицу, в дикое или домашнее животное.

Зададимся вопросом: в каком временном измерении обретаются эти герои, носители подлинности? Прежде чем обратиться к этой проблеме, затронем другую, вроде бы постороннюю, но на самом деле связанную с характеристикой художественного мира Айтматова.

В своих статьях и высказываниях Чингиз Айтматов неоднократно прокламировал принадлежность своего творчества методу социалистического реализма. Так, в статье «Закон всемирного тяготения» (1980) он утверждает, что этот «самый прогрессивный и плодотворный метод современной литературы — не абстракция, не изобретение литературоведов, а живая суть нашего искусства, ибо он — способ нравственно-философского исследования, понимания и поэтического видения мира, человека в свете грандиозных исторических событий, подлинно реальной жизни — в движении, в полете, в расцвете ослепительной молодости, счастливой тем, что у нее все еще впереди» [1, т. 3, с. 267]. Однако следует строго придерживаться золотого правила литературоведа: разделять высказывания писателя о себе и его художественную практику. В случае с Айтматовым, как будет показано, это правило работает в полную силу.

Итак, соответствует ли объективно проза Айтматова базовым принципам социалистического реализма? Один из этих принципов писатель точно сформулировал, рассуждая о главном герое романа «И дольше века длится день»: «...образ Буранного Едигея — это мое отношение к коренному принципу социалистического реализма, главным объектом для которого был и остается человек труда. Для Едигея труд — не средство существования,

но прежде всего цель его жизни, призвание, долг перед людьми. Он свободен в своем выборе. Этот выбор требует мужества и благородства. И потому он человек в полном смысле этого слова. Ему чужда всякая корысть, выгода. Любая привилегия, которую он мог бы получить, для него — оскорбление достоинства. И главное — благодаря такому отношению к труду он ощущает свою кровную причастность эпохе, народу, без чего он не мыслит свою судьбу» [1, т. 3, с. 270]. Действительно, одна из основ социалистического реализма — тема труда, трактованная в особом ключе: этот труд, сколь бы тяжел он ни был, должен быть сознательным, радостным и созидательным.

Спору нет, все положительные герои Айтматова — это люди труда. Но соответствует ли их труд вышеуказанным критериям? Если внимательно вчитаться в произведения Айтматова, то как-то не вяжется их труд с понятиями «цель жизни», «призвание» и «свобода выбора». Какая свобода выбора, если почти всегда труд, не выбранный по призванию, а навязанный по сложившимся обстоятельствам, остается единственным средством существования? И приносит ли этот труд радость, как должно быть в образцовом произведении социалистического реализма? Разве что учителю Дюйшену («Первый учитель»); что же касается подавляющего большинства героев, то их труд — это непрестанные тяготы, напряжения, авралы и разочарования; при том, что светлого чувства «сопричастности своей эпохе» они не испытывают. Нет, все-таки не труд — основа духовного самостояния этих героев. Эту мысль очень ясно выразил председатель колхоза Тыналиев: «Да разве для работы одной живет человек?» [1, т. 1, с. 536]

В айтматовской характеристике социалистического реализма не упомянут другой важнейший принцип этого художественного метода, а именно обязательное присутствие и даже доминирование марксистско-ленинской идеологии. Людей труда писатели изображали и до появления «самого прогрессивного метода» и за его пределами; тогда как в соцреализме изображается сознательный труд, нацеленный на построение социализма и в перспективе коммунизма и направляемый ясно сформулированной идеологией. Как с этим дело обстоит у героев Айтматова? Прямо скажем, неважно. Танабай («Прощай, Гюльсары») в юности был пламенным комсомольцем, а сейчас он с мучительным раскаянием вспоминает о том, как раскулачил и отправил в ссылку своего брата; изгнанный из партии, он так и не решился в

нее возвратиться. Что же касается остальных положительных персонажей, то в их сознании марксистско-ленинская идеология как бы и не присутствует вовсе: не найдем мы в их речах и в помыслах ни клятв верности коммунистическим идеалам, ни признаний в любви к вождям, ни самоидентификации по идеологическим или классовым признакам. Они действительно сгорают на работе, но эта жертвенность проистекает из их органически добросовестного отношения к любому делу, из их природного чувства чести, а вовсе не из директив коммунистов.

Третий базовый принцип социалистического реализма вскользь упомянут в характеристике Айтматова — это собственно временное измерение, выраженное словосочетанием «все еще впереди». В литературе социалистического реализма времена распределены на резко очерченной ценностной шкале. Прошлое интерпретируется в самом негативном свете: оно разрушено, перечеркнуто, и это есть акт величайшей справедливости; осталось лишь искоренить «пережитки прошлого». Настоящее — время тягот и испытаний, но оно воспринимается в позитивном свете, поскольку проникнуто духом оптимизма. Настоящее — это трамплин в светлое будущее, куда душой устремлен положительный герой. Речь, впрочем, идет не только о литературе, но также о *modus vivendi* в СССР. Действительно, коммунисты навязали всей стране «межтемпоральный» модус бытия: неприглядное настоящее, работа на износ, тяжелые условия быта компенсировались толкованиями о светлом коммунистическом будущем, ради которого не стоило считаться с жертвами. В результате жизнь личности обесценилась: человек не жил своей единственной дарованной ему жизнью — он жил ради кого-то другого, кто будет наслаждаться в светлом будущем.

В этом смысле, как это ни парадоксально звучит, своего рода провозвестниками героев социалистического реализма можно назвать персонажей драмы А.П. Чехова «Три сестры», которые избыточно много, кстати и некстати, говорят и размышляют о прекрасном всечеловеческом будущем. А как со «светлым будущим» обстоят дела у героев Айтматова? Совсем плохо. Только в одной повести («Верблюжий глаз») в финале возникает убежденность, «что будет, будет в этой дикой полынной степи прекрасная страна Анархай» [1, т. 1, с. 238]. В остальных произведениях герой, если думает о будущем, то о личной судьбе, детях, о своей смерти, и эти размышления нередко окрашены в печальные тона. Примечателен финал

повести «Ранние журавли»: радужные планы засеять степь потерпели крах, четырех коней угнали конокрады, пятого подстрелили; на подростка, стерегущего тушу коня, надвигается волк — на этом завершается повесть. Этот волк, изготовившийся к смертельному прыжку, не есть ли символ будущего? И уж вполне определенно перечеркнуто «светлое будущее» в финале романа «И дольше века длится день», когда земляне отказываются вступить в контакт с утопической внеземной цивилизацией и отгораживаются заградительным ракетным барьером.

У Айтматова и его положительных героев времена на ценностной шкале распределены совсем не так, как должно в литературе социалистического реализма. Пожалуй, наименьшую ценность для них имеет будущее, ибо оно темно и неясно. Настоящее куда более значимо, поскольку именно здесь и сейчас совершается течение жизни с ее радостями и тяготами, бедами и удачами. Вместе с тем настоящее, будучи порождением современной истории, как и она, изменчиво и непрочно. Абсолютной и непреложной ценностью для писателя и его героев является прошлое, не вчерашнее, а самое отдаленное прошлое, первоначальные времена. К нему они постоянно обращаются в своих мыслях, его живое присутствие они ощущают всем своим существом, то и дело как бы проваливаясь из настоящего в прошлое: «И чудилось мне, что слышу я голоса минувших времен. Содрогалась, гудела земля от потока копыт. Океанской волной, с диким гиканьем и ревом неслась конница кочевников с пиками и знаменами наперевес. Перед моими глазами проходили страшные побоища. Звенел металл, кричали люди, грызлись, били копытами кони. И сам я тоже был где-то в этой кипучей схватке...» [1, т. 1, с. 211].

Для писателя и его героев прошлое выступает в двойной функции. Прежде всего, как важнейшее средство национальной самоидентификации. Обращение к прошлому неизменно подразумевает поиск человеком своей сущности, в том числе и культурных корней. Прошлое является фундаментом национальной картины мира. В этом отношении справедливым представляется то, что К.К. Султанов говорит о национальных литературах народов Российской Федерации: «Во многих художественных повествованиях удельный вес “неизжитого прошлого” как составляющей процесса самоидентификации занял столь заметное место, что впору говорить об особом темпоральном режиме функционирования

исторической памяти, которая, не укладываясь в конкретные временные рамки, позиционирует себя как “вечный двигатель” межпоколенческой коммуникации и национального самосознания» [3, с. 304]. И хотя статья ученого посвящена национальным литературам постсоветского периода, это утверждение, как видно, применимо и к литературам советской эпохи.

Не менее значима для Айтматова и этическая функция прошлого. Она с исчерпывающей полнотой выражена в следующем диалоге, который стоит привести полностью:

— Разве тебя не учили запоминать имена семерых предков? — спросил мальчик.

— Не учили. А зачем это? Я вот не знаю и ничего. Живу нормально.

— Дед говорит, что если люди не будут помнить отцов, то они испортятся.

— Кто испортится? Люди?

— Да.

— А почему?

— Дед говорит, что тогда никто не будет стыдиться плохих дел, потому что дети и дети детей о нем не будут помнить. И никто не будет делать хорошие дела, потому что все равно дети об этом не будут знать [1, т. 2, с. 77].

Действительно, любовь к прошлому, почитание предков («Да будут благословенны предки...» [1, т. 1, с. 410]) представляются первоосновой этики, и не случайно именно здесь прочерчена граница между положительными и отрицательными персонажами: для последних родовое прошлое ничего не значит, они живут только настоящим, отчего и оказываются способны на самые низкие поступки. Примечателен в этой связи сюжет с арестом Абуталипа («И дольше века длится день») за то, что он писал для детей воспоминания, в том числе записывал народные предания и сказки. В результате, объявленный врагом народа, Абуталип на допросах доведен до смерти. В споре с Едигеем чекист (безымянный «кречетоглазый») по отношению к прошлому фактически отстаивает позицию социалистического реализма: «Важно вспоминать, нарисовать прошлое устно или тем более письменно так, как требуется сейчас, как нужно сейчас для нас. А все что нам не на

пользу, того и не следует вспоминать». Едигей с ним категорически не согласен: «Разве могут быть воспоминания враждебными или невраждебными?» [1, т. 2, с. 352]. Кречетоглазый и иже с ним — духовные родственники манкурта, человека, насильно лишённого родовой памяти и убившего свою мать.

Получается так, что жизнь положительных героев Айтматова протекает в двух художественных моделях времени. Одна — самая распространенная, традиционная, общепринятая в литературе модель «исторического времени», главное свойство которой — последовательное изложение событий с установкой на полную достоверность излагаемого событийного ряда. Другая — рожденная в мифологии и распространившаяся именно в литературе XX в. модель мифологического времени. В качестве основных составляющих черт мифологического времени обычно выделяются две его особенности. Первая — его обращенность в эпоху изначального: по мысли М. Элиаде, мифологическое время имеет целью «аннулировать истекшее время, отменить историю посредством постоянного возвращения во время оно, посредством повторения космогонического акта» [4, с. 88]. То есть человек постоянно тяготеет к возвращению в родовое прошлое, в ту первоначальную точку времени, когда складывался этнос. Из этой особенности органично вытекает другая — циклический характер мифологического времени, которое организуется посредством архетипического повторения действий и ритуалов, вечно возвращающих человека в мифическую эпоху первотворения. Мифологическое время тесно связано с природным циклом и в сущности воспроизводит его. Особенность художественного мира Айтматова состоит в том, что эти две модели времени нисколько не противостоят друг другу, они легко и органично совмещаются и в художественной ткани произведений, и в сознании, и в бытии героев.

Легкие переходы от одной временной модели к другой часто и наиболее эффективно осуществляются посредством пения, музыки. Читатель не может не заметить, какое большое место занимает мотив пения в творчестве Айтматова, как этот мотив укрупнен и акцентирован, какой исключительной значимостью он преисполнен. Не будет преувеличением сказать, что песня вместе с преданием и мифом образуют своего рода каркас, на котором выстроен художественный мир прозы

Айтматова. Петь или внимать пению, музыке — это сакральный акт, одновременно направленный на достижение разных, но взаимосвязанных целей. Одна из них — воссоединить времена: «Музыка мгновенно переносила его мысль из прошлого в настоящее и снова в прошлое. К тому, что ожидалось завтра» [1, т. 2, с. 414]; но все-таки главная задача песни — обратить человека в прошлое, о чем Абуталип говорит чеканной формулой: «Песня в моем понимании — весть из прошлого» [1, т. 2, с. 330–331]. Далее, пение осуществляет связь человека с его землей, культурой, т. е. выступает как аналог акта культурной самоидентификации. Об этом ясно сказано в повести «Джамиля»: «Музыка Данияра вобрала в себя все самые лучшие мелодии двух родных народов и по-своему сплела их в единую неповторимую песню. Это была песня гор и степей, то звонко взлетающая, как горы киргизские, то раздольно стелющаяся как степь казахская»; «Слушая Данияра, я хотел припасть к земле и крепко, по-сыновьи, обнять ее только за то, что человек может так ее любить» [1, т. 1, с. 105–106, 108]. Наконец, как говорит Толгонай («Материнское поле»), «Песня очищает человека, сближает людей» [1, т. 1, с. 301]. Характерен в этом смысле сюжет повести «Джамиля»: заглавная героиня относится к нелюдимому угрюмому Данияру с равнодушием и небрежением, пока не услышала его проникновенное пение, которое приводит героев к взаимной любви. Показателен также поворот сюжета с манкуртом, человеком, насильственно лишенным памяти. Разыскавшая его мать пытается словами пробудить его память, но все напрасно. И тогда она начинает напевать ему колыбельные песни. «Песенки ему очень понравились. Ему приятно было слушать их, и нечто живое, какое-то потепление появилось на его застывшем, задубелом до черноты лице» [1, т. 2, с. 315–316]. Можно предположить, что, если бы не вмешательство хозяев манкурта и магический сеанс пения повторился несколько раз, то матери удалось бы вернуть сыну память.

Ранее основной художественный конфликт творчества Айтматова был определен как противоборство преходящего и нетленного. Разрешим ли этот конфликт? Думается, что для Айтматова и его положительных героев он имеет вполне определенное разрешение. Какие бы надругательства и жестокости ни совершало в своем беспамятстве преходящее историческое время, оно не в силах лишить человека его праосновы, его принадлежно-

сти к своим корням и своему пространству, которые пребывают во времени вечности.

Список литературы

- 1 *Айтматов Ч.Т.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1982.
- 2 *Айтматов Ч.Т.* Плаха. М.: Молодая гвардия, 1987. 302 с.
- 3 *Султанов К.К.* Репрезентация прошлого как доминирующий фактор самоидентификации в литературе постсоветского периода // *Studia Litterarum*. 2016. Т. 1, № 1–2. С. 302–321.
- 4 *Элиаде М.* Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 312 с.

References

- 1 Aitmatov Ch.T. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.] Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1982. (In Russ.)
- 2 Aitmatov Ch.T. *Plakha* [Scaffold]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1987. 302 p. (In Russ.)
- 3 Sultanov K.K. Reprezentatsiia proshlogo kak dominiruiushchii faktor samoidentifikatsii v literature postsovetskogo perioda [Representation of the past as the major factor of self-Identity in post-soviet literature]. *Studia Litterarum*, 2016, vol. 1, no 1–2, pp. 302–321. (In Russ.)
- 4 Eliade M. *Kosmos i istoriia* [Space and history]. Moscow, Progress Publ., 1987. 312 p. (In Russ.)