

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA**

UMI[®]
800-521-0600

McGill University

Russian and Slavic Studies

**FORMAL ANALYSIS OF
CHINGES AITMATOV'S PROSE**

Loussine Enguibararian

-Montreal-

1997

*A thesis submitted to the faculty of Graduate Studies and Research in
partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts.*

Макгильский Университет

кафедра Русского и Славянского языков

**ФОРМАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
ПРОЗЫ Чингиза АЙТМАТОВА**

Лусине Енгибарян

- Монреаль -

1997

*Дипломная работа представлена на соискание звания
Кандидата Наук*



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-43861-9

Canada

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
1. Абстракты	2-4
2. Введение	5-19
3. Глава I	20-40
Принцип сюжетной организации материала в повестях Ч. Айтматова	
4. Глава II	41-64
Монологичность композиции в повестях Ч. Айтматова	
5. Глава III	65-75
Монтажность общего композиционного плана повестей Ч. Айтматова	
6. Заключение	76-82
7. Библиография	83-89

L'Abstract

Le présent ouvrage est consacré à l'oeuvre d'un des plus brillants représentants de la littérature soviétique (russe) des derrières décennies - Chingis Aitmatov.

Ma thèse porte sur les nouvelles d'Aitmatov, que je considère comme étant l'un des aspects les plus importants de son oeuvre.

En quoi les nouvelles d'Aitmatov se distinguent-elles particulièrement? Comment réussit-il à donner à ses nouvelles leur sens profond, à créer un monde de héros aussi raffiné, tout en touchant à l'essence même de l'être? Ses histoires, pures et naïves à la fois, sont empreintes de considération et ont une profondeur philosophique. Elles nous font réfléchir sur des problèmes contemporains et éternels, qui touchent à l'humanité et à la conscience culturelle.

J'analyserai quelques nouvelles, qui selon moi rendent le mieux la maîtrise que démontre Aitmatov dans l'art de façonner un texte original, qui se distingue par une structure et un sujet particuliers.

Mon travail consiste en une introduction, trois chapitres et une conclusion, au cours desquels je définis en détails les concepts de "*structure*", "*sujet*", "*fable*", et quelques autres éléments de la prose, de même que les fonctions et le sens de la structure au sein de la prose, de l'architectonique, de l'organisation du matériel, etc..., et comment ces concepts sont abordés dans les nouvelles d'Aitmatov.

Abstract

This thesis is dedicated to the work of one of the most brilliant representatives of the Soviet (Russian) literature of the past decades - Chingiz Aitmatov.

In this thesis I concentrate on Aitmatov's short stories which I consider to be one of the most important aspects of his work.

What is so particular about Aitmatov's short stories? How does he manage to condense in his short stories such a deep meaning, such a refined and sensitive world of heroes, together with the very essence of being? His pure and sometimes naïve stories characterized by deep philosophical thought lead us to ponder over both contemporary and eternal problems of humanity and cultural consciousness.

I will be analyzing a few short stories which, in my opinion, best reflect how perfectly Aitmatov mastered the art of shaping material into an original text with peculiar structure and plot.

My work consists of an introduction, three chapters and conclusion where I define in detail the concepts of "structure", "plot", "fable" and other elements of prose, architechtonics, material organization, etc., and how these concepts are treated in Aitmatov's short stories.

Абстракт

Данная работа посвящена творчеству одного из самых ярких представителей советской (русской) литературы последних десятилетий - Чингизу Айтматову.

В своей работе я обратилась к одному из наиболее важных аспектов творчества писателя - повести.

В чем же особенность Айтматовской повести? Как же ему удастся вместить в столь небольшой объем такой глубокий смысл, такой утонченный мир героев, сущность бытия. Его маленькие и бесхитростные повести, которым присущи художественная бездонность и философская глубина, дают повод к размышлениям как о современных, так и о вечных проблемах человечества и культурного сознания.

Я проанализирую некоторые повести писателя, которые, на мой взгляд, наиболее ярко отражают все его композиционное и сюжетное искусство.

Работа состоит из Введения, трех глав и Заключения, где я подробно рассматриваю понятия "композиция", "сюжет", "фабула" и другие элементы прозы, а также функции и значение композиции в прозе, архитектоники, построения и организации материала, структурной разработки; а в последующих главах непосредственное проявление всего этого в повестях Ч. Айтматова.

Acknowledgments

I would like to express gratitude and appreciation to my thesis supervisor - Prof. P.M.Austin for helping and supporting me during my work at the present thesis.

ВВЕДЕНИЕ

Чингиз Айтматов начал свое творчество с рассказа. ***“Песни гор и степей”***, ***“Повести гор и степей”*** - так называет свои сборники повестей и рассказов Айтматов. *“Одновременно почти каждое произведение обрамлено образом рассказчика, который ходит по комнате и думает, думает... наконец, распахивает настежь окно и отдается потоку воспоминаний, бесхитростному рассказу... Первая любовь, первый самостоятельный поступок в жизни, первое дело - вот, что исследует в человеке писатель Чингиз Айтматов повестями **“Джамиля”**, **“Верблюжий глаз”**, **“Первый учитель”**. Что же дальше, когда человеку жить по своей воле и ориентироваться в сложной и разнообразной действительности? - рассматривается в повести **“Тополек мой в красной косынке”**. Что же раньше, какой мир окружает нас, какие силы в нем предшествуют нам и определяют мечты и действия? - над этим размышляем мы, читая повесть **“Материнское поле”**”¹.*

К настоящему времени в творчестве Ч. Айтматова можно выделить три периода. В ранних произведениях его герой - молодой человек, протопывая теснины патриархально-родовой общины, прокладывает свой личный путь по жизни. Следующий период - это дума об истории своего народа, событиях революции, войны; его герой исповедует перед смертью жизнь свою прямо по природе. И ныне длящийся период, который начался с ***“После сказки”*** отличается тем, что с одной стороны художественная мысль Ч. Айтматова обретает рационалистическую строгость высокого стиля, а с другой, - выходит к сказке, притче, первоначальному миру. Здесь писатель выходит к первоначалам бытия: личность - перед судом совести, перед лицом первостихий природы; и герой его выведен к вратам бытия: Младенец и Старец, Личность и Жизнь, Народ и История, Совесть и Бытие - вот проблемные поры трех ступеней восхождения Ч. Айтматова к глубинным сутям. Соответственно и жанр повести, постоянный у писателя, изменяется внутри и выходит во вне. Вначале это повесть - рассказ с катастрофическим событием в центре, эпос о бывшем. И, наконец, роман - высокая философская трагедия. В литературном

¹ Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.101.

творчестве, по мнению Б. Хализева, жанровые традиции имеют большое значение. А представители формальной школы считают, *“что высокие жанры со временем вытесняются низкими”*¹. И как бы, подхватывая эту мысль в работах 30–40 гг. М. Бахтин, изучая историю романа, пришел к вводу о романизации литературы на протяжении последних столетий, о том, что *“романные /неканонические/ жанры со временем возобладали над прежними, каноническими, наиболее авторитетным среди которых был традиционный эпос”*².
Согласиться с этим заманчиво, но сложно.

От повести Ч. Айтматов перешел к роману. Однако, в последствии вновь вернулся к повести. К роману *“Буранный полустанок”* добавил повесть *“Белое облачко Чингизхана”*. Роман и повесть далеко не совпадают по содержанию /роман о движущемся на войну войске, а повесть о судьбе новорожденного, который был создан жить, но был убит по приказу Чингизхана/. С тех пор Чингизхан почувствовал дыхание смерти и дыхание поражения. Могут быть великие войны, но нет ничего более великого, чем жизнь человека. И это жанровое дополнение /к роману дополнена повесть/ не случайно, иначе роман будет выглядеть как песнь во имя войны. Не случайно, еще потому, что Ч. Айтматов остро ощущает, что повесть эстетическими корнями уходит вглубь самого существа прозы как повествования. Конечно, хотя *“первоначально проза бытовала главным образом как внехудожественная /историческое предание, опыты философствования, ораторское искусство/”*³, существовали также жанры: сказки, притчи, басни и эпос; и художественная проза зарождалась как летопись, как повествование о том, что было. Проза прежде всего - это повествование.

Почему Ч. Айтматов стал писать романы? А. Эсалнек считает, что *“в нашей литературе последних десятилетий складывается новый тип романа, обусловленный в своем качественном своеобразии особенностями самосознания нашего времени”*⁴. Хорошо охарактеризовал героя такого романа С. Кормилов : *“Человек может*

¹ Томашевский Б. Теория литературы: Поэтика. - М.; Л., 1930. - С.156

² Хализев Б. Теория литературы: - М.: МГУ, 1991. - С.52.

³ Хализев Б. Теория литературы: - М.: МГУ, 1991. - С.27.

⁴ Эсалнек А. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. - МГУ, 1985. - С.9.

утверждать свою ценность и в моральной победе, и в победе над самим собой, и в пробуждении к чему-то новому, пусть это новое - значительные раздумья над жизнью, прежде казавшейся простой и понятной... Тем не менее непреложной остается социальная активность положительного героя советской литературы, проявляется ли она в боевых подвигах, в труде или чисто человеческих, личных отношениях”¹. Анализируя современный роман, критики находят различные модификации такого героя: социально-активная личность, национальный характер и народный характер. Социально-активная личность - это человек, с которым связан социальный и нравственный прогресс общества. В национальном характере заключены качества, которые формируются в народе в течение длительного времени; носителями этих качеств могут быть представители любого социального слоя, а народный характер соотносится лишь с определенными слоями общества. А. Герасименко пишет, что “понятия “социально-активная личность”, “национальный характер”, и “народный характер” в некоторых значительных произведениях современной литературы тесно связаны между собой. Такие герои, как Михаил Прясл и Едигей Буранный несут в себе черты и социально-активной личности, и национального, и народного характера. И Абрамов, и Айтматов стремятся воспроизвести человека во всем многообразии его внутреннего содержания. Важен другой вопрос, что в данный исторический момент больше привлекает писателя”². И в самом деле, мир становится более объемным, перед нашим обществом возникают все новые и новые вопросы, которые волнуют современное человечество: природа и цивилизация, работа личной совести человека внутри общественных систем и др. Более широкое осмысление мира требует новых форм. И старый автор повестей Ч. Айтматов не мог вписаться в жанр повести, и тогда он взялся за романы.

“И дольше века длится день” - впервые у Айтматова роман. Доселе писал повести - части Истины, роман - это уже весть - веданье-знание целокупного смысла жизни. Универсальная концепция Бытия и человека - без этого “роман” будет лишь наклейкой на

¹ Кормилов С. Герой // Лит.учеба, 1984, №2

² Герасименко А. Современный сов. Роман. - М.: МГУ, 1987. - С.14.

многостраничье”¹. Надо отметить, что романы получились у него своеобразные, и даже, я бы сказала, странные. Там у него и научная фантастика, и ракеты, и глубокая древность, и воины Чингизхана, и животные, и малые дети. Однако, критики единодушно отметили, что романная архитектоника ему не совсем удалась. Роман Ч. Айтматова разбивается на те же повести. Тенденция “всечеловечески-абстрактного построения сюжета уже в *“Пегом псе”* проступала и даже в сильный абстракт завела. Тут же, в романе, - синтез всего, что в повестях опробывалось писателем как бы по частям: хватило сил сплавить! Впервые! Так что тут и абстрактный есть фон и пласт, и конкретно-исторический, и мифический, и фантастико-утопический, “научный” ...”².

Конечно, несомненно, Ч. Айтматов - крупный мастер, его романы очень интересны, однако, все же художественный уровень его повестей остается непревзойденным. Для литературы мира - Ч. Айтматов прежде всего - автор, работающий в повести. В связи с этим, я обратилась к этой теме.

Данная проблема избрана мной для исследования не только потому, что это ключ к своеобразию творчества Ч. Айтматова, но так же потому, что она монографически не исследовалась.

Работа состоит из Введения, трех глав и Заключения. В Введении подробно рассматриваются понятия “композиция”, “сюжет”, “фабула” и другие элементы прозы. А также функции и значение композиции в прозе; архитектоника построения и организации материала; структурная разработка; а в последующих главах непосредственное проявление всего этого в прозе Ч. Айтматова.

Первая глава посвящена анализу повестей “*Джамиля*”, “*Прощай, Гульсары!*”, “*Белый пароход*”, “*Первый учитель*”. На анализе этих произведений выстраивается и рассматривается принцип сюжетной организации в повестях Ч. Айтматова.

¹ Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.372.

² Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.395.

Вторая глава исследует монологичность композиции Айтматовской повести, и рассматриваются повести: *“Материнское поле”*, *“Первый учитель”*, *“Ранние журавли”*.

Третья глава - это попытка уяснить общий композиционный план Айтматовской повести, в которой рассматриваются основные повести, наиболее известные широкому кругу читателей и наглядно демонстрирующие истинно высокое композиционное искусство автора. Это повести *“Джамия”*, *“Первый учитель”*, *“Прощай, Гульсары!”*, *“Материнское поле”*, *“Белый пароход”*, *“Тополек мой в красной косынке”*.

И в Заключении подчеркивается еще одна особенность повестей Ч. Айтматова: соединение великой мощи русского языка с душой народа, который говорит по-киргизски, достигнутое умело вводимыми в сюжеты композиционными построениями национальной символики и поэтики пейзажной картинности и самобытного фольклора, нашедшего гармоничное выражение в русском языке, на котором написаны повести. Особое место в Заключении отведено символам, ведь композиция символа у Ч. Айтматова - компонент общей взаимосвязи, что позволяет в реализме Ч. Айтматова глубоко раскрыть систему образов и чувственного мира.

Для анализа необходимо дать рабочее определение понятиям элементов прозы. Одна из существенных задач всякого художественного произведения прозы - будь то роман, повесть или же рассказ - есть создание значительных характеров. Каждый характер представляет собой в достаточной мере сложное построение, связь самых разнообразных свойств, черт и признаков, придающих ему индивидуальные очертания и в то же время определенность. Изображение того или иного характера, которые постепенно создают его полноту. Персонажи, изображенные в произведении, не могут жить сами по себе. Все они крупные и мелкие, положительные и отрицательные, крепко соединены между собой, образуя единую и цельную картину действительности. Без такого соединения картина рассыплется на отдельные эпизоды. Сложность художественного произведения отражает сложность жизненной среды, которую показывает писатель. Соединение, иными словами, организация материала, и есть композиция произведения. Соединение материала,

который исследует писатель, не является произвольным. Эпизоды, сцены, картины, главы и части строятся так, чтобы постепенно и медленно, если это роман, или же коротко и вообще сжато, если это повесть или рассказ по логическим завершениям показывает поступки героев и их тесную связь между собой. Словом, композиция, - это художественное средство создания, последовательное развитие и взаимодействие между собой характеров. Связь характеров в произведении обнаруживается прежде всего в их действиях и поступках, которые они совершают. Связь с тем окружающим миром, который составляет как бы фон, дополняющий подробностями изображенную картину жизни. Характер переходит, говоря условно, в композицию, как и она переходит в характер. Само понятие "композиция" в настоящее время не имеет своей научной ясности. Его очень часто подменяют то "сюжетом", то "фабулой", или просто близкими к такому смыслу словами, как "архитектоника", "структурная разработка", "построение", "организация материала" и пр. Но, как правило, композицию очень часто путают с сюжетом, меньше с фабулой, то есть с системой, с размещением характеров в произведении. Такая путаница происходит от того, что термин "композиция" неверно толкуется многими учеными и в особенности критиками, которые часто противоречат друг другу. Но вместе с тем - композиция, сюжет и фабула - имеют хотя и не четкие, но границы, они выполняют определенные смысловые категории в произведении. Для того, чтобы выяснить композицию, как явление и элемент прозы, надо иметь четкое представление о том, что такое единица композиции - компонент. Итак, чтобы осмыслить функции и значение композиции в прозе, - нужно выяснить те элементы, из чего она складывается. Разрабатывая эту проблему, В. Кожин вносит четкие формулировки, позволяющие ему сделать точные определения на этот счет: *"... единица сюжета - отдельное движение или жест человека и вещи: единицы фабулы - событие или так называемый мотив, единица художественного содержания это отдельный образ человека, /характер/ вещи, явления. Единицей же композиции, компонентом, является по основательному мнению ряда теоретиков, такой элемент, - отрезок произведения, в рамках которого, или границах, сохраняется одна определенная форма или один способ, ракурс литературного изображения. С этой точки зрения, в литературном произведении можно выделить элементы динамического*

повествования, статистического описания или характеристики, диалога персонажей, монолога...”¹ Но эти компоненты не могут существовать сами по себе. Они тяготеют друг к другу и зависят между собой, образуя непрерывное действие. Они представляют тесную связь в рамках той системы образов и жизненных характеристик, которые будут исследованы в том или ином произведении. Самые простые композиционные единицы соединяются со сложными. Компоненты весьма неоднородны по своему значению. Грубо их можно разделить на несложные и сложные. Пейзаж, какой-то разговор, портрет типа, - это единицы композиции, - составляющие детализацию действия или черты характера. Глава - есть крупный компонент. В него могут вмещаться несколько мелких единиц композиции - как целое событие, развернутая картина пейзажа, сложный разговор, портрет. Но все это, составляющее компонент, должно скрепляться единой мыслью автора. Без такой связи все компоненты представят собой хаотическую картину. Сцена не может быть написана сама по себе. Она должна обогатиться мыслями и чувствами персонажа или же автора. А. Толстой на этот счет сделал глубокое замечание: *“Когда вы пишете..., вы должны найти исходную точку зрения... Если вы описываете сцену..., то неминуемо чьими-то глазами, потому что “вообще” писать невозможно”*.

Таким образом, в одной сцене собираются вместе много компонентов. Композиция же целого произведения есть сложная связь и взаимодействие ряда сцен. Наконец, сцены объединяются в самые крупные единицы композиции - главы, части, тома... Конечно, они объединяются не произвольно. Существующая между единицами связь - есть раскрытие характеров и соотношение их с тем или иным явлением. Л. Тимофеев считает, что именно композиция дает нам взаимодействие всех элементов, компонентов и единиц, *“композиция есть прежде всего художественное средство создания, раскрытия, обрисовки характера, путей определенного, последовательного изображения его свойств и признаков, путей соотношения его с другими характерами”*². Характер - не самоцель художественного произведения; он важен, как определенная форма отражения жизни. Как бы ни были нам интересны характеры, они окажутся мертвым

¹ Кожин В. Теория литературы. - М.: АН, 1964. - С.433-434.

² Тимофеев Л. Основы теории литературы. - М., Просвещение, 1971. - С.161.

плодом, если все произведение не обогатится огромной и цементирующей мыслью, т.е. “установление центра зрения художника”. И, действительно, не установив главного центра, такое мастерское изображение характеров, их связей между собой, их “свойств и признаков” окажется лишенным глубокого жизненного смысла.

Г. Пospelов в связи с этим правильно отмечает, что *“хотя композиция произведения и его словесный строй тесно связаны с предметной изобразительностью и в значительной мере обуславливаются ею, в своем единстве они выражают идейное содержание произведения и несут при этом свои особенные выразительные функции”*¹. Да, они выполняют свои задачи - и композиция, и предметная изобразительность. Но при этом должно быть безусловное присутствие “центра зрения” писателя, - в противном случае композиция построит действие; не затрагивая глубины изображаемой жизни.

При широкой трактовке композиции, когда в нее включаются построения фабулы и сюжета, она способна утратить свое специфическое значение. Нельзя включать в нее элементы фабулы, например, - завязку, ход действия, кульминацию, развязку.

Достигнув таких широких границ, композиция должна разделиться на несколько разных композиций, например, - “композиция фабулы”, “композиция сюжета” /последовательная связь движений/, “композиция образного содержания” /взаимосвязь отдельных образов/. Но при таком делении, безусловно, растворится чисто специфическое назначение композиции, как - связь и соотношение форм изображения и чередующихся сцен и картин. Поэтому за термином “композиция” должно быть закреплено специфическое значение, но однако, без всяких резких ограничений. Закрепление это не “оторвет” композицию ни от сюжета, ни от фабулы, ни от образного содержания произведения. Они будут нести свои конкретные нагрузки и не перейдут друг в друга.

Выяснив понятие композиции, мы видим, что она не может быть подменена сюжетом или фабулой. Конечно, композиция дает нам

¹ Пospelов Г. Проблемы литературного стиля. - М.: МГУ, 1970. - С.48

соотношение отдельных форм и сцен. Однако, сюжет не может существовать сам по себе вне композиции, как инородное “тело”. Здесь осуществляется единство. Поэтому закрепление специфического значения за композицией не должно иметь грубого расчленения композиции и сюжета, что приведет к неверному толкованию о “законах” художественной прозы. В. Кожинков дает такое толкование сюжета: *“сюжетом называют и живую последовательность всех действий, и основной событийный скелет, который в самом деле может повторяться. Этот дуализм не случаен; для науки о литературе необходимы и понятие о сюжете, и понятие о схеме сюжета; важно только соблюдать терминологическую точность, не смешивать одно с другим, как это часто бывает”*¹. Смещение же сюжета с композицией, есть не что иное, как подмена одного понятия другим. Непонимание этого происходит от незнания функций формы прозы. Для того, чтобы выяснить функции формы нужно ответить на вопрос: что же такое сюжет - содержание или форма?

Традиционное литературоведение по словам Е. Волковой *“опирается на категории формы и содержания, подчеркивая их единство в художественном произведении”*². М. Бахтин считает, что любой формальный компонент является *“фактором художественных впечатлений, он насыщен смыслом, т.е. словесно-художественная форма содержательна”*³. Соответственно учеными выделяются два пласта в литературоведении. Первый - формальный пласт, несущий содержание и основные его характеристики - это элементы произведения в составе его предметно-изобразительного, композиционного, речевого слоев. Другой ряд - собственно-содержательный /смысловой/ аспект произведения, который воплощается всей формой произведения, единством составляющих его элементов: *“идея, концепция, смысл, тема, проблема, тенденция, пафос”*⁴. Сюжет, как литературная функция, есть компонент формы. Характеры, которые исследует писатель, рождаются и проявляются в сюжете. Сюжеты прозы слишком широки и различны. Рассмотрение их должно основываться не на жанре произведений, а на том, какое

¹ Кожинков В. Теория литературы. - М.:АН, 1964. - С.422.

² Волкова Е. Произведение иск. - предмет эстетического анализа. - М., 1976. С.9.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С.47.

⁴ Пospelов Г. Введение в литературоведение. - М.: Просв., 1988. - С.88.

реальное содержание они отражают, как его форму. Далее говоря, о сюжетности эпики, нужно учитывать стилевое различие прозы. При обращении к прозе, как показал М. Бахтин, перед автором раскрываются широкие возможности языкового многообразия, соединения в одном и том же тексте разных манер мыслить и высказываться: в прозаической художественности важна *“диалогическая ориентация слова среди других слов”*¹. В прозе наиболее широко используются изобразительные и познавательные возможности речи, пространственные же картины в словесном искусстве /при всей их огромной значимости/ неизменно остаются лишь ассоциативно. *“Эпос и драма основываются на воспроизведении действия, имеющего временную протяженность и развертывающегося в определенном пространстве /т.е. изображается цепь событий, составляющая сюжет/. При этом в эпических жанрах наличествует временная дистанция между повествованием о событиях и самими событиями, которые воспринимаются как имеющие место в прошлом, а драматические произведения воспроизводят действие, протекающее как бы в настоящем времени: высказывания персонажей, организующие текст, знаменуют их участие в развертывающихся событиях. В лирических же произведениях событийный ряд /во всяком случае его детализированное, подробное воссоздание/ отсутствует. Доминирует же здесь воспроизведение единичных состояний сознания и бытия /нередко и психологических процессов, имеющих временную, но не пространственную протяженность/”*². Немецкий лингвист К. Бюлер различает следующие принципы ведения речи в пространственно-временной организации: эпические произведения выдвигают на первый план повествования, т.е. сообщающее начало речи; драматические - опираются прежде всего на диалоги и монологи изображаемых лиц, на их словесные действия, т.е. акцентируют аппелятивную сторону речи; лирические - ставят во главу экспрессивный аспект высказываний.

Проза, как мы знаем, возможна и событийная, и камерная, и построенная не на “типичном” сюжете. Сюжет, где мало событий, но

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С.89.

² Хализев В. Теория литературы. - М.: МГУ, 1991. - С.29-30.

много чувств и вообще слишком развит чувственный мир героев, часто не поддается пересказу и анализу. Такой сюжет живет сам в себе. Это, в частности, относится к новелле. Скажем, у А. Платонова, в его композиции некоторых произведений мы наблюдаем несобытийную форму. Поэтому, анализируя так называемую “чувственную” эпiku, где содержание представляет собой эмоционально окрашенную поэтизацию какого-то явления, мы должны помнить, что его сюжет - есть отголоски жизни, переданные нам часто экспрессивно, без четкой последовательности, в особенной форме, которую трудно проанализировать. Сюжет - очень активная сторона формы литературных произведений. Но это не особый образ, а динамическая сторона, состоящая из поступков персонажей.

Г. Пospelов прав, когда он критикует А. Соколова, который огрубляет проблему, отрывая сюжет от “системы образов”. По А. Соколову *“отдельные образы, занимающие в произведении самостоятельное место”* - не что иное, как образы сами по себе, без формы. То же и у Л. Тимофеева, когда он говорит о несобытийной композиции: *“где нет сюжета, там, естественно, образы живут в пустоте пространства”*. Г. Пospelов пишет по этому поводу: *“На самом деле сюжет, конечно, не относится к иным образам, существующим наряду с образами персонажей, и не занимает в системе образов самостоятельного места. Сюжет, если разуместь под этим ход событий, изображаемых в произведении, всецело относится к предметно-изобразительной стороне формы произведения. Событий нет вне деятельности всех или большинства лиц, изображенных в произведении. Сама же эта действительность во всех своих подробностях... составляет единую цепь событий, сюжет произведения. Потому-то сюжет и представляет собой сторону художественной формы, а не содержания. И, значит, он никак не может быть “стилеобразующим” фактором, если не разуместь под стилем только словесную его сторону”*¹. Однако, когда мы подходим к изучению художественного произведения, мы не должны механически разделять его на две части / в механическом понимании они выглядят, как противоположности / на содержание и форму. Единство формы и содержания В. Хализев определяет как

¹ Пospelов Г. Проблемы литературного стиля. - М.: МГУ, 1970. - С.49.

“целостность”. *“Целостность - это не механическое, а органическое единство “составляющих предмета”¹. Современное рассмотрение литературных произведений включает в себя “анализ /описание формальных элементов произведения и уяснение их функций /и интерпретацию/ освоение собственно содержательной, смысловой стороны произведения/”². Расшифровывая эти теоретизированные понятия, можно сказать просто: сама форма заключает в себе большое содержание, которое только подтверждает диалектику взаимосвязи и развития характеров. Об этом говорит и П. Медведев : “Каждый выделяемый элемент произведения является химическим соединением формы и содержания. Нет неоформленного содержания и нет бессодержательной формы”³.*

Итак, характер может жить только в сюжете. С другой стороны, сюжет не может жить без характеров. Вопрос же о том, что возникает раньше, а что позднее - является искусственным. Все находится в тесном единстве и совершенствуется этим единством - как союз формы и содержания. *“Характер возникает ранее фабулы, - пишет В. Кожин. - Это, однако, не значит, что и сюжет возникает после характера... Иными словами, характер зарождается, появляется на свет сразу же в оболочке сюжета, который в законченном произведении скрепленный фабулой, создает этот характер и перед читателем”⁴.*

Г. Пospelов правильно разбирает значение сюжета в произведении: *“расстановку персонажей и развитие их отношений, образующие сюжет произведения, можно функционально изучать, только поняв предварительно соотношение социальных характеров, отразившееся в произведении, или, короче говоря, его ситуацию в гегелевском значении слова”⁵.* Нужно пояснить, что ситуация - есть категория содержания в эпических произведениях, соотношение социальных характеров в их идейном осмыслении ситуации могут быть реальными - отражают социальные силы, и нормативными, созданные воображением

¹ Хализев В. Теория литературы. - М.: МГУ, 1991. - С.31.

² Николаев П. Введение в литературоведение. - М.: МГУ, 1988. - С.183.

³ Медведев П. Формальный подход в литературовед. - Л., 1988.

⁴ Кожин В. Теория литературы. - М.: АН, 1964. - С.491.

⁵ Пospelов Г. Теория литературы. - М., 1978. - С.52.

писателя. Когда мы разбираем сюжет, как форму произведения, мы не можем обойти элементы, из каких он складывается. Мы знаем, что сюжет конфликтен. Конфликт между героями, проявляющийся в сюжете, имеет начало, развитие, свою вершину и окончание. Но эти моменты - не есть грубое разделение сюжета на отрезки, а лишь переход из одного качества в другое, то есть развитие и изменение характеров. Значит, перед тем, как начнется проявляться конфликт, писатель рисует общую атмосферу и нравственную среду. Такое вступление носит название экспозиции, но подготавливает читателя к восприятию будущего конфликта и заставляет его вникнуть в дух изображенного времени. После этого мы соприкасаемся с завязкой действия. Мы знакомимся с характерами и постепенно начинаем чувствовать конфликт, как правило, проявляющий внутреннюю сущность характеров. Конфликт все углубляется, что можно назвать развитием действия.

Происходит затем высший накал изображаемых событий - кульминационный момент. В конфликтном узле появляются существенные изменения. Действие затем как бы идет на спад. Сюжетные линии начинают суживаться, близко сходитьсь, конфликт завершается, или же прерывается, качественно изменив образы, - это развязка действия. Такое классическое разделение сюжета на составные части происходит не всегда. Если мы возьмем, например, рассказ А. Платонова "Июльская гроза", то мы увидим, что в нем нет традиционной кульминации и нет четко выраженной развязки. Формально можно считать кульминацией состояние детей в грозу, которая в рассказе играет роль как бы символов. Но такое определение - не что иное, как условное. Гроза не преломляет действия и не изменяет характера героев - детей. Развязка происходит сама собой, как естественное окончание сюжета, в котором, на первый взгляд, ничего существенного не произошло. Другое дело, конечно, если мы возьмем рассказ А. Чехова "Ванька Жуков", где все эти элементы сюжета присутствуют. Часто при рассмотрении критиками сюжета берутся во внимание лишь романы и повести, но рассказы опускаются. Рассказы анализируются с точки зрения стиля языка, выраженной идеи и характеров, и опускается сюжет и композиция в целом. Композиция и сюжет отражают реальное содержание описанной действительности.

*“Анализ композиции и сюжета, - замечает Л. Тимофеев, - приводит нас к необходимости оценки их с точки зрения самой жизни, т.е. с точки зрения их содержательности”*¹. Историчность сюжета может быть только при историчности содержания, где вместе сольются национальная форма и национальный дух. Иного тут решения не может быть. Существующий термин “странствующих” сюжетов - есть схематичное и абстрактное понимание такого вопроса. По этой теории выходит, что сюжеты носят слишком древний характер, идут от века, и потому в силу общности религиозных и расовых корней, имея фольклорную основу, эти сюжеты могут свободно перемещаться из страны в страну, лишь слегка видоизменяясь. *“Возможны, однако, случаи, когда художник, решая свою творческую задачу... может усвоить тот или иной сюжет, созданный в прошлом, поскольку этот сюжет является родственным в данной жизненной обстановке, мог бы родиться и в ней. И здесь перед нами остается в силе вопрос: какие черты характера данный сюжет раскрывает, какие стороны жизни... обобщает”*². Но это возможно только как чисто документальное фабульное явление. Нравственный дух каждой нации разный. А это значит, что сюжет - как взаимоотношение и развитие персонажей - есть форма национальная, и как верно заметил Л. Тимофеев - историческая.

Г. Пospelов, касаясь этого аспекта, - историчности сюжета, не оставляет никаких теоретических неясностей, высказываясь в пользу самобытности сюжетов, выросших на национальной почве: *“Сюжет - не комбинация отвлеченно понятных мотивов, могущая повторяться в произведениях разных писателей, эпох и национальных литератур... Повторяться могут только абстрактные схемы сюжетов. Сами сюжеты - неповторимы. Они представляют собой индивидуальное развитие отношений между изображаемыми личностями и событий, отсюда вытекающих. И изучать сюжеты надо не с точки зрения их внешнего соответствия... а как явление художественной формы в степени ее соответствия содержанию”*³.

¹ Тимофеев Л. Основы теории и литературы. - М., 1971. - С.189.

² Тимофеев Л. Основы теории и литературы. - М., 1971. - С.181.

³ Пospelов Г. Проблемы истории. Развития литер. - М.:Просв., 1972. С.52.

Я уже говорила об историчности сюжетов. Этим свойством обладает и композиция. Композиция прозы - есть форма времени. Композиция претерпела изменения по жанровым признакам. На арену вышла эпопея - громадная панорама, вбирающая в себя широчайшие пласты.

Традиционный роман 19 века, когда все действие сконцентрировано на узком поле главных действующих лиц, сменился масштабностью. Так, "Тихий Дон" населен огромным количеством второстепенных героев. Боковые линии эти, однако, скажем Бунчук-Анна и много других не введены сами по себе, - они полнее раскрывают тему революции, они создают атмосферу эпичности и борьбы народа. То же мы находим в "Хождении по мукам" А. Толстого, в эпопее М. Горького "Жизнь Клима Самгина", которая переросла рамки повести, как новая форма, выражающая собой новое содержание. Формула "диалектика души" пополнилась формулой "диалектика труда".

Общественный конфликт раздвинул рамки композиции. В современной литературе исчез тип "маленького человека", что так упорно насыщал сюжеты русской классической литературы прошлого - Ф. Достоевского, Н. Гоголя, А. Чехова и др. "Маленький человек" обрел лицо, стал личностью, гармонически развивающейся вместе со всем обществом. Исчезли люди "из захолустья" - в композицию вошли деяния, люди труда. Это качественное изменение содержания, конечно, изменило качественно и композицию. Существует понятие о композиционных "нормах" жанра. Понятие это требует уточнения, тем более в масштабных произведениях.

Когда мы говорим о связи содержания с композицией, - мы говорим, что "норма" масштабности зависит от того, насколько широко осмысливается жизнь, как естественный "материал" прозы. Что, например, осталось бы от рассказа "Судьба человека" М. Шолохова, если бы его двойная композиция /рассказ в рассказе/ соблюдала бы некие теоретические "нормы" жанра? Безусловно, такие "нормы" погубили бы не только саму композицию, но и само содержание, сам рассказ, который отразил широкую картину жизни и судьбу человека. Понятно, что "человек в футляре" не потребовал бы такой двухплановой, объемной композиции. Нужно исходить из задач времени, и из духа эпохи, которая несет новое содержание и подчиняет себе композицию.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПРИНЦИП СЮЖЕТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА В ПОВЕСТЯХ Ч. АЙТМАТОВА

Сюжеты Ч. Айтматова отражают его взгляд на мир и жизнь киргизского народа. Их необычность, которая так часто поражает нас, — это реальная жизнь людей, совершающих поступки не по так называемым рецептурным нормам. Такие нормы у Ч. Айтматова отсутствуют. Герои его часто бунтуют против застывших форм жизни. Их поиск правды и света сложен; мир айтматовских героев, на первый взгляд, замыкается в границах Киргизской деревни — аила. При беглом рассмотрении он покажется нам узким и как бы оторванным от широких общественных событий. Замыкающийся в этом мире сюжет, как порой кажется, не в состоянии выразить широту действительности и жизни. Но этот беглый взгляд рассеивается, когда мы соприкасаемся с содержанием повестей Ч. Айтматова. Замкнутый в одной деревне сюжет, как в капле росы, отражает целую и огромную картину жизни народа. Достигается это типизацией образов и сущности явлений. Внутренний мир людей, который исследует Ч. Айтматов, имеет общечеловеческие ценности. Гармония света и теней не примиряет героев и не сглаживает борьбы добра со злом. Как правило, столкновение героев у Ч. Айтматова отражает драматизм больших общественных конфликтов эпохи. В своих сюжетах Ч. Айтматов сумел найти взаимосвязь нравственных коллизий и важных исторических перемен в жизни народа, связь характеров и внутреннего мира героев с общественными процессами. Чтобы верно понять принципы сюжетной организации материала в повестях Ч. Айтматова, нужно иметь в виду, что из киргизских аилов еще не исчезли пережитки феодальных семейно-бытовых традиций и законы адата¹ не утратили до конца своей силы. Огромные перемены, происшедшие в жизни киргизского народа, драматизм этих социальных перемен, их преломление в отдельных судьбах людей запечатлели повести Ч. Айтматова.

¹ Адат — право у народов, исповедующих ислам. Нормы адата — кровная мать, калым и др. пережитки

Принципы, на которых строится и сюжетно организуется материал его повестей, - это поиск такой формы, которая бы позволила выразить глубокие духовные устремления героев к идеалу, тот нравственный дух народа, который выражает собой нынешнее время. Бытовая пестрота картин, кажущиеся незначительными житейские подробности, аллегории, сказки и легенды - строительный сюжетный материал прозы Ч. Айтматова.

Нужно отметить, что вся восточная проза перемежается поэзией: индийской, арабской, персидской, китайской. И не случайно пестрят страницы повестей Ч. Айтматова поговорками, аллегориями, сказками и легендами, поэзией, уходящей в глубокую древность народный эпос, который национальные традиции сохранили до наших времен. Эпос "Манас" для киргизского народа это не просто "местный колорит", а органический, естественный для народа способ объяснения мира. "Манас" - не просто художественное произведение, а посредник, в котором каждое поколение могло бы созерцать свою связь с предыдущими. Эпос - самосознание народа, созданное в лице устного знания: преданий, легенд, обычаев, религиозных верований, общественных заповедей, полезных наставлений в труде и быту. И, конечно же, патриархально-эпические понятия и жанровые ситуации фольклора /испытание Данияра в "Джамиле"/ живут в зрении Ч. Айтматова, определяют его отображение жизни, несмотря на то, что сами в то же время кардинально преобразуются. Они уже оттеснены в своем значении с центра народной жизни: изгнаны в сферу озорства, шуток и забав молодежи, а в эпосе все испытания предлагает герою народ, его вождь - хан или царь. С точки зрения отстоявшихся фольклорно-эпических сюжетных формул перед нами - сватовство батыра или чародея. По эпическому ритуалу герой должен проявить свои достоинства: смелость, ловкость, ум, хитроумие и упорство, нравственные достоинства - почтение к старшим, защита слабых и прочие таланты мага, чародея, певца, строителя. Все это может проявляться в испытаниях, которым подвергает жениха невеста. В сюжете сватовства должен развернуться и хитроумный нрав невесты. Герой должен укротить невесту /как обуздать скакуна/. Таково содержание, таящееся в сюжетной схеме богатырского сватовства, отлитой тысячелетиями народного мышления. По такому таинству и

повелению, по какому в эпосе Семетей и Айрек открывают в себе жтвущей любовь оттого, что еще до их рождения отцы Манас и Ахун-хан предназначили из друг другу; принимает любовь Данияра Джамиля, покоренная властной силой пения Данияра - "акына"¹. Содержательные формы фольклора, героического эпоса, приложенные к формам современной литературы, выступают как бы проявителем их глубинного родства, благодаря которому и осуществляется в человечестве взаимопонимание поколений и эпох.

Патриархально-эпическое сознание не занято отыскиванием причин вещей, не копается в вопросе: почему свершилось то или иное событие: война, ссора, женитьба и т.д., а принимает свершившийся факт на веру как "волю бога", как данное, и быстро переходит к списанию самих событий - в этом главный интерес эпического повествования. Для родового сознания Данияр не интересен. Он - пустое место, человек без поступков: "ведь в айле тот джигит на виду, который может постоять за себя и за других, кто способен сделать добро, а порой и зло причинить, кто, не уступая аксакалам, распоряжается на пиршествах и поминках - такие и у женщин на примете".²

А если человек, подобно Данияру, держится в стороне, не вмешиваясь в повседневные дела айла, то одни его просто не замечают, а другие снисходительно говорят:

"Никому от него ни вреда, ни пользы. Живет, бедняга, перебивается кое-как, ну и ладно..."

"Такой человек, как правило, является предметом насмешек или жалости".³

Однако все: и Джамиля, и Данияр, и все, что произошло между ними, и вся жизнь, отношения в айле, - с самого начала подаются не утвердительно, как в народном эпосе, а вопросительно: читатель невольно ожидает объяснений себя, оправданий, отчета в своей

¹ Акын - поэт-певец. Акыны выполняют в своем народе главную функцию: они выше ханов и баев. Они - и жрецы, и мудрецы, и поэты одновременно.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С.95

³ там же, С. 95

разумности героев. В начале перед нами раскрывается исходное, “доисторическое” состояние мира. Но это состояние мира нарушается в ходе усложнения жизни, становления личности, пробуждения в каждом человеке его “я”. И Данияр, и Джамиля осуществляют в повести драму рождения страсти - свободной воли и с знанием мира и себя в нем как чего-то особенного. Повесть *“Джамиля”* написана как попытка человека дать себе отчет, что такое жизнь кругом и что такое он сам в ней.

“Почему так непонятна и сложна жизнь?” - под конец повести выговаривает рассказчик - подросток. Повествование в повести *“Джамиля”* идет от лица подростка не случайно. Это особый прием, который Ч. Айтматову помогает раскрыть через призму наивно-простодушного взгляда на мир, на отношения между людьми, самые сложные взаимоотношения людей со временем, сложность и запутанность современной жизни. Но это совсем не простая неосознанная наивность - это самое утонченное простодушие, эти *“ясные глаза наивно-простого сознания /ребенка или даже патриархального в недавнем прошлого народа/ умеют видеть и задавать самые первичные “почему?” - и тем самым задумываются вновь над такими коренными вещами, к которым взрослые, мудрые, культурные и ученые уже притерпелись и поэтому не способны их живо и ясно увидеть”*¹.

Повесть *“Джамиля”* начинается созерцанием картины и этим же она и заканчивается. Содержание повести не сводится к судьбе Данияра и Джамили. Их полная драматизма история выступает как момент для того, чтобы объяснить, как рассказчик, став живописцем, понял, что в живописи его призвание и как он написал свою первую картину.

“Вот опять стою я перед этой небольшой картиной в простенькой рамке. Завтра с утра мне надо ехать в анл, и я смотрю на картину долго и пристально, словно она может дать мне доброе напутствие”.²

¹ Гачев Г. Чингиз Айтматов /в свете мировой литературы/. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.15

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С.80

Таким образом, повествование в *“Джамиле”* состоит из сюжета в сюжете: драматическая история любви Данияра и Джамили /событийный сюжет/, есть материал, исследование которого осуществляет другой сюжет - не менее драматический, но качественно другой природы. *“Это история сознания - его рождения у подростка и его хождения по мукам. Мы видим, как он сначала живет, не задумываясь; потом видя отличие поведения Джамили и Данияра от принятого в аиле, начинает удивляться, задумываться.”*¹

Отметим еще одну особенность сюжетного и композиционного построения у повести Ч. Айтматова. У Ч. Айтматова кульминация присутствует не только в целом во всей повести, но и в отдельной главе, и даже в эпизоде. Есть начало, кульминация и завершение. Поэтому каждому отрывку свойственна смысловая и сюжетная завершенность. Разрабатывая сюжет главы, писатель рисует накал страстей и преломление судьбы не одного лишь героя. Боковыми, если так можно выразиться, сюжетными ответвлениями он показывает второстепенных лиц, которые тоже претерпевают изменения по мере того, как конфликт воздействует на главных героев. Так после ухода Джамили ее свекровь *“...приуныла, осунулась, и, как я теперь понимаю, не могла примириться с тем, что жинь иной раз так круто ломает старые устои”*². Ибо, *“Свекровь-то - пожалуй, одна из всех “патриархов” ясно осознает, что уход Джамили - не бегство, а победа”*³.

Конечно же, это нравственная победа. Это кульминационный момент - торжество духа сильной своей любовью Джамили. Все действие повести с этой черты делится надвое; первая половина - внутренняя борьба со злом, и вторая - нравственная победа и возрождение к новой жизни Джамили.

В эпизоде ухода Джамили “боковая” сюжетная линия падает на Сеита. Ведь именно здесь он почувствовал в себе прилив новых сил - желание уехать учиться и стать художником. Мать скажет ему:

¹ Гачев Г. Чингиз Айтматов /в свете мировой литературы/. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.68.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С.121

³ Лебедева Л. Повести Ч.Айтматова. - М.; Худож.лит., 1972. - С.24

- Поезжай... Оперились вы и по-своему крыльями машете... Да откуда вам знать, высоко ли взлетите? Может, и ваша правда...¹

“Главные герои “Джамили” выходят победителями в поединке с тем разрушительным началом, которое приносит война и в жизнь всего народа, - пишет Л.Лебедева, - и в жизнь каждого отдельного человека. Победа эта изображена романтически - приподнято, жизнеутверждающе, в яростном, страстном, самозабвенном, свободном от всякой узости, от всякой скованности жизнеутверждения и заключен пафос повести. Пафос этот донесен до читателя не только самим содержанием и сюжетом повести, но и всем ее строем. Как всякое подлинно талантливое произведение “Джамиля” имеет свой ритм развития, и в том числе - и стилевой”².

Значительность проблемы не вызывает сомнений, но как неприметно, как внешне непритязательно развивается главная линия произведения. Буднична первая встреча героев, буднична и нелегкая работа. “До самого вечера Джамиля ходит мрачно насупившись, ни словом не обмолвилась со мной и не смеялась, как прежде... С размаху втыкала вилы в копну и, разом приподняв ее всю, несла перед собой... Она скидывала сено рывком и тут же бросалась к другой копне... Она понуро стояла минутку-другую, опираясь на черенок вил, и о чем-то думала, а потом, спохватившись снова бралась за работу...”³ Буднична первая встреча героев... Все поначалу обыденно и просто. Зарождающаяся любовь Данияра и Джамили в сюжете решается очень скудными средствами, слова их почти ничего не значат. Тогда за них начинает говорить песня. Песня входит в сюжет, как живая душа героев. Душа человеческая. С такой песни начинается сюжет повести и песней завершается он. Музыка этой песни, как отсвет огня, постепенно озаряет Сейта. Песня направлена на троих и в сюжетном построении повести она многое решает.

Как я уже отмечала, у Ч. Айтматова эпизод или же какой-то отдельный отрывок, глава или же несколько композиционно завершенных глав имеют внутреннюю законченность мысли и каких-то характеристик

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С.123

² Лебедева Л. Повести Ч.Айтматова - М.; Худож. Лит., 1972. - С.25

³ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С.88

героев; при этом у него нет внутренней замкнутости отдельного эпизода или же картины: каждый эпизод - часть единого полотна. В повестях Ч. Айтматова постепенно вырисовывается экспрессионистская контрастность светлого и темного, перехода из одного состояния в другое и создается цельная, верная и глубокая картина народной жизни.

Возьмем повесть **“Прощай, Гульсары!”**

Вся повесть от начала и до конца построена на временных контрастах. Это самая большая повесть Ч. Айтматова, она разделена на 25 глав, и главы эти очень разные и по ритму, и по динамике действия, и по времени, о котором в каждой из них говорится.

Условно их можно разделить на главы о прошлом и нынешнем главного героя Танабая. Настоящее и прошлое композиционно переплетается между собой. Старый конь и старый человек на дороге... Трудовая лошадь, и трудовая человеческая жизнь... Гибель иноходца, который служил людям, колхозу, и труды людей... Л.Лебедева пишет: *“Сюжетно повесть **“Прощай, Гульсары!”** неоднородна, и нельзя сказать, какая линия в ней главная. Быть может, это история отношений Танабая и Чоро... Или история любви Танабая к Бюбюджан?.. Или та цепь событий, что привела Танабая к исключению из партии? Три линии тесно переплетены в повести между собой, они пересекаются в жизненно закономерной обусловленности с линиями... может быть, менее значительными, но тоже существенными в процессе воплощения авторского замысла. И неизменным историческим лейтмотивом проходит через всю повесть еще одна... линия: Танабай-Гульсары. Жизнь буланого иноходца Гульсары составляет некий сюжет в сюжете... Но опять-таки неотделим от произведения в целом”*¹. Итак, контрасты и параллели - старый конь и старый человек - внутренне слиты между собой; но каждая параллель имеет свой сюжет. В начале повести **“Прощай, Гульсары”**, после главы, в которой очень подробно описаны детство и

¹ Лебедева Л. Повести Ч.Айтматова. - М.:Худож.лит., 1972.-С.25

возмужание иноходца, резким контрастом в композицию повествования врывается реалистическая сцена двоих на дороге, человека и лошади.

“Ткнулась мордой, стала обнюхивать, прикасаясь к нему упругими темными губами, нежно фыркала, звала его с собой. А он не мог сдвинуться с места. Потом она положила голову на его шею и стала почесывать зубами в гриве... Когда она убежала, он смотрел ей вслед, пока тень ее не растворилась в сумречной тьме за рекой... Слезы потекли из его глаз. Слезы потекли по морде крупными горошинами... Иноходец плакал первый раз в жизни”.¹

Глава заканчивается, как бы обрывая светлые мечты Гульсары. Следующая, третья, беспощадна по своей правде:

“Колеса старой телеги медленно скрипели и по пустынной дороге, время от времени скрип прерывался. Иноходец останавливался, выбившись из сил. И тогда наступала мертвая тишина, и в ней он слышал, как гулко отдавались в ушах удары сердца”.²

Таковы в повести контрастные композиционные параллели. Они, конечно, не самоцель, а необходимость для этих картин народной жизни.

“Танабай грустно улыбнулся, вспомнив, как по этой же дороге мчался в свое время Гульсары, и пыль стелилась за ним хвостом”.³

Писателю нужны такие сюжетные противопоставления - полноты радости жизни, молодости, счастья и горького, трагического заката. Он верен диалектике жизни и нетороплив в повествовании. Было счастье у Танабая, было оно и у иноходца Гульсары. Чем дальше идет повествование, тем мудрее делаются герои, тем счастливее контрастность света и теней. Так глава первая полного ясного мироощущения. Она и начинается прекрасным, поэтическим пейзажным штрихом:

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 393

² там же, С. 394

³ там же, С. 395

“Стоял светлый, солнечный день. Шурилась на солнце весна, курчавилась новой листвой, дымилась на пашне и лезла травой на тропы прямо под ноги...”¹

И тем же высоким торжественным мотивом эта глава заканчивается:
“Стоял светлый, солнечный день...”

“В первой половине повести, как и в “Джамиле”, действие разворачивается неторопливо, с обширной экспозицией... Не навязчиво, но настойчиво художник заставляет взглянуть на мир, на солнце, на горы, но особенно на людей,”² - пишет П. Глинкин.

Композиционная неторопливость общего тона повести и действия создается за счет внутреннего динамизма каждой сцены. И следующая за светлой главой, глава, как бы погружает нас во мрак. Но, однако, и даже этот мрак,- предсмертные видения иноходца Гульсары, и нравственные страдания старика, - не тяжкая безвыходность, а борьба за жизнь, во имя торжества ее. **“Ночь. Глубокая ночь, старый человек и старый конь. Горит костер на краю оврага... Леденит иноходцу бок мерзлая, жесткая земля...Пусто, темно, одиноко”.**³ Эта маленькая сцена очень контрастна. Мы читаем тут же и дальше: **“То светло, то темно, то светло, то темно... Леденит иноходцу бок мерзлая, жесткая земля...”**⁴ Сюжет сцены или же отрывка у Ч. Айтматова, - это прежде всего глубокое исследование характеров.

Интересна, например, сцена столкновения Танабая со своим другом, парторгом Чоро:

- Где сарай для табунов, где корм, где овес, где соль? На одном ветру держится. Разве же так велено нам хозяйствовать? Посмотри, в каком рванье мы ходим! Посмотри на наши юрты, посмотри как я живу! Хлеба досыта не едим. На фронте и то сто раз лучше было! Помнил страшное молчание председателя... Помнил, как ему стыдно стало своих слов и как он начал извиняться.

-Ну, ты прости меня, я погорячился, - запинаясь, выдавгл он из себя. Это ты должен простить меня, - сказал ему Чоро.

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 433

² Глинкин П. Чингиз Айтматов. - Л.:Просвещение, 1968. - С.92

³ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 437

⁴ там же, С. 438

И еще больше стало ему стыдно, когда председатель, вызвал кладовщика, распорядился:

- Выдай ему пять кило муки.

- А как же ясли?

- Какие ясли? Вечно ты путаешь! Выдай! - Резко приказал Чоро. Танабай хотел было отказаться наотрез, скоро, мол, молоко пойдет, кумыс будет, но глянув на председателя и разгадав его горький обман, заставил себя промолчать. Потом он всякий раз обжигался лапшой из этой муки. Бросал ложку:

- Ты что, спалить меня собираешься, что ли?

- А ты остуди, не маленький, - спокойно отвечала жена .

Помнил он, все помнил...¹

Мы нарочно выписали этот отрывок из повести, чтобы яснее была видна внутренняя, мастерски разыгранная композиция этого эпизода, которая подчинена главной мысли - раскрытию характеров героев.

*“Обратите внимание, - пишет далее П. Глинкин, - как точно и тонко мотивированы в этой сцене поступки героев, каждое движение, каждый ответный жест Чоро и Танабая - это торжество человеческой совести над несправедливостью... Человечность отношений, совесть людей, помощь им подняться выше неблагоприятных обстоятельств и преодолеть их. Об этом в тексте у автора ни слова. Но эти психологические мотивировки есть между строк...”*² Подтекстовая мысль, пронизывающая сюжет сцены, - как малого отрывка на общем полотне, это, бесспорно, одно из достоинств прозы Ч. Айтматова. **“И, разгадав его горький обман, заставил себя промолчать”**. А мог бы такой писатель тут написать целый диалог, целый сюжет. Умный Танабай, разгадавший обман, воздержался от слов. **“Потом всякий раз обжигался лапшой из этой муки”**.³ Тут двойная композиция, двойное зрение - то, что скупно произносится героем и то, еще более глубокое, что в подтексте, что оставлено для читательских размышлений.

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 388

² Глинкин П. Чингиз Айтматов. - Л.: Просвещение, 1968. - С.94

³ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 389

Рассказ в повести *“Прощай, Гульсары!”* ведется в ситуации истощения жизненной силы, все события подаются в ситуации умирания. Самый патетический жанр искусства - трагедия: здесь искусство сразу берет самую высокую ноту и напрягается до высших своих дарований: суметь осмыслить и справиться с жизнью, дать ей образ, а человеку - очистительное страдание. Г. Гачев считает, *“что нет в советской литературе последних лет произведения более беспощадно критического, сочувливого, чем “Прощай, Гульсары!” - и как же осмелился он на обличение такое всех язв наших? Да потому, что все вражества и страсти меж людей и сословий меркнут перед главным врагом - Смертью!”*¹ И в самом деле: уж такую ненависть вызывает в нас Ибраим в лисьем тебетее, оскотившийся Гульсары, или прокурор Сегизбаев, исключивший Танабая из партии!

Герой повести - “человекоконь”. Как единое целостное нерасторжимое существо-естество. Сюжет повести и все события подаются через призму коня и через сердце человека. Так и идут они вместе сквозь повесть: “старый человек и старый конь”. Они идут в рассказе навстречу друг другу, шествуют на смыкание - где-то в точке зрелости и мудрости, меры и истины о мире и человеке. “Старый конь все же шел, пересиливая себя, а старый Танабай, изредка понукая его, подергивал вожжами и все думал свою думу. Ему было о чем думать”.² Конь шел, а человек думал. Человек обозначает думу-память, душу-страдание, сердце и речь, взлеты и падения, тогда как конь беспамятен и ровен, - неоднократно подчеркивает эту мысль Ч. Айтматов. В мире Ч. Айтматова кто думает, помнит и мечтает, тот живой и истинный. А тот, кто просто действует и осуществляет свои пристрастия, подобно постоянно осуществляющему свое уважение присланному председателю: “он уважать себя заставил” - тем, что и племенного жеребца выхолел; или добивающимся постов в начальстве Ибраиму и Сегизбаеву; или пьющие -угощающие друг друга Оразкулы - это люди сбивчивые: сами с толку сбитые и других сбивающие... А Танабай тот, кто все думает и раздумывает: что он в революции и в колхозе делал праведное, а где зарывался в рывке галопа. Мысли его раскручиваются то в покаяние, то в убеждение, что все ж правильно делали и иначе нельзя: “Ты, Чоро, всегда так!.. Ты тоже интеллигент.

¹ Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.215.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 375

Ты вечно сомневаешься, боишься, как бы что не так. А чего сомневаться? Раз есть в списке - значит кулак! И никакой пощады! Ради советской власти я отца родного не пожалею. А то, что он брат мой, пусть вас не смущает. Не вы, так я сам раскулачу его".¹ И невысказанное покаяние Чоро перед своим другом Танабаем - эпизод, интересный по своей композиции, в котором автор ведет две линии поведения двух людей. В одной сцене - и свет, и тень, и торжество силы духа; и горькое покаяние. Сюжет сцены весьма лаконичен. Автор ничего постороннего не вводит в поле своего зрения. Его взгляд устремлен на двоих, на столкновение характеров - Танабая и Чоро.

И еще одна линия, которая проходит через все творчество Ч. Айтматова - уравнивание жизни и памяти. *"Само название повести есть воззвание к памяти: "Прощай!.." Ты умирающий, меня прощаешь - и твое прощение осеменяет во мне любовную память о тебе, в которой отныне - лоно твоего существования в этом мире"*.² Прощался Танабай с иноходцем своим, говорил ему последние слова: *"Ты был великим конем, Гульсары. Ты был моим другом, Гульсары. Ты уносишь с собой лучшие годы, Гульсары... И сейчас при тебе я уже вспоминаю о тебе потому, что ты умираешь, славный мой конь, Гульсары. Когда-нибудь увидимся с тобой на том свете... Но куда я буду жить, ты не умрешь потому, что я буду помнить о тебе, Гульсары. Перестук твоих копыт будет для меня, как любимая песня..."*³

И не случайно, когда учиняют оскотление коню, - сцена эта выписана, как сцена казни: с палачами, судьями, королями и зрителями, - это сцена ареста: заместительно все - за Танабая, за хозяина - всадника своего претерпевает конь. Ведь конь присутствует здесь во многих уравниваниях: это и плоть человека, параллель его любви, и жена его. И тогда Танабай вместо прокурора Сегизбаева хлещет по морде ничего не понимающего Гульсары, душа его изнывает от причиненных коню заместительных страданий, которые должен был получить надменный начальник. И сцена эта - как индивидуальная революция Танабая,

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 468

² Гачев Г. Чингиз Айтматов /В свете мировой культуры/. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.223

³ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 505

картина народного гнева. Но вместе с тем и душу свою он здесь хлещет, предается самоистязанию.

Такие же построения, столкновение добра и зла - и в *“Белом пароходе”*. Сюжет повести *“Белый пароход После сказки”* очень оригинален. Он состоит из поэтических новелл о мальчике, который живет своей, обособленной жизнью. И не случайно автор дал второе название повести: *“После сказки”*. Ведь мальчик - мальчик-сиротка, наивно-чистый и мечтательный, годен сам стать персонажем сказки типа “Золушки”: это всеми травимый замухрышка, который в конце оказывается принцем, сыном короля. Загадочно его происхождение: о матери и отце только слухи, а сам он в мечтаниях своих рисует роскошные их образы: Отец - матрос с Белого парохода, и даже сам Белый пароход, а мать - прародительница сама рода-племени киргизов - Рогатая мать-олениха. И по качествам человеческим, которые просвечивают в мальчике, очевидно, что это существо незаурядное, призванное к высшей участи, нежели то существование, что он ведет в начале в данном месте, времени и среде обитателей. Но сказки не получилось, ибо не сказочно, а прозаично то состояние мира, в которое попадает наш принц. На жизнь и через этого мальчика проступает совершенное “не то” и “не так” этой жизни, как должно быть.

Его внутренние сожители - это горы, лес, простор, озеро, времена года, люди добрые, сказочные, наезжающие изредка - издалика братья сказочные, джигиты, а поверх всех парят Бог-Отец Белый пароход, в котором символ идеального творения труда и разума человечества, и Богиня-Мать, в которой основное качество - беспредельная любовь. Жить бы им в любви друг с другом, а человеку - сыну их - меж ними, в идеальной семье - наподобие той, что ему предстала на том берегу у той реки в видении трех моралов.

Ч. Айтматов наделил своего героя такими друзьями как камни, которых он животворит, именуя их: “лежачий верблюд”, “седло”, “танк”, “волк”, /среди них были еще и другие - “вредные” или “добрые”, даже “хитрые” и “глупые”/; растения - “любимые”. “смелые”. “боязливые”, “злые” и всякие другие. А ближайшие друзья его - бинокль, через который мир ему видится кинообразным, и портфель, покупка которого образует завязку всей драмы повести. Школа, учительница,

презираемая Орозкулом за то, что пять лет ходит в одном пальто и мать четверых детей - "маячат" на заднем плане повести и образуют, как всегда школа в мире Ч. Айтматова, - абсолютно положительное измерение бытия.

В этот сюжет входит также мир Орозкулов - беспощадный реализм, рассказывающий о жестокости. Зараженный собственническими чувствами, Орозкул размышляет: "Да, в город бы... Эх, послал бы ко всем чертям и горы эти, и леса эти и бревна эти, трижды проклятые, и жену эту пустобрюхую, и старика безмозглого с пащенком этим..."¹ Из отрывка виден злобный ненавистник людей, но автор не идет по пути облегченного изображения. Он строит сюжет так, чтобы столкнуть мнимое всесилие Орозкула с незащищенным мальчиком, - жестокость и нежность. Опять сюжетные и жизненные параллели.

Вот встречается Орозкулу старый Момун - дед мальчика, героя повести.

- Я и забыл, сын мой, - спохватился он и поспешно подошел к Орозкулу, - Мне ведь в школу надо малыша забрать.

- Ну и что? - Нарочито спокойно произнес Орозкул, - что ты предлагаешь?

- Не сердись, сын мой... Ты пообедаешь дома. А я тем временем поскачу на коне в школу.

- И долго ты думал, старик, пока это придумал? - съязвил Орозкул... - ты за кого меня принимаешь? - тихо и яростно сказал он дыша в лицо старику. Жаль, что нет у тебя бороды, а то потаскал бы...²

Они живут по-разному. Их жизнь по-разному видит острым глазом автор. Эта же пятая глава сюжетно очень контрастна. Мальчик встречает деда своего Момуна. И он разрушает мир счастья мальчика трезвыми словами: "Вот так бы и жить всегда... Но жизнь не так устроена - рядом с счастьем, подстерегает, закрадывается в душу, в жизнь несчастье, неотлучно следующее за тобой..."³ Однако, автор

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.2. - М: Мол. гвардия, 1983. - С. 52

² там же. С. 57

³ там же, С. 66

исследует жизнь зорче мудрого старика. Глава эта завершается оптимистично. **“И тут только мальчик опомнился. Со всех ног он кинулся бежать домой по знакомой тропе. Он бежал во весь дух... Моралы пришли! Моралы! Они здесь!.. Ветер потянул со снегов, мальчик дрожал. Его знобило”¹**. Ч. Айтматов в **“Белом пароходе”** верен своему методу постройки художественного материала. Высокая поэтизация, одухотворенная эмоциональная насыщенность сцен повести. То он плавал рыбой в студеной реке, плыл к белому пароходу и никак не мог доплыть. И... трагичная сцена - убитый морал. Сцена построена в одном плане жестокого реализма. Обнаженная жестокость деда Момуна, который не посмел послушаться Орозкула и убил морала, приносит огромное нравственное страдание мальчику. **“Мальчик оторопел, холодом обдало его, когда он увидел под стеной сарая рогатую моралью голову. Отсеченная голова валялась в пыли, пропитанной темными пятнами стекшей крови. Она напоминала корягу, выброшенную с дороги. Возле головы валялись четыре ноги с копытами, отрезанные в коленных суставах. Мальчик с ужасом глядел на эту страшную картину. Он не верил своим глазам. Перед ним лежала голова Рогатой Матери - Оленихи”... Вот и все”²**. Высшая музыкальная струна - высшая точка композиции повести. Таким трагичным аккордом завершается седьмая глава. А начиналась она почти что сказочно. Вот как:

“А моралы спустились утром к воде. Они вышли из верхнего леса, когда короткое осеннее солнце наполовину поднялось над горной грядой. Чем выше поднималось солнце, тем светлей и теплей становилось внизу среди гор. После ночного оцепенения лес оживал, наполнялся движением света и красок. Пробираясь между деревьями, моралы шли не торопясь, греясь на солнечных полянках, пощипывая росную листву с веток”³.

Мы видим, сколь сложен здесь, в этой главе, айтматовский сюжет. Ясный свет, блеснувший в глаза, показал нам картину естественной и мудрой жизни природы. И тут же - красная гора мяса, валяющаяся в пыли прекрасная рогатая голова морала. Свет и мрачная тень в одной

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.2. - М: Мол. гвардия, 1983. - С. 71

² там же, С. 104

³ там же, С. 93

главе, мастерски связанные сквозным сюжетом. Гибель морала для мальчика значит слишком многое. Ведь убитую самку морала сам Момун отождествлял с рогатой матерью - Оленихой, легендарной спасительницей родного народа.

Без введения в сюжет образа Оленихи нарушится конструкция задания повести. И, конечно, погибает сам характер юного героя, ибо с гибелью любимой Оленихи бессмысленным кажется мальчику само существование... в образе человека. Но седьмая глава еще не окончена. **“Хватаясь за стену, мальчик стонал, плакал, и сквозь слезы, задыхаясь от рыданий, бормотал: - Нет, я лучше буду рыбой. Я уйду отсюда. Я лучше буду рыбой”.**¹ - В действие, в самом конце вмешивается автор - как беспристрастный судья, который выводит глубокую жизненную мудрость: **“Детская совесть в человеке, как зародыш в зерне, - без зародыша зерно не произрастает. И что бы не ждало нас на свете, правда пребудет во веки, пока рождаются и умирают люди”.**²

Такова во многих измерениях сюжетная организация жизненного материала в повестях Ч. Айтматова. Буднично, без всяких красот, без фальши строит сюжет Ч. Айтматов. Он не спешит к кульминации. В каждом эпизоде он только приоткрывает что-то из жизни героев. Буднична, в сущности, несмотря на всю поэтизацию, и жизнь мальчика в *“Белом пароходе”*. Переживания и бесконечно однообразная жизнь старой Толгонай в *“Материнском поле”* тоже не дают нам ослепляющей яркости. Да к тому же, нет и занимательности сюжета. Но только на первый взгляд. Это наполненные однообразием, трудовые будни. Но будничность жизненного материала, на котором строится всякая новая глава той или иной повести, - лишь внешнее сюжетное построение. Почти в каждой главе повестей есть присутствие как бы некоего водораздела. *“У Айтматова этот водораздел проведен всего очевиднее. Достаточно сравнить, скажем, сугубо предметное представление о счастье старой свекрови в “Джамиле” /сараи, скот, два дома, ковры, как синонимы счастья/ и совершенно “отвлеченные ценности” - поэтичное пение Данияра, красота ночи, совершенство и утонченность благородных душевных движений, которые в*

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.2. - М: Мол. гвардия, 1983. - С.112

² там же, С. 114

наименьшей мере ценит Джамилу, забывая о коврах, серьгах и тому подобном. Та же самая граница разделила двух трактористов Абакира, жадного ловкача, грубого до подлости, “материалиста”, и “подростка...”, - пишет В.Чалмаев¹. Контрастность, многогранность эпизодов и сцен, насыщенных чувствами и страстями героев, совершенно различных по своему характеру. Это и будничное и одновременно возвышенное.

Ч. Айтматов верен себе во всем: краски положены контрастно, резко, сюжетные разветвления - будто прорубленные в камне ходы, интимная природа человека и обстоятельства его жизни нередко взаимоисключающие: удивительно нежные, полные мягкости и света песни вернувшегося с фронта Данияра - и шрамы на его лице, искалеченная нога; странность и красота юной, озорной Джамилы - и пятипудовые мешки с зерном, которые нужно таскать на эlevator... Кажется, что нет никаких мостиков от такой действительности к мечте, к нравственной победе над обстоятельствами. Условно эти “мостики” можно назвать смысловыми сюжетными паузами. Композиционная прерывистость той или иной айтматовской повести, - не есть лишь одно своеобразие формы, это скорее закономерность организации художественного материала.

В “Первом учителе”, в завершающем повесть эпизоде, уже умудренная опытом героиня грустно смотрит в окно вагона. Вот она как бы замкнута, и ограничена в своих чувствах и мыслях. Да и ремарки повествования тоже слишком просты, даже очерковы:

“ В сорок шестом году поздней осенью я ехала в Томский университет в научную командировку... Сурова и мрачна была Сибирь в эту предзимнюю пору. Темной стеной проносились за окнами вековые леса. В перелесках мелькали черные крыши деревень с белыми дымками из труб...”²

Здесь сюжетное повествование с лирическим пейзажным рисунком и расслабленностью чувств героини. Но в этом же эпизоде знакомый нам прием сюжетной экспрессии:

¹ Чалмаев В. Большой мир героя// Дружба народов, 1962, № 11.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 281

“Стойте! - крикнула я на весь вагон и кинулась к выходу, сама не зная что делать, но тут я увидела стоп-кран и с силой сорвала его с пломбы. Сшиблись вагоны, поезд резко затормозил и так же резко отдал назад. С грохотом повалились вещи с полок... А я... спрыгнула, не видя под собой земли, колн в бездну, и также не видя ничего перед собой, ничего не понимая, пустилась бежать к будке стрелочника, к Дюйшену...”¹

И она, однако, обманулась - это оказался другой человек... Что же это - сюжетное своеволие эпизода? Без подобной экспрессии действия сюжет главы был бы, конечно, унылым. Он не возбудил бы в читателе смятения души. Композиционный “мостик” здесь - преломление чувств героини, способной подняться до высоты душевных порывов. Преломление это несет в себе нравственный заряд. Так решена сцена разгрузочной работы и взаимоотношений Джамили, Данияра и других героев /“*Джамиля*”/. Ведь Данияр ничем не выделяется из общей среды. Он - рабочий человек, каких множество. Ведь недаром же во время разгрузки ему крикнула Джамиля: **“Штаны подтяни, а то потеряешь на полдороге”**.² Но тут автор круто перестраивает всю внутреннюю композицию сцены. Из незаметного Данияра вырастает вдруг - как бы на глазах, мгновенно сильный духом, с несгибаемой волей человек. Он поднимает семипудовый мешок /нужно учесть, что он хромает на раненную ногу/. Несет, качаясь этот мешок по крутому трапу. **“Каждый новый шаг, видимо, причинял ему такую боль, что он дергал головой и на секунду замирал. И чем выше он взбирался на тропу, тем сильнее качался из стороны в сторону”**.³ Шаг за шагом он преодолевает этот подъем. И, конечно, здесь не одно усилие человека. Здесь - раскрыты силы духа, Данияр восходит на вершину сурового мужества и нравственного очищения... в глазах Джамили.

Это видит Джамиля и подросток, от имени которого ведется рассказ. Маленький человек вырастает в героя. Сама форма подачи материала лишена и тени сюжетной занимательности. Разве мало известно приемов внешне-трюкового решения с точки зрения композиционной

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 282

² там же, С. 100

³ там же, С. 101

разработки сцены? Но здесь ничего похожего нет. Данияр преодолел трап, осилил семипудовый мешок. Он заставил уважать себя тех, кто видел его в решительную минуту. И эти двое - Джамиля и подросток - чувствуют свою вину и стыд. Теперь уже не с насмешками они кричат: **“Бросай!”**

Здесь сложная сюжетная расстановка действующих лиц. Джамиля поняла простую и великую истину, что прекрасное - это не красивая внешность, а что славен тот человек, кто упорно поднимается на вершину и честен. *“Ни в искаленном войной Данияре, - замечает критик В. Чалмаев, - не была убита и задавлена тяга к прекрасному, ни в Джамиле не заглохла отзывчивость на прекрасное...”*¹. Далее сцена строится на полном спокойствии. Данияр и не подумал посчитать себя героем. **“Весь следующий день Данияр не проявлял своей обиды, держался ровно и молчаливо, только призрамывал больше обычного...”**² На сердце его нет злости, но очевидно проявленное достоинство. Красота сильной, страстной и талантливой натуры действует на Сеита. Сцены, как мы уже заметили, строятся через мальчика, который в действии фактически не участвует. Потому сами картины доходят до нас как бы отраженным лучом. Такой прием очень сложен, но автор овладел им полностью. Вообще *“Джамиля”*, как мне кажется, очень трудная повесть по композиции и сюжету. Если взглядеться в словесную фактуру произведения, то мы увидим, что она пестрит вопросами и недоумениями. *“С самого начала повести на переднем плане рассуждающее “я” автора, которое, выступив в прологе, тут же передает слово другому “я” - подростку, и появляется он вновь лишь под занавес. Перед нами - обрамление: одно “я” вставлено в другое”*³. Поэтому монологическое повествование сразу отстранено и сделано потенциально диалогическим. И хотя повествование предстает в орбите размышляющего “я” подростка - он вынесен на “суд” наблюдения. Вот является Данияр, и сразу он обволакивается десятками вопросов: **“В такие ночи я всегда вспоминал о Данияре. Он обычно ночевал в копнах у самого берега. Неужели ему не страшно? Как только он не глохнет от шума реки? Спит ли он или нет? Почему он ночует один у реки? Что он находит**

¹ Чалмаев В. В поисках жар-птицы// Молодая гвардия, 1962, №3

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 103

³ Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.68

в этом? Станный человек, не от мира сего.”¹ Вот такой каскад вопросов предваряет событийный сюжет в повести. Рассказчик словно примеривает к Данияру разные ситуации, чтобы отгадать - что есть Данияр? И даже ход событийного сюжета предваряют опять же вопросы.

В смысле организации сюжета особняком стоит *“Материнское поле”* - повесть, которую можно назвать монологом-исповедью.

“Материнское поле” означало новый рубеж в творчестве

Ч. Айтматова. Прием лирического повествования доведен в повести до ирреального диалога старой женщины с пашней. В сюжет введен одушевленный образ земли. Диалоги между матерью человеческой и матерью-землей содержат глубокий подтекст. Сюжет повести сосредоточен на внутренних переживаниях. Размышления о силе традиций, о трудностях внутренней борьбы человека - воплощены в драме, разыгравшейся между свекровью и невесткой.

Дорога к свету героев Ч. Айтматова почти всегда идет через густую тень. Сцена и эпизод с точки зрения его сюжетосложения, его формы у Ч. Айтматова чаще всего основываются на мелких подробностях жизни героя в пору его роста, становления и возмужания, когда все духовные силы его напряжены до предела. Но вот огромные житейские трудности позади, как правило это у большинства произведений совпадает с концом юности героев. Дальше должны придти другие конфликты и иное счастье. Автор прерывает свои сюжетно-композиционные узлы. Фактически в один объемный эпизод автор вмещает сюжет о жизни уже в новых условиях героини из повести *“Первый учитель”*. Большая, насыщенная страстями судьба ее впереди. Автор говорит нам, что больше нечего выводить: сюжет юности уже рассказан впереди. **“Была война, потом пришла победа... Я еще приеду к своему учителю и буду держать перед ним ответ. Попрошу прощение”**². Такова сквозная мысль завершающего эпизода *“Первый учитель”*. Окончание сюжета может быть слишком сухое, публицистическое, лишенное детальных подробностей. А нужны ли здесь подробности? Ведь высокие звуки заглохли, - и теперь лишь в воздухе дрожит успокаивающий последний аккорд. Такой же аккорд

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 95

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С. 281

мы слышим в конце повести и в душе начинающего художника: "Я открываю настежь окна. В комнату вливается поток свежего воздуха. В ясном голубоватом сумраке я всматриваюсь в этюды и наброски начатой мною картины... Но я еще не представляю себе, сумею ли выразить красками ту сложную жизнь, исполненную борьбы... Но зато я твердо знаю, я буду искать".¹

Автора можно упрекнуть в бедности художественных средств в последних сценах. Однако, это неверно. Мы видим, что больше уже ничего и не нужно. Как не нужно построенному в пять окон дому прибавлять шестое - света достаточно такому дому и от пяти. Таким образом, сюжеты повестей резко прерываются. Но не искусственно, а естественно. Хотя, может быть, и не удовлетворяют нашего любопытства... Автор уводит во многих повестях героев из родного аула в другую даль... Там где-то начнется новая пора жизни. И там будут уже свои сюжеты и свои песни. Сюжет сцен и эпизодов айтматовских повестей не всегда реалистичен, он часто размывается будто бы посторонним материалом - поэтикой и символикой. Они наполняют сцены жизнью. Ведь жизнь сложна: она имеет много туманного, непредвиденного, неясного. Выстраивая эпизоды, Ч. Айтматов идет по усложненному, несмотря на символику, глубоко реалистическому пути. И такой сюжет его, построение и организация материала находит много верных, свежих жизненных подробностей и решений.

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С.123

ГЛАВА ВТОРАЯ

МОНОЛОГИЧНОСТЬ КОМПОЗИЦИИ Ч. АЙТМАТОВА

Ч. Айтматов, разрабатывая композицию повестей, часто обращается к монологичности. Надо сказать, что форма эта всегда является очень трудной для воплощения в произведение. Почему? Во-первых, писатель оставляет читателя наедине с тем или иным героем, чтобы тот высказал бы какие-то сокровенные мысли, внутреннюю речь. А делать это нужно делать не через посредство других героев, а прямо обращаясь к читателю, что всегда очень трудно. Здесь, безусловно, должен играть свою роль яркий стиль, который донес бы до нас силу характера, проявляемого в различных обстоятельствах жизни. Во-вторых, внутренний мир героя, раскрытый через монологи, всегда труден для писателя тем, что в нем очень много сокровенного чувства.

Повествование слишком рассудочное, основанное на трезвом анализе жизни человека, или же какого-то одного явления, создать легче, чем чувственное. При таком понятии, конечно, нужно учитывать, что чувственное - это не только какие-то мелкие личные переживания героя, но и исследование социальной среды. При монологической композиции, как правило, затруднителен показ широкой жизненной среды. Мир героя настолько суживается, что таится опасность узкого решения темы. Ч. Айтматов избегает камерного сюжета. Углубленный в психологию характера героя монолог его, как правило, освещен широко и разносторонне. Это исповедь, но такая, где герой не поставлен в узкий мирок жизни, а выражает собой большие социально-нравственные аспекты действительности. Любовная камерность тоже не сковывает айтматовских монологов. Она дает нам часто ключ к постижению изображаемых характеров. Монолог Ч. Айтматова - это целенаправленная деятельность героев. Люди изливают себя не для того, чтобы выговариваться, а для того, чтобы раскрыть общечеловеческие истины. Для примера рассмотрим его повести и, в первую очередь, самую яркую, с точки зрения сюжетного расположения, материала через монологи - *“Материнское поле”*. Использование внутреннего монолога позволяет поставить поле на передний план рядом с героями, а автору как бы скрыться, достигая этим большого переживания у читателя за судьбу героев. Старая

женщина Толганай отправляется в поле, на котором она работает, чтобы рассказать свою историю жизни. Повесть *“Материнское поле”* - это исповедь старой матери полю, на котором прошла вся ее жизнь - радостная и плодоносная; и вдруг все ее плоды, всех ее детей подхватил и унес вихрь войны. Не вернулись три ее сына, погиб муж, умерла и ее невестка, родив мальчика от чужого человека, - и вот что осталось от некогда цветущего ее рода. Так и вспоминается: **“О поле, кто тебя усеял мертвыми костями?..”**

Л. Лебедева пишет, что *“Рассказ этот в некоторой степени аллегоричен: монолог Толганай, женщины-матери, обращен к матери-земле. Время от времени монолог переходит в очень короткий диалог: земля откликается на слова Толганай. Собственно этим и исчерпывается аллегоричность повести, во всем остальном она четко реалистична, конкретна, последовательна в изложении событий”*¹. Мы узнаем от нее, как прожила она свою жизнь, когда была ребенком, как вышла замуж, и как у нее появились дети. Это драматическая судьба киргизской колхозницы. Толганай рождена временем и обществом. В композиции этой повести национальный колорит чувствуется сильнее, чем в других повестях Ч. Айтматова: она написана как песня, как поэма. Произведение разделено на главы, и в каждой главе рассказано об определенном отрезке из жизни Толганай. Между этими главами расположены маленькие главки - диалоги между матерью человеческой и матерью-землей, имеющие глубокий философский подтекст. Эти гиперболизированные условные диалоги с удивительной точностью заостряют внимание читателя на всечеловечность судьбы Толганай. Достигается это, во-первых, появлением общего для всех народов фольклорного образа матери-земли, во-вторых, одинаково нетерпимым отношением участников диалога к войне, как самому большому злу на земле. Война наносит раны не только Толганай, но и земле-матери всего человечества. Страстный антивоенный пафос особой силы достигает в восьмой главке - диалоге: **“Мать земля, почему не падают горы, почему не разливаются озера, когда погибают такие люди, как Суванкул и Касым? Оба они, отец и сын, были великими хлеборобами. Мир,**

¹ Лебедева Л. Повести Айтматова. - М.: Худ. лит., 1972. - С. 42.

известно, держится на таких людях, они его кормят, поят, а в войну защищают, они первые становятся воинами. Если бы не война, сколько бы еще дел сделали Суванкул и Касым, сколько людей одарили они плодами своего труда, сколько еще полей засеяли бы, сколько еще зерна намолотили бы, сколько еще радостей жизни увидели бы! Скажи мне, мать земля, скажи правду: могут ли люди жить без войны?"¹ - вот пример одного из ирреальных диалогов в повести.

Все действия Толгонай в годы войны не дают ни малейшего повода для ее упреков. Внутренний монолог позволяет достичь большой степени взаимодействия и взаимопроникновения отдельных компонентов композиции. Во второй и шестнадцатой главе рассказывается о наиболее оптимистических и радостных периодах в жизни Толгонай. Она вспоминает о том, как пробовала свежее испеченный хлеб нового урожая. В начале ее угощает сын Касым: "Касым вымыл в реке руки и, сидя у скатерти, неторопливо разломал лепешки на куски. Горячие еще, - сказал он, - бери мама, ты первой отпробуй нового хлеба".² Воспоминания женщины о святой для крестьянина традиции - пробы первого хлеба - приобретает эпически жизнеутверждающий смысл, выраженный символически в композиции. На этот счет А. Богданов замечает, что *"свой идеал благополучия Толгонай видит в новой жизни, и хлебом она возгордится потому, что его вырастил не только ее родной сын, но и все, кто трудился с ним рядом"*³.

Видное место в повести занимает и проблема человеческой совести, затрагивавшаяся Ч. Айтматовым и раньше. В *"Материнском поле"* - проблема совести решена неожиданно и свободно. Здесь человеческая совесть обретает почти реальные, зримые черты. Голос земли представляет собой нечто иное, как отраженный голос совести старой женщины, с которой она советуется, делится своим горем и радостью, обращается с мольбой или требованием. Повесть Ч. Айтматова *"Материнское поле"* строится как рассказ от первого лица, рассказ матери, потерявшей в войну мужа, трех сыновей и любимую как дочь

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 331

² там же, С. 300

³ Богданов А. Правда материнская и правда народная// Дружба народов, 1963, №10.

невестку. Мать рассказывает о событиях, о времени и о себе. Композиционно повесть делится на диалоги матери и родного поля. В этих диалогах перед нами встают люди, жизнь народа, военные годы, киргизская природа. Повесть делится на своеобразные главы - диалоги, в каждой из которых словами поля проводится итог, осмысление всего предыдущего повествования. Конкретные факты действительности, ставшие художественными деталями произведения, переводятся в план широкого обобщения. Рассказ матери, доходя до кульминации, всякий раз прерывается ее лирическими обращениями к полю, в которых, нередко, нарушая хронологию событий, главная героиня выражает свое отношение к происходящему, свое мировоззрение, раскрывается ее духовный мир. Такая композиционная условность, как введение символического образа поля, дает возможность автору выразить думы народа о жизни и будущем. Земля в повести играет две роли: символа и реальности. *“Конечно, с точки зрения психологической правды, нелегко поверить в образ такой матери. Но он и не претендует на бытовую достоверность, он достоверен скорее как образ-символ. Все повествование как разговор Матери рода с Полем - уже тем самым вознесено как бы по ту сторону обычных измерений и масштабов”*¹. А. Овчаренко подчеркивает символическое значение этого образа и его значение в повести: *“У Айтматова Земля - это великая мать наша и одновременно родная сестра, сострадальница, соучастница, вдохновительница тех, кто творит добро, светлое... она жаждет видеть человека только творцом...”*² В обращениях Толгонай к полю мы видим ее в самые сложные минуты жизни, в минуты самых сильных переживаний, радости и горести, скорби, утраты или боли за страдания людей, горечи разлуки, неудавшегося свидания с Маселбеком. Здесь гибель мужа и старшего сына Касыма, кража с таким трудом добытых колхозных семян. Смерть Маселбека, гибель младшего Джайнака, смерть Алимана - невестки Толгонай. Диалоги с Землей естественны, они органичные компоненты художественной структуры произведения. Без них повесть не только утратила бы своеобразие, но и просто не существовала бы, как вещь. Их невозможно изъять, они неразрывно связаны с содержанием и формой рассказа матери.

¹ Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.117.

² Овчаренко А. Спор о человеке// Дружба народов, 1966, №4.

Толгонай даже не знает, где могилы мужа и сыновей. Но горе не сломило ее. Ее душевный настрой, сила горя, величие сердца полны возвышенного драматизма.

Связи с просторным миром человечества, столь хрупкие еще, когда их устанавливал первый учитель Дюйшен, стали теперь сильнее кровнородственных. И писатель заостряет до предела: старая мать жертвует для спасения отечества своими кровными детьми, а всю силу любви переносит на совершенно чужого ей по крови и даже, по родовым взглядам, позорно ее невесткой прижитого ребенка.

Символический образ Земли олицетворяет вечную народную мудрость, человечность и правду. Толгонай даже не верит тому, что столько вынесла, и спрашивает подтверждения, свидетельства у поля, которое все это видело. Оно тоже приносит плоды и жертвует ими: **“Ты отдала людям свои плоды и теперь лежишь, как женщина после родов”**,¹ - старая Толгонай в поле видит мать. *“Но поле жертвует себе же: смертью, гниением листа и стебля оно само к весне станет богаче и плодороднее. Оно само - своя мать и свое дитя. К тому же - что немаловажно - оно бессмертно. А мать человека жертвует дали, в ней плодородие не восполнится, и она отдает неповторимое и невозполнимое. И она умрет. Вот почему чуден и потрясающ подвиг человека, и само поле дивится этому, отказываясь говорить за мать, - пусть она сама поведает миру: - “Нет, Толгонай, ты скажи. Ты - Человек. Ты выше всех и мудрее всех, ты - Человек.”*²

Символ ведет свое начало прямо из национального фольклора. Но типические фольклорные фразы, и в частности образ Земли, наполнен у Ч. Айтматова новым, до сих пор неизвестным в киргизской литературе содержанием, и вместе с тем образ Толгонай выражает современный народный взгляд на мир и события. П.Глинкин указывает на народность образа Толгонай, что она выражает собой дух народа: *“Ее душа - поле борьбы больших, раздирающих противоречий.*

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 372

² Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.118.

*Новая мораль пробивает дорогу в ее сердце... Несомненно, Толгонай и Алиман - новые явления в киргизской деревне... "*¹

В. Левченко считает, что у Ч. Айтматова в *"Материнском поле"* две находки: трагизм войны явился способом и формой выражения *"своей трагедии"*, которую писатель растворил в общей истории народа; и естественное совмещение условности и реальности в пределах жизнеподобного повествования². При переводе всего произведения на русский язык, Ч. Айтматов существенно переработал текст и даже изменил само название. Киргизское название *"Саманчы жолу"*, что значит - *"Путь Соломщика"*, конечно же намекает на *"Млечный Путь"*, на пласт небесный, отражающий и предопределяющий реальную, земную жизнь айтматовских героев: и Толгонай, и ее сыновей, и мужа Суванкула³. По киргизски *"толгонай"* значит - полная луна - символ довольства, счастья.

Композиционное деление повести на своеобразные главы-диалоги, в которых изложение реальных событий обязательно сопровождается лирическими обращениями матери к полю и ответами поля, носящими отвлеченно логический и философский характер, составляет и стилевое, и смысловое художественное обрамление каждой главы. Повторение в начале и в конце повести, аналогичных по содержанию и лирической тональности обращений матери, составляет лирико-эпическое обращение всего повествования. В целом такое композиционное строение с напевностью и плавностью речи создает особый музыкальный строй всего произведения. От этого усиливается образ Толгонай - ее дух и сила. Своеобразно композиционное решение повести *"Материнское поле"*. Темы освобождения от предрассудков, человеческого счастья, радости труда, зла, которое несет с собой война, выражены внутренним монологом старой женщины. Ч. Айтматов вообще любит употребление монологов, примером своеобразного стиля повествования является эта повесть. В этой повести писатель стремится

¹ Глинкин П. Чингиз Айтматов. - Л.: Просвещение, 1968. - С. 72-72.

² Левченко В. Чингиз Айтматов: Пр. Поэтики. - М.: Сов. пис., 1983. - С. 59.

³ Левченко В. Чингиз Айтматов. - М.: Сов. пис., 1983. - С. 59.

вместить целую жизнь женщины в ее связях со временем. *“В повести Ч.Айтматова “Материнское поле” перед нами проходит вся жизнь старой женщины Толгонай. В этой жизни было большое счастье и было большое горе. Толгонай рассказывает о себе, беседуя с полем. Это необычайно, оригинально по форме, но это не формальный прием...”*¹. Рассказ матери живописен и ярок. Метафоры повести необыкновенно близки природе и предметам окружающего быта, но в то же время они драматичны и психологичны. Природа перестает быть пейзажем. Она - не деталь украшения, а художественный принцип, во многом определяющий и пафос, и композицию произведения. Новаторство Ч. Айтматова в соотношениях, которые устанавливаются между действующими лицами и пейзажем, уходит в глубину традиций киргизского фольклора, где акын - импровизатор вступает в беседу с самой природой. У Ч. Айтматова человек и природа органически слиты, родственны друг другу. Природа выступает образным олицетворением определенных черт характера нового человека, подчеркивает большой общественно-философский смысл конкретных событий, о которых говорит Толгонай-мать. В *“Материнском поле”* чувствуется пейзажная скупость. И это понятно - матери Земле и Толгонай нужно высказать главное, чем живы люди. А вкрапленный пейзаж углубляет мир героев повести: *“Бричка катила по наезженному мосту, лошади шли бодро, мягко гремели, мягко постукивали колеса на смазанных осях. Всю дорогу шел снег - ровный такой, веселый. Стоял легкий морозец. Алиман была в снегу, но она не знала, как это ей идет... ее пшеничная смуглость с разлившемся на лице румянцем, ее сияющие, черные быстрые глаза и белые губы казались еще красивее”*.² Однако Ч. Айтматов в образе Толгонай не ограничивается изображением чисто киргизского характера. Автор вводит свою Толгонай в мир общечеловеческих дум и тревог, достигая этого именно в диалогах и обращении Толгонай к земле. Поэтому обращение матери к земле позволяет глубже осмыслить чувства и переживания не только одной героини, но и в широком плане - всего народа. Здесь символика, основанная на опыте жизни, как бы усиливает не только штрихи характера, но и тот общественный фон жизни, деревни, войны, который кажется нам в этой связи с землей еще значимей.

¹ Хайлов А. Искатель родников// Молодая гвардия, 1967. №12.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 318

Выстраивая таким образом композицию характера, писатель через монологи-исповеди раскрыл социальную картину жизни и действия его в рамках жанра лирико-эпической повести. Земля здесь не немая и не мертвая пустыня; она входит в духовную жизнь героини, как что-то композиционно целое, она сливается с душой матери в один ствол. Человек отдает земле свой разум и силу, а она кормит его, с утроенной щедростью труженицы заботится о людском роде. Здесь композиция раскрывает глубокую диалектику жизни. Материнская любовь к детям безмерна, но она одновременно и строгая, эта любовь. В композиционном построении врывается война - не как далекое событие, а как личная беда и горе; потому второй план войны, благодаря связи материнских монологов о воюющих сыновьях заботами деревни, становится личным делом каждого человека. *“В символических образах философских диалогов, - пишет П. Глинкин, - между матерью человеческой и матерью-землей глубокий подтекст. Зияющие, саднящие раны пробороздила земля не только на полях сражений, но и в душах людей”*¹. Письмо от Касыма подчеркивает эту живую связь живущих здесь и воюющих. И когда мы читаем: *“От Касыма второй месяц не было ни слуху ни духу”*², то это целая трагедия для старой Толгонай. Однако, мы чувствуем, что есть у нее еще главная сила, которая не дает согнуться до смерти этой мужественной женщине. Ее монолог: *“Скажи, земля родная, когда в какие времена так страдала мать, чтобы только один раз мельком видеть своего сына”*,³ - воспринимается как душевное откровение, но как никак надрыв. И ей отвечает земля: *“Не знаю, Толгонай”*. Да она и сама, эта старая женщина, не надеялась услышать другой ответ; когда совершается трагедия, то ее очень трудно объяснить словами. Окружающий Толгонай мир в ее глазах не является чем-то отвлеченным. Ей все близко и дорого здесь. В книге, как в жизни, где рядом с любовью-ненависть, рядом с улыбкой ребенка - человеческое злодейство. Не на одном сосредоточена любовь Толгонай. Она любит также страстно, как и землю, своего мужа Суванкула. *“Разговор не клеился не оттого, что не о чем было, а оттого, что сковывалось*

¹ Глинкин П. Чингиз Айтматов. - Л.: Просвещение, 1968. - С. 7.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т. I. - М: Мол. гвардия, 1982. - 324

³ там же, С. 323

все внутри”.¹ Такова душа героини. Она вся такая страстная, сильная, то бунтующая, то ласковая, и для нее дорого и поле, и личное счастье. Так гармонично раскрывается душа героини, а через нее - жизнь вообще. Все это достигнуто благодаря мастерству композиции повести, распределению света и тени на ее страницах.

У Ч. Айтматова в повести мир не делится на черное и светлое, - он полон этой пестроты, смешанности житейских сцен с лирическими и возвышающими душу отступлениями, что составляет особенный богатый художественный сплав, и получается весьма объемная картина жизни. **“И земля в ту синюю светлую ночь была счастлива вместе с нами. Над всей степью стоял чуткий покой. В арыке лепетала вода”**.² Автор наделяет свою героиню чутким слухом, она слышит этот шум воды, возможно, очень тихий, но услышанный ею. Вот отчего она так добра к людям, ко всему живому, и какие бы ни выпадали на ее долю трудности, она не сгибается, не малодушничает, ибо есть в ней глубокий корень, может быть, завешанный еще дедами. Монологи старой женщины с землей пронизаны трагизмом. Автор все время подчеркивает, что рядом с жизнью есть трагедия, есть - смерть. В связи с этим верно замечает К. Асаналиев : *“Повесть “Материнское поле” - это своего рода диалог... о человеческой жизни и смерти. Кто сильнее: человек или смерть? В этом заключается философская доминанта повести. Философичность содержания, пожалуй, и привела к той условной форме, которая во многом способствует романтическому звучанию произведения”*³ . Итак, перед нами прошла история жизни, труда и душевного смятения старой Толгонай, она заставила читателя еще глубже любить труд и землю, и чувствовать себя хозяйкой на ней. Но что же она оставляет после себя? **“О, поле мое заветное, ты сейчас отдыхаешь после жатвы, сейчас нас здесь двое - ты и я, и больше никого...”**.⁴ Да, и никого, она, как и в начале, опять наедине со своим полем неустанного труда, которое и дальше должно кормить людей. **“До свидания, поле!”**, - так завершается мысль автора, так успокаивается сердце старой Толгонай. Таким последним мотивом заканчивается этот внутренний монолог, эта

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 316

² там же, С. 292

³ Асаналиев К. Движение времени. - Фрунзе:Кыргызстан, 1978. - С.68.

⁴ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 372

композиция. Но ведь жизнь и земля... они не кончаются... с историей Толгонай, на то она и мать.

Нельзя не сказать об истоках, питающих повесть Ч. Айтматова. Конечно, свои киргизские традиции, характер своего народа, Ч. Айтматов отражает в повестях. Главный смысл повествования, всей сути духовных, нравственных поисков Толгонай, ее жизненной мудрости кроется в такой короткой фразе: *“Народ жив, потому и я жива”*¹. И так, через народное поле вьется эта ухабистая житейская дорога со своими неровностями; дорога жизни, где местами нас окружают аллегории, но которые не разрывают реалистическую ткань. Аллегии лишь усиливают ее. Повесть композиционно строится как совмещение светлого и сумрачного. На помощь реализму приходит поэтика символа. *“Как светлы эти сцены, как прозрачна здесь поющая проза Айтматова! Неожиданный образ Млечного Пути подкупает свежестью и удивительной, невыдуманной внутренней причастностью к делам”*, - пишет А. Хайлов.²

Говоря о монологичности сюжета *“Материнское поле”*, нельзя упустить из вида ее национальной окрашенности. Толгонай, как личность, - есть мать человеческая. Она понятна и дорога во всех уголках земли. Но в то же время она до корней волос - киргизская женщина со всем складом своего характера. Она говорит своеобразным русским языком, но мыслит по-киргизски. Она страдает за все государство, но душою, как древесные корни, приросла к родимой киргизской земле.

Близка по монологическому сюжетостроению к *“Материнскому полю”* знакомая нам повесть *“Первый учитель”*. Л. Лебедева так рассматривает их сходство: *“В тех пределах, на какие дает право сюжет и содержание опубликованных произведений, критик может и должен сделать свои выводы. Вот почему я сближаю две повести - “Материнское поле” и “Первый учитель”, как произведения, связанные поисками одного творческого решения. Их можно сопоставить по нескольким линиям, прежде всего, по форме изложения сюжета. Это два монолога или, если угодно, две исповеди,*

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 301

² Хайлов А. Искатель родников//Молодая гвардия, 1967. - №12.

- вот их первое сходство. Второе сходство повести **“Первый учитель”** и **“Материнское поле”** - это сходство самих типов сюжета. Если в ранее написанных произведениях Ч. Айтматов выбирал и делал объектом изображения один какой-то эпизод, пусть важный и определяющий для героя, но эпизод из его жизни, то в **“Первом учителе”** и в **“Материнском поле”** писатель вмещает в жанрово-ограниченные рамки повести всю жизнь героев¹. Но все же главное сходство - глубоко разработанные в монологической форме два характера - Толгонай и Дюйшена. Они - люди высокого общественного долга, но, однако, в разных жизненных измерениях. Прежде всего - композиция и той и другой повести отражает время, а она в них разное: Толгонай прожила сольную и честную жизнь. В повести ее дорога уже подходит к концу, основное действие падает на трудные послевоенные годы, их прошлое доносится лишь, как монологи-воспоминания. В **“Первом учителе”** Ч. Айтматов ставит проблему пробуждения совести в человеке. Да, совесть героини Алтынай пробуждается и более того, героиня открывает целую жизнь. Ее страстный монолог о Дюшейне - это и есть открытие... человека, жизни и свое осознание в ней. Она понимает, что для нее нет другого пути. Путь один - тот, что указал ей Дюйшен. Ее восклицание: **“Учитель!”**, которое вырывается в решительную минуту, ее нравственная высота. Дальше монологи будто совпадают. В них не ропот, не бессилие, но надрыв. Вот как звучит монолог после того, когда ее обесчестил насильник: **“Тетка, черная душа твоя, будь же ты проклята на веки веков! Захлебнись в моих слезах и крови моей! В эту ночь, пятнадцати лет отроду, я стала женщиной... Я была моложе детей этого насильника”**.² Здесь, конечно, монолог - драма. Драма одинокой юной души. Сюжет прост и суров, как сурова была та жизнь героев. **“На третью ночь я решила во что бы то ни стало бежать. Пусть пропаду в дороге, пусть настигнет меня погоня, но я буду биться до последнего дыхания. Как мой учитель Дюйшен”**.³ Приведенный монолог очень важен. Он заключает в себе большое композиционное движение, духовное возмужание героини. Перед этим решением она находилась в отчаянии. Нам даже показалось, что тут и был ее конец. Но... в душе ее произошел толчок. И монолог вскрывает такое движение души.

¹ Лебедева Л. Повести Айтматова. - М.: Худ. лит., 1972. - С.38.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 274

³ там же, С. 274

“Бесшумно пробралась я в темноте к выходу, ощупала двери, они были крепко перевязаны волосяным арканом. В голове колотилось - умереть на свободе, только бы не покориться!”¹ Такое быстрое возрождение - от одного состояния к другому - очень достоверно в повести. Монолог, как естественное течение воды в реке: он то спокоен, то взрывчатый. Он подчинен движению характера. Сам же характер девочки-подростка полон контрастности. В монологах девочки, потом уже женщины - ученой, ставшей известной в стране, - все подчинено одному: постижению счастья. Но счастье героини видится не как тихая жизнь, а боевая работа, общественное служение своему народу. Толгонай служила страстно полю, земле, чтобы сыты были люди. Дюйшен и Алтынай - постигли в муках и страданиях учение для того, чтобы служить своей грамотой народу. В монологах Алтынай об учителе Дюйшене - страстный призыв к полному раскрепощению человека к свободе. В *“Первом учителе”* монолог пробивается сперва от мечтаний голодной и забитой девочки до зрелых мыслей отягощенной опытом Алтынай, уже ученой женщины, которая, однако, не утратила романтический свет в своей душе. Монологи, образующие такую композицию повести, контрастны, но поток жизненного материала в ней гораздо уже, чем в *“Материнском поле”*. Алтынай рассказывает о Дюйшене, и вместе с тем она рассказывает о времени. И в монологах чувствуется ветер преобразования. Уродство жизни сопротивляется, но все же уходит со сцены. Монологи повести эмоционально насыщены, и в то же время строги помыслы, логически завершены в стройной композиции. В монологах Алтынай мало говорится о личных качествах Дюйшена, и тем не менее, нас охватывает ощущение полноты его характера. Бытовые подробности, которые являются важными в других повестях, отсутствуют в *“Первом учителе”*. Во всяком случае, они не причастны к образу Дюйшена; сущность Дюйшена проста, но сложна для рассказа. Сложна потому, что этот рассказ - исповедь подается в оригинальной форме, как запоздалый низкий поклон учителю. Таким образом, монологи Алтынай возвысили образ Дюйшена до монументальности, героической исключительности. События этой повести группируются в нравственном аспекте. Сила чувств здесь такова, что исчезает совершенно занимательная сторона сюжета повести.

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 274

Через монологи Алтынай обрисованы и тетка, и черная женщина, и старые люди, у которых живет Дюйшен. Исповедь Алтынай не забывает второстепенных деталей быта народа. Кроме того, в ее монологах сливается вместе с ее мечущейся душой природа. Она - как необходимый образ, без которого композиция монологов была бы бедной. В *“Первом учителе”* земля и природа естественно сливается в единый организм с мыслями и с жизнью Дюйшена и Алтынай; в монологах сюжет строится так, что человек видит *“и себя, и солнце, и небо, и горы...”*. Он видит природу, как цельную жизнь. *“Сюжетный механизм поэтической мысли не распадается произвольно на составляющие, лирический “выход в природу” воспринимается одинаково необходимым как для рассказчика, так и для слушателя”*¹.

Если в *“Материнском поле”* произнесен был монолог-сказ Матери о мужьях и сыновьях, то в повести *“Ранние журавли”* произнесен сыновий монолог. Г. Гачев сравнивает *“Материнское поле”* с *“причитанием на поминках - вот что есть “Материнское поле”, такая там интонация...”*². В *“Ранних журавлях”* нет такой скорбности-унылости, ибо не от лица матери-старухи, которая неприменно в черном, - а от лица отрока, который уже одним своим существованием есть заря и надежда, ведется рассказ. Он призван к современному мужеству, что свойственно всем подросткам военных лет. Странная это повесть, бессюжетная, и конфликта внутри ее нет. Идиллия любовной жизни аила в золотую пору детства. Перед нами идеально-прекрасная семья: отец, мать, дети, мир гармоничной семейной любви. Затем труд, культура обращения с конем, природой, выпестованная народом за века... Торжественно положительное идет бытие. И журавлями освящено все небо. И лишь на заднем плане - фашистский ужас и скрежет войны. Оттого-то и идиллия на переднем плане, что за ней сзади все хрипит и скрежещет, и живет в сердцах тревога смертная по погибающим отцам - где-то там далеко и неисповедимо. *“И вот подлинный сюжет повести: он - сердечный: это повесть о неутоленной любви к отцам: сына к отцу и отца к*

¹ Потапова К. Секрет самобытности//Октябрь, 1962. - №12.

² Гачев Г. Чынгыз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989.-С.312

сыну. И куда там отроческой любви Султанмурата и Мырзагуль... до неизбывной любви младшего брата его Аджимурата к отцу"¹.

Но разве не важнее и величавее у того же Ч. Айтматова образ матери /"Материнское поле"/? Но величавость эта вынужденная: величие заместительное от напасти войны, и лучше бы ее не было. Это и женщине вредно: вон как "надута" стала Толгонай - до потери женственности, в "ходячий монумент" уже обратилась. Здесь же оттого так женственна мать Султанмурата, что при муже еще, при отце своих детей. *"Главный глубинный сюжет - совершенно лирический и представляет собою исповедание неумной и неосуществимой любви к отцу - и он течет рекою Энесай на заднем плане событий"*². Все, что ни делается - исполнено одной мыслью об отце: воспоминанием и счастливой довоенной жизни с отцом, ожиданием вестей с фронта и страхом страшной вести. Все, что ни происходит - любовь, труд, - не могут непринужденно развиваться и расцветать, все какими-то недоносками оставляется - вплоть до оборванного, казалось бы, сюжета. Но не оборван он; ведь в повести высказан плач и стон об отцах, произнесен сыновий монолог - и это там главное, а не какая-то там сюжетная событийность.

А ранние журавли - символ, необходимый в мире Ч. Айтматова, который здесь на тех же правах, что и Белый пароход и Мать-Олениха. Они аналогичны "подросткам, которые тоже "ранние", вытянули шейки свои неокрепшие на большие мужские дела и полеты". Летучий небесный символ - это мечта о том, что герой превратится в птицу. Ранние журавли - это и птицы духа, их полет. И когда темнари-конокрады прицеливаются в журавлей и в мальчиков, - тем тождественнее они выступают как враги и убийцы духа, его непринужденности полета и развития. А **"Ранние журавли - хорошая примета!.."**, **"Урожай, Урожай будет!"** Журавли - это верховно-небесные посланцы, а небо - образ мужского начала. Так что, журавли - как бы посланцы отцов. И вполне сходится это с темой отца - как главной музыкальной партией повести.

¹ Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.313.

² Гачев Г. Чингиз Айтматов. - Фрунзе: Адабият, 1989. - С.314.

На материале рассмотренных повестей выделяется основной принцип построения композиции и сюжета через монологи. Это наиболее яркие примеры монологичности в творчестве Ч. Айтматова. Но этот прием - передачи чувств, изображения окружающего мира, описание героев произведения и раскрытие событий через призму произносящего монолог, используется автором во многих повестях. Таким образом, в других повестях Ч. Айтматова можно выделить монологи Сеита /"*Джамиля*"/, Танабая /"*Прощай, Гульсары!*"/, мальчика-сироты /"*Белый пароход*"/. Рассмотрим эти монологи.

Несмотря на то, что повесть "*Джамиля*" о любви, она очень объемна по содержанию. Монологический ее сюжет - от имени молодого художника - не замыкается в психологическую камерность. Дух времени стоит над монологами. Сама Джамиля - тоже образ времени. Рассказчик подчеркивает это, ведь повесть рассказывается молодым Сеитом, художником. Сам Сеит растворяется в действии, он говорит об их любви, и почти ничего не говорит о себе. В такой монологичности много сложностей. Юноша все время прячет свои чувства, он любит Джамилю и любит Данияром. В монологах его нет себялюбия, эгоизма, он также открыт и прекрасен, как и Джамиля. Композиция строится на монологах-контрастах. И действие вытекает не из рационально продуманных поступков героев, а из робкого чувства. И тут - дополнительная сложность, как заметил французский критик Арагон Луи, чувства Данияра и Джамили "*выражены едва намеченными чертами, почти не поддающимися внешнему выражению*"¹. Джамиля, как вводит ее в своих монологах Сеит, сперва предстает перед нами очень сдержанной, даже сухой. Она даже посмеивается над Данияром. Она - жена Садыка. А мы знаем, как живучи были предрассудки на Востоке во взгляде на замужнюю женщину. Как она могла по-другому посмотреть на какого-то мужчину? В этих взаимоотношениях сюжет писателей шел по известному пути, по традиционному. Но все не так в "*Джамиле*": "*важнее всего не то, что Джамиля ушла от нелюбимого мужа, в доме которого она была приложением к хозяйству, от обвешатших предметных представлений о счастье, а то, что она ушла от прежней Джамили к Джамиле новой*"². Джамиля уходила от себя, а

¹ Арагон Луи. Самая прекрасная повесть о любви. // Культура и жизнь, 1959. - №7. - С.40.

² Чалмаев В. В поисках жар-птицы. // Молодая гвардия, 1962, №2

ей в догонку летело: “Ведь у него добра только шинелишка, да дырявые сапоги... А чем Садык не муж, чем не хозяин? А свекровь? Таковую свекровь не каждому бог дает!”¹ Но сюжет писателя безжалостен. Он пробивает себе неизведанную дорогу к истине, к великой правде времени, в котором живут герои. Так Айтматовым решена сложная композиционная задача. Человек, поднявший бунт, уходит от очевидного благополучия - к чему-то неведомому... А строгий рассказ - Сеита о жизни героев поднимается до монологической патетики: “Слушая Данияра, я хотел припасть к земле и крепко, по сыновьи обнять ее только за то, что человек может так любить ее”.² Жизнь Данияра, простая и трудная, переделывает весь нравственный облик не только Джамили, но и подростка. Все подчинено глубокому закону правды жизни. В юном художнике Сеите мы видим душу самого народа, и народ этот не кривит, а рассказывает так, как оно бывает в жизни. И автор следит за юношей. Он в своих суждениях то мягок, то грустен, то негодующий, то созерцающий, видит он те тайники, которые и высвечивают нравственную сторону характеров. Монологи его нам чаще говорят о тайном и сокровенном, чем о явном.

Мы уже говорили о многозвучности рассказа: *“многоголосие стиля Айтматова заключается в том, что он в равной степени пользуется как широкими художественными обобщениями, так и, казалось бы, случайно брошенными деталями, штрихами и даже подтекстом”*³ Подтекст *“Джамили”* находится в рассказе постороннего лица, в его монологах. Вот, например, двойной смысл монолога - прямой и подтекстовый: “Я смотрел на нее снизу вверх, на это лицо, полное смутной тревоги и тоски и, казалось, узнавал в ней себя. Ее тоже что-то томило, что-то копилось и созревало в ее душе, требуя выхода. Она мучительно хотела и в то же время мучительно не хотела признаваться себе, что влюблена, так же как и я желал и не желал, чтобы она полюбила Данияра... Ведь... она жена моего брата”.⁴ В этом отрывке мы видим состояние героев - Джамилю и подростка, чувства которых, казалось бы, полны противоречий, но в то же время они люди, которые знают, что ищут. В подтексте этого

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 121

² там же, С. 108

³ Асаналиев К. Открытие человека современности. - Фрунзе: Кыргызстан, 1968.-С.52

⁴ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 111

монолог мы не можем не замечать третьего лица - Данияра. Он не в поле зрения, но он незримо присутствует в монологе, как человек, перевернувший весь духовный склад этих двоих людей. Внутренний монолог Сеята - это не что иное, как глубокое изменение в характерах персонажей. Люди перешагивают через порог одной жизни и вступают в другую, еще неизведанную, таинственную.

В повести *“Прощай, Гутьсары!”* автор поместил монолог, который ему необходим как внутренний подсобный материал. Материал этот необходим для передачи эмоций, сердечной скорби или же чего-то возвышающего. Без этого приема повесть не имела бы той одухотворяющей силы, с какой она действует на душу читателя. Монологи старого Танабая посвящены коню Гутьсары. Причем монологи делают коня реальным действующим лицом, не менее значимым, чем человек, - и конечно, здесь нет преувеличения. Судьба Гутьсары - это та крестьянская жизнь, которую прошел сам Танабай. Конь не очеловечен, но он и не опозтизирован сложной наивной умильностью, как это нередко встречается в сюжетах некоторых книг. На это указывает П. Глинкин. *“Гутьсары - это достаточно высокоорганизованная натура: его переживания многообразны. По мере того, как жеребец взрослеет, они усложняются, становятся порою драматичными (отметим, что нарастание драматизма в эпизодах с Гутьсары подчеркивается и происходящее с Танабаем)”¹*. Он умирает просто и сурово, как когда-то умрет великий труженик - сам Танабай. Монолог прощания с конем - одно из самых эмоциональных, горьких и в то же время светлых откровений в повести. Образ Гутьсары - это символ, и не сказочный и опозтизированный, лишенный черт реальной действительности. Гутьсары не случайно идет вторым композиционным планом не только для того, чтобы показать, что конь в нынешний век - дело прошлое и не нужен. Символ коня олицетворяет гораздо большее. Монологи Танабая о коне введены в композицию как яркие осколки. Они то полны скорби, то высокого радостного чувства. Многие критики придерживаются мнения, что Гутьсары - “сюжет в сюжете”, а это значит, что он не отделен от главной идеи и входит в композицию очень органично. И если бы в сюжетную разработку не был введен внутренний монолог, связанный с

¹ Глинкин П. Чингиз Айтматов. - Л.: Просвещение, 1968. - С.84.

лошадью, мы бы не почувствовали тех страстных мечтаний и страданий Танабая. На тяжелой дороге, когда спотыкался Гульсары, - говорил свой невысказанный монолог Танабай: "Такие мы все. Вспомним друг о друге к концу жизни, когда кто тяжело заболеет и помрет. Вот тогда-то становится всем нам ясно, кого потеряли, каким он был, чем славен, какие дела совершил. А что говорить о бессловестной твари?"¹ Этот отрывок показывает, что монологи этой повести созданы не для событийного движения композиции. *"Прощай, Гульсары!"* - повесть со сложной многослойной реалистической композицией движения характеров и раскрытия их через борьбу. Монологи усиливают действие. В этом произведении нам поведана история жизни Танабая. Танабай - глубоко народный, национальный характер. И неверно утверждать, что он слишком маленький, серый человек, который не вызывает возвышенных чувств. О таком маленьком герое пишет П. Глинкин, не обращая внимания и забывая о том, что повседневная, невзрачная жизнь простого человека - есть лишь средоточие его внешнего бытия, но отнюдь не выражает духовной мощи и сил, заложенных в нем. *"Нынешний Танабай зауражен, для иного глаза просто жалок, нелеп. Дети к нему относятся по-разному... Проезжий шофер, увидев на дороге одинокого упряма с издыхающим конем, говорит о старике с издевкой..."*². Да, так говорит шофер. Но не так говорит автор и здесь коренная разница. Автор показывает фигуру своего героя не только крупным планом со всеми его житейскими, часто, действительно невзрачными подробностями, но он показывает его как бы с возвышенности, откуда видны для обозрения его огромные силы. И суть формы - композиции, и в особенности ее обращения к монологу, лишь усиливают в нас это чувство объемности, ощущения весомости характера. В таких случаях его невзрачный вид отходит на задний план, а перед нами - борец, который освещает своей жизнью дорогу, и, значит, свет этой жизни бессмертен. А все бессмертное не может быть уродливым. Композиция повести все время держит под углом зрения Танабая, и она построена так, что мы все больше и лучше узнаем его характер. В реалистическое течение повествования, как бы прерывая его, входит монолог - своеобразное лирическое отступление, создающее второй план,

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 502

² Глинкин П. Чингиз Айтматов. - Л.: Просвещение, 1968. - С.74.

позволяющий нам пристальнее рассмотреть душу этого прекрасного человека. Вот монолог его по дороге домой после совещания: “Примостился Танабай в углу кузова, упрятался в поднятый воротник с мыслями своими. Ну что ж, работать, значит, работать. Правильно сказал секретарь - жизнь, она никогда не покатится сама собой... Ее вечно надо подталкивать плечом, пока сам жив... Только вот оборачивается она каждый раз острыми углами, все плечи в мозолях. Да что мозоли - была бы душа довольна тем, что делаешь, что делают другие и чтобы от трудов этих счастье было... В магазин даже не успел забежать девчушкам конфет хотя бы прихватить. Легко сказать, но сто десять ягнят на сотню да по три килограмма шерсти с головы...”¹ Строя монолог в этой повести, автор словно приподнимает героя и, не отрывая его от родной киргизской земли, делает понятным повсюду, потому что наделяет его общечеловеческими чертами. Следовательно, Танабай - как личность, - имеет пространственную широту, типизацию каких-то крупных общечеловеческих черт, которые дороги всякому трудовому человеку на земле. Но если повесть лишить возвышающих действие монологов, без всякого сомнения, Танабай предстал бы в измельченном виде, однозначным и убогим в своей духовной сущности. Я рассмотрела основную монологическую линию в этой повести. Но нельзя не сказать, что через монологи, автор раскрывает внутреннее содержание сущности и других героев и самой повести в целом. Монологи этой повести контрастны. Контрастность - отражение конфликтности и тех драматических коллизий, в которых оказываются герои. Если монолог Танабая - яростное буйство, железное преодоление трудностей во имя правды, то монолог Чоро - это голос немножко запутавшегося, сбившегося с верной дороги человека. И, говоря о монологичности композиции этой повести необходимо иметь в виду не одни лишь лирические моменты, отступления от сюжетной канвы, выражающиеся прямо “через сердце” героев. В повести *“Прощай, Гульсары!”* важную роль играет сама авторская речь, которая является своеобразным монологом для более полного раскрытия действия. В авторской речи лежит гражданское, страстное чувство. “И особенно по ночам, хлопая по колену в грязи и моче овечьей, задыхался Танабай от обидных и горьких дум своих. О, эти бессонные ночи расплодной! Под ногами болото раскисшего навоза, сверху льет. Ветер шастает по кошаре,

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - 447-448

как в поле, задувает фонари. Танабай идет ощупью, спотыкается, на четвереньках лезет, чтобы не подавить новорожденных, наводит фонарь, зажигает и в свете его видит свои черные, опухшие руки, вымазанные в навозе и крови”¹. Этот отрывок показывает Танабая в тяжкую пору гибели кошары. Как и всегда, автор и здесь прибегает к страстному, как бы молитвенному монологу и в решительную минуту, когда герои претерпевают боль или духовные метания и перемены в своих судьбах. Вследствие такого сильного накала страстей сама авторская речевая структура приобретает речь того действующего лица, о котором повествуется и очень трудно отделить одно от другого, автора от героя-Танабая. Даже описательная ремарка подчиняется этому закону - монологичности. После драматического положения у кошары, мы читаем “описательный” монолог, где авторская речь проникает в саму душу героя. Вот отрывок из этого монолога: “Потом он молча сидел на камне подле юрты. Хотелось побыть одному, хотелось посмотреть на восход луны, которая тихо поднималась из-за зубчатых вершин снежного хребта. В юрте жена укладывала детей на ночь. Слышалось, как огонь потрескивал в очаге, потом запела, хватая за душу, гудящая струна темиркомуга. Будто ветер тревожно завывал, будто бежал человек по полю с плачем и жалобной песней, а вокруг все молчало, затаив дыхание, безмолвствовало все, и только бежал как будто одинокий голос тоски и скорби человеческой... Танабай понял, что это жена играет для него “Песню старого охотника”...”² Если бы это была ремарка, выполняющая функции биллитристической описательности - разве могла бы она передать эту страстную речь. Вне всякого сомнения это монолог, который нам ничего не показывает - как делать композиции, а делает нечто большее, - он остро заставляет нас почувствовать время и человека в нем.

Монологи - то смех, то плач, то думы - создают особенный воздух повествования. Видимо, это имел ввиду Э. Скобелев, когда написал: *“Примечательная особенность повести - внутренняя поэтичность. В ней не более двух-трех случаев отхода от основной тональности, но и здесь невольно спрашиваешь себя: не был ли продиктован этот отход*

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М: Мол. гвардия, 1982. - С.463

² там же, С.501

соображениями более сюжетной, более высокой гармонии?"¹. Да, был продиктован. И, конечно, не два-три раза, а гораздо больше, если под "основной тональностью" иметь ввиду глубокую реалистическую разработку образов. Перед нами, одна за другой, проходят картины жизни человека и лошади, трагедия маленького трудового человека. Страстное слово монологов звучит в наших ушах, когда мы закрываем последнюю страницу повести. И если говорить о задаче, которую выполнил в повести монолог, о том, почему он возник и зачем каскадом огненных искр обрушивается на нас, - то можно ответить, что все это сделано для того, чтобы мы почувствовали композиционную несовместимость прекрасного и уродливого в жизни. Монологи выполнили свою роль в авторском замысле, вправленные в композицию, и донесли до нас страстный бунтарский дух и тонкую одухотворенную поэтичность.

Повесть *"Белый пароход"*, с точки зрения композиции и использования внутреннего монолога - стоит отдельно от других повестей. Смещение реальной действительности и символики здесь носит слишком резкую конкретность. Строгий реализм, который доносили до нас монологи композиций других повестей - *"Материнское поле"*, *"Прощай, Гульсары!"*, *"Первый учитель"*, *"Ранние журавли"* - вдруг заменился, по замечанию некоторых критиков едва ли не идеализмом и генерализованной символикой. Что касается композиции повести и ее монологов, то даже высказывалось мнение, что она *"не айтматовская"*. Но вот мы пристально всмотрелись в эту повесть об израненной детской душе, и находим в ней ту же, айтматовскую, монологичную структуру высокого пафосного звучания. Граница реального мира в повести - это детская душа. Среди первобытной природы монологи мальчика - дитя природы - звучат, как горячие откровения. Повесть говорит о судьбе мальчика, живущего со своим дедом Момуном. Нам не кажется нужным рассказывать здесь сюжет повести, - мы лишь остановимся на тех композиционных узлах ее, которые доносят до нас существенные преломления детской психики. Наравне с мрачными картинами идут композиционно-сюжетные параллели, - две сказки, две легенды, которые вплетаются в ткань и неразрывны с детской душой. Одна - это отец, проплывающий на

¹ Скобелев Д. Путь Танабая. // Октябрь, 1967. - №2.

белом пароходе по синему озеру, другая - легенда о Матери Оленихе. Это, конечно, не сказка. В повести это страстные монологи и...противоположности. Герой - мальчик с чистой душой - и злобный негодяй Орозкул. Снова так знакомые нам композиционные и сюжетные параллели. Но...мы теперь имеем дело с внутренними монологами, освещенными чистой душой ребенка, и душа эта часто переходит грани реального и погружает нас в некоторую идиллию.

“Белый пароход” нам кажется камерной повестью. Внутренний монолог мальчика - его страстные сказочные мечтания. Но где-то тут рядом другой монолог. Он хотя и окрашен детскими чувствами, но смысл его глубок: **“Почему люди так живут? Почему одни злые, другие добрые? Почему есть счастливые, есть несчастные?”**¹

Ю. Суровцев, рассматривая повесть под углом зрения контрастности, делает такой вывод: *“... автор не погрешил здесь против реализма и социального взгляда на вещи, выразив его в той сюжетной форме, где реализм и легенда переплелись в органической глубине замысла.*

Удивительно своеобразная повесть “Белый пароход” Ч.

*Айтматова, будучи внешне камерной, отнюдь не камерна по существу, по взгляду писателя на мир...”*². Моралы - это уже не символы в этой

повести, каким был Гульсары. Они сказочны эстетически. Но в монологической композиции они несут двойную нагрузку, и выражают собой большой социальный смысл. Ибо Орозкул говорит же мальчику: **“Красотой сыт не будешь”**. Монологи **“Белого парохода”** - самые тонкие и самые одухотворенные в сравнении, скажем, с

“Материнским полем” и **“Первым учителем”**. Там монологические композиции отражали реалистическую канву жизни со всеми ее бытовыми подробностями, часто очень прозаическими. Синяя даль, в которую уходит белый пароход - пусть с трагическим завершением - возвышает идею повести над страшным бытом Орозкулов. Над философией: **“красотой сыт не будешь”**, стоит нравственный и поэтический мир ребенка. Повесть не кажется камерной потому, что слишком о больших общественных явлениях говорят нам ее идеи, ее страстные монологи. *“Легенда о Рогатой Матери-Оленихе играет в сюжете “Белого парохода” немалую роль и, точнее, даже не сама легенда, а отношение к ней героев повести”*³, - верно замечает

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.2. - М.:Мол. гвардия, 1983.- С. 34

² Суровцев Ю. Журнал “Звезда”, 1972г., №2

³ Лебедева Л. Повести Ч.Айтматова. - М.:Худ.лит., 1972. С.-67.

Л. Лебедева, исследуя особенности этого произведения.

Легенда в повести становится как бы путеводной звездой мальчика на пути любви. *“Любовь, которая сильна и способна защитить, - именно за нее выступает в “Белом пароходе” Ч. Айтматов, несмотря на то, что такой любви в повести нет, а может быть, именно потому, что ее нет”¹*. Конечно, это не совсем верно, что любви нет разве не дорог мальчик старому Момуну? Но любовь старика, струсившего перед сильным варваром, Орозкулом, становится бессильной. Он сам убивает самку Морала, - и в душе мальчика происходит целый переворот. Он осознает, что погублено все святое. И вновь видения прекрасных, полных сил моралов на водопое охватывают его. Монологи его - трепет и движение детской души, бьющейся и ищущей любви перед черствостью таких, как Орозкул. Гибель мальчика - завершающий композицию монолог - страстный призыв к человеколюбию. Светел и ясен его монолог, когда он просыпается утром - и будто тихая вода журчат его слова: *“Надо их так приручить, чтобы они совсем не боялись людей, а приходили прямо через реку сюда, на двор...”²* Он охвачен видениями и ... гибнет. Он гибнет также, как чистый и прекрасный цветок. Но ведь не бесследно же! Не для гибели поэтического начала жизни написаны эти страстные монологи. *“Белого парохода”!* Мы чувствуем, что в композицию повести - будто помимо нашего сознания - входит светлая и торжественная песня. Может быть, та самая, что рождена легендой о Матери-Оленихе. Может быть, связанная с видениями мальчика о белом пароходе на синей воде? Может быть, все монологи мальчика, - это страстная любовь... к птицам, животным, траве, росе, матери? Нам трудно ответить прямо и логично, какую точную смысловую нагрузку несет монолог в повести. Так же сложно начертать ясную композиционную дорогу, по которой эти монологи - видения и мечтания движутся, и в этом заключается таинство стиля Ч. Айтматова, и можно сказать, таинство внутренней гармонии и бытия героев, и в первую очередь, мальчика.

Я бы хотела отметить уникальность айтматовского монолога. Углубленный самоанализ, который в повестях Ч. Айтматова часто

¹ Лебедева Л. Повести Ч. Айтматова. - М.: Худ. лит., 1972. С. - 72.

² Айтматов Ч. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т. 2. - М.: Мол. гвардия, 1983. - С. 100

связан с монологом, не сузил рамки изображаемого, а наоборот, раскрыл глубокие тайны человеческих характеров. Язык монологов часто экспрессивен. Это богатый русский язык, но выражающий душу, однако, киргизов. Это, без сомнения, указывает на глубокую содержательность и на реалистическую языковую стихию такой прозы. Ибо монологи - исповеди становятся картинами действительности. Монологи создали композицию, где очень тесно чувствам и мыслям, и где жанровые рамки повести, однако, не претерпели никакой ломки.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

МОНТАЖНОСТЬ ОБЩЕГО КОМПОЗИЦИОННОГО ПЛАНА ПОВЕСТЕЙ Ч. АЙТМАТОВА АРХИТЕКТОНИКА

Композиционная структура у Ч. Айтматова создается, как правило, не в одном русле, а сразу по многим ответвлениям. Здесь и традиционный реализм, и романтизм, и опозитизированные символы, и исповедно-монологи. А. Хайлов в статье "Искатели родников" подчеркивает такую взаимосвязь: *"В своеобразном слиянии реалистической конкретности и романтической приподнятости создает Ч. Айтматов образы обобщенные, типические. При этом у Айтматова не стираются живые черты образа, не упрощается богатство и сложность жизни. Умея тоньше других видеть красоту ее, Ч. Айтматов не скрывает пятен безобразного, но умеет так строить художественные контрасты, что красота начинает сиять еще ярче и пленительней"*¹. Когда же мы говорим о слиянии стилей как бы разных художественных направлений, то как будто выглядит это искусственной постройкой дома с разноцветной крышей. Когда происходит такое соединение, мы видим, что из стиливых клочковатостей вырастает единое дерево. Композиция Ч. Айтматова отражает внутренний мир героев и их борьбу. И следовательно, она подчинена как во всяком подлинно художественном произведении - законам развития и движения их. Сложна композиционная структура *"Джамили"*. Итак, смотрите, как сложна повесть. Сам по себе роман Джамили и Данияра. Затем отражение его в уме и сердце мальчика, любовь, увиденная глазами пробуждающегося творца. Наконец, та же любовь, рассказанная зрелым художником... Но и это еще не все. О любви Джамили и Данияра рассказал нам прозаик Ч. Айтматов. В конце концов, именно его взгляд торжествует в мире образов повести. До завершающегося плана композиции повесть проходит через сложные построения. Композицию *"Джамили"* с точки зрения ее соотношения первого эпизода с последним отличает многослойность внутренних строительных перегородок. Внешняя сюжетная канва

¹ Хайлов А. Искатель родников. // Молодая гвардия. 1963. - №12.

не вводит в действие автора. Его функции выполняет мальчик-художник. Но подростку всего пятнадцать лет. Его мир - еще узок и ограничен. П. Глинкин справедливо указывает, что: *“Толстовские интонации” чужды сознанию пятнадцатилетнего... тут в языке прорвалось мышление самого писателя*¹. Но дело-то в том, что повесть Джамили и Данияра поведана не мальчиком. Перед нами воспоминания взрослого о детстве. Такую сложную композицию показывает нам эта повесть. И понятно то, что если бы автор был озабочен поисками новых композиционных форм без учета глубокого раскрытия содержания и в первую очередь взаимосвязи действующих лиц, - то совершенно ясно, что такие поиски породили бы еще одну ухищренную композицию. *“Часто “Джамилю” сопоставляют с “Топольком” и именно, как продолжение сюжета одной повести в другой. Думается, что нельзя так сопоставлять “Джамилю” и “Тополька”, - пишет Л. Лебедева, - Если сюжетные ситуации “Джамили” и “Тополька” где-то сходны, то по существу, это истории совершенно разные, и одна ни в какой мере не повторяет другую. Каждая из них часть той единой картины, которая называется творчеством Айтматова, но рассматривать эти части можно и нужно прежде всего как самостоятельные, а связи отыскивать закономерные и действительно существующие*². Их сравнить нельзя ни по внутреннему психологическому исследованию характеров, хотя повести и близки друг к другу, ни по композиционному плану. Композиция *“Джамили”* отражает главную нравственную задачу повести - освобождении чувства женщины Востока, всепобеждающую силу любви. Композиция *“Тополька”*, наоборот, отражает идею загубленного чувства. Однако, Ч. Айтматов ведет героев по многим тропинкам к единой цели, создавая многообразными стилистическими средствами их глубину. И если юный художник, от лица которого ведется рассказ, все время напоминает нам о своих духовных переживаниях, то мы также все время усматриваем присутствие другого композиционного плана отношений Джамили и Данияра. Композиция, таким образом, нам дает два, а то и три аспекта пространственного и духовного изображения. В

¹ Глинкин П. Чингиз Айтматов. - Л., Просвещение, 1968. - С.37

² Лебедева Л. Повести Ч. Айтматова. - М., Худ. лит., 1972, С.29-31.

повести немаловажную роль сыграла сложная сюжетная канва с перекрещивающимися то лирическими отступлениями, то внутренними монологами, то с житейским реализмом. Разнотильная канва, однако, по завершении оказалась гармонично завершенной картиной. Причем, картина настолько емкая, многообразная и глубокая, что повесть эта по глубине своей и масштабности, не уступает по масштабности и глубине любому роману. Конечно, я имею ввиду, не событийную масштабность. Композиции Ч. Айтматова, несмотря на многообразие стилистики и многопластовость, лишены информационности и очерковости. Они созданы художником, который даже если не показывает, а рассказывает, то так, что мы все видим, и главное, чувствуем. Широта изображения повестей Ч. Айтматова - это широта души героев, их вместимость огромного социального, окружающего мира. Эту пространственную широту композиционного плана - не через построение широких событий, - через раскрытие духовной сущности и исследования характеров, я наблюдаю и в *“Прощай, Гульсары!”*. Повесть эта по своей композиции имеет два четко выраженных, идущих параллельно, плана. Это человек Танабай и лошадь - Гульсары. *“Прощай, Гульсары!”* - самая крупная повесть Ч. Айтматова не по одному объему. Она на сравнительно небольшой композиционной площади вместила две внимательно прослеженных жизни человека и иноходца. В этот трагедийный сюжет входит у Ч. Айтматова, всегда как живой образ-пейзаж. Он усиливает обостренность чувств и образную видимость... Повесть написана от третьего лица - глазами Танабая. Символические картины жизни и угасания иноходца Гульсары или, как не совсем удачно критики называют “музыкальный подтекст” входит не как обрамление композиционной картины. Ведь единый композиционный план, как он замыслен автором, - это рассмотрение истории двух жизней: человеческой и лошадиной. Но схематическое толкование композиционного плана не может быть серьезным анализом “архитектуры” повести. С самого начала подчеркнута старость Танабая и Гульсары - лишь эпилог, но не пролог. Это интересный композиционный прием. Все сюжетные и композиционные линии еще впереди, но мы уже знаем, к чему они приведут, - к угасанию жизни иноходца и к трагедийности самого Танабая. Чередование сцен - параллельный монтаж композиции - усиливают экспрессивность действия. Сама трагедийность ситуации - агония коня и нелегкая жизнь Танабая - уже есть внутренний экспрессионизм.

Такой сложный разностильный монтаж композиционного плана для раскрытия жизни коня и человека обогащает возможности реализма. Поэтика и реализм - две струи, питающие сюжеты Ч. Айтматова. Фольклор повести создает совершенно особенный план композиции. Он не разжижает реалистические картины и их сюжеты, а, наоборот, соединяет и возвышает их. *“И образность народной поэтической речи, непосредственно использованная в языковой ткани повести, тоже подчеркивает близость к сказанию. Пословицы и поговорки, два народных “плача” - так активно Айтматов еще никогда не привлекал фольклор. Но подобная активность здесь не чрезмерна, так как композиционно стилистическая нагрузка, которую несут эти элементы, полностью оправдывает их присутствие. Основа народности.. - человечность. Именно этот гуманистический аспект фольклора особенно привлекает Ч.Айтматова”*¹. Фольклорная струя, мастерски вплетенная в общий композиционный план, несет в себе национальные краски. Они несут в повести очень большую нагрузку. Композиция, по мере распределения в ней фольклора, все время уплотняется. Для того, чтобы полнее отразить несчастье Танабая, в композицию вводится очень древнего происхождения плач - “Песня старого охотника”. Плач этот - мотив одиночества. Другое народно-эпическое сказание, введенное в композиционный план, - это “Плач верблюдицы”. Автор очень чуток при организации материала. Так, в композицию “Плач” вписан тогда как Танабай остался без иноходца. И сказание еще глубже показывает трагизм в душе Танабая. Мотивы фольклора повести несут огромную смысловую нагрузку и будто создают серию сюжетов, свое настроение в общей композиции. В эту струю вливается и национальный колорит - уже чисто бытового уклада киргизского народа конные игры. Может быть, игры эти являются самыми впечатляющими во всей повести, а с точки зрения композиционного плана, точно и прочно смонтированными. Игры строятся глазами иноходца. Психологические ассоциации Гульсары здесь очеловечены. Но эти преувеличения не лишнее, они нужны для раскрытия диалектики жизни самого Танабая, и композиция служит им. Стилистическое многообразие повести сливается в один голос. Стил, богатый по языковой стихии, укрепляет сюжет и помогает слиянию

¹ Мирза-Ахметова П. Нац. Своеобразие повести “Прощай, Гульсары!” //Звезда Востока. 1972.-№11

цельного композиционного плана. Параллельный план - изображение старого коня и старого человека - не одна лишь интересная найденная композиционная форма. Параллели эти несут большое содержательное богатство. Танабай был бы беднее, если бы не было в композиции коня. Этот глубоко разработанный композиционный план дает такое мощное, сконцентрированное содержание, что маленькая по размеру повесть не уступает огромному роману. Переплетение лирического и эпического в повести делает ее очень богатой по форме. Это эпика, обрамленная поэзией, и взаимообогащенная в рамках одной неширокой композиции. Перед нами развернулась глубокая трагическая картина истории жизни Танабая, его взаимоотношения с миром, и история жизни любимого иноходца. Она выразила целую жизнь, слилась в единое целое: эпика, поэтика, экспрессия, монологическая исповедь, глубокий реализм и перед нами получилась нерасторжимая и верная картина жизни. Повести *“Материнское поле”* и *“Первый учитель”* по архитектонике композиции - также, как и по монологичности, на что я уже указывала в предыдущей главе, близки между собой. Сюжеты *“Материнского поля”* и *“Первого учителя”*, - действительно в жанрово-ограниченных пределах показывают целую историю жизни героев, близких по своему общественному значению. Структура сюжета - это архитектоника монологов. Женщина эта никуда не рвется, никуда не спешит. Она говорит нам о своей жизни. Аллегоричность разговора с землей не заслоняет реализма матери с Землей продолжается до конца повести. Такая композиция, возможно, покажется необычной для реалистического произведения. Но условность приема в данном случае оправдывает себя и помогает глубже раскрыть живую действительность. Значит, условный элемент в композиции этой повести - такая форма стиля, которая еще больше углубляет общее реалистическое построение. Символы обретают реальность. Отдельные куски повести соединяются так, что символ некой Земли становится реальностью, так как душа Толгонай сливается с ней. И композиционный план создается на основе этой глубокой идеи - слияния символики и реализма, Земли и Матери Человеческой - Толгонай. Вне такого слияния построение композиционного плана рассматривать невозможно. Если бы повесть не имела никакого такого содержания и не скреплялась этой идеей единения, то вопрос символической условности, пронизывающий сюжет, казался бы

внешней модернизацией формы. Однако, символы здесь возвышают реалистический быт картины. И, монтируя сцены - часто разнородные по стилю, Ч. Айтматов все время держит в угле зрения общий композиционный план: что ему нужно сказать, чем завершить все? Не как построить, что часто мы видим в плохой прозе, а как наиболее полно выразить идею, если говорить о новаторстве композиции *“Материнское поле”*, то нужно непременно иметь ввиду, что, может быть, впервые в литературе, перед нашим взором встает земля - как живой, очеловеченный образ, без которого немислима человеческая жизнь. Сюжетные ходы и жизненные коллизии в повести строятся на узком пространстве сил: поле, поле и опять - аил. Однако, эта замкнутость композиции не оставляет впечатление узости отображенной жизни. Введенный в сюжет внук-сирота усиливает напряженность композиции. Внук этот - росток будущего. Композиция повести распределяет действующих лиц, показывая их масштабно на фоне больших перемен в мире. Пока шла война все усилия композиции были направлены на то, чтобы глубже раскрыть Толгонай. Но вот война закончилась. В этом месте композиция преломляется. В нее вступает едва обозначенная до сих пор Алимман. Здесь этот образ введен в композицию не случайно. Алимман чтит память погибшего мужа, она боится нанести удар Толгонай, боится ранить ее материнское сердце. Композиционное расположение действия таково, что с каждой новой сценой усиливается нота трагедийности. Но не обреченности - здесь не следует путать. Война кончилась, но не кончилась она в мыслях и судьбах героев... Поэтому события *“Материнского поля”* развиваются со все большей напряженностью. Трагичная нота все отчетливее. Смерть Алимман. С точки зрения любителей формально-лакировочных окончаний произведений этот прием композиции слишком трагического звучания в конце - может быть истолкован, как слишком мрачный. Но последний композиционный аккорд - о величии человека - приводит композиционную архитектуру повести не к ужасному, а к возвышающему концу. В *“Первом учителе”* Дюйшен, как характер, строится по сложному сюжету. Он показывается через ученицу Алтынай, а то, в свою очередь, через молодого художника. Двойной композиционный план этот, однако, не нарушает основной идеи. Образ его - не символ, это живой характер, для раскрытия которого автор представляет широкие средства сюжета и композиции. Все эти

композиционные средства служат для типизации характера учителя. И с другой стороны, воздействие его на окружающую среду. Прежде всего - на Алтынай. Может быть, не в меньшей степени и на мальчика - художника. Мальчик углубляет содержание. В его лице еще смутные очертания молодого нового поколения, которое придет на смену Дюйшенам. Не будь мальчика в композиции, - рассказ Алтынай о первом учителе, по своему построению, сбился бы на монотонность. Такой лирический сюжет в сюжете реалистическом, создает композиции широкую пространственную перспективу. Тополи, куда взбирается мальчик, оглядывая широкий мир жизни, - это символическая деталь, которая имеет важное значение для композиции. Символы эти - то дело, которому посвятил свою жизнь Дюйшен. Автору не нужно было "прорубать" много дополнительных композиционных линий. Сюжет рассказан до конца так, что характеры Дюйшена и Алтынай, как главных героев, донесены до нас в ясной и пластичной последовательности. Пространственно временный перерыв в композиции - от Алтынай-девочки до Алтынай-ученой - как бы восполняется в сюжете письмом-исповедью. Исповедь эта в композицию входит образом родника, как символа неумираемости и неисчерпаемой силы народной жизни. **"Придет человек, разыщет то заглухшее место, раздвинет заросли и тихо ахнет... вода необыкновенной силы поразит его..."**¹ Образ родника - связующее звено между двумя смысловыми частями повести, на которые можно разделить композицию. Он соединяет прошлую жизнь Алтынай с нынешней в один узел. Продолжать этот сюжет будет уже другая повесть. *"В финале повести Ч. Айтматов как бы собирает все ассоциативные нити в один узел, сводит вместе все эмоциональные токи, пронизывающие произведение, чтобы полнее донести до читателя свой замысел, свой идеал, свою мечту. Он вновь припоминает все эти "застывшие картины", стремясь по силе чувств приблизиться к своим героям и передать читателю романтику их безграничных порывов, красоту нового, революционного гуманизма"*², - пишет И. Добровина. И я добавлю - не только лишь эмоциональные,

¹ Айтматов Ч. - Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.1. - М:Мол. гвардия, 1982. - Сю284

² Добровина И. Романтика. //Вопросы литературы, 1964. - №11.

но и стилистические, и поэтические, и строго реалистические токи, соединив все в правдивую, глубокую и законченную картину.

“Белый пароход” Ч. Айтматова, на мой взгляд, с точки зрения построения сквозного действия, единого композиционного плана - самое хрупкое создание. Хрупкое не рассыпающееся. Композиция этой повести, - построение поэтического и одновременно трагедийного содержания. Ни в одной повести Ч. Айтматова и в сюжете, и в композиции не было столько бережливости и сердечности при построении, как в этой. Сам Ч. Айтматов о композиционной основе повести сказал следующие слова: *“Все началось с легенды... и вот что получилось”*. Легенда об Оленихе - цементирующее звено в композиции повести. Этот сюжет легенды накладывает отпечаток не на один нравственный мир героя - мальчика, который так трагически гибнет. Легенда освещает пространство, увиденное мальчиком. Началось с поэтической легенды, а закончилось гибелью юного героя. Началось с великой надежды, с грез и видений, а закончилось тем, что он превратится в рыбу. Этого превращения сюжет не показывает. Действие обрывается. Оно обрывается не плавно, а как экспрессия. Превратиться в рыбу, чтобы уйти от Оразкулов. Беспощадная правда, построенная двумя планами - сказочно-романтическим и жизненно-реальным. Построенная композиция повести отразила острый жизненный конфликт. Конфликт этот прошел через все стадии своего развития, обнажив характеры персонажей до конца, - мальчика, Момуна, оразкула. В композиции повести кульминация - гибель мальчика - однако, не воспринимается, как торжество Оразкулов. Такие люди обречены, хотя они и коварны. Поэтический план композиции, идущий параллельно с этим реалистическим планом, показывает, что грезы и чистота души юного героя несовместимы с миром хищников Оразкулов. Слияние прекрасного и сказочного с трагедийным и реалистическим в повести **“Белый пароход”** пронизывает всю ткань, всю ее стилистику.

На эту черту сложного стиля и сложного композиционного построения верно указывает С. Залыгин: *“В “Белом пароходе” Ч. Айтматова меня удивила такая особенность: отдельно взятый абзац его повести то и*

дело звучит, как сказка, однако же в целом это вполне реалистическое произведение, написанное чистым и красивым русским языком"¹.

Это, конечно, архитектура реализма, который имеет многозначные формы выражения. В *"Белом пароходе"*, где символы и поэтика играют столь сильную роль в композиции, построении содержания поэтому можно назвать многоплановым реализмом. Он слишком сильно обогащен фольклорным, национальным элементом, с целью глубокого раскрытия характеров. Сюжетные и композиционные построения повести многозначны. Орозкул и Момун в повести построены, как противоположности. Сюжет ведет их характеры очень точно. По закону конфликтного построения материала Момун должен был бы вступить в борьбу с Орозкулом. Сцена на речном перекате полна яростного конфликта. Но... поворот в характере Момуна оказался мимолетным. Суровая и неприкрашенная действительность оказывается выше хитроумной композиции. И она заставляет автора строить характер Момуна так, что он своей рукой убивает прекрасную легенду о Матери-Оленихе, которую он рассказал своему внуку. Он губит самку Морала. Он в какой-то степени губит и любимого им внука.

Таковы жестоко сходящиеся в одно русло параллели удивительной повести. Таков реалистический композиционный план. Он построил повесть не так как, может быть, хотелось бы нам, а так, как подсказала сама действительность. *"Белый пароход" плывет не по новому руслу в творчестве Ч.Айтматова... Это... не новое русло, а новая ступень художественной зрелости*"², - правильно пишет Ю. Лукин в статье *"Глаза сказки"*. Новая ступень, конечно, и композиционных решений. И ступень эта свидетельствует о безграничности проявления национального чувства и о гармоничном слиянии всех разноликих частей повести, с разными стилевыми чертами. Из многого и слишком разного - стало целое и единое.

Итак, монтажность композиционного плана рассмотренных повестей строится Ч. Айтматовым по принципу глубокого и реалистического раскрытия характеров персонажей. Композиция впитала в себя

¹ Зальгин С. Литературные заботы. - М., 1972. - С.300.

² Лукин Ю. Глаза сказки // *"Правда"*, 23.06.1970.

различную стилевую структуру. Она отразила глубоко разработанную национальную форму.

“О Ч. Айтматове можно сказать, что он национален “без усилий”, если понимать под этим легко творимую национальную стихию... За ней стоит глубоко продуманный принцип организации художественного материала”, - замечает П. Мирза-Ахметова¹.

“Ч. Айтматов весьма скуп, но верно отбирает выразительные детали, связанные с нравами, обычаями киргизского народа”², - пишет А. Овчаренко в статье “Отжило ли национальное свой век?”.

Но, на мой взгляд, он и ломает этот быт. В сюжетную канву повестей Ч. Айтматова врывается время. Оно ломает прежние представления о жизни и в первую очередь - во взгляде на женщину. Критики упрекали писателя в том, что он сконцентрировал в *“Джамиле”* неприсущие киргизской женщине черты, - она непокорная. Да, такого взрыва не знала восточная женщина в киргизской литературе до Ч. Айтматова. мир этот открыла новая эпоха. Движение айтматовской композиции к последнему плану - это движение жизни со всеми ее новыми приметами. Так рушатся под пером Ч. Айтматова окостеневшие сюжеты. Уход героев в широкий мир, как правило, обрывает композицию повестей Ч. Айтматова. Такой прием породил у критиков сомнение, - не слабость ли это их? *“Но не ощущается ли, что в самой решительности ухода героев, весьма часто у Ч. Айтматова, заключен и взлет, и подвиг... и слабость героев. Уход, хлопанье дверью напоследок - это очень героично внешне, но оно же выдает и внутреннюю слабость человека, которая, несомненно, обнаружится впоследствии”³, - делает заключение В. Чалмаев.*

В этом замечании много верного. К тому же, уход связан с отрывом от родных корней, как это видно на примере героини из *“Первого учителя”*. Но нужно учесть, что уход у Ч. Айтматова - это когда герои коренным образом разрывают с прошлым и выходят на жизненный простор. Их духовный склад претерпевает качественное изменение.

¹ Ахметова М. Над своеобразием повести Ч.Айтматова “Прощай, Гульсары!” // Звезда Востока, 1972, №12

² Овчаренко А. Отжило ли нац. свой век?// Вопросы литературы, 1972, №12

³ Чалмаев В. Большой мир героя.// Дружба народов, 1962. - №11.

Дальнейшая судьба их - за рамками повести, за одним этапом жизни. Об этом пусть расскажут романы, а небольшие по объему, но столь богатые по содержанию и по содержательности форм повести, исчерпавшие себя до конца.

Возможно, впоследствии и обнаружится слабость ушедших... Всякое может быть. Но композиции лирических повестей свою задачу выполнили.

Герои возродились духовно, они многое пережили и ко многому пришли - и им становятся тесны привычные сюжетные рамки. Исследователь же на новом отрезке времени - задача иная.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, я рассмотрела композицию нескольких повестей Ч. Айтматова: *“Материнское поле”*, *“Первый учитель”*, *“Джамия”*, *“Прощай, Гульсары!”*, *“Белый пароход”* и *“Ранние журавли”*. Повести эти, вышедшие в разное время, отразили действительность Киргизии. Их глубокое и значительное содержание находится в тесном единстве с формой, которая обусловлена им.

Сложный мир героев, выведенных Ч. Айтматовым, и сложные конфликтные узлы между ними потребовали такую форму, композицию, которая бы не стесняла рамок содержания.

Композиция Ч. Айтматова, мастерски разработанная им в его повестях, чрезвычайно богата по стилевой насыщенности. Нужно учесть, что перед автором стояла нелегкая задача - преодоление трудностей, связанных с языком его произведений. Он пишет на русском, а изображает национальную жизнь своего киргизского народа. Таким образом, ему надо было соединить великую мощь русского языка с душой народа, который говорит на киргизском. Так часто вводимая в сюжеты и композиционные построения национальная символика и поэтика, пейзажная картинность и самобытный фольклор народа - все это нашло полное и гармоничное выражение в русском языке, на котором написаны повести. Поэтому можно сказать, что Ч. Айтматов - ученик русской классической литературы, содержание и разнообразие форм которой дали ему огромный импульс для творчества.

Ч. Айтматов, несмотря на всю сложность построения своих произведений и соединения противоположных полюсов стилей, все же обеими ногами стоит на почве русской реалистической прозы. *“В необъятном море русской литературы Айтматов любит толстовскую мудрость и психологическую сложность толстовских образов, потрясающий шолоховский драматизм... Он*

ценит революционную романтику Горького... бесконечное чеховское человеколюбие, бунинскую тонкость мировосприятия, леоновскую интеллектуальность".¹ Причем такое слияние великих имен не обедняет Ч. Айтматова. Наоборот, это обстоятельство указывает на то, что Ч. Айтматов почерпнул в великой русской классической литературе огромную языковую, стилистическую, общекультурную силу, что и позволило ему подняться на такую художественную высоту и стать одним из лучших не только киргизских, но и советских (русских) писателей.

Национальная же стихия жизни Киргизии не сковала форму его произведений. Содержание, столь богатое в повестях, гармонично слилось с многоплановой, многостильной формой. Повести передали неповторимый быт киргизского народа. У Ч. Айтматова герои думают по-киргизски, а говорят по-русски, и мы не смеем в толпе его героев. Они - носители ярких, национальных черт, выразители дум и чувств своего народа. На связь Айтматова с русской литературой указывает В. Акимов: *"В прозе Айтматова все сильнее ощущается приток реалистической мощи русской литературы: писатель усваивает ее опыт нравственно-психологического исследования, емкости подтекста, публицистическую силу в создании социальных коллизий... Оставаясь киргизским национальным писателем по крови, по почвенным сокам... Ч. Айтматов становится подлинным мастером русской советской прозы"*².

Айтматовское мастерство, проявленное в сюжете и композиции, позволило ему слить вместе целый поток различных речевых, стилистических структур, заставив их служить в конечном счете реализму.

Высокая поэзия, сказка, фольклорная народная символика, сказание о Матери-Оленихе в *"Белом пароходе"* и плач верблюдицы в *"Прощай, Гульсары!"*, романтический горный пейзаж, исповеди-

¹ Глинкин П.Е. Чингиз Айтматов. - Л.: Просвещение, 1968. - С.24.

² Акимов В.Н. Ночь длиною в жизнь // Звезда, 1969, №9

монологи и жесткий реализм, изображающий Орозкулов, - все это разнотканное и разностильное изображение составляет законченное построение каждой повести Ч. Айтматова. Эту особенность построения материала у Ч. Айтматова верно заметил С. Залыгин, отметив, что классическая русская литература, за исключением Платонова, не сливала столько форм в одном композиционном построении. С этим утверждением сложно согласиться, если, скажем, взять Гоголя, у которого на каждой странице - и реализм, и символика, и авторское лирическое отступление. И особенным пластом, как некий символ, входит в реалистическую ткань прозы И. Бунина - пейзаж.

Другой вопрос, что Ч. Айтматов наиболее широко использовал фольклор, сказки, легенды, расширив композицию. Композиция Ч. Айтматова, таким образом, очень многогранна. Она соткана из противоположностей. Поэзия и трагедия часто соседствуют рядом. Символы оживляют древнюю историю, но исследуется нынешняя жизнь - современность. Легенда о Матери-Оленихе олицетворяет вечную истину добра, - она композиционно соединяет героев с историей киргизского народа. Символика насыщает айтматовские сюжеты до предела. В самые горькие минуты героев окружают эти светлые эпические символы. Плач Верблюдицы расширяет "пространство" души Танабая. Символ этот дает огромное обобщение. Плач сливается с гибелью Гульсары, а смерть иноходца круто изменила жизнь самого Танабая.

Суровый реализм не разбавляется символикой. Композиция символов - глубокая внутренняя связь отражения и развития жизни героев. Она - компонент общей связи.

Если бы в повестях Ч. Айтматова не было этих символов, обеднела бы форма повестей, хотя, возможно, и стала бы более реалистичной. Без введения в действие символов - вне сомнения утратился бы значительный национальный элемент. Композиция подчинена не внешнему, занимательному построению, а задаче глубокого раскрытия системы образов и чувственного мира.

Отметим еще раз, что символика повестей Ч. Айтматова глубоко национальна. Но писатель не замкнулся в узких национальных рамках. Масштабы таких характеров, как Танабай, Толгонай, Дюйшен и мальчик из *“Белого парохода”*, имеют общечеловеческое значение. Их созданию, безусловно, способствовала многоликая композиция - как форма. Ч. Айтматов *“умеет слагать мифы и легенды - дар редчайший в образованном интеллигенте XX века, в котором рассудок забивает сказочное видение бытия. И в то же время его повести - это психологические тонкие и трогательные рассказы о жизнях простых людей, таких, как мы с вами, о перепитиях любви, о поисках человеком своего пути в нашем драматическом веке”*¹. Итак, через национальное показать общечеловеческое. Сам Ч. Айтматов говорил об этом: *“Я стремлюсь через национальное показать общечеловеческое”*.

*“В наш век, как никогда ранее, и нации, и народности, и отдельные их представители оказываются энергично включенными в динамические экономические, социально-политические, культурные, идеологические связи и противопоставления глобального порядка”*². Жизнь меняется. Современная действительность изменила и быт Востока. В сфере этих качественных изменений и создает Ч. Айтматов образы киргизов. Его не страшат мнения критиков, что герои его похожи на метиссов. Разве Толгонай или же такой самобытный герой, как Танабай, утратили национальное свое значение? Такая точка зрения совершенно не правильная.

Сюжеты Ч. Айтматова уходят в национальную почву. Символика и легенды создают национальный колорит айтматовской сюжетики. Его композиционные контрасты - большое достижение формы, еще глубже отразившей содержание.

В современной литературе бытует распространенный тип лирической повести, очень модной по своим сюжетам и композиции. Здесь не только так называемая лирическая проза поэтов, где основу

¹ Гачев Г.Д. Ч.Айтматов и миров. Литература. - Фрунзу: Кыргызстан, 1982. - С.265.

² Озмитель Е. Предисловие в кн. Ч.Айтматов и мировая литература. - Фрунзе: Кыргызстан, 1982. -С.6

содержания составляют чувственные ассоциации. Здесь и проза, преимущественно молодых писателей, ищущих новизну в фабульных и сюжетных конструкциях - и в слишком модернизированном стиле. Но как далеки подобные произведения от повестей Ч. Айтматова. И далеки они, конечно, не по внешней композиционной канве, - по бедности содержания, по слабости языка, по ложной многозначительности сюжетной архитектуры.

Ч. Айтматов создал принципиально новый тип лирико-трагедийной повести, ограниченной по объему. В повесть эту мастерски, как правило, вводится фабула, но не вымышленные события, документальный материал ее также обогащен в сюжете художественными деталями. Такое стилистическое смешение публицистики и поэтики - есть одно из характерных свойств построения стиля у Ч. Айтматова. Лирическая повесть у ряда молодых писателей, композиция которых основана на манерно построенном узком внутреннем монологе-исповеди, была решительно, на мой взгляд, превзойдена Ч. Айтматовым. Прежде всего, композиция Ч. Айтматова отражает глубокие народные пласты жизни.

Сам Ч. Айтматов считает, что *“выразить эти глубокие поэтические думы героев современности нельзя без опоры на прошлое. Разве не поразительно, что зерно, пролежав ее тысячелетия в египетских пирамидах, дает колос? Поэтическое слово обладает не меньшей жизнестойкостью... И здесь полезно бывает заглянуть в “закрома”.* Известно, что *“древнее” слово нередко оказывается самым “современным” ...*¹. Земля и народ - носители ценностей, вот идейный мотив, проходящий не только через повести Ч. Айтматова. Сюжет, таким образом, оказывается насыщенным народностью. Великие события, происходящие в мире, часто концентрируются в повестях Ч. Айтматова через глаза того или иного главного героя. Это сложный прием с точки зрения художественного мастерства. Такой стилевой прием грозит превратить композицию в камерность, сузить масштабы жизни. Но Ч. Айтматов, можно сказать,

¹ Айтматов Ч.Т. В соавторстве с землей и водой... - Фрунзе: Кыргызстан, 1978. - С.379.

перешагнул через подобные барьеры формы. Он создал свою, чрезвычайно широкую по обобщениям, монологическую композиционную структуру повести.

Монолог, символика, поэтика или реализм - все соединенное под одной композиционной крышей, - рисует сложную жизнь. Сюжетика Ч. Айтматова носит очень самобытный характер еще и потому, что она отказалась от ввода в нее пространного описательства. Фабула у Ч. Айтматова носит тоже своеобразную окраску. Она подчинена закону сюжета и в его рамках выполняет роль соединительную - между поэтикой, символикой и часто-трагедийным реализмом.

Нужно сказать о свойствах айтматовского языка, который светится множеством граней. Язык многостильности - так можно о нем выразиться. Но это язык реалистической прозы, гибко воспроизводящий всю архитектонику композиции, столь многоплановую и сложную у Ч. Айтматова. Язык, тонко подмечающий своеобразие национального колорита, природы и быта Киргизии. Речь и стиль Ч. Айтматова, несмотря на сложную комбинацию изобразительных средств, начисто лишены тех литературных красот, которые так обильны в прозе-исповеди многих молодых писателей.

Итак, можно утверждать, что Ч. Айтматов создал целое направление в построении лирической повести с многоплановой композицией. Но это "новаторство" пока еще не нашло глубокого освещения в критике. Об Айтматове написано очень много, но, как правило, - в жанре рецензий и журнальных статей. Между тем, творчество его достойно более пристального анализа, в особенности композиции и сюжетики повестей, именно повестей! Большое внимание его творчеству уделили Л. Лебедева, П. Гликин, В. Левченко, Г. Гачев, А. Асаналиев, - из зарубежных критиков - Н. Шнайдман, который на протяжении многих лет успешно и плодотворно работает в области советской литературы 70-80-х гг. и др.

Много внимания уделяется исследованию характеров Ч. Айтматова и преломлению их через призму времени. А. Асаналиев акцентирует свое внимание на глубокой связи Ч. Айтматова с русской классической литературой. Г. Гачев пролил новый свет на исследование творчества Ч. Айтматова. Его исследования в свете философской сущности произведений Ч. Айтматова в соотношении с различными эпохами, позволяют по иному взглянуть на те же айтматовские образы.

К Ч. Айтматову обращаются и многие современные романисты, исследующие современную прозу /в особенности национальную/, и если не рассматриваются непосредственно произведения Ч. Айтматова, то многие обращаются к его творчеству, к его характерам и произведениям при сопоставительном анализе. Среди них можно выделить А. Герасименко, И. Дубровину, И. Волкова, Р. Бикмухамедова и др.

Книги эти и статьи интересные и полезные, но на сегодняшний день нет работ специально о композиции и сюжетики повестей Ч. Айтматова. А это огромное поле для исследования. Ибо писатель создал очень эмоционально насыщенную, многостильную форму, которая дает нам новаторский тип лирической повести, раздвинув возможности ее камерной композиции.

Соединение лирики, поэтики, эпики и строго очерченного реализма в одну картину, причем ограниченную в размерах, и не во времени и пространстве, дало возможность передать огромное смысловое и эмоционально окрашенное содержание.

И в заключение я привожу слова Ч. Айтматова: *"... когда книга захватывает читателя, пробуждая его совесть и сознание, потрясая его сердце картинами прекрасного или, например, безобразного в жизни, заставляя его пристальней взглянуть в себя и окружающую среду, мы говорим - это сила искусства!"*. Такую художественную силу, безусловно, и несут произведения Ч. Айтматова.

БИБЛИОГРАФИЯ

I.

1. Айтматов Ч.Т. Джамиля: Повести и рассказы/. - Фрунзе: Киргизгослитиздат, 1962.
2. Айтматов Ч.Т. Повести гор и степей. - Москва: Гослитиздат, 1962.
3. Айтматов Ч.Т. Джамиля. Повести, Вступ. статья А.Туркова. - М.: Художественная литература, 1966
4. Айтматов Ч.Т. Первый учитель. Повести. - М.: Дет. Лит., 1967
5. Айтматов Ч.Т. Повести. Пер. С кирг. /посл. Л.Лебедевой/. - М.: Известия, 1967.
6. Айтматов Ч.Т. Повести и рассказы. - М.: Молодая гвардия, 1980.
7. Айтматов Ч.Т. Повести. Пер. С кирг. - М.: Дет. Литература, 1976
8. Айтматов Ч.Т. Пегий пес, бегущий краем моря. Повести. - М.: Сов. Писатель, 1977
9. Айтматов Ч.Т. В соавторстве с землею и водою... Очерки, статьи, беседы, интервью-2 изд.-Фрунзе: Кыргызстан,1978
10. Айтматов Ч.Т. Ранние журавли: Повести. - М.: Мол.гвард., 1978
11. Айтматов Ч.Т. Белый пароход: Повесть. - М.: Сов. писатель, 1980
12. Айтматов Ч.Т. Буранный полустанок. - М.: Мол.гвардия, 1981
13. Айтматов Ч.Т. И дольше века длится день: Роман. - Фрунзе: Кыргызстан, 1981.
14. Айтматов Ч.Т. Собрание сочинений в трех томах. - М.:Молодая гвардия, 1983

15. Айтматов Ч.Т. Избранное. Посл. К.Асаналиева. - Фрунзе: Кыргызстан, 1983

16. Айтматов Ч.Т. Плаха: Роман. - М.: Молодая гвардия, 1987

II.

17. Антология киргизской поэзии. - М.: Сов. пис., 1957.

18. Асаналиев К.А. Движение во времени: Портреты, полемика, заметки, крит. Миниатюры. - Фрунзе: Кыргызстан, 1978.

19. Базаров Г.С. Прикосновение к личности: Штрихи к портрету Ч.Айтматова. 2-е изд. - Фрунзе: Кыргызстан, 1984

20. Богданова М.Г. Киргизская литература. - М.: Сов. пис., 1947

21. Воронов В.И. Чингиз Айтматов. Очерк творчества. - М.: Сов. пис., 1978

22. Гачев Г.Д. Любовь, человек, эпоха. Рассуждения о повести "Джамиля" Ч.Айтматова. - М.: Сов. пис., 1965

23. Гачев Г.Д. Содержательность худож.форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968.

24. Гачев Г.Д. Чингиз Айтматов и мировая литература. - Фрунзе: Кыргызстан, 1982.

25. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. - М.: Сов. пис., 1988

26. Гачев Г.Д. Чингиз Айтматов. В свете мировой культуры. Фрунзе: Адабият, 1989.

27. Глинкин П.Е. Чингиз Айтматов. - Л.: Просвещение, 1968.
28. Дубровина И.М. Романтика в худ. произведении. - М.: Высшая школа, 1976.
29. Залыгин С.П. Литературные заботы. - М.: Высшая школа, 1972.
30. История киргизской советской литературы - М.: Наука, 1970.
31. Лебедева Л.И. Повести Ч.Айтматова. - М.: Худ.литература, 1972
32. Левченко В.Г. Чингиз Айтматов: Проблемы поэтики, жанра, стиля. - М.; Советский писатель, 1983.
33. Мирза-Ахмедова П.М. Национальная эпическая традиция в творчестве Айтматова. - Ташкент: 1980.
34. Озмитель Е.К. - Зрелость национальной лит-ры: Достижения, Проблемы, Перспективы. -Фрунзе:Адабият,1990
35. Очерки истории киргизской советской литературы. - Фрунзе: АН Кирг. ССР, 1961.
36. Сухомлинова О.С. Киргизская лит. - М.: Книга, 1982.
37. Чингиз Айтматов в современном мире. - Фрунзе: Кыргызстан, 1989
38. Чингиз Айтматов. - Фрунзе, 1988. /ред.Озмитель Е.К./
40. Киргизский героический эпос Манас. - М.: Наука, 1961.
41. Киргизские народные сказки. - М.: Худ. литература, 1972.

III.

42. Акимов Б. А. Ночь длиною в жизнь//Звезда, 1966, №9

43. Арагон Луи Самая прекрасная на свете повесть о любви//
Культура и жизнь, 1959, №7
44. Ахмедова М.П. Национальное своеобразие повести. "Прощай,
Гульсары!"// Звезда Востока, 1972, №11
45. Бобулов К.Н. Чингиз Айтматов//Звезда Востока, 1970, №6
46. Богданов А. М. Правда материнская и правда народная//
Дружба народов, 1963, №10
47. Бурсов Б.Б. Жизнь- Традиция -Лит.процесс//
Вопросы литературы, 1978, №12
48. Гачев Г.Д. В погоне за жар-птицей мысли //Лит.газета,
1983, №37
49. Гачев Г.Д. В ускоренном движении литературы// Вопросы
литературы, 1963, №3
50. Гачев Г.Д. Национальные образы мира//Вопросы лит.,
1987, №10.
51. Гачев Г.Д. О национальных картинах мира//Народы Азии
и Африки, 1967, №1.
52. Дубровина И.Н. Романтика//Вопросы лит., 1964, №11.
53. Карпов А.М. Сотворение мира// Звезда, 1981, №5.
54. Кедрина З.С. В поисках главного// Вопросы лит., 1964, №4
55. Ломидзе Г.Д. В поисках истины и человечности // Дружба
народов, 1981, №6
56. Лопатина А.М. Цепь человеческой памяти // Октябрь, 1981, №5

57. Лукин Ю.Н. Глаза сказки// Правда, 1970, 23.06.
58. Новиков В.В. Духовная зрелость героя// Знамя, 1981, №6
59. Овчаренко А.Ф. Отжило ли национальное свой век? //Вопросы литературы, 1967, №12.
60. Овчаренко А.Ф. Спор о человеке// Дружба народов, 1966, №4.
61. Потапова К. Д. Секрет самобытности// Октябрь, 1962, №12.
62. Скобелев Д.А. Путь Танабая// Октябрь, 1967, №2.
63. Стариков Д.Н. Ни сказки единой// Лит.газета, 1970, №25
64. Суровцев Ю.В. Возможности камерной повести// Звезда, 1971, №2
65. Суровцев Ю.В. Многозвучный роман - контрапункт// Дружба народов, 1981, №5
66. Хайлов А.В. Искатель родников// Мол. гвардия, 1963, №1
67. Чубинский В.А. Сарозекские метафоры Ч.Айтматова// Нева, 1981, №5
68. Чалмаев В.Н. Большой мир героя //Дружба нар., 1962, №1.
69. Чалмаев В.Н. В поисках жар-птицы//Молодая гв., 1962, №3.

IV.

70. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. -М.: Просвещение, 1979.

71. Апухтина В.А. История русской советской литературы. - М.: Наука, 1963.
72. Апухтина В.А. Современная советская проза /60-е начало 70-х/. - М.: Высшая школа, 1984.
73. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худ. литература, 1975.
74. Волков И.Ф. Советская литература в прошлом и настоящ.: сборник статей - М.: МГУ, 1990.
75. Волков И.Ф. Советская проза соц. Реализма /Литер. жанры./ - М.; Высшая школа, 1986
76. Волков И.Ф. Теория литературы. - М.: МГУ, 1973.
77. Волкова Е.В. Произведения искусства - предмет эстетическ. анализа. - М.: МГУ, 1976.
78. Герасименко А.П. Современный советский роман/Концепция человека/. - М.: МГУ, 1987.
79. Кожин В.В. Теория литературы. - М.: АН, 1964.
80. Кожин В.В. Статьи о современной литературе. - М.: Современник, 1991.
81. Кармилов С.И. Герой. - М.: Литературная учеба, 1984, №2.
82. Медведев П.Н. Формальный подход в литературоведении. - Л.: 1988.
83. Николаев П.А. Введение в литературоведение. Хрестомат. М.: Высшая школа, 1988.
84. Поспелов Г.Н. Проблемы историч. развития литер. - М.: Просвещение, 1972.

85. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. - М.:МГУ, 1971.
86. Поспелов Г.Н. Теория литературы. - М.:Высшая школа, 1978
87. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. - М.: Просвещение, 1976.
88. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. - М.: Л.:1930
89. Хализев В.Е. Теория литературы. - М.: МГУ, 1991.
90. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. - М.: МГУ, 1985.
- V.
91. Shneidman N.N. Soviet literature in the 1970s: Artistic diversity and ideological conformity. - University of Toronto Press, 1979.
92. Shneidman N.N. Soviet literature in the 1980s: Decade of transition. - University of Toronto Press, 1989.
93. Shneidman N.N. Russian literature 1988-1994, The End of an Era. - University of Toronto Press, 1995/