83.3Каз
Б44

Герольд Бельгер

БРАТ СРЕДИ БРАТЬЕВ

Герольд
Бельгер

БРАТ СРЕДИ БРАТЬЕВ

СТАТЬИ-РАЗМЫШЛЕНИЯ,
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЖАЗУШЫ»
Алма-Ата — 1981

83. 3Каз
Б44

Бельгер Герольд.

Б44 Брат среди братьев: Статьи-размышления, литературные портреты.— Алма-Ата: Жазушы, 1981.—316 с.

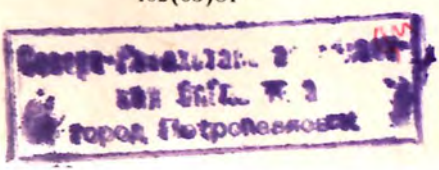
Автор книги давно и плодотворно работает в тесном контакте с казахскими писателями, перевел ряд их книг на русский язык, выпустил несколько своих сборников рассказов и повестей на русском и немецком языках.

В настоящий сборник вошли написанные в разные годы и опубликованные в периодической печати статьи-размышления о теоретических и практических вопросах художественного перевода казахской прозы на русский язык, о творчестве известных казахских прозаиков, о проблемах советской немецкой литературы.

Рецензенты: П. Косенко и Р. Вайнбергер.

83. 3Каз

Б $\frac{70202-5}{402(05)81}$ 60—80 4603010202 © «Жазушы», 1981



320796

ПИСАТЕЛЬСКОЙ ТРОПОЙ

КТО ИДЕТ ПИСАТЕЛЬСКОЙ ТРОПОЙ...

(Опыт психологического этюда)

> Ведь талант — вещь совсем не легкая, это не просто мастерство. В корне своем это — потребность, это критическое представление об идеале, это неудовлетворенность, которая только через муку родит и совершенствует свое мастерство.
>
> *Томас Манн.*

Книга выдающегося казахского писателя Абдижамила Нурпеисова — трилогия «Кровь и пот» — давно уже завершена и теперь, переведенная и переводимая на многие языки страны и мира, обретя также экранную жизнь, совершает свое шествие по земле, завоевывая любовь и признательность миллионов читателей.

Не один десяток статей — больших и малых, академически сдержанных и восторженных, исследований и диссертаций написан о трилогии литераторами и критиками за последние годы. И критики единодушны: трилогия «Кровь и пот» — крупный успех писателя, заметное явление казахской и всей советской литературы. О ней высоко отзываются известные художники слова.

Итак, книга давно закончена, она живет своей славной жизнью, независимой от воли ее творца, ведь окончание книги—это всегда разрыв с героями,

и, вероятно, это правда, но правда относительная. Да, книга закончена, но автор все еще—спустя десятилетия—в ее власти, он по-прежнему шлифует ее. Десятки экземпляров на русском и казахском языках, находящиеся постоянно на столе, под рукой, густо испещрены его замечаниями и стилистической правкой, и я, многолетний свидетель этой бесконечной, неуемной скрупулезной редакции, невольно вспоминаю слова Э. М. Ремарка: «Писатель, по-моему, вообще не заканчивает книгу. В один прекрасный день он просто расстается с ней». Очевидно, Нурпеисов принадлежит именно к этой категории писателей, которые «вообще не заканчивают книгу». Совсем недавно, во время его увлеченной работы над новым романом, я как-то зашел к нему и застал лежащим в постели с последним— казахским — изданием книги «Кровь и пот». Он самозабвенно чиркал карандашом на полях книги, ставил какие-то бесконечные знаки-закорючки, в которых порой и сам разбирается с трудом, и на мой недоуменный молчаливый вопрос заметил, задумчиво улыбаясь: «Теперь-то я вижу, что из этой штуки можно б сделать прекрасную книгу». Выходит, и сейчас, когда трилогия разошлась миллионными тиражами на многих языках мира, автор еще не расстался со своими любимыми героями.

Да, труд, терпение, мужество писателя вознаграждены: большая слава и признание пришли к нему. Слава и признание пришли теперь, в пору зрелости и мудрости, а тогда... тогда, ровно пятнадцать лет тому назад, всего этого еще не было, а было...

...было море, лениво накатывавшее на пустынный песчаный берег синие волны, был уютный, весь звенящий от тишины залив Тущи-бас, был крохотный аул рыбаков, за которым простиралось без-

брежное — от Арала до Каспия — бурое плато Устюрт. Мы наслаждались первозданной дикой свободой, зарывшись в мягкий, струящийся, источающий дневной жар песок, и молча смотрели на пылающий в лучах заходящего солнца хребет хмуро насупившегося увала Бел-аран. Над ним, по выцветшему от зноя небу, невесомо плыли розовые облака. Во мне как бы оживали строки из «Сумерек», строки, наполненные огромной художественной силой и обобщенно философской мудростью: «Солнце стояло низко. Диск его, большой и дрожащий в холодных струях ветра, уже почти касался дальных бурых гребней увала. Весь запад горел в огне, и красный свет снизу освещал грозно и мрачно резкие крупные облака, туго сбитые ветром. Облака эти, как раскаленные угли, казались живыми существами, отчаянно сопротивлявшимися наступлению тьмы. А тьма неотвратимо наступала и брала в плен весь мир. Ведь свет и мрак — это как смерть и жизнь. Как над каждой жизнью царит неотвратимый рок, так и над светом, когда пробьет его час, нависает мрак, он входит в свет, пронзает и гонит его, и, окутанная черным саваном земля, покорная и печальная, уходит в ночь».

Мы прибыли сюда, в аул из восьми глинобитных домиков на берегу залива, несколько дней назад. Нас доставили из города Аральска на большом почтовом катере, дурманяще пахнувшем морским ветром, рыбой и свежескошенным сеном, и плыли мы долго, весь день, часть ночи и еще дня, плыли берегом и открытым морем, мимо Кок-арала в бугристых оранжевых барханах, мимо мрачных и молчаливых громадин — скал Каратупа, памятных мне по описаниям в «Сумерках», и я был, в буквальном смысле, ошеломлен, очарован невиданным доселе могучим синим морем, дремучими скали-

стыми берегами, жгучим солнцем, необъяснимым чувством, ощущением необъятности и величия земного бытия.

На другой же день мы приступили к работе, расположившись в прохладной, заброшенной лачуге-какра, в которой гнездились ласточки. Работа предстояла большая; мы наметили за два месяца основательно — слово за словом, фраза за фразой, абзац за абзацем, сличая с оригиналом,— отредактировать (уже в который раз!) недавно законченный мною подстрочный перевод первых двух книг трилогии. Здесь не было ни радио, ни газет, ни электричества, ни других атрибутов современной цивилизации, и мы вставали с восходом солнца, под гвалт прожорливых чаек, и ложились, когда угасали последние лучи на макушке Бел-арана. Все остальное время мы работали, радуясь удачам и огорчаясь, когда наперекор всем нашим потугам и терпению что-то упорно не получалось. Во время нечастых передышек мы спешили к морю; оно постанывало, рокотало, ворочалось рядом, сразу же за рыжей дюной — рукой подать...

...Зимой 1963 года, вприпрыжку поднимаясь по крутым лестницам общежития КазПИ, Аскар Сулейменов обернулся, спросил:

— Хотите перевести «Кровь и пот»?

Я согласился, представления не имея о художественном переводе и, естественно, не предполагая, что с этого мгновения перевод казахской прозы станет моим многолетним занятием. Несколько дней я бился над небольшим отрывком, выбранным Аскаром Сулейменовым — сценой ночного свидания Танирбергена и Акбалы в рыбачьем ауле. Прочитав мой перевод, чуть более странички, автор

(в то время главный редактор журнала «Жулдыз») приехал ко мне, повез куда-то в горы, в Дом отдыха, и после долгих и — как мне показалось — необязательных разговоров вдруг спросил:

— Сколько времени ты переводил этот отрывок?

В то время я считал, что переводить с ходу, быстро и легко — главное достоинство переводчика. И потому ответил:

— Часа два...

Автор чуть улыбнулся.

— А переписывал сколько?

— Один раз...

Автор помолчал, поскучнел.

— А мне кажется, ты переписывал много раз. И это — хорошо...

Тогда я впервые — еще смутно — понял, что автор смотрит на творчество значительно серьезнее, чем это мне представлялось, что для него хорошо и поистине достойно, ценно только то, что достается трудом, терпением, упорством и, может быть, болью. Сколько раз (и отнюдь не отвлеченно) приходилось мне потом — за два десятилетия постоянной близости и совместной работы — убеждаться в этом.

...Море, утомленное, глухо урчало. Волны ластились к нашим ногам.

— Что же послужило толчком для написания трилогии? Вы помните, Абе?

Он посмотрел вдаль, задумался. Мне вспомнились две фотографии из его альбома. На одной запечатлен 18-летний юноша перед уходом на фронт. Угловатый, худой, в больших круглых очках. Привлекают глаза: пристальные, внимательные, очень печальные. На коленях лежат тяжелые, широкие в кистях руки. Во всем облике чувствуется нелегкая,

несладкая юность. Видно, что уже в этом возрасте немало обид, тоски, печали, навеянных сиротством, бытовыми неурядицами, не очень сытой интернатской жизнью, накопилось в нем. Вторая фотография запечатлела его в канун работы над трилогией. Материал собран, все обдумано. 1958-й год. Он приехал в Челкар, чтобы писать «Сумерки». Сидит за дастарханом, в кругу радостных, веселых родичей. Смотрит с мягкой улыбкой. Глаза за очками спокойно-сосредоточенные. Взгляд ушел в себя. Он уже живет среди своих героев.

И еще мне вспоминается, как мы, старшеклассники аульной школы, были удивлены, когда узнали, что в казахской литературе появился новый писатель — Нурпеисов. Удивляло то, что он пришел в литературу не со стихами или рассказом, как это обычно бывало у всех известных нам писателей, а сразу, с ходу... с романом. Необычно было имя писателя — Абдижамил, непривычно звучало и название его романа — «Курляндия». Об этом романе много говорили и писали, он был удостоен литературной премии имени Джамбула, учрежденной в честь тридцатилетия республики, но молодой автор—уже тогда не по возрасту требовательный к себе—переписывал его вновь и вновь и издал впоследствии по существу новое произведение под названием «Долгожданный день». Роман был написан по следам непосредственных впечатлений и раздумий о войне, куда будущий писатель попал прямо со школьной скамьи.

А «Кровь и пот»...

«Это было в нелегком сорок седьмом году,— медленно заговорил Абдижамил.— Ехал я, недавно демобилизованный, в районный центр. Возница был стар и угрюм. Телега тарахтела, тряслась по не-

ровной, в кочках и ямах, пыльной дороге. Ехали молча час, другой, третий. Всюду простиралась безмолвная, побуревшая от зноя полынная степь. Я думал: как стара и многострадальна она! По этой дороге прошли неведомые караваны человеческих поколений. Сколько кровопролитных войн, сокрушительных набегов самых свирепых полчищ — калмыков, монголов, джунгаров, даже железных легионов Македонского перевидела и пережила она на своем веку. Сколько слез матерей и вдов пролито на этой вот выжженной солнцем земле с момента сотворения мира. Сколько пота и крови пролито здесь нашими храбрыми предками. «Кровь и пот»—подумал я, невольно повторяя потрескавшимися губами эти обжегшие вдруг душу слова. Вот тут-то впервые и пришла в голову мысль, что я должен когда-нибудь, если смогу, написать книгу о пролитой крови и поте моих предков».

О чем поведал мне писатель тогда, знойным летом, на берегу древнего Арала, он потом впервые расскажет осенью 1971 года в своем выступлении на Симпозиуме советских и немецких писателей в Эрфурте, позднее опубликованном в журнале «Нойе дойче литератур». Затем он повторит этот рассказ в статье «Караваны памяти», и теперь редко кто из критиков проходит мимо этой исповеди об истоках будущей знаменитой эпопеи.

Четверть века спустя писатель осуществил ту свою заветную мечту.

То, что написано о трилогии «Кровь и пот», наверняка уже сейчас превышает ее объем. Несомненно, еще больше будет написано о ней в будущем. Но если быть предельно кратким, то можно сказать, что роман А. Нурпеисова — многоплановое, широко-

охватное повествование о трудной судьбе казахского народа, о пробуждении самосознания в канун революции, о больших людских горестях и слишком скудных радостях на стыке поворотного момента истории, о крушении феодально-патриархального уклада, кочевого быта, о крахе родовых, племенных связей и морали. Это книга о пробуждении степи.

Да, на мой взгляд, едва ли не основной мотив трилогии — прозрение. Прозрение тяжкое и мучительное. Прозрение, которое стоило каждому герою в отдельности и всему народу вместе много крови и пота. Прозрение, за которое каждый герой в отдельности и народ в совокупности заплатил дорогой, слишком дорогой ценой — утратой, лишениями, потрясением, жизнью.

Почти во всех трех книгах трилогии мытарствует неуемная душа рыбака Еламана. Ему понадобилось изведать горести сиротства и нищеты, быть козопасом в богатом ауле, табунщиком у свирепого бая, стать рыбаком, убить русского купца-живодера, сполна познать тюрьму, Сибирь, всю подлость и мерзость разлагающейся царской армии, окунуться в бурное море жизни, постоянно терять и обретать, терзаться сомнениями, сносить бесчисленные удары судьбы, почувствовать всю дерзость человеческого духа, чтобы открылась перед ним, наконец, казалось бы, столь простая и понятная истина человеческой жизни — жизни активной, созидательной, целеустремленной, справедливой.

Бесстрашный, яростный Кален, дерзкий и отчаянный конокрад, бунтарь-одиночка с доброй и нежной душой, до поры до времени смирившийся с волчьими законами феодальной степи, привыкший к тому, что «в степи каждый жил сам по себе, каждый одиноко пас свой скот или скот баев», лишь после того, как его избили впервые, избили «свои» же хо-

зяева, на которых многие годы гнул спину, в первый раз в жизни так остро почувствовал свое одиночество и пришел к выводу, что «на море одному было нельзя». Да, на море одному было нельзя, «потому что не каждый день идет рыба, и не каждому она попадается, и там надо делиться всем, а то пропадешь». Так же и в жизни одному уже нельзя, невозможно, будь ты хоть как силен, смел и отчаян. Подлинная сила в единстве и стойкости многих таких, как ты, бесправных и обездоленных, когда, как говорится, у народа единый рукав и единый воротник. Долгое время Кален это будет понимать смутно, но и он, свирепый бунтарь, воитель, стоит на пороге прозрения.

Это можно сказать о всех главных героях трилогии. Их жизненный путь тернист, он лежит через мрак и унижения, но они упорно идут по этому пути к Истине, к Прозрению. «Кровь и пот» — в сущности яркая и правдивейшая книга о тяжком пути духовного пробуждения человека, о Прозрении в самом широком и философском смысле этого слова.

...Еще один мотив — важнейший — пронизывает все три книги эпопеи. Это мотив света и мрака. Он — зримо или незримо — присутствует всюду: и в описания степи или моря, судьбы каждого человека в отдельности и всего народа. «Кровь и пот» — суровая и беспощадно правдивая книга. Правдивая, как сама Жизнь. Автор описывает край, познавший много крови и пота. Описывает его в самый переломный момент его истории, как бы на стыке жизни и смерти, на меже умирающего и рождающегося миров. Трилогия полифонична, в ней много судеб, много событий, и потому так закономерен мотив извечной, неустанной диалектической борьбы двух взаимоисключающих начал — света и мрака, добра и зла.

Зловещая тьма неотвратимым роком нависает над героями с первых страниц романа. Облака в предзакатный час чудятся Еламану живыми существами, отчаянно сопротивляющимися наступлению тьмы. Тьма — физическая и духовная — преследует героев. И не случайно, видно, первая книга называется «Сумерки». В книге много горя. Смерть, убийство, драки, унижения, голод, бесправие, умыкание девушек, угон скота, опустошительные набеги, семейные неурядицы, произвол и насилие во всех видах и проявлениях чередой проходят перед глазами читателя. О горе — личном и народном — часто говорят почти все герои трилогии. С горестных сцен начинается каждая книга. И каждая книга кончается на пронзительно печальной ноте. Слово «счастье» не часто звучит в устах героев. А если оно и звучит, то в горестном подтексте, как нечто зыбкое и далекое, едва ли доступное. «Эх, Мунке-ага! — спрашивает уже в конце первой книги молодой Рай.— Скажи мне, есть ли на свете счастливые люди? Есть ли люди, не испытавшие горя?»

Сбежав из тюрьмы и вернувшись к разбитому, холодному очагу, Еламан живо вспоминает свою крошечную землянку с единственным полуслепым окошком, затянутым бараньей брюшиной, прямо в потолке, с низенькой скрипучей дверцей, в шутку прозванной «плаксой», вспоминает, как он жил в этой землянке с красивой молодой женой Акбалой, которая, однако, сердцем любила не его, а его соперника, врага Танирбергена, но, вспоминая былое, пишет автор, «он усиленно начинал перебирать скупое свое счастье тех дней». Да, оно действительно было с к у п ы м, но даже оно, это скупое счастье, было в п р о ш л о м. Счастье прихотливо, оно всегда радужное, яркое, нарядное, а горе вездесуще и многолико.

«У беды семеро братьев»,— гласит поговорка. В романе «Кровь и пот» их значительно больше. Тесно рыбакам на круче, на голых скалах. Душно и смрадно в приземистых землянках. Вырваться бы на волю, на простор. Да только степь принадлежит баям, а море — купцам. И всюду горе. Должно быть, потому некоторые критики упрекали автора в нагнетании «свинцовых мерзостей жизни», в ущербности героев, в пристрастии к разным ужасам и кошмарам, в излишнем внимании к мраку. Однако А. Нурпеисов — суровый и последовательный реалист. Зоя Кедрина писала: «Как истинный реалист, ничего и никого не украшает Абдижамил Нурпеисов, никого не учит, ничего не навязывает. Но, зорко различая исторические перспективы развития общества и личности в нем, дает естественную картину народной жизни, как потока, устремленного в будущее» («Правда», 20.3.1967). Это верно: писатель менее всего склонен к поэтизации прошлого, к восхвалению мнимых прелестей патриархальной старины и феодальных отношений. Ни восторженных описаний лихих скачек по степи, озорного удальства и забав, ни безмятежных идиллий кочевой жизни, ни пышных красот ханских ставок, ни велеречивых биев, состязавшихся в мудрословии, ни многодневных поминок, на которых дымятся горы мяса и рекой льется пенистый кумыс, ни многого другого из непременного антуража славного прошлого «священных предков» на страницах трилогии читатель не встретит.

Да не подумает, однако, многоопытный читатель, что автор этих строк кого-то осуждает за пристрастия к описаниям подобного рода или возражает против красочных воссозданий конских скачек, поэтических состязаний, обильных трапез и других кар-

тия из жизни кочевников. Отнюдь. Я просто говорю о том, чего нет в романе Нурпеисова.

Счастье и радость действительно не желают ютиться в смрадных, сырых землянках на круче, продуваемой всеми ветрами, в сумрачном, рыбой пропахшем лабазе, в дырявой юртчонке, одиноко стоящей на вытоптанном джайляу, в лачужках городской окраины, в грязных окопах на чужбине, на шаткой льдине, уносимой бурей в открытое море.

Писатель твердо следовал логике правды. Он понимал, что кощунственно наводить литературный глянец на то крутое время в истории своего народа, о котором следовало говорить предельно честно. Не соблазнился художник и досужими совстами и расхожими схемами. А их — советов и схем — было предостаточно. Кому-то нетерпелось вывести Еламана на проторенную в беллетристике дорогу профессионального революционера, кто-то ратовал за более динамичные и решительные действия героев, за скорейшую пролетаризацию аральских рыбаков, кого-то удручали тягостные семейные сцены, в которых усматривался едва ли не урон старым добрым обычаям и обрядам; иным казалось, что надобно приподнять «падшую» Акбалу, довести ее до руководителя хотя бы уездного женотдела, а изворотливого коварного Танирбергена, наоборот, несколько снизить, окарикатурить и т. д.

Надо было обладать незаурядным мужеством и великим терпением, чтобы не поддаваться этим соблазнам и искушениям, отстоять свою точку зрения, следовать той — главной, единственной — правде, которая вытекала не из литературных реминисценций, а из основного реального источника — Жизни. Нужно ли говорить о том, что отстаивать себя, свое художественное видение, свое кредо тоже стоило немалого мужества.

Да, в книге много горя. Да, каждая книга трилогии кончается подлинной трагедией. Но в трагедии этой упорно звучит мотив света, непременно рассеивающего тьму, звучит неколебимая убежденность в том, что «солнце нам еще посветит!». Так именно думает упрямец, бунтарь Кален, схваченный приспешниками молодого мурзы. «Сшибли, гады! Всех сшибают, кто против них. Ну, ничего, погодите! И нам посветит солнце! Раньше смерти и я не умру. На край света загоните — все равно вернусь. Все вам припомним, рыбаков припомним, всю нужду, наших жен и детей припомним! Эх, сшибли меня, плохо, плохо!.. А солнце нам еще посветит!»

Горестно кончается и вторая книга, названная «Мытарства». Черные, тоскливые думы обрушиваются на Еламана. Думы о судьбе народа. О тяжком прошлом. О беспочвенности многих идеалов, выдуманных предками в утешение. О необходимости повернуть к новой жизни.

Последняя фраза второй книги: «И как тучи в небе, постоянно изменяясь, подбиваемые ветром, мчались все в одну сторону, так и душа Еламана мытарствовала, ища свой верный путь».

И все эти картины горести, мытарств Еламана только укрепляют веру в сознании героев книги, а заодно с ними и читателя — веру в то, что верный этот путь будет непременно найден.

Крушение Танирбергена и танирбергенов есть диалектически закономерное и философски и художественно аргументированное крушение старого мира, есть утверждение нового, к которому такой тернистой, извилистой дорогой, чаще всего на ощупь, в потемках, сквозь густой мрак, сознательно и бессознательно, долго и мучительно, ценой неизмеримых потерь и потрясений шли герои романа.

В книге много горьких страниц, горестных судеб. Но она пронизана горячей любовью к человеку. К ней как нельзя лучше относятся слова Кайсына Кулиева:

> Никогда не бойтесь горьких книг,
> книг неравнодушных и негладких,
> горькие слова правдивей сладких...

До ликующей радости, однако, еще далеко. Далеко и до всеобщего упоения победой. Никто из героев «Крови и пота» не теряет головы, не шалеет от взлелеянного в душе будущего счастья. Пройдя все круги земного ада, сполна изведав мытарства жизни, выбравшись на верный путь и обретя ясную цель, Еламан не потерял способности сомневаться и терзаться думами. Слишком много крови и пота, слишком много человеческих жизней стоили Истина и Цель, к которым стремился угнетенный, обездоленный люд.

Еще предстоит на обломках глобального крушения построить новую жизнь. Но она непременно восторжествует. Несмотря на колоритные картины мрака, трилогию венчает жизнеутверждающее мировосприятие. В книге Абдижамила Нурпеисова «Кровь и пот» бьется сердце большого художника.

...Банальная истина: исторический романист опирается на факты прошлого и подспорьем ему служат и исторические исследования, и мемуары, и философские и этнографические труды, и музейные экспонаты, и произведения искусства, и предметы домашнего обихода. И часто случается, что это обилие разноликих фактов подавляет самостоятельность писателя: из художника он превращается в заурядного беллетриста. И то — в лучшем случае.

Когда читаешь «Кровь и пот», не покидает ощу-

Северо-Казахстанская областная библиотека
город Петропавловск
320796

щение, что «факты» робеют перед художником, они не выпирают, не лезут назойливо в глаза, не размахивают педантично выверенными ссылками. Может, автор руководствовался сентенцией Сомерсета Моэма, говорившего: «...если факты не соответствуют логике характера, не следует бояться выкинуть факты за борт»? Кажется, автор писал свой роман, совершенно не сверяясь с разного рода историческими материалами, полагаясь всецело — или главным образом — непосредственно на свои богатейшие впечатления и знание жизни. Это и так и не совсем так. Лет пятнадцать назад, когда я заговорил с Абе на эту тему, он молча показал мне старую истрепанную и испещренную карандашными пометками карту Аральского моря времен гражданской войны, пожелтевшие записные книжки с конспектами и извлечениями из военных книг, мемуаров и дневников белогвардейцев и каких-то баронов и множество сведений о сражениях, военных действиях.

И все-таки автор прежде всего художественно воспроизвел картину жизни, которая находилась от него не слишком отдаленно во времени и дыхание которой он еще живо помнил. Он, родившийся в 1924 году, жадным детским взором и чутким и любопытным мальчишеским сердцем успел увидеть, запомнить многое — очень многое! — из той реальной жизни и того житейского уклада, из тех человеческих отношений, которые он впоследствии воссоздал на страницах своей эпопеи. Большинство героев имело своего реального прототипа. Их судьбы были автору знакомы, были прочувствованы и осмыслены; он так глубоко в них вжился, что они стали неотделимы от автора, они стали как бы его собственной судьбой. И потому автор не вышивал беллетристические узоры на исторической — документально аргументированной — основе, он проник

в самую суть истории, познал ее сердцем, художественным чутьем ощутил живой облик истории и проникся ее логикой.

Память — поразительная вещь. Иногда только диву даешься, сколько вмещает в себе одна лишь человеческая жизнь. Особенно в наше бурное, стремительное время в жизни одного поколения случается и случалось столько, сколько с избытком хватило бы на несколько жизней. Однажды Абе с искренним удивлением говорил мне, что у него порой такое ощущение, будто он живет бесконечно долго. Родившись на берегу пустынного Аральского моря, в беспредельной полынной степи, далеко в стороне от больших дорог и многолюдных городов, от цивилизации, в краю, где расстояние между аулами измеряли не верстами, а дневными переходами, автор еще застал, можно сказать, облик старого казахского аула, сполна изведал немудреный быт кочевой жизни, весь тот уклад, который еще только-только рушился, видел зримые черты старых нравственно-бытовых отношений едва ли не на стыке двух эпох. Он еще видел осколки того мира, который нынешнее поколение привычно называет патриархальным.

Как давно все это было!..

В детской памяти будущего автора трилогии «Кровь и пот» запечатлелись и рассказы бывалых караванщиков, возивших хлеб из далекого Кунграда, и повседневные будни рыбаков, и утробный стон моря, тяжко маявшегося перед бурей, и скудность домашнего очага, и вечное соперничество двух женщин, вынужденных жить под одной крышей и делить любовь одного мужчины (помните: «две бабы при одном мужике — как две собаки, лакающие из одной лоханки»), и неутешный плач матери, у которой умирал последний — десятый! — ребенок, и

многое-многое другое, которое ожило потом на страницах книги и потрясло читателей. А потом были годы коллективизации, годы общего подъема, гордого пробуждения, созидания, были большие перемены в степи. И это крутое время прошло на глазах будущего писателя. Была война, опалившая жизни и души миллионов. И будущий писатель был не только ее свидетелем, а непосредственным участником. На той войне полегли на поле брани его отец и два брата отца. Демобилизовавшись, молодой офицер увидел человеческое горе, разруху, подавленных стариков, неутешных вдов, голодных осиротевших детей. Увидел родной край — море, то спокойное и ласковое, мирно подставлявшее могучую грудь под ослепительные лучи знойного южного солнца, то грозное, неукротимое, ревущее, простиравшееся от горизонта до горизонта. Увидел родную приаральскую степь, обездолевшую, как бы приунывшую, по которой струился терпкий полынный аромат, как, должно быть, и столетиями назад, и мчались, озоруя, вперегонки пыльные смерчи...

Жизнь продолжалась, и будущий автор «Крови и пота» жил, работал, учился, обогащаясь разнообразными впечатлениями. А потом были годы пятидесятые, шестидесятые, семидесятые. Неповторимое время, эпохальные события. И однажды в светлый час откровения Абе, вспоминая вроде бы давным-давно прошедшее, на мгновение взглянул на прожитое как бы со стороны, о т с т р а н е н н о, и в изумлении воскликнул: «Как все-таки долго живет человек! Ведь я еще помню...» И он, перечислив какие-то события, которые и впрямь будто могли только быть в ином мире, в иное время и уже потому вызывали невольную улыбку, еще раз поразился: «Надо же... а я все живу!» И это действительно поразительно, если иметь в виду, что автор знамени-

той трилогии совсем не глубокий старец, а прожил всего лишь немногим более полувека. Но это вполне понятно. Такое, вероятно, случается со многими. Ибо эти прожитые годы были столь насыщены событиями и потрясениями, были столь плотны по динамизму и нервной, душевной энергии, что художнику, действительно, может почудиться, что он прожил долгую-долгую жизнь, которая зачастую и не воспринимается вовсе как прошедшее, настоящее, будущее, а кажется нерасторжимой, неразрывной цепью Времени, единого, неделимого, без начала и конца.

Я говорю об всем этом так подробно потому, что пытаюсь как-то выявить корни и объяснить реалистическую достоверность и огромный эмоциональный заряд исторической трилогии «Кровь и пот», «историзм» который зиждется не столько на книжных и документальных источниках, а прежде всего на живых впечатлениях, художнически прочувствованных и осмысленных, на той реальной, ж и в о й жизни, вошедшей в плоть и кровь автора за те — как ему кажется — бесконечно долгие-долгие годы бытия.

«Монблан фактов» (Маркс) и эрудиция, гармонически сливаясь, срастаясь с художественным вымыслом, с фантазией, достигли в этой трилогии вершины подлинного историзма. В. Г. Белинскому принадлежат слова: «Исторические факты, содержащиеся в источниках, не более, как камни и кирпичи: только художник может воздвигнуть из этого материала изящное здание».

Камни и кирпичи фактов не выпирают в здании романа своей шершавой первозданностью, а достигают органической цельности, и потому книга не воспринимается как беллетризованное чтиво на определенную историческую тему, на тот или иной

факт истории. Она несравненно больше, чем художественное воспроизведение прошедшей жизни, она сама жизнь, и ее герои и их судьбы, и страсти, и дерзость человеческого духа, о которой упоминается в эпиграфе к трилогии, столь близки и понятны всем племенам и народам на земле, что не надо быть пророком, утверждая, что книге Абдижамила уготована долгая жизнь. Она—его главная книга. Книга, запечатлевшая облик времени. И еще и мировоззрение художника.

Как круги от камня, брошенного в воду, все шире и шире разворачиваются события в романе. Горизонт видения и действия неумолимо раздвигается, расширяется. Вот так — кругообразно — развивается все в трилогии — все шире и все глубже. Таков метод познания мира. Таков композиционный принцип эпопеи.

Вспомним: действие начинается куда как локально — в тесной, темной, захламленной землянке Доса, куда, задыхаясь, вбегает сухопарая, возбужденная Каракатын. Потом мы уже видим другие землянки, весь рабочий аул на круче, на самом ветру, потом — залив, Бел-аран, степь, открытое море, далекие города.

И думы рыбаков вначале немудреные, узкие — об очаге, о котле, о сетях, о рыбе. Это уже потом, пройдя через мытарства, Еламан задумывается о прошлой и настоящей судьбе народа. «Ни одним делом своих предков он не был доволен. Немногочисленный народ захватил огромные земли, но что он выгадал? Широки были земли, но широки ли были думы и дела народа? Тяжбы, споры о земле за многие века подточили силы, породили междо-

усобицу, и теперь презирают и угнетают этот народ все, кому не лень».

И представление о мире было у рыбаков вначале скудным, ограниченным, расплывчатым. Большая жизнь проходила стороной от аула на круче. Однако и в эту забытую богом глушь начинают со временем просачиваться неведомыми путями вести о больших событиях. И здесь со временем начинают ждать перемен. Сквозь стоны ревущего моря докатывается гул приближающихся социальных бурь.

И к простой истине, что одному нельзя, одному худо, что нужно жить сообща и бороться сообща, вместе, герои романа приходят через немалые лишения и испытания.

Даже петь хором предстояло еще научиться. В «Мытарствах» есть выразительная деталь: черная старуха, пригласившая к себе рыбаков, впервые услышала, как поют хором. «В ее краю не было такого обычая. Сколько бы народу ни собралось на пир, на поминки или на рождение ребенка, пели всегда в одиночку, редко когда вдвоем или втроем. А эти рыбаки пели все сразу, и хорошо пели». Петь хором в данном случае оказалось одним из путей к единству, к сообщности.

Так открывался мир перед забитыми, обездоленными рыбаками. «В маленьких душных домах кипели маленькие страсти». От маленького стихийного протеста рождался протест большой. Рождалось народное восстание, слившееся с Революцией.

Таков был путь откровения. От убогого мирка землянок до беспредельного мира страны. От дум о крохотном очаге до забот обо всем народе. От одинокой песни до могучего хора. От слабого протеста до очистительной революции.

Так развиваются события. Так построена трило-

гия. И благодаря этому композиционному приему автор достиг вершины художественной правды, добился убедительности и огромного эмоционального заряда.

Пятнадцать лет трудился писатель над трилогией «Кровь и пот». И как трудился! Самозабвенно, неистово, пренебрегая житейскими соблазнами, не щадя сил и здоровья, мужественно борясь с болезнями, которые в период работы над второй и третьей книгами преследовали его с какой-то особой лютостью. Третья книга была им вообще написана на каких-то клочках и листках малого формата по той простой причине, что на обычного размера бумаге неподручно писать в постели. Сколько раз тогда, устало откидываясь на подушку и растирая онемевшее плечо, автор с горечью говорил: «Надо же... и здоровья бог не дал».

Его упорство в работе той поры меня иногда поражало. Нетерпение и творческая страсть поглощали его целиком. Помню, как по его настоянию я пришел к нему в госпиталь. Абе только что привезли с операционного стола. Он лежал бледный, осунувшийся, с запавшими глазами, стонал, корчился от боли, но и в таком положении мы поработали вместе полтора часа, сличали подстрочный перевод с оригиналом, пока не вошел хирург, пощупал больному пульс и, укоризненно покосившись на меня, потребовал прекратить работу.

Помню, как при мне писал он своей французской переводчице Лили Дени о том, что он был на войне, но не совершил геройства и до сих пор не представлял, что это такое. Но теперь, когда он, больной, почти прикованный к постели, закончил все-таки третью книгу, он может без ложной скромности

сказать, что совершил нечто похожее на геройство. Сейчас, вспоминая во всех деталях всю обстановку, в которой писалась третья книга и физическое состояние автора тех лет, я прекрасно понимаю весь глубинный смысл этого простого человеческого признания и цену слов про «нечто похожее на геройство».

Его работа над трилогией почти с самого начала прошла на моих глазах, и я могу засвидетельствовать, что нет главы, абзаца, предложения, которых Абдижамил не переписывал бы десятки раз. Даже когда трилогия разошлась уже многомиллионным тиражом, да еще на разных языках, он все еще всерьез работал над ней, дописывал новые сцены и целые главы, отрабатывал детали. Он абсолютно убежден, что искусство слова беспредельно и что любую фразу всегда можно сделать лучше, выразительней, точней. Кем-то замечено, что искусство писать — это искусство вычеркивать. Если это так, то Абдижамил в полной мере обладает этим даром. Порою кажется, что ему доставляет большее удовольствие зачеркивать и переделывать, нежели писать. Его не покидают сомнения, что что-то он сказал не так, или не совсем так. И в этом своем стремлении к совершенству он упорен и упрям. Приблизительность в языке, небрежность его всегда раздражают. У него нет склонности к эффектной игре слов, к рифмам внутри предложения, столь свойственным устной казахской речи, что, вероятно, идет от фольклора, к искусственным словообразованиям, к обветшалым архаическим выражениям, к холодному эстетству, к ярким, броским украшениям, к изысканной цветистости. Он нетерпим к показной красивости фразы и безжалостно разрушает ее, даже, кажется, нарочито огрубляет ради естественности и доступности, ради реалистической прос-

тоты. Он не расцвечивает, не раскрашивает, не занимается лакировкой.

Работал Абе над книгой исступленно и все эти годы жил как бы в двух измерениях — с героями своей трилогии и в повседневной, своей, реальной жизни. Приведу несколько записей из моих дневников разных лет.

«У меня тайна, никому не говори. Хочу к первой книге добавить страниц пятьдесят о восстании 1916 года» (май, 1969 г.).

«У меня идея: разработать сцену встречи Акбалы и Кенжекей. Но сейчас нет времени; потом, когда кончу книгу, придумаю что-нибудь, странички две, или одну, но насыщенную. Ты тоже думай. Если что-нибудь дельное придет в голову — скажи» (ноябрь, 1969).

«Объяснив, что «тақа»— это «өкше» (каблук), Абе прочел все предложение: «Кезінде бір қара беріп тіккізген етіктің бпік тақасы басқызбай келеді», задумался, вслух прочел еще раз и судорожно схватился за ручку. Зачеркнув «етіктің», написал «мына адыра қалғырдың» и еще раз прочел, явно довольный. Потом поговорили о том, о сем, а когда он вышел и подошел уже почти к машине, вдруг обернулся и крикнул мне, стоявшему на балконе:

— Сен ана «адыра қалғырдың» дегеннен соң «да» дегенді қосып қойшы.

(«Поставь-ка перед «эти проклятые», пожалуйста, «и»).

Мелочь? Ну, да, наверное. Что значит для предложения одна усилительная частица? Но память подсказывает фразу из письма Горького А. В. Луначарскому: «Вы, дорогой товарищ, извините меня

за придирчивость и не думайте, что это мелочи — язык никогда не мелочь».

«Пьем чай, беседуем о каких-то литературных новостях и вдруг посреди разговора — ни с того, ни с сего — Абе спрашивает:

— Слушай, а понятно, что жена ушла от молодого Рошаля?

Я его успокаиваю, конечно, мол, все вполне ясно. Однако, вечером, перед сном, он подходит к моей постели и смущенно говорит:

— Знаешь, что? Давай-ка добавим в письме матери одну фразу: «...удрала с одним пройдохой», а?

Утром, проснувшись, первым долгом спрашивает:

— Слушай, а как получился Танирберген? Убедительно ли?»

«Абе болен. Лежит в постели, обложенный листками, что-то пишет. В кабинете на кушетке, на столе, на стульях, на полу кипы и вороха каких-то желтых, полуистлевших бумажек — заготовки, записи, материалы для третьей книги. Черты характера студента-сокурсника пригодятся для образа Благонравова. Выписка из дневника какого-то царского генерала — пригодится для образа Рошаля. Описание внешности старого, изможденного человека, встреченного на улице,— пожалуй, подойдет для Дьякова... Чувствуется: Абе живет жизнью своих героев...»

«Еще раз пришлось мне убедиться в том, как постоянно живет Абе своей книгой. Вот задумал он — три года назад — добавить солидный кусок к первой книге. Этот кусок должен ярче выделить Калена, еще с одной стороны показать Мунке и

Каракатын. Урывками, спеша (ибо как раз некстати обрушилась уйма житейских забот), измученный усталостью и обострением застарелой болезни, он пишет эти страницы, привозит их мне по 4, по 5-6 страничек в клетку, исчерканных вдоль и поперек, вкось и вкривь, и все время нетерпеливо спрашивает: как получилось, верно ли, нужно ли. Мне тоже еще не все ясно и потому отвечаю нехотя, вяло, и это его волнует, еще больше наполняет сомнениями, тревожит. Он просит, чтобы я постарался, перевел получше, подумал, вдруг придут в голову более точные детали. Он говорит об этом и дома, и в машине, и на даче, и на улице, в беседке, и постоянные сомнения не покидают его. Ведь — шутка ли? — книга разошлась уже трехмиллионным тиражом, его и так ругают за то, что он без конца переделывает.

Потом, после того, как мы по обыкновению вместе просматриваем подстрочный перевод, он вроде успокаивается, говорит еще о двух эпизодах, которые он, непременно, перепишет, переделает, и тогда уже все, да, да, не улыбайся, все, пусть судят, пусть казнят, он сделал все, что в его силах, он иссяк и, стоя на балконе, он все повторяет известную поговорку: «Істеп тастадым бір істі, алла оңғарсын бұл істі» («Дело мною сделано, да благословит его аллах»). Совесть его чиста, и он не будет торопиться, пусть издание трилогии отодвинется на год, он издательству все объяснит, зато заново напишет сцену с ружьем, а заодно и то место, где байбише выгоняет Акбалу» (май, 1972).

«Еще два дня совместно работали над главой о Калене. Многие страницы моего перевода он переписал заново. До этого над этими же страничками он работал два дня с С. Санбаевым. Теперь, снова тщательно сверяя с оригиналом, перебирая вариан-

ты, пережевывая каждое слово, выцеживали из моего, Санбаева и Абе переводов лучшее, верное, «то, что ложится на душу». Таким образом, над трижды переведенными и трижды отредактированными двадцатью страницами просидели еще два дня. А ведь потом над этим же текстом будет еще работать Юрий Казаков — художественный переводчик!

— Интересно,— заметил я.— Сколько энергии затрачено Вами за все эти годы на «Кровь и пот»? Пожалуй, будет маленькая электростанция, а?

Он засмеялся:

Ой, айтпа! (Ой, не говори!)».

(19 мая 1972 г.)

«Зашел на днях к Абе. Он был в подавленном, удрученном состоянии. С утра прочел написанные куски нового романа и вдруг понял: так писать нельзя. Вяло. Утомительно. Нечитабельно. Всю часть — более ста страниц — надо писать заново, по-другому. Но как? Как?! Невероятно трудно стало писать прозу. Вот принялся за «Сто лет одиночества» Габриэля Маркеса. Здорово, конечно. Но его это не вдохновляет. Другая природа, другой, так сказать, психологический и творческий склад. Потом он показал свои бесчисленные исправления к последнему изданию «Кровь и пот». Говорил о том, что непременно сократит батальные сцены, углубит, расширит линию Танирбергена, добавит какие-то штрихи к образам Акбалы и Еламана...

Сегодня я вновь зашел к нему. Он лежал в постели и вносил на поля романа правку. Серьезный. Сосредоточенный. Увлеченный. Рядом, на полу, лежала рукопись нового романа «Ночь на льдине».

(18 ноября 1977 г.)

«Абе показал мне толстый том трилогии (издания 1976 года), весь испещренный переделками и редакциями. Особенно много поправок в конце «Об Еламане я все сказал. А к Танирбергену и Акбале кое-что добавлю. Углублю. Некоторые мелкие главки вообще уберу, заменю кое-чем другим. Но... все это я сделаю потом. Для этого мне нужно сначала закончить «Льдину»...

Рядом лежал «Долгожданный день», третье издание. И здесь в начале много правки».

(1 июля 1978 г.)

...Было бы, вероятно, любопытно проследить, как рождается и постепенно оживает, совершенствуется фраза под пером Абдижамила. Между первоначальным наброском и окончательным вариантом ее почти всегда — дистанция огромного размера. В бумагах Абе, однако, немного черновиков. Чаще всего, переписав, он их тут же уничтожает. «Мне становится как-то не по себе, когда на столе слишком много клочков»,— не раз говорил он мне. В процессе работы над трилогией было уничтожено и немало эпизодов, сцен, отрывков, художественно законченных и тщательно отредактированных. Сколько было выброшено уже переведенных на русский язык кусков, над которыми мы вдвоем корпели по нескольку дней! Моя рациональная душа каждый раз, бывало, ныла при виде загубленного труда. Но таков Абе. Такова его творческая манера. В творчестве он безжалостен и к себе, и к другим.

В трилогии «Кровь и пот» есть несколько человеческих типов, которые являются открытием в казахской литературе. И у Еламана, прошедшего че-

рез все пути мытарства в своем духовном становлении, и у неукротимого, бесшабашного Калена, и у Акбалы с ее неудавшейся женской судьбой, и у по-своему самобытных, колоритных фигур рыбаков Доса, Мунке, Рая, и у многих других героев трилогии есть, пожалуй, немало духовно родственных собратьев в нашей многонациональной литературе. Эти образы при всей своей индивидуальности, своеобразии, несхожести судьбы и жизненного пути все же вызывают у читателя определенные ассоциации с другими известными литературными персонажами и предоставляют возможность для сравнения, сопоставления широких обобщений. Но такие нурпеисовские герои, как Судр-Ахмет, Каракатын, старик Суйеу — психологические и социальные типы огромной обобщающей силы, зорко подмеченные и выхваченные из жизни, вылепленные художественно ярко и убедительно. У них, на мой взгляд, нет аналогов в казахской литературе. Думаю, что их также трудно сопоставлять с какими-нибудь образцами мировой литературы. У них глубокие социальные корни; они порождение специфической среды и особого уклада жизни.

Иные критики охотно сопоставляют нурпеисовского Судр-Ахмета с шолоховским дедом Щукарем. Очевидно, это поверхностное сопоставление, основанное на каких-то схожих внешних приметах, на балагурстве, зубоскальстве, уместном и неуместном. Смею, однако, думать, что социальные корни Судр-Ахмета значительно глубже, чем у Щукаря, а его, Судр-Ахмета, комичность вредна и опасна. Конечно, поступки и слова их вызывают у читателя смех, но смех этот разный, у него иные истоки, иная природа. Над проделками деда Щукаря можно безобидно посмеяться, весь его облик вызывает добродушную улыбку, и по натуре своей этот дед-балагур

совершенно безвредный, незлой, по-своему даже добрый, верный, преданный.

Судр-Ахмет — не просто тунеядец, баламут, трепач и хвастун. По своему психологическому генезису он отвратительное порождение социального зла. Зла, которое пустило глубокие и крепкие корни в прогнившем патриархально-феодальном обществе. У него даже внешность отталкивающая. «Во всем его облике не было ни одной правильной черты, весь он был несоразмерен. Везде, во всех чертах его лица или чего-нибудь не доставало, или что-то было лишнее. Бритая до синевы голова его была заострена кверху и походила на воробьиное яйцо. Огромные, прозрачные, как рыбий пузырь, уши оттопыривались. И еще странность была в этих ушах — они двигались! Они настораживались на звук, даже слегка поворачивались в ту сторону, откуда был звук, или обвисали, совсем как у зверя».

Портрет отнюдь не располагает к смеху, не правда ли? Есть что-то нелепое в его худом, извивающемся хорьковом теле, что-то зловещее во всем его облике. Где бы он ни был, что бы ни делал, он всюду мелко пакостит. Угодничает, суетится, лжет, стравливает людей, двурушничает, наговаривает и при этом мнит из себя почтенного человека, аульного аксакала, кичится своими мнимыми достоинствами и заслугами, хорохорится, измывается над женой, детьми, источает бесконечный словесный гной.

Из его мелких пакостей образовывается большое зло. Все его откровенно презирают, однако, с ним приходится мириться. Он сам похож на болезненный гнойник, который поневоле приковывает к себе внимание. Убежденный паразит, живущий лишь сегодняшним днем, привыкший ублажать

лишь свою мелкую поганую душонку, он обладает незаурядным хамелеонским даром приспосабливаться к любой среде ради своей корысти и ухитряется при этом, точно накипь, всегда быть на виду.

Метко его прозвали Судр-Ахметом, Судыраком. И хотя по смыслу эта кличка означает болтун трепач, словоблуд, по своему лексическому значению и фонетическому звучанию она значительно шире. В этом «С-с-судыр, С-с-судыр-р-рак» слышится шелест иссохшей сорной травы, журчание сточной воды, шипение и свист гадюки и еще — людское презрение.

При всей своей ничтожности и никчемности Судр-Ахмет поразительно живуч. Он больше чем определенный человеческий, социологический тип. Он, пожалуй, нравственно-психологическое, общественно-социальное явление. Явление уродливое, вредное и одновременно многоликое. Явление, которое правомерно называть судр-ахметизмом. Явственные и искусственно завуалированные черты этого явления едва ли не повсюду сопровождают прогресс. Автор трилогии «Кровь и пот» сумел его увидеть и выразить в образе Судр-Ахмета, однако, сам Абе считает это явление столь сложным и многоликим, что уже многие годы всерьез размышляет о нем, лелея в душе трагикомическую драму под возможным названием «Судр-Ахмет».

...Из беседы с Абе:

«Судр-Ахмет — вовсе не продукт одной формации. Он паразит. А паразитизм был и есть во всех общественных формациях. Та или иная форма паразитизма будет существовать всегда».

(22 августа 1978 г.)

Таким же порождением прогнившего патриархально-феодального уклада является и Каракатын.

«С Каракатын что взять?— думает Мунке.— Глупая, вздорная баба». Вздорная? Конечно. Но это слишком мягко сказано. Ни одна сплетня не проходит мимо нее. Более того, она сама их искусно рождает, раздувает, распространяет. Она вся пышет и исходит злобой. Всё и все ей постылы. По натуре она деятельна, неуемна, обладает взрывным, неуправляемым характером. Но вся ее деятельность и неуемность всецело подчинены злу. Она вобрала в себя все отвратительные черты патриархального уклада, изуродовавшего и ожесточившего женскую душу, подавившего, вытравившего доброе человеческое начало в ней. Она — будучи порождением зла — теперь сама везде и всюду творит зло. Дело вовсе не в ее гнусной и сварливой бабьей сути. В ней воплотилось уродство жизни. Беспросветная жизнь, одуряющая нищета, бездуховность и убогость домашнего очага превратили ее в нравственного и физического урода и теперь, полная мести, злобы, глухой ярости, она сама уродует все вокруг, не жалея ни близких, ни свекровь, ни дочь, ни мужа, ни его друзей, ни себя. В ней бурлит злая, разрушительная сила. Она не только Каракатын — Черная баба, у ней и душа, и все помыслы черные. Она — само исчадие мрака.

Над этими двумя низменными и гадкими человеческими существами гордо возвышается неприступный, непреклонный образ старика Суйеу. Здесь уместно вспомнить, что в казахской литературе создана огромная и богатая галерея колоритных стариков — мудрых, степенных, щедрых душой и сердцем, благочестивых, благородных и многоопытных, являющихся надежной опорой и защитой нравственной силы народа, воплотивших в себе лучшие черты национального духовного облика и самосознания. Но абдижамиловский Суйеу, красно-

глазый, с козлиной бородкой, с белыми ресницами, упрямый старик, восседающий прямо, как кол, и время от времени фыркающий гневно и яростно, заметно выделяется и в ряду этой галереи литературных образов.

У Суйсу нет ни власти, ни богатства. Он обладает лишь щедрой душой, суровым нравом, строптивым характером. В суждениях и поступках он прям и беспощаден. Бедняки его побаиваются, но глубоко почитают. Богачи его боятся и откровенно ненавидят. Язык его как жало. В сухом, тщедушном теле старика обитает могучий, непокорный дух. Он весь сотворен из горячей крови, обнаженных нервов и неуемной ярости. Он непримиримый враг чванства и высокомерия, лицемерия и фальши, корыстолюбия и всего показного, неискреннего, суетливого. И в этом его сила. В этом его человеческое достоинство. Клокочущая ярость выражается в нем в частом ядовитом хмыкании, в пронизывающем, всевидящем взгляде.

Старец Гсбол, единственный, которого «вредный старикашка» Суйсу почитает в родном краю, с горечью размышляет: «Что за человек! У этого дьявола, видать, и души совсем нет!». Но душа-то как раз у него есть. Душа большая, израненная, нежная. По-отечески любит он Еламана, души не чает в своем несчастном внуке. Однако с диким упрямством скрывает и свою нежность, и свою любовь.

У Суйсу обостренное чувство справедливости. Ради этого чувства он не идет ни на какие компромиссы, отвергает все посулы богатеев, совершает дерзкие, безумные с точки зрения житейского благоразумия поступки, прекрасно сознавая, что они принесут и ему, и его единственной любимой дочери много горя.

Речь его — под стать крутому нраву — резка, отрывиста, напориста. Он говорит, будто камчой хлещет. Вспомним, к примеру, сцену, где Суйеу узнал о том, что Акбала пошла второй женой за Танирбергена. «Кровяные глаза его стали вылезать, кадык на худой шее дергался, пальцы бегали по рубашке, будто ему было душно.

— Что это такое, а? Нет, что она мне говорит? А ты разве видала, чтоб за гулящей сучкой не бегали кобели? К чему это ты мне говоришь? А? Что это? Дожив до возраста пророка, я с палкой должен бегать за кобелями? А? Отгонять их от своей гулящей сучки? Эй, эй, хрычовка, что это за издевательство? А? А?».

В хилой, старческой груди Суйеу бьется большое, болью истерзанное сердце.

Я вовсе не хочу сказать, что образы Судр-Ахмета, Каракатын, старика Суйеу — лучшие в романе. Отнюдь. Есть в трилогии десятки образов, не менее колоритных, искусно, ярко выписанных и несравненно более значительных по идейно-смысловой нагрузке и художественной и философской насыщенности. Однако — повторяю — и Еламан, и Акбала, и Кален, и Мунке, и Кудайменде, и даже Танирберген имеют своих близких и далеких «родственников» и в казахской, и в мировой литературе. А эти трое, о которых я говорил подробнее выше, кажутся мне принципиально новым типологическим явлением, зорко выхваченным писателем из гущи народной жизни и достоверно отраженным в художественной литературе.

Из дневника: «Говорил Абе и о том, что Судр-Ахмет и Суйеу в русском переводе все-таки проигрывают, что многие тонкости их поведения и речи не переданы, не получились...»

(август, 1978 г.)

Сейчас мне вдруг подумалось: а может, я слишком пристрастен и к Абе, и к его творчеству, и к его героям? Но что делать? Нелегко быть беспристрастным (да я и не хочу этого), когда без малого два десятилетия находишься почти всегда рядом с писателем, просидел с ним бок о бок бесчисленное количество дней и ночей за одним столом, знаешь его окружение, близких и родных, его друзей, слабости и привычки, и многое-многое другое, о чем мог бы рассказать значительно больше, чем сказано в этих нескладных записях, знаешь и видел многих прототипов, успел узнать и полюбить его край, его родной Арал, когда он еще был во всей красе и могуществе, и бурые приаральские степи...

Да-а... те дивные два месяца, летом 1964 года, на берегу древнего Арала, у тихого залива Тущибас, навсегда остались в памяти. Мы славно поработали, славно отдохнули, а самое главное — я воочию увидел и почувствовал тот удивительный край, так ярко, так любовно описанный и воспетый писателем в трилогии. Возвращались мы в город Аральск уже сушей, на двух бойких газиках, одолев по фантастическому бездорожью, по выжженной степи, изрезанной оврагами и бураками, более четырехсот километров пути, и я увидел знакомые по описаниям в книгах места, где герои Абдижамила ловят рыбу, пасут скот, любят, женятся, умирают, сражаются за лучшую долю на своей благословенной, щедро политой кровью и потом предков земле. Позже то, что я там увидел и перечувствовал, я описал в двух рассказах — «У залива Тущи-бас» и «За шестью перевалами».

...Много глубоких мыслей высказано, много прекрасных слов сказано о трилогии «Кровь и пот» в предисловиях, послесловиях, статьях Луи Ара-

гона, Ч. Айтматова, С. Баруздина, Ю. Казакова, Л. Теракопяна, В. Оскоцкого, З. Кедриной, В. Владимирова, А. Устинова, И. Омарова, М. Каратаева, Ш. Елеукенова, С. Кирабаева, З. Кабдулова, А. Кекильбаева и еще нескольких десятков именитых литераторов. А сколько было читательских писем и откликов!

Мог бы, пожалуй, и я еще немало рассказать об этой славной книге и ее авторе.

Ну, к примеру, о том, как — между прочим — когда-то это произведение было задумано как тетралогия, и действие романа доводилось в задумках автора до времен коллективизации, и Еламан мыслился в качестве председателя колхоза («Шолақ қол басқарма»—«Однорукий баскарма»), и автор, задумчиво глядя на могуче возвышавшийся напротив залива Бел-аран, рассказывал мне любопытные эпизоды из этой так и несостоявшейся книги.

И еще я мог бы рассказать о том, как роман А. Нурпеисова любим в ГДР, где его великолепно перевел на немецкий язык Вильгельм Плакмайер, как восторженно писали о трилогии известные критики Лео Кошут, Ральф Шрёдер, Герлинд Кёниг, Петер Кирхнер, какие были отклики в журнале «Нойе Дойче Литератур» и газетах «Нойе Цайт», «Нейер Таг», «Остзее-Цайтунг», «Дер Гайстфаден», о необыкновенно теплой, доверительной зарисовке Иоахима Новотного, озаглавленной «Если я однажды окажусь в Алма-Ате...» и опубликованной в газете «Нойес Дойчланд».

И еще я мог бы многое поведать о литературных эссе, статьях и очерках Абдижамила, которые составили солидные книги «Раздумья» и «Все в нем пело», о том, какое он придает им значение, как трудно они писались, сколько раз переписывались

и переделывались, о том, как в них блестяще раскрылась еще одна сторона его художественного дарования.

И еще я мог бы рассказать о том, как он, двадцатитрехлетний, неопытный, неискушенный в литературе, писал свою «Курляндию», как еще тогда проявились в нем упорство, терпение и стойкий характер, поведать о том, как вышел этот первый его роман в свет и почему в первом издании не было редактора.

Мог бы рассказать еще и о том, как сам автор относится к своим удачам и неудачам, о его сомнениях и терзаниях, о его отношении к славе, к популярности, о его оригинальных взглядах на многие проблемы современного литературного движения.

Мог бы, мог бы... если бы не удерживала меня опасность, что мои записки, с некоторой, быть может, претензией названные мною опытом психологического этюда, превратятся в нечто рыхлое, аморфное.

Впрочем,— кто знает — может, когда-нибудь и напишу обо всем этом...

А пока еще несколько штрихов к портрету Абдижамила Нурпеисова.

В чем его художественная сила? На мой взгляд, в предметной детали и психологизме.

Основной философский лейтмотив? Серьезное, глубоко уважительное отношение к человеку, к жизни. К жизни, которая далеко не всегда праздник, а чаще всего — вовсе не праздник; в ней немало горя и печали и тем не менее она прекрасна.

Он строг к человеку, но и добр, сострадателен, даже снисходителен. Людское горе воспринимает как свое личное. Он знает, что человек не всегда всесилен и всемогущ. Иногда человек просто слаб

и беспомощен. И тогда он нуждается в сочувствии, в утешении, в дружеской помощи, в прощении. Только подлость и двурушничество писателем не прощаются. Ни в его книгах, ни в жизни. Беспощаден он и к самодовольной тупости, к толстокожести. Вспомните Абейсына, Калау, Тулеу, Сарышая...

Любимые герои? Люди трудной судьбы. Труженики. Внешне сильные, грубоватые, неуклюжие, неразговорчивые, упрямые, замкнутые. Верные в дружбе и любви, легко ранимые, очень нуждающиеся в тепле домашнего очага, в ласке, заботе и внимании. Чуть-чуть сентиментальные. Вспомните Еламана, Мунке, Жадигера, героев многих очерков.

И еще: Нурпеисов убежденный противник разных схем, выдуманных правил, незыблемых постулатов, прямолинейностей и раз и навсегда установленных канонов. Душа его жаждет раскованности. Его удручают и приводят в уныние даже правила грамматики. Вся его натура противится категорическим понятиям: хороший — плохой, черный — белый, большой — маленький, можно — нельзя. У него все значительно сложней.

Основной стилевой принцип: образность, изобразительность, ясность слова, просвеченность фразы, пластика, доступность. Строя предложение, многократно переписывая его, он стремится именно к этим качествам, не прибегать к эффекту, искусственной орнаментальности, блеску, заумным периодам, нарочито усложненному синтаксису, формалистическому изыску. Он — можно сказать — максимально натурален.

В художественном мышлении он тяготеет, пожалуй, больше к эпике. Еще школьником он всерьез задумывался написать произведение об акынебунтаре Сары Батакове. И не случайно замыслил

это произведение как роман, наверняка, имея весьма смутное представление о том, что это такое. Роман так и не был написан. Но первым произведением, написанным молодым, неопытным писателем, был все-таки роман. Роман, принесший автору заслуженный успех и славу. Роман, который по единственной причине—суровой требовательности к себе — до сих пор не переведен на русский язык.

(Из дневника: «Я часто думаю, что за роман я взялся все-таки по невежеству»,— заметил Абе и уже в который раз рассказал мне о том, как — кажется, в 1948 году — Мухтар Ауэзов повел его в Оперный театр на смотр концерта, подготовленного к Декаде казахского искусства в Москве. Сидел он, волнуясь и робея, рядом с М. Ауэзовым. На сцену вышли оркестранты в национальных костюмах. Многие инструменты Абе видел впервые.

Сухой, поджарый, кучерявый Ахмет Жубанов, взмахнул дирижерской палочкой, и оркестр заиграл «Адай». Абе весь подался вперед. Оркестр он тоже видел и слышал впервые. М. Ауэзов покосился на него и спросил: «Ты что, Абдижамил, впервые, что ли, слушаешь оркестр?!». И на честное признание начинающего писателя сказал, посуровев, с глубоким неодобрением: «Вот-те раз! Тоже пишет роман, а сам еще мальчишка!» «И тогда я понял,— продолжал Абе,— что пропал. Знаний не было, образования не было, культуры не было, а я писал роман. Смешно! Все это от невежества». Я сказал, что невежество тут, возможно, ни при чем. Такова была природа дара, таков был зов таланта. И еще я сказал, что писателем его, Абдижамила, сделали именно природный талант и терпение. А не образование, не книжная культура. Он возражать не стал».

(22 августа 1978 г.),

Кстати, отношение Нурпеисова к личности и творчеству Ауэзова — тема для особого разговора. Об этом он всегда говорит с благоговением, с гордостью и, я бы сказал, с затаенной робостью. Ауэзов для него, как для всех казахских литераторов,— святыня. Говорить об Ауэзове неизменно трудно, почетно и ответственно. Лишь небольшую долю своих мыслей и чувств об этом Человеке-глыбе Абе высказал в своем эссе «Слово об Учителе» и ряде других выступлений. Он убежден: осмысление этой личности — дело времени, дело будущего. Я же знаю, как во время работы над трилогией «Кровь и пот» ауэзовская эпопея незримо присутствовала всегда, на всех этапах, поддерживая и вдохновляя писателя всем своим величавым духом. Не раз заставал я Абдижамила с томом «Пути Абая» в руках и помню, как еще в начале нашего знакомства, он внушал мне: «Все мы должны время от времени перечитывать Ауэзова».

Жизненное кредо? Ничего не чураться, стойко и спокойно относиться ко всему, что уготовано судьбой, ошибаться, терзаться, сомневаться и все-таки двигаться вперед, неторопливо, без суеты, но уверенно. Любимая шутка — слова, сказанные однажды каким-то земляком: «Не торопись. Как бы ни торопился, все равно опоздаешь». И — трудиться, трудиться, помня, что дар художника — прежде всего, долг и обязанность. Перед собой, перед читателем, перед людьми. Без громких слов, публичных заверений и деклараций.

Так я понимаю Абдижамила Нурпеисова. Как художника и человека. И так я его вижу.

Свое широко известное эссе о Мухтаре Ауэзове Абдижамил заканчивает словами: «Когда писатель идет трудной дорогой, выбирает себе трудную судьбу, он должен быть сильным и мужественным.

И он непременно добьется победы. Этому учил нас Мухтар Ауэзов, учил тех, кто избрал судьбу писателя и идет писательской тропой, взвалив на плечи всю боль, гнев, радость, страсть, порыв, дерзания и мечту человечества».

В полной мере эти слова относятся и к большому советскому писателю Абдижамилу Нурпеисову.

1978

ИСТОКИ И ПОИСКИ

ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ АБИША КЕКИЛЬБАЕВА

> Люди не должны видеть капельки пота на измученном челе мастера, его усталость, отчаяние, мучительно сдвинутые брови, достаточно того, что они видят творение его рук. Для мастера-творца нет большего счастья.
> *А. Кекильбаев. «Конец легенды»*

I

Уже тогда, лет семнадцать назад, среди шумной ватаги молодых одаренных людей, как-то враз пришедших в казахскую литературу, этот смуглый, курчавый юноша привлекал внимание основательностью суждений, пытливостью, начитанностью, сдержанными жестами и необыкновенно образной, по-восточному витиеватой речью. Сверстники его, пребывавшие в том блаженном возрасте, когда душа переполнена неуемной радостью и жаждой самовыражения, были тогда более склонны мудрствовать вслух, нежели слушать, и все же, если начинал говорить этот степенный юноша, говорить по обыкновению рассудительно, со ссылкой на множество неведомых имен и названий книг, не-

вольно умолкали даже самые заядлые, горластые спорщики. Помнится, любопытство к нему вызывало еще и то, что он был с Мангышлака, с полуострова на Каспии, из крохотного аула, затерявшегося на стыке туркменских песков, который в то время казался нам диковинной, недоступной даже воображению глухоманью.

Увлекаясь, юноша красочно рассказывал о земле, столь непохожей на те области Казахстана, откуда приехали мы, о жизни, быте, укладе тамошних жителей, о легендах и преданиях старины, о судьбе предков-адайцев, о многоликой пустыне, и чудилось, что о родном крае он знает все. И хотя к тому времени он еще только готовил к печати первую книжку стихов и опубликовал одну-две статьи, все, кто знал его, чувствовали, что со временем он, несомненно, скажет свое слово в литературе.

За годы увлеченного и напряженного творчества Абиш Кекильбаев действительно проявил многогранность своего таланта, написав книжку стихов, несколько сборников рассказов и повестей, книгу критических работ, роман «Конец легенды». Он перевел на казахский язык несколько глав «Войны и мира» Л. Толстого, «Жизнь» и «Пьер и Жан» Мопассана, десяток пьес и много рассказов русских и зарубежных писателей. Это, конечно, немало, но все же перо Абиша я бы не назвал бойким, пишет он трудно и неторопливо, точно сказитель ведет свой эпический сказ. И примечательно, что все написанное им не оставляло равнодушным ни читателя, ни критиков, а вызывало неизменный интерес, приковывая внимание к его творческим поискам, вызывая порой противоречивые толки. Примечателен и тот факт, что произведения его переведены на немецкий, венгерский, болгарский языки...

II

Так называемый ученический, поисковый период у Абиша Кекильбаева длился совсем недолго. Своими первыми стихами, статьями и двумя-тремя запомнившимися рассказами он как бы заявил о своих потенциальных творческих возможностях, опубликовал одну за другой несколько небольших по объему повестей, которые позволяли говорить об их авторе как о писателе бесспорно одаренном, самобытном и вполне сложившемся. Лучшие прозаические произведения, вошедшие в сборники «Клочок тучи», «Степные баллады» и «Горсть земли», четко определили основной круг проблем его творческих интересов и замыслов и раскрыли его склонность к неторопливой сказовой манере, к философичности, к психологизму, к живописному жизнепознанию и буйной, красочной языковой стихии.

Нетрудно заметить, что начало творческого пути Кекильбаева совпало как раз с довольно бурным периодом пристального, даже, можно сказать, обостренного внимания многих казахских литераторов к прошлому своего народа, к своей почти неведомой истории. Именно там, в таинственных и притягательных глубинах своей истории, зачастую воспринимавшейся в романтико-героическом ореоле, многие черпали материал и вдохновение, в результате чего родился не один десяток повестей и романов, которые по жанровым признакам позволительно было назвать то «чисто» историческими, то историко-биографическими, то хроникой, а то и просто этнографической беллетристикой с упором на экзальтированную экзотику «незабвенной» старины.

По совершенно иному пути пошел прозаик Абиш Кекильбаев. В своих повестях «Баллада забытых лет», «Хатын-гольская баллада», «Колодец», «Состязание», он, прибегая к искусной аранжировке древних преданий, сказов, притчей, воссоздает не только нравственный облик яркого и сурового прошлого, но и чутко затрагивает глобальные проблемы современности. В предисловии к его книге «Баллады степей» («Молодая гвардия», Москва, 1975) лауреат Государственной премии СССР Абдижамил Нурпеисов пишет: «Он не щеголяет в своих произведениях громкими историческими именами. Он далек от несерьезной тенденции приукрасить или, наоборот, принизить прошлое народа. Сочетание углубленно-психологического анализа с философским осмыслением социальных сторон человеческого бытия делает его повести особенно искренними и правдивыми».

Достоинство и сила художественной палитры А. Кекильбаева в том, что он по-современному, историко-философски переосмысливает «сказанья старины глубокой», извлекает из древних легенд общечеловеческие, гуманистические корни-формулы, по-новому, очень актуально высвечивая «осколок древней правды». В этом, несомненно, и заключается одно из своеобразий Кекильбаева как художника, и, конечно же, правы критики, когда отмечают и подчеркивают его умение затрагивать «существенные проблемы истории и современности» (Ч. Айтматов), подчиненность его повестей-баллад «сквозной большой социальной идее» (А. Нурпеисов), склонность к настойчивому размышлению «над сущностью человека и движущими мотивами его поступков» (А. Руденко-Десняк).

«Баллада забытых лет»—это повесть об изнурительной вражде и розни племен, о разгуле дико-

сти и жестокости, о звериных нравах, когда смысл жизни для многих батыров и старейшин племен и родов заключался в мести, в неукоснительном почитании волчьих законов во имя сохранения превратно понятых чести и достоинства священного духа предков. Автор находит сочные краски, колоритные, зримые детали для описания раздолья казахской степи и раскаленных зноем, с терпким запахом высохшей травы туркменских пустынь, но в этом огромном мире под чистым, вымытым утренним солнцем небом нестерпимо тесно двум враждующим издревле племенам. Здесь царят произвол и насилие, свирепые набеги, угон скота, умыкание девушек и разбой. Корни вражды настолько глубоки, что уже невозможно определить, кто творит большее зло, кто является жертвой. «У каждой стороны длиннейший перечень обид». На страницах баллады и в устах героев часто звучит слово «месть». Месть ослепила разум, очерствила сердца, опалила души. Даже на поминках мужчины не расстаются с кинжалами и саблями. Даже на сборищах не слышно песен, не звучат переборы домбры. Мрачная фигура туркменского хана Жонеута вызывает страх и оторопь как у его сподвижников, так и у его недругов. «Его мускулистые ноги уверенно попирают землю, жилистые руки скрещены на груди, ястребино зоркие глаза пылают ненавистью. Мести жаждет душа, руки. Ради мести ноги готовы без устали шагать по пустыням. Месть привела его сегодня к холмику, затерявшемуся в полыни».

Под стать ему был его младший брат, по прозвищу Лютый волк, свирепый, матерый, по-звериному жестокий, вся жизнь которого состояла из сплошных набегов. Не уступает ему в дерзости, бесстрашии и ярости и казахский батыр Дюнмкара.

Злым вихрем налетает он на туркменские аулы.

В изнурительной вражде жили соседние племена извечно. «Сколько траченных молью папах пылится в юртах, напоминая о батырах, которым папахи уже ни к чему! Сколько брошенных в степи могил!».

Хан Жонеут глубоко убежден в своей правоте. Творя зло, он искренне печется о славе и могуществе своего народа, родной земли, заботится о нетленной памяти предков, считая себя ревнителем народной чести и справедливости. «Не им установлен этот закон степи, не ему отменять его». Он не в силах подняться над вековыми предрассудками, не может вырваться из плена бесчеловечных порядков и традиций. Он раб древних жестоких канонов, устоявшегося веками уклада нравственных отношений. Он горько переживает свою старость, то, что в некогда славном роду не осталось истинных батыров. Ему больно: старший сын, ловко владевший и кинжалом, и шашкой, рано сложил голову, а средний, драчун и забияка, на чужой стороне нашел свою могилу. Жонеуту непонятно, отчего его младший сын, Даулет, красавец и всеобщий любимец, заразился страстью к музыке и с пятнадцати лет не расставался с дутаром. Чтобы разбудить в пылкой душе Даулета ненависть к кровному врагу, Жонеут прибегает к последнему средству — едет с ним поклониться далекой могиле святого пращура Темир-баба́. И этот молчаливый укор и наставление отца становятся потом причиной гибели талантливого юноши, родившегося вовсе не для бранной славы.

На старости лет Жонеут смутно чувствует, что вся его жизнь, полная опасностей и невзгод, была в сущности бесплодна, что люди не могут и не долж-

ны, по-видимому, вечно жить ненавистью, местью, злобой и изнурительными распрями. Однако мысль его, отупевшая от жестокости и горя утрат, останавливается на пороге этого откровения. Об этом же настойчиво размышляет и пленник-казах, прославленный домбрист, понимающий, что «человек не зверь, должен же он в конце концов постичь, что является на свет ради мира, продолжения рода». Эту истину, открывшуюся ему, музыканту, давно, он решается внушить Жонеуту, и впервые за многие-многие годы домбра заговорила на общем для обоих языке. «Новый кюй наливается крепостью. Звуки все бодрее, определеннее. Обида, боль и печаль отступают перед трезвым разумом. Мелодия взывает к размышлениям, как многомудрая речь, способная указать выход отчаявшимся».

Да-а, ненависть рождает только ненависть. Поняв это, Жонеут впервые познал душевное смятение, тревогу и сомнения, испытал страх одиночества, заброшенности. Исповедь домбриста, в которой звучали и боль, и горечь, и упрек, и осуждение, и гнев, и призыв, и сострадание, лишила отныне Жонеута покоя, а в иные минуты приходили трезвое раскаяние и даже жалость, да, да, простая человеческая жалость к несчастному, невинному, невзрачному музыканту, к судьбе которого оказался совершенно равнодушным его соплеменник — грабитель и насильник Дюймкара. Умирая в тяжком горе и сомнениях, Жонеут слышит не свист стрел и бряцание сабель, а звуки дутара: его племянник, подросток Курбан, искусно воспроизводит тот самый кюй, который в час откровения играл ему пленный музыкант-казах...

Таковы идейный пафос и содержание «Баллады забытых лет», о которой много добрых слов сказа-

но казахскими, русскими и зарубежными критиками.

«Только из горького опыта минувших лет можно исторгнуть свет для будущего» — эта короткая, но емкая фраза из «Баллады забытых лет» (в оригинале повесть называется «Кюй») является как бы стержневой мыслью, пронизывающей все исторические повести А. Кекильбаева. Это отмечают почти все критики, указывая также на то, что нравственные проблемы, поднимаемые в повестях казахского писателя, отнюдь не замыкаются в узконациональных рамках, а имеют общечеловеческий резонанс. Так, например, критик Л. Теракопян пишет: «Оставаясь верной духу историзма, воспроизводя страничку далекого прошлого, повесть Абиша Кекильбаева отвечает и на нынешнюю злобу дня. Она утверждает в человеке творческое начало, право на самостоятельное мышление» [1].

Об этом же говорит и известный критик из ГДР Герберт Кремпиен в послесловии к книге «Избранное» — сборнику повестей шести советских писателей, изданному дважды в издательстве «Фольк унд Вельт»: «Воспроизведенный эпизод из продолжавшейся столетиями вражды между адайцами и туркменами развенчает миф об отсутствии истории у кочевых народов, который, кстати, навязывали и казахам, и доказывает, как на основе, казалось бы, локальных событий, имевших место в степях Средней Азии, можно построить гуманистическую притчу высокого общественного звучания. Хотя казахский писатель обращается к древней национальной истории, он тем не менее затрагивает актуальней-

[1] Л. Теракопян. «Разнообразие красок и решений», «Дружба народов», 1969, № 1, а также сборник «Литература и современность», «Художественная литература», М., 1970, с. 316.

шие вопросы современности, имеющие значение, скажем, для народов Африки»[1].

Одной из излюбленных тем А. Кекильбаева — теме неограниченного могущества и непомерной власти над людьми, власти разрушительной и губительной, противопоставившей себя добру, любви, миру, всему человечеству, незыблемому на земле, мотиву запоздалого прозрения и духовной нищеты, убожества тирана-себялюбца — посвящена другая, широко известная повесть писателя «Хатын-гольская баллада». Она так же построена на древней легенде о Чингисхане, ради эгоистической прихоти своей поголовно истребившем тангутов, но так и не сумевшем покорить белотелую тангутскую ханшу Гурбельжин, от рук которой он и умирает бесславной смертью. Автор сумел наполнить легенду большим философским смыслом о неистребимости гордого человеческого духа, о бессилии тех, кто возомнил себе всесильным, позволяет себе бездумно и жестоко распоряжаться судьбами народов, о неотвратимости справедливого возмездия, о неминуемой суровой каре, которая непременно постигает всех, кто творил зло, о том, что кровавых властителей покарает не бог, а руки людей.

Две другие повести — «Колодец» и «Состязание», вошедшие в сборник «Баллады степей»,— по описываемым событиям и социальной проблематике ближе к нашему времени и, пожалуй, менее «историчны» в том значении, как это понятие соотносимо с «Балладой забытых лет» и «Хатын-гольской балладой». И в этих повестях А. Кекильбаев верен своей манере философского и аналитического живописания, однако, на мой взгляд, автор здесь вовсе не задается целью создать свою концепцию ка-

[1] «Erlesenes», Novellen, «Volk und Welt», Berlin, 1974, 419S.

кой-нибудь древней притчи или по-своему интерпретировать предание, он просто реалистически разрабатывает внешне не примечательный, но типичный случай, каких бывало много в казахской степи прошлого века, и на основе искусно построенной трагической коллизии поднимает существенные нравственно-этические проблемы, не потерявшие своего значения и поныне.

Это печальная история колодцекопателя Енсепа, талантливого одиночки, вырывшего за свою короткую и нелегкую жизнь немало полноводных колодцев в пустынном краю; история человека, относившегося к своему тяжкому и опасному труду, как к творчеству, приносящему творцу немало мук и душевных треволнений, а людям — радость. Редкий дар скромного труженика не мог быть оценен по достоинству в то несправедливое время, в которое он жил, и, вырыв свой лучший колодец, достигнув желанной цели, колодцекопатель погибает.

«Состязание» — трагическая повесть о том, как прекрасная девушка, дочь степного богача, в силу нелепого стечения обстоятельств, бесправия и старозаветных феодальных нравов и устоев вынуждена стать женой умалишенного. Примечательно, что в «Колодце» и «Состязании» заметно проявились те черты и грани дарования художника, которые впоследствии убедительно и ярко раскрылись в новых повестях и рассказах, посвященных нашей современности, а именно: строгая композиционная продуманность, внимание к бытовым деталям и этнографическим особенностям, углубленный психологизм, пристальный анализ поступков, изящная манера повествования, пронизанная легкой усмешкой, сатирическими нотками.

Следует отметить, что художественно-эстетические и социально-философские достоинства назван-

ных выше повестей получили дальнейшее развитие и воплощение в многосложном повествовании — романе «Конец легенды». Своеобразный цикл исторических баллад А. Кекильбаева, обрел, как мне кажется, художественную завершенность именно этим романом. И, бесспорно, повести вкупе с романом образуют существенный перевал на творческом пути художника.

И здесь — в романе «Конец легенды» — автор вновь обращается к тому спокойному, многомерному повествованию, когда сюжет, внешняя канва события отступает как бы на второй план, уступая место всестороннему раскрытию, многосложной человеческой души, психологизму, анализу побуждений и характеров, внутренним драматическим коллизиям, накалу подспудных страстей, внешне сдержанных, неброских, буйству изобразительных средств и сложных, а порой и усложненных словосцеплений.

Исторический, реальный факт и художественный вымысел, фольклорная основа и реалистическое повествование, пронизанное современным мироощущением, причудливо и занимательно сплелись в этом произведении, выразив наиболее полно и ярко художественно-философскую концепцию автора, своеобразно интерпретирующего легенды и предания народа. Любопытно, что Чингиз Айтматов, рассуждая о том, какой путь литературного освоения фольклора наиболее продуктивен и перспективен, отдает предпочтение художественному использованию мифологии — мифологических структур и в качестве примера называет «книгу талантливого казахского прозаика Абиша Кекильбаева, где автору с помощью мифологических систем и структур удалось затронуть существенные проблемы истории и современности. Эта книга — на очень высоком

уровне мышления — есть сплав мифов, легенд и современности, сплав опыта исторического и наших дней, и на мой взгляд, все эти компоненты (плюс, конечно, талант прозаика) сделали произведение не только насыщенным содержательно, но и художественно значительным»[1].

Все сказанное здесь о повестях Абиша Кекильбаева в полной мере относится и к его роману «Конец легенды».

III

...Немного о самом романе.

Критик Зигрид Кляйнмихель (ГДР) совершенно верно подметила, что сюжетную основу исторических произведений А. Кекильбаева составляют легенды и притчи «с относительно простым действием, которое можно передать всего несколькими словами»[2]. Казалось бы, содержание романа «Конец легенды» также составляет поэтическое предание, которое самаркандские гиды и поныне рассказывают туристам, любующимся реставрируемой мечетью Биби-ханум — любимой жены Тамерлана.

...Отправился великий властелин в далекий поход. Тоскуя по супругу, юная Биби решила построить к его возвращению дивный голубой минарет. И когда осталось лишь достроить купол, молодой зодчий, к тому времени пылко полюбивший прелестную ханшу, заявил ей, что минарет не будет закончен, если она не одарит его, зодчего, поцелуем. Ханша возмутилась и предложила дерзкому мастеру свою самую красивую служанку. Но зодчий был непреклонен. Между тем властелин уже возвращался из похода. Он вот-вот должен был вступить в

[1] «Вопросы литературы», 1976, № 8.
[2] «Sonntag», 12, 1978, 10S.

столицу. И тогда юная ханша уступила просьбе зодчего. Поцелуй был такой долгий и страстный, что на губах ее остался след. Властелин был восхищен невиданным минаретом. Но след на губах жены заронил в его душе подозрение. И ханша призналась. Повелитель приказал казнить зодчего...

У этой легенды немало вариаций, но суть ее примерно такова, и именно по ней построена сюжетная линия романа А. Кекильбаева. Но писатель не просто воспроизводит по-своему древнее предание, не только расцвечивает его своим художественным видением, а наполняет его глубоким философским смыслом, показывает и раскрывает его подспудное социальное содержание, создает огромный многогранный и многопластовый мир со сложным сплетением человеческих судеб, страстей и волнений, с неизменно актуальными нравственными проблемами.

Центральный образ романа — Великий Повелитель — во многом перекликается с Жонеутом из «Баллады забытых лет» и Чингисханом из «Хатынгольской баллады», однако в нем более ярко, объемно и глубоко выражены человеконенавистническая философия тирании и губительная сила непомерной власти. Слава, как достояние величия и вечности, и всемогущество были Повелителем достигнуты не сразу. Все пришлось ему изведать, бывшему малоизвестному предводителю войск эмира: и лишения, и гонения, и унижения от спесивой знати, и тоску, и боль, и муки уязвленного самолюбия. Но он наделен был от природы могучим духом, талантом, неуемным тщеславием и целеустремленностью. Он хотел обессмертить свое имя и очень рано сделал для себя вывод, что в этом непостоянном, лживом и жестоком мире только власть и сила могут обеспечить бессмертие. «Подлинное

имя силы — Вечность,— рассуждает он.— Только необузданная сила, мощь в состоянии находить с нею общий язык. Гибель слабого предопределена уже Сегодня; кару для посредственности, для середняка готовит Завтра; и только сильный, не признающий никого и ничего, бессмертен, как сама Вечность». Такова в общем-то несложная философия, таков идеал Повелителя, которому он подчиняет всю свою незаурядную личность.

Он, хорошо изучивший низменные страстишки и слабости подневольного люда, с нескрываемым презрением относится к народу, считая его презренной чернью, которую — по его убеждению — следует держать постоянно «между страхом и надеждой», ибо только тогда она в руках властелина представляет собою реальную силу. Опытный в искусстве управления, искушенный в дипломатии, не чурающийся откровенно циничных приемов ради достижения своей эгоистической цели, он становится всемогущим деспотом, жестоким, коварным, умным и дальновидным.

И, возомнив себя земным владыкой, он всю свою жизнь старался, чтобы каждый его поход, каждый поступок, даже каждое изреченное им слово прогремели, как легенды, ласкающие слух его приближенных, устрашающие недругов, внушающие трепет восторга или страха. Своей неограниченной властью над народами и странами, силой и талантом, умом и искусством покорных ему многочисленных безмолвствующих, безропотных рабов он хотел безраздельно завоевать не только весь земной шар, но и грядущие века. Он очень надеялся, что и минарет непостижимой красоты — голубая башня, гордо и величественно устремившаяся к поднебесью, которую построила в его отсутствие младшая ханша в честь очередного победного похода всесильного

супруга, будет служить увековечению и без того безмерной славы «самого великого властелина всех времен».

Да, он преуспел в управлении народами; он испытывал радость и гордость, глядя на поверженные троны и короны; он искусно способствовал созданию множества легенд о своем могуществе, о своей исключительности и даже о своей справедливости и доброте. Он верил в магическую силу и нетленность легенд, которые должны были пронести славу «златоголового владыки» через века.

Однако история загадочного минарета стала легендой, перечеркнувшей все ранее бытовавшие и беспощадно обнажившей всю подноготную «легендарной» жизни, сопряженной с неслыханными трагедиями сотен тысяч безвинных жертв во имя головокружительного восхождения одного властолюбца. Мнительному властелину, наделенному злой волей и проницательным умом, относящемуся ко всему и ко всем с недоверием и подозрением, последовательно докопавшемуся до мельчайших подробностей строительства нового минарета, не удалось все же установить подлинную достоверность молвы об измене своей юной супруги, но зато он окончательно убедился в пустоте и никчемности прожитой им жизни.

Запоздалое прозрение осенило его. Он пришел к нему через тяжкие сомнения, через мучительные размышления. Для этого ему необходимо было сделать над собой страшное усилие, вырваться хотя бы ненадолго из автоматизма мышления и поступков. Сомнения привели его к откровению, к каким-то простым человеческим истинам, которые раньше казались ему смешными и ничтожными. Парадоксальным оказалось то, что, познав в молодости лишения и рабство и всей душой возненавидев зависи-

мость и унижение, он потом сам, став всемогущим властелином, творил только зло. «На гордые головы он неизменно обрушивал гнев и ярость; на тех, кто униженно припадал к его ногам, смотрел с брезгливой жалостью».

И столь устрашающее всемогущество, несмотря на всю кажущуюся незаурядность, на самом деле, оказалось проявлением самого банального человеческого порока — подлости. Злодейство, чем глобальнее по размеру, тем явственнее раскрывает духовное ничтожество своего творца. Эта беспощадность прозрения, разоблачившего его бездуховность, не только стала финалом его физической жизни, но и во всей своей ясности обнажила бессмысленность и призрачность неимоверных усилий этого существа, не знавшего истинного человеческого счастья и тщетно радевшего о бессмертии.

Автор вовсе не рисует однозначного злодея резкими плакатными мазками, не осуждает его прямолинейно, а постепенно, последовательно, как бы изнутри разоблачает, развенчивает философию зла и насилия, философию власти, подавляющей и унижающей человеческое достоинство, личность. Ведь, будучи всесильным и всемогущим, Повелитель, с другой стороны, сам раб, раб обстоятельств, раб слепой, бесчеловечной, жестокой догмы. Да, он всем принес несчастье. Но и сам оказался жертвой своего же могущества, своей же неограниченной власти. Когда-то ему казалось, что в покоренном им мире все живут с невидимой петлей на шее и барахтаются в силках его власти, и только он, сам Повелитель, свободен от всех тенет. Однако к концу жизни он убедился, что невидимая петля, захлестнувшая горло других, незаметно спутала и его руки-ноги. И теперь он изведал самое страшное несчастье — одиночество. Он вынужден сознаться в том, что у

ослепленного по его воле молодого зодчего и у младшей ханши, чья молодость и краса вянут в ханских покоях, все же более завидная участь, чем у него. Ведь у них есть хотя бы возможность поведать кому-нибудь о своем несчастье, а Повелитель лишен и этой возможности.

В сущности, всесильный властелин бессилен. Он, творивший зло, сам стал орудием зла. Он знал, что юная ханша невинна. Он не мог возбудить в себе ненависть к молодому зодчему. Но не мог он и решиться на простой человеческий поступок, на благородный жест, ибо в таком случае разрушил бы легенду о всесильном, всемогущем властелине, легенду, которую он поневоле создавал всю свою жизнь, став таким образом из творца зла жертвой зла.

Больше всего на свете боялся властелин тысячеустой молвы, боялся обнаружить свою немощь, свою несостоятельность. Уже одряхлевший, беспомощный, разуверившийся во всем, он затевает безумный, неугодный ни богу, ни людям поход, страшную, кровавую бойню. «Тем, кто останется в живых,— рассуждает он,— будет уже не до сплетен, не до праздной молвы о Повелителе, его молодой ханше и дерзком зодчем». Он, как маньяк, ревностно оберегает легенду о величии великого Повелителя, но сам же ее разрушает своими человеконенавистническими деяниями и философией зла.

Страшное сознание преступно прожитой жизни — вот что унес с собой в могилу герой романа «Конец легенды», человек, поставивший свой незаурядный талант, ум, энергию, всю свою полную хлопот и тревог жизнь на службу эгоистическим устремлениям, тщеславию и честолюбию, все свои порывы подчинивший доказательству своего превосходства над другими, себе подобными.

Бесславный и диалектически закономерный конец тирана, конец легенды. И автор убедительно показывает и раскрывает философскую, социальную и нравственную закономерность его крушения.

Многоликие картины древней жизни предстают перед глазами читателя романа. Бескрайняя пустыня, в зыбучих песках которой бесследно исчезают великие человеческие деяния; шумные и пестрые восточные базары; пышность и великолепие сказочных ханских дворцов, мечетей и городов, как память неиссякаемого и бессмертного народного творчества; подлость придворных интриг и благородные движения человеческой души; сцены любви и ревности, всепоглощающей страсти, смятения и отчаяния, сострадания и бессмысленной жестокости, повального истребления невинных людей и картины повседневного мирного быта у домашнего очага, глубокие, то проникновенно-затаенные, то обнаженные до цинизма рассуждения героев о славе, могуществе, судьбе, назначении человека на земле и многое-многое другое оживает на страницах романа, вызывая у читателя ответные чувства и мысли.

«Конец легенды» предназначен не для любителей легкого чтива. Как и в своих исторических балладах, автор прибегает к неторопливому, обстоятельному повествованию, шаг за шагом пристально прослеживая движение души, раскрывая внутренний динамизм мышления. Необходимо проникнуться этой манерой степенного сказа, вникнуть в течение мыслей и многозначные рассуждения. Пожалуй, это та самая книга, которая, говоря словами Пушкина, «читается с расстановкою, с отдохновением — оставляет вам способность позабыться, мечтать; опомнившись, вы опять за нее принимаетесь, перечитываете места, вами пропущенные без внимания...»

Не только манера письма, углубленный психологизм, осознание истории и проникновение в историю, драматический накал и социальная насыщенность делают «Конец легенды» произведением современным. Созвучие нынешнему дню ощущается в самой постановке автором вопроса о нравственной цене человеческого счастья, беспокойство об искренности и истинности убеждений, неприятие успокоенности, автоматизма, безмятежности существования, неуемная жажда выявления лучших возможностей человеческой натуры.

IV

В упомянутом предисловии к книге «Баллады степей» Абдижамил Нурпеисов писал: «Абиш, по существу, успешно преодолел первый перевал. На мой взгляд, он, довольно сложившийся, возмужавший писатель, должен теперь идти ко второму, главному перевалу своего художественного творчества».

Видно, в творческом пути каждого истинного писателя рано или поздно наступает очевидный момент, определенная межа, когда уже нельзя развиваться в испытанном, надежном направлении, поскольку это неумолимо приводит к перепеву самого себя, к автоварнациям, к благополучному сочинительству на основе в общем-то уже использованных, отработанных материалов и приемов. Должно быть, А. Кекильбаев и сам это почувствовал. После трехлетнего перерыва, в первом номере журнала «Жулдыз» за 1977 год, он опубликовал четыре рассказа, которые в определенной мере оказались неожиданными и открыли новую грань его дарования и творческих поисков.

В них чувствуется несколько иной Кекильбаев, не тот, к которому читатель привык по его историческим балладам. И дело, пожалуй, не просто в

том, что он из заманчивой глубины веков вдруг как-то сразу обратился к нашей современности, к весьма злободневным, нравственным проблемам нашей действительности, расширил, раздвинул горизонт своих творческих интересов, но и в иной тональности повествования, в крутом переходе от спокойно-величавой, несколько возвышенной и отстраненной сказовости к более упругому, динамичному письму, к нервной насыщенности фраз.

В сатирических, а порой и саркастических тонах, в скрытом, умном юморе, в обилии диалогов, которых он еще недавно в романе «Конец легенды» так упорно избегал, к более богатой палитре красок и разнообразной гамме чувств и оттенков, применяемых автором, от мягкого лиризма, безобидной насмешливости до язвительности, сурового трагизма и беспощадного обличения.

Четыре рассказа Кекильбаева, опубликованные в одном номере журнала, стали своеобразной прелюдией к последовавшим за ними четырем его повестям. Почти в каждом из этих рассказов заявлены и намечены новые для творчества писателя общественно-социальные объекты и психологические типы, которые обстоятельно прослежены в последующих повестях: «Автомобиль», «Под кущей джиды», «Дом на окраине», «Последний снег весны».

Думаю, не случайно эпиграфом к одной из повестей Абиша послужили известные слова И. Бунина: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает этого каждый из живых на земле». Действительно, герои его нового цикла повестей — люди, о которых принято говорить: простые, неприметные, невыдающиеся, ничем не примечательные. Они не вершат судьбами людей, не выражают глубоких, глобальных истин и идей, не выделяются каким-либо необыкновенным даром, неодолимой страстью

или незаурядной судьбой, как большинство героев предыдущего цикла исторических баллад Кекильбаева.

Но и старый молчун и труженик Тлеу, проживший в степи нелегкую, но честную, благородную жизнь («Под кущей джиды»), и сирота Жакан, один из первых овладевший неведомой потомкам степняков профессией и проложивший в бескрайних просторах пустыни, где вольно паслись косяки куланов, немало новых дорог («Автомобиль»), и красивая женщина, не принявшая в жизни ни одного самостоятельного решения, покорно плывшая по течению и поплатившаяся за свою пассивность и инертность бесплодным одиночеством («Дом на окраине»), и мудрая старуха, оказавшаяся в переломный момент своей жизни в новой, городской, среде, перед непростыми нравственными испытаниями («Последний снег весны»), характеризуют собой разные стороны, разные пласты нашей современной жизни и художественно достоверно раскрывают психологические, социальные и этические, моральные сдвиги и перемены в духовном развитии. Кажется, автор незатейливо повествует о жизни своих героев, и в жизни их, очень земной, размеренной, переданной живописно, со множеством вещных подробностей, ничего в сущности особенного не происходит, однако внешне монотонное, однообразное бытование их сопряжено с серьезными размышлениями о своем назначении на земле. Мотив прозрения, откровения и трудного постижения истины снова явственно звучит на страницах этих повестей.

Стариком Тлеу руководит обостренное чувство ответственности, долга перед родной землей, сознание того, что жизнь на земле вечна, неистребима, что цепочка рода никогда не должна оборваться, что грешно просто так, бездумно прожить жизнь,

ибо человек рождается на свет не для удовлетворения одних своих личных мелких прихотей и страстишек; что нравственный багаж, прекрасные традиции, обычаи, накопленные и сбереженные многими поколениями, имеют свою извечную ценность и высокий человеческий смысл лишь в том случае, если на земле торжествуют мир и благоденствие. Старик понимает, что «самое главное наследство, завещанное предками,— честное отношение к жизни. И напрасно мы порой небрежно называем серыми буднями и мелкой суетой дни своей жизни, заполненные повседневным честным трудом и заботами о своих ближних. Разве высший смысл и высшее благо не в том, чтобы каждый живущий на планете мирно трудился и растил свое многочисленное потомство в своем родном краю, на своем клочке земли, у своего очага, довольствуясь лишь тем, что дает твоя честная жизнь и праведный труд, и не зарясь на чужое счастье и добро?»

Не задалась жизнь у героини повести «Дом на окраине». Она принимала жизнь такой, какая она есть, безропотно, бесстрастно, безучастно, неизменно оставаясь в плену обстоятельств. Красивая, обеспеченная, до поры до времени молодая и беззаботная, она всецело полагалась на слепую судьбу и слишком поздно осознала, что жизнь прошла бесплодно, бесследно. Она оказалась виноватой перед памятью мужа, перед единственным сыном, перед родственниками, перед любовниками. И только перед своей собакой у нее не было вины. Но и верная собака ее покидает. В сущности эта женщина никому не причиняла зла, но беда ее в том, что и добра никому не сделала. Оказалось, лишь творящий добро достоин полноценной жизни. Творить добро — значит быть активным в жизни, а не се-

товать на свою участь, на свою судьбу. Понять это не всегда и не всем дано.

Нет, совсем не безоблачную жизнь прожила старуха из повести «Последний снег весны». Ей, выросшей в далеком пустынном ауле, среди барханов и дюн, пришлось изведать немалые тяготы жизни, непосильный труд, лишения, пережить гибель мужа, одинокую вдовью долю, но она не жаловалась на судьбу, не впадала в отчаяние, а с житейской мудростью и стойкостью, веками выработанными в сознании женщин степей, относилась ко всем испытаниям. Она прежде всего мать и всем своим чутким материнским сердцем понимает свой главный долг перед собой, перед погибшим мужем, перед поредевшим родом: она обязана вырастить и воспитать своего единственного сына достойным человеком. И даже теперь, когда он вырос, возмужал, обзавелся семьей, стал зрелым, видным мужчиной, она неизменно рядом с ним, старается понять его жизнь, его интересы, манеру поведения, друзей, молодую жену, весь незнакомый уклад городской жизни. Случается, не все ей по душе, не просто переборо́ть привычные, устойчивые представления, однако она не назойлива, не капризна, не сварлива, а опять-таки по-женски, по-матерински мудра, терпелива и чутка, благородна.

Аулу посвящено большинство произведений казахской прозы. И чаще всего об ауле говорится восторженно, любовно, с глубокой благодарностью и с неизбывной тоской, как о некоем романтическом зеленом причале, где царят первозданная благодать, покой и бережно сохраняются нравственные устои. В противовес аулу город и теперь еще зачастую изображается едва ли не исчадием зла и всевозможных пороков. В повести Абиша такое противопоставление отсутствует. Старухе в

длинном, до пят, черном платье и белом высоком тюрбане все в городе в новинку. Ей кажется поначалу странным, что одним лишь движением маленького крана в доме появляется вода, что на расстоянии шеста находится базар, где бойкие торговцы в тюбетейках настойчиво уговаривают: «бери-бери», а на расстоянии взмаха камчи — магазины, где смазливые девчонки наперебой предлагают: «пожалуйста-пожалуйста». Обо всем этом автор повествует с юмором, убедительно подчеркивая трезвый ум, насмешливую наблюдательность старухи. Писатель поставил аульную казашку-мать в новые, городские, условия и психологически проследил ее путь развития, как бы выверяя вековые нравственные устои на прочность и жизнестойкость в новой среде, и доказал, что подлинная человечность, доброта, любовь — непреходящи.

В своих повестях, как и многие казахские прозаики его поколения, А. Кекильбаев придает большое значение обстоятельному и любовному описанию прекрасных старинных обрядов и традиций, сложных ритуалов, обычаев: он исключительно внимателен к забытым почти ныне этнографическим деталям кочевой жизни, но при этом не поддается соблазнам самодовлеющего экзотизма, а старается раскрыть их социальный смысл, философский аспект, душу народа изнутри.

Проза А. Кекильбаева помогает нам серьезно и вдумчиво смотреть на жизнь, взывает к размышлению, к глубоким обобщениям, приковывает наше внимание к неразрывной, диалектической связи времен — прошлого и настоящего. Она наполнена философским, интеллектуальным содержанием, зиждется на прочной и богатой традиции сочной устной и письменной казахской речи.

Сейчас писатель напряженно работает над но-

вым романом об исторически важной вехе в судьбе казахов. И одновременно вынашивает острый, социально-философский роман о моральной и гражданской ответственности своего поколения — тех, кто стоит нынче у самого порога сорокалетия. Возможно, это и есть тот главный перевал на творческом пути Абиша Кекильбаева, который, хочется надеяться, он одолеет с честью.

1978

ТАЛАНТ И ТРУДОЛЮБИЕ

Каждый, кто взялся однажды за кетмень, должен прокладывать свой арык.
Д. Досжанов. «Шелковый путь».

I

Ныне и в Казахстане, и за его пределами довольно популярно творчество Абиша Кекильбаева, Кадыра Мырзалиева, Сапна Муратбекова, Калихана Искакова, Акима Тарази, Зейнуллы Серикказиева, Оразбека Сарсенбаева, Аскара Сулейменова, Есенжола Домбаева, а тогда, в 1963—1964 годах, они были мало кому известными, шумными юнцами, только что окончившими институты и университеты. Молодые, горячие, резкие в своих суждениях, они любили и знали родную литературу, были повально увлечены Э. Хемингуэем, Ф. Кафкой, У. Фолкнером, В. Борхертом, Г. Бёллем, собирались в тесных комнатах редакции республиканского литературного журнала «Жулдыз», в котором в то время и мне посчастливилось работать, азартно спорили, безжалостно критикуя друг друга и с юношеской бесшабашностью ниспровергая признанные авторитеты.

Тогдашний редактор «Жулдыза», которого эти начинающие литераторы почтительно-добродушно называли «Стариком», терпеливо и благосклонно относился к нарушителям порядка, превращавшим редакцию в литературный клуб, слушал их, посмеивался, похохатывал. «Старику»— теперь широко известному автору трилогии «Кровь и пот» — было тогда сорок лет...

Часто бывал вместе с ними очень стеснительный, робкий светлолицый юноша, который обычно сидел в сторонке и помалкивал. Видно было, однако, с какой жадностью слушал и впитывал он «любомудрые» сентенции своих эрудированных товарищей. О нем только и знали тогда: сын табунщика, вырос в степи, на безлюдье (оттого, вероятно, и молчалив), по возрасту моложе всех нас, однако в издательстве «Жазушы» вот-вот выйдет первая книжка его стихов. Ныне Дукенбай Досжанов, тот самый тихий, молчаливый юноша, является автором семнадцати больших и малых книг, и мне о нем писать, пожалуй, легко потому, что я его очень близко знаю все эти годы и, как переводчик, знаком едва ли не с каждой строчкой всех его произведений.

С первых же шагов Д. Досжанова в литературе чувствовалось, что у него есть своя тема, свой излюбленный эстетико-философский круг проблем, о которых он пытается рассказать свежо, своеобразно. Привлекали его определенный историографический уклон, его кровная привязанность к своему родному краю, к степям в предгорьях Каратау, к жемчужной Инжу—Сырдарье, к цитадели древней кипчакской цивилизации, к своей Йокнапатофе, не выдуманной, однако, как у Фолкнера, а реальной, многострадальной и бесконечно дорогой. И с самого начала творчество Дукенбая идет по двум доро-

гам, которые сближаются, скрещиваются, порой сливаются и вновь расходятся: одна—в глубь времен, другая — из мрака забвения к нашим дням.

Вот эта взаимосвязь далекого прошлого с современностью, эта неразрывная цепь времен и поколений, прослеживаемая с пристальным, проникновенным вниманием и завидным художественным воображением, воссоздаваемая, с одной стороны, с неизменной, восторженной любовью к истории и памяти родного края, ассоциирующейся с терпкой, горькой, жизнестойкой, неистребимой полынью, и, с другой стороны, со строгой требовательностью к потомкам, нашим современникам, и составляют, на мой взгляд, суть, пафос всех романов, повестей, рассказов Д. Досжанова.

Обращаясь к прошлому (повесть «Фараби» о жизни ученого-философа, уроженца Казахстана Абунасира аль-Фараби, 1100-летие которого не так давно отмечалось во многих странах мира; повесть «Отрар» и роман «Шелковый путь» о городе древней культуры и могущественном государстве Дешти-Кипчак, разрушенных дикими ордами Чингисхана; повесть «Полынь и цветы», рассказ «Кокпар» и т. д.), автор оценивает его с позиции современности, настойчиво ищет свет и тени, сопоставляет, выявляет корни нравственно-морального облика своего народа, стараясь не попасть в соблазнительные тенета идеализации давно минувших дней. Повествуя о современности, о животноводах, рисоводах, об аульной интеллигенции, молодежи нынешнего Южного Казахстана (романы «Трудный шаг», «Большая река», повести «Тропою тулпара», «Туркестан», книга рассказов «Долг людской»), он постоянно прибегает к ретроспекции, обращается к древней, полузабытой, мало запечатленной истории, к суро-

вой и трагической судьбе своей нации.

В предисловии к роману Д. Досжанова «Трудный шаг» («Молодая гвардия», 1974) Олжас Сулейменов пишет, что «роман отличается национальным колоритом, этнографической достоверностью». Замечание это верное, и оно в полной мере относится ко всему творчеству Досжанова.

Знание тончайших деталей жизни и быта древних кипчаков и современных казахов, любовное, подробное, доскональное выписывание обычаев, обрядов, многочисленных традиций и бытовых реалий кочевой жизни, сугубо национальный колорит, проявляющийся в поступках героев, в их речи, жестах, манерах, отношениях друг с другом, выгодно выделяют Дукенбая среди многих его литературных сверстников.

Он, как художник, считает нужным обращать внимание читателя на то, что некогда являлось и в лучшем своем проявлении является и сейчас важной стороной национального быта, его своеобразием, исходя при этом из того, что у каждой нации, у каждого народа есть только одной ей, только ему одному свойственные черты, особенности.

Кто-то из русских критиков заметил, что для творчества Досжанова характерен культ коня. В казахской литературе, как устной, так и письменной, коню — верному спутнику джигита — отводится вообще особое, почетное место. Нелегко найти казахского литератора, который не воспевал бы коня. Но Досжанов, сын табунщика, находит и здесь новые, яркие детали.

Молодой наездник Дос (повесть «Полынь и цветы») готовится к очень ответственной байге — великому степному празднику — и начинает тщательно седлать скакуна.

«Сначала спина Рыжего укрылась мягким, ска-

танным из верблюжьей шерсти, двойным потником. Поверх него положили чепрак из белой овечьей шерсти осеннего настрига. Края чепрака были украшены нашивками — орнаментом в виде круто изогнутого баранъего рога. Поверх потника и чепрака легла туго скатанная подушечка из плотного войлока — подседельник. И только после этого жена подала Досу седло с изогнутой, как шея гусака, лукой. Седло, выточенное из орехового дерева, было очень легким, но твердым и прочным. Аккуратно поправив еще разок потник под седлом, чтоб не было складок, Дос попросил подпругу. Юная хозяйка по неопытности вместо подпруги протянула широкий подпаховый трок. Он не взял его. Когда предстоит долгая скачка, подпаховым троком обычно не пользуются. Вдвое сложил подпругу, крепко, как только мог, затянул ее, на седло накинул толстое одеяльце, укрепил его нагрудником, потом вправил удила и поставил коня на привязь».

А сколько тончайших опоэтизированных деталей в одном из лучших, пронзительно-печальных рассказов Дукенбая «Кумыс»! Как бы вскользь замечая, что казахи издревле готовят кумыс, главным образом, в семи видах посуды, автор подробно описывает, как и из чего они делаются («конек, «мес», «торсук», «тай-саба», «кунан-саба», «березовый жбан», «кавак»), каково предназначение каждого из этих видов, какие свойства обретает напиток, заквашенный в той или иной посуде, каким кумысом принято угощать простого гостя, или почтенного человека, или влюбленных и акынов, или батыров, идущих в поход, или бродяг, шаманов, шутов и торгашей, кому и в какой дозе и в каких чашах при каких обстоятельствах следует подавать кумыс и т. д.

Оказывается, это целая наука, тонкое искусство, сложный ритуал, выработанные кочевым бытом в течение столетий, и героиня рассказа добрая и ласковая Актате — Белая тетушка, слегка сетуя на современников, забывших многие славные традиции прошлого, с грустью и достоинством говорит: «Не зная всего этого, нечего браться за квашение кобыльего молока. Зачем выдавать пойло за кумыс, унижая священный напиток предков?»

Байга, к примеру, в казахской литературе описана и воспета наверняка сотни раз, но Дукенбай и здесь «открыл» столько свежих красок, броских деталей этой степной удали, о которых, мне кажется, имеет лишь смутное представление большинство казахских читателей, не говоря уже о читателях других национальностей.

Подобные этнографические описания, ярко раскрывающие многомерный, а не примитивный, как склонны порой считать иные, быт казахского народа, щедро рассыпаны едва ли не в каждом произведении Досжанова.

То он как бы мимоходом говорит о головном уборе туркестанских женщин, по которому можно безошибочно определить их возраст, семейное и общественное положение, то описывает, как молодка деревянным половником разливает кумыс, и раскрывает смысл, символ каждого ее движения, то показывает нам дивный, очаровательный ритуал праздничного угощения бастангы — устраиваемого молодой хозяйкой по поводу отъезда сверстника, то удивляет читателя сочным живописанием роскошных восточных блюд или состязаний на ристалище батыров, то демонстрирует немалые познания в многосложном искусстве тренировки скакуна и т. д. Словом, в самом, казалось бы, обыденном, примелькавшемся, хорошо известном нахо-

дит много поэтического, возвышенного и самобытного.

Конечно, это не смакование деталей, не дань экзотике степи, все этнографические живописания органически вплетаются в художественную ткань произведения, поднимая новые пласты народной жизни, быта, духа.

Нужно сказать, что углубленное изучение бытовой культуры своего народа, проникновенное внимание к различным аспектам и граням подлинной народной жизни особенно характерны для молодой казахской прозы, о чем ярко свидетельствуют повести А. Кекильбаева, О. Сарсенбаева, Д. Исабекова, О. Бокеева.

II

Итак, далекое прошлое своего народа и современность в прямом ее понимании — два главных русла творчества Д. Досжанова.

Наиболее значительным его произведением на тему современности является, бесспорно, роман «Трудный шаг» (по-казахски он называется «Зауал», что означает расплата, кара, месть, возмездие). Сразу оговорюсь: не все в этом романе удалось. Очевидны рыхлость, расплывчатость в композиции, непроясненность некоторых образов, шаткость иных положений и мотивировок, длинноты и излишества, о чем писали и казахские и русские критики.

Однако роман обладает и немалыми достоинствами.

Две позиции в отношении к жизни, к назначению человека на земле, к гражданскому долгу сталкиваются в романе: с одной стороны, люди цельные, целеустремленные, честные и — с другой — карье-

ристы, тунеядцы, рвачи, приспособленцы, озабоченные единственно личным благополучием.

Табунщик Доскей и сторож кордона, егерь Макулбек, например, открыто смотрят жизни в глаза. Они глубоко осознают свой человеческий долг перед своим поколением и потомками и, где бы ни были, какие удары ни обрушила бы на них судьба, не изменяют чувству ответственности перед родным краем. Здесь, на древней земле Каратау, они родились, здесь капнула первая капля крови от пуповины, здесь они познали и радости, и горести, и потому они живут как бы одним дыханием со степью.

Внешне кажется, что Макулбек и Доскей живут очень обыденной, немудреной жизнью, так, как придется, как бог на душу положил. Каждый занят только своим скромным делом: один всю жизнь, зимой и летом, в стужу и в зной, пасет лошадей, гордясь своей верностью древнему дедовскому ремеслу; другой — долгие годы сторожит заповедник, сажает деревья, разбивает бахчи, не расставаясь с кетменем. Но спокойствие, простота их жизни обманчивы, чисто внешни. На самом деле жизнь их внутренне богата, сложна, цельна. Это жизнь не суетливая, на поводу вечной спешки, когда даже некогда оглянуться, задуматься, а размеренная, полнокровная, обоснованная, осознанная.

В строго житейском смысле старики эти непритязательны, скромны, никогда не кичатся своими заслугами, не требуют за свой нелегкий труд каких-то особых почестей. За их плечами огромный жизненный опыт, они знают цену жизни, цену почета. В сознании своего долга, своей необходимости и черпают они силы. «Ради чести этой он, считай, всю жизнь на коне провел. И на войну-то прошедшую его не пустили, дали бронь; дескать, сохрани

скотину, Доскей. Хоть и не воевал, не проливал крови, а тоже досталось. Замерзал в бураны зимой, весной тонул в половодье, летом изнывал от жары. Хлебнул горя, однако не осрамил чести народной...»— говорится в романе о Доскее.

Жизнь казахского аула невозможно представить без таких стариков, как Доскей и Макулбек. Они являются своеобразным нравственным критерием, источником всего доброго, мудрого. Не занимая никаких постов, своим трудом, повседневным поведением, житейским опытом они исподволь, незаметно играют важнейшую роль в судьбе земляков. Без совета, без благословения этих стариков не проходит ни одно событие в аулах: ни свадьбы, ни поминки, ни даже байги.

Совсем было сбился с пути Жаманеркек, и аул, и добрые обычаи народа забыл, едва бродягой не стал, повозились, помучились-таки с ним многотерпеливые старики, в люди вывели. Им, старикам этим, в первую голову обязан Жаманеркек своим постепенным перерождением. Даже непутевый Кулшыгаш, оказавшись вдали от родного аула, вдруг ясно представляет себе, что без этих стариков и ему, и многим его сверстникам будет худо.

За все чувствуют себя в ответе Доскей и Макулбек. Глубоки их корни в родной земле. Они живая память прошлого, активные труженики настоящего. Они неотъемлемая часть древнего, загадочно-молчаливого Каратау.

Опасность утраты моральных критериев, ценностей, созданных и накопленных народом в течение многих веков, всего того, что отложилось в глубине сердца чистым золотом, забвение лучших душевных качеств соплеменников глубоко, остро волнует писателя. И сам автор, и лучшие герои

его книги постоянно и серьезно раздумывают о жизни, о назначении человека на земле. Легкое, беззаботное, безмятежное существование, жизнь порхающей бабочки или бездумного тунеядца, жизнь кое-как, по течению, без оглядки им глубоко противна. Им необходимо знать, куда идет жизнь, куда они идут сами, ведь нужно не просто прожить жизнь, а жить осознанно, обоснованно, как подобает человеку.

Такому миропониманию противостоят в романе Мулкаман, Наганай, Кулшыгаш. Жизнь их с первого взгляда вполне благопристойна. Они занимают должности, управляют хозяйством, распоряжаются судьбами людей, говорят правильные речи, с ними вынуждены считаться, ибо, как говорят казахи, они «жир на бульоне». Однако нутро-то у этих «братьев-благодетелей» с гнильцой.

Они ловко устроились в жизни, и прежде всего дорожат своим покоем, благополучием, а к заботам аулчан равнодушны, хотя и тонко скрывают это. В сущности, это прихлебатели, мелкие потребители жизни. Ложь, самообман, тщеславие, карьеризм, бездушие, отсутствие каких-либо идеалов — вот та сфера, в которой они привыкли вращаться. Постепенно подобная ложная жизнь превратилась у них в норму, в удобную философию. «И зачем я буду вмешиваться?— рассуждает на собрании про себя Наганай. Выступлю в защиту Жаманеркека, старикам не понравлюсь. «Подхалим»,— скажут. Поддержу Макулбека, против начальства пойду... Нет, в таких случаях нужно ускользнуть, вильнуть хвостом, как лиса... Надо уметь жить». Кулшыгаш учит молодую жену: «Выкинь из головы свое выдуманное счастье! Покой — прежде всего». Как бы вторит ему музы-

кальный консультант: «Жизнь — большая река. И главное — стремиться к тому, чтобы удержаться на ее поверхности».

Трудноизлечимая болезнь — видимость, подобие, приспособленчество — поразила их. Болезнь, опасная еще тем, что быстро распространяется по цепной реакции. Мулкаман и Нагапай развращают неопытного Кулмыгаша, толкают его на преступление; Кулмыгаш, в свою очередь, ломает, отравляет жизнь беззащитной, доверчивой Сан; горе любимой дочери окончательно подкашивает, казалось бы, несгибаемого Макулбека, и тот в отчаянии, в слепом исступлении хватается за ружье...

Равнодушие, безразличное отношение ко всему святому, полная атрофия социальной и общественной ответственности Мулкамана и Наганая приводят к тому, что в разрушенных кошарах гибнут овцы, чабаны живут в невыносимых условиях, скудеет земля, в непригодность приходит Коканский заповедник — любимое детище и гордость Макулбека. Словно язва на здоровом теле общества, они приносят немало бед и горестей.

Активная, ярко гражданственная позиция автора, его непримиримость ко всякой расхлябанности, безответственности, ко всему поверхностному и мелочно-суетливому, его горячее стремление сохранить, сберечь все подлинно духовное, ценное, по крупице веками накопленное в душах нынешнего поколения побуждают читателя всерьез задуматься.

Глядя в далекую степь, где у самого горизонта зыбится, дрожит знойное марево, Макулбек думает о скоротечности жизни, о неотвратимых переменах, о том, что все меняется, в том числе и облик самой земли. Да-а... меняется облик земли, но

остается ее красота, остается ее своеобразие. И пока живут на этой земле люди, неизменной останется их любовь к ней. Любить землю — значит беречь ее. Это ведь закон. Закон непреложный. Закон земли. С ним обязан считаться каждый разумный человек. Ибо добрая и щедрая земля за неразумное, равнодушное отношение к себе и вообще к жизни, как это давно замечено, жестоко мстит. За ограниченность, недальновидность предков расплачиваются потомки. За бесцельно, бессмысленно, суетливо, мелочно прожитую жизнь каждого ждет неминуемая расплата. В этом суть, в этом лейтмотив романа Дукенбая Досжанова. И в этом видится мне его значение.

III

Тема современности в прямом ее понимании и излюбленные автором мотивы получили дальнейшее развитие в его новом романе «Большая река»[1]. Роман воспринимается как самостоятельное художественное произведение, хотя и задуман как продолжение романа «Трудный шаг», о чем свидетельствуют и единство места действия, и общность многих героев, и идейно-тематическая перекличка, и яркая гражданская направленность в художественном видении писателя.

Насколько мне известно, автор намерен написать еще одну книгу, как бы завершающую этот цикл (или своеобразную трилогию) — три романа, воссоздающие художественный облик современного казахстанского юга — за последние три десятилетия, с его огромными экономическими, хозяйственными, нравственными, социально-психологическими

[1] Д. Досжанов. «Дария», «Жазушы», Алма-Ата, 1976.

преобразованиями и изменениями, со всеми многочисленными проблемами в сфере человеческого бытия.

«Большая река» — выражение художественных пристрастий и гражданских воззрений писателя, всем сердцем привязанного к своему родному краю. В романе сконцентрировались наиболее характерные для творчества автора мотивы и объекты его художественного исследования. Многое из того, что знакомо читателю по рассказам писателя, вновь оживает на страницах романа в более широком и философски осмысленном контексте, а некоторые эпизоды из рассказов и их герои, и даже целые новеллы органически вошли в канву романа. Вот эта взаимообусловленность, взаимосвязь, взаимопроникновенность художественных произведений Дукенбая Досжанова, составляющих некое многомерное единство и воссоздающих широкую панораму современной жизни юга нашей республики, и составляют художественное своеобразие писателя, откровенно тяготеющего к многопластовой масштабности.

Не стану здесь подробно анализировать роман «Большая река»[1], отмечу лишь некоторые стержневые моменты, которые, бесспорно, относятся к достоинствам произведения.

Резко и остро, с подлинно гражданским пафосом подняты в романе проблемы охраны окружающей среды, защиты природы, земли, которые в краю земледельцев-рисоводов ныне стоят предельно конкретно. Автор колоритно описывает успехи рисоводов, их нелегкий повседневный труд, рекордные

[1] Обращаю внимание читателя на то, что наиболее обстоятельно и глубоко проанализирован роман Д. Досжанова «Большая река» в статье Ш. Елеукенова «Высокая гордость человека труда» (см. «Жалын», 1977, № 5, с. 117 — 123).

урожаи, умножающие богатство Родины. Но с болью сердца показывает он и то, как порой не по-сыновьи обращаются со священной матерью нашей — землей.

Знатный рисовод, беззаветный труженик Батыр, встретив после многих лет разлуки друга, композитора Далабая, говорит: «Да что я? Ты оглянись вокруг. Узнаешь лик родной земли? Когда-то здесь почва как от жира лоснилась. А сейчас она истощена, изможденa, засолена. Видишь: вся в солончаковых проплешинах?! А куда делся непроходимый тугай вдоль реки? Зачах. На корню загубили. Как, бывало, резвились в раздольной Сырдарье осетры и усачи, сомы и сазаны! Теперь они задохнулись, погибли, сгнили в бесчисленных сбросовых ямищах. А какой смрадный дух идет из оврагов и болот, чуешь? Огромное богатство, дар природы бессмысленно гибнет там... В добром сердце и ласковых, заботливых руках нуждается нынче наш край...»

К этой теме — оскудения земли, нерадивого обращения с ней, образования солончаков, серых и унылых от мертвенно-белесой пыли — автор обращается в этом романе не однажды. Потрясенный Далабай расспрашивает руководителей совхоза о причинах подобных грустных перемен. Происходит такой диалог:

— Без гербицида не обойтись. Сорняк одолеет, рис задушит. Тогда ни плана, ни обязательств.

— Но существуют же способы восстановления почвы...

— Ойбай, разве на все нас хватит? Где у нас возможности сеять то люцерну, то рис?! А планы и обязательства кто выполнять будет? Нынче, дорогой, не до травополья! План не дашь — башку свернут...

— Ну вот... три года подряд собирали урожай, а на что земля похожа?! Где, скажем, лет через пятьдесят нашим потомкам рис выращивать?

Да, встречаются еще бездумные и бездушные руководители, не видящие и не желающие видеть дальше собственного носа, живущие нынешним днем, и автор беспощадно разоблачает их философию. Безответственность и равнодушие, как опасная социальная и нравственная болезнь, страшной ржой разъедают лучшие человеческие качества, заботливо накопленные за века, и многие даже не представляют, какой огромной моральной потерей оборачивается — скажем мягко — неразумное отношение к извечной кормилице-земле.

Весь роман Д. Досжанова пронизан тревогой и болью за судьбу родной, исконно благодатной земли, которой в последние годы грозит истощение в связи с эрозией и дефляцией, в связи с неотвратимым и безжалостным наступлением Кзылкумов на сырдарьинское левобережье. То, о чем ученые пишут в своих статьях и исследованиях сухо, строго, автор «Большой реки» рассказывает художественно обостренно, публицистически страстно.

Пафос его определенен и четок: немыслимо, невозможно, кощунственно одной рукой созидать, другой — разрушать. Нельзя самообольщаться успехами сегодняшнего дня, следует всегда помнить о том, на чем зиждятся эти успехи и не слишком ли огромной окажется плата за них в будущем, плата, которая ляжет на плечи наших же потомков.

Автор не сгущает красок, не вздыхает, не тоскует по первозданной нетронутости безбрежной шири степей, он радуется огромным переменам, происшедшим за непостижимо короткий срок, гордится освоением Тогускенского массива, красотой безбрежных рисовых полей, аккуратных, ухоженных

чеков, но не закрывает он глаза и на отсутствие качественной и надежной водосборно-сбросной сети и спланированных полей орошения, на мертвую, отравленную воду в зловонных коллекторах, на засоление и заболачивание почвы, на оскудение природы не в глобальном, а в конкретном, локальном масштабе и художественно достоверно и убедительно показывает, как оскудение окружающей среды неумолимо приводит к обмелению, обнищанию, очерствению человеческой души. А это уже невосполнимая, ничем не оправдываемая потеря.

Читая «Большую реку» Д. Досжанова, заражаясь его благородным гражданским пафосом, мысленно все вновь и вновь обращаешься к известным, пророческим словам Ф. Энгельса: «Не будем, однако, слишком обольщаться нашими победами над природой. За каждую такую победу она нам мстит. Каждая из этих побед имеет, правда, в первую очередь те последствия, на которые мы рассчитывали, но во вторую и третью очередь совсем другие, непредвиденные последствия, которые очень часто уничтожают значение первых».

Вот эта мысль — тревожная и предупреждающая — является стержневой в романе «Большая река».

Лучшие страницы «Большой реки» посвящены труду и труженикам, для которых повседневный, самозабвенный труд не просто необходимость, а главная человеческая потребность и смысл всей жизни. Дукенбай отнюдь не книжно знает жизнь, быт и нелегкий труд рисоводов и чабанов южного края, умеет показывать такие грани их каждодневной деятельности, о которых большинство читателей имеет лишь приблизительное представление. Описывая своих любимых героев — рисовода-рекордсмена Батыра и исполненного достоинства

знатного чабана Койшеке — в самую горячую пору страды, автор не поэтизирует их труд, не захлебывается от ложного восторга, а детально, изнутри раскрывает сам процесс сложного напряженного производства, требующего от подлинного работника великого терпения, настойчивости, целеустремленности и неизбывной любви к земле, к людям, к своему делу, к своему назначению. Осознанность значимости своего труда приводит к осознанности своей личности. Личность, которую нужно изо дня в день, из года в год утверждать не только честным и благородным трудом, но и в борьбе с разного рода хапугами, рвачами, тунеядцами, очковтирателями, которые исконно липнут к простому труженику и ловко примазываются к его успехам и славе. Таких в «Большой реке» тоже немало.

К серьезному творческому успеху автора следует, бесспорно, отнести яркий, очень человечный, художественно убедительно выписанный образ районного партийного руководителя Гайнеке. Он многоопытен и мудр, знает цену жизни, понимает людей, умеет «выявлять самое ценное, самое доброе, что заложено в многосложной человеческой душе».

Находясь долгие годы на посту ответственного руководителя, он научился отличать суету, мишуру и ложь от подлинной жизни, которая складывается из мужества ради высокой цели, из благородной страсти, чистой совести и честного порыва. В трудную пору он неизменно находится среди чабанов и рисоводов, подбадривает их добрым словом, советом, помогает конкретным делом, живым примером. И потому такой авторитет у него среди тружеников родного края.

В романе есть большая глава, описывающая его поездку в ненастную, промозглую погоду по отгон-

ным чабанским стойбищам. Заведующий автоклубом Мулкаман, глядя на молчаливого и усталого от множества забот секретаря райкома партии, говорит: «Давно я хочу вас спросить. Гайнеке... Сколько я вас знаю, вы всегда в дороге: то спешите к чабанам в горы, то к рисоводам прибрежья. Покоя себя лишили. А ведь, согласитесь, в наше время каждый понимает свой долг. Люди сознательные, дела идут и без понукания. Так... извините меня... какой смысл в ваших поездках, в том, что вы покоя себя лишили?»

Секретарь, подумав, отвечает: «А знаешь, и я об этом не раз размышлял. Руководить народом нужно, тут вроде бы и спорить не о чем. Люди у нас понимающие, ты прав. Но за многие годы работы секретарем райкома я понял одно: главное быть с народом вместе, быть рядом с рабочим человеком. Особенно, когда трудно...».

И далее весь монолог звучит как исповедь опытного партийного руководителя.

Можно упрекнуть автора в некоторой композиционной рыхлости его романа, в перепеве иных известных уже мотивов, в психологической неаргументированности отдельных героев и их поступков, в излишнем натурализме некоторых эпизодов, но в целом «Большая река» — книга страстная, гражданская, нужная.

IV

К роману «Шелковый путь» Досжанов шел путем трудным и длительным. Тема могущественного государства Дешт-и-Кипчак, его расцвет и крушение волновала писателя давно. Были написаны повести «Фараби», «Отрар», циклы очерков, объединенных потом в книге «Город под песком», а их ав-

тор постоянно чувствовал внутреннюю неудовлетворенность, упорно продолжал поиски, изучал все доступные исторические материалы, участвовал в археологических раскопках, исходил вдоль и поперек курганы-развалины бывших кипчакских городов, расспрашивал аксакалов — хранителей древностей, живую память старины, записывал легенды и предания. И уже во всеоружии, переполненный фактологическим материалом, картинами воображения, он садится за одну из главных своих книг, отдавая ей десять лет самозабвенного творческого труда.

Широчайшая, как сама кипчакская степь, панорама народной жизни открывается перед взором читателя. Плывет над городом Отрар гортанный, тягучий голос азанчи-муэдзина, призывающего правоверных на утренний намаз. В пышном ханском дворце юный поэт Хисамеддин читает наместнику Отрара Иланчику Кадырхану вдохновенные строки из Кожаной Книги. Идут-бредут по Великому Шелковому пути нескончаемые караваны с Востока на Запад и с Запада на Восток, караваны купцов, путешественников, послов, шпионов и лазутчиков. Возделывают благодатную землю вечные труженики-дехкане. На берегу Инжу месят вязкую глину сунаки и льют из нее необыкновенной прочности кирпичи, из которых безымянные зодчие строят дивные, неподвластные времени, солнцу и ветрам мечети, мавзолеи, дворцы.

У подножия голубого перевала Косеге состязаются в ратной удали батыры. Под каменными сводами подземной библиотеки аль-Фараби дряхлый летописец Анет-баба́, глухим монотонным голосом долго читает названия книг и рукописей, собранных со всего света,— предмет особой гордости и заботы мудрого правителя.

В этом огромном, вечно тревожном мире наступило затишье. Но оно обманчивое, надвигаются времена суровые, чувствуется приближение неотвратимой беды. В ханском дворце в знак верности и мира еще обнимаются грудь в грудь ученый Исмаил, «правое око» правителя Отрара с посланником восточного кагана, но в степях Атрабата уже мечется, навевая ужас, одинокий скакун без седока, с окровавленным ленчиком, с двумя походными барабанами на передней луке седла. Этот одичавший скакун — предвестник горя, символ всенародного бедствия.

Еще шумят базары, и многоязыкая речь плывет над пестрой толпой в городах Отрар, Сыганак, Тараз, Испиджаб, Ясы, но уже бродит вокруг зловещий дух тэнгри — войны — Сульдэ. В степях Керулена содрогается земля под копытами несметных монгольских полчищ, от горизонта до горизонта простираются грозные, неукротимые тумены, и в Золотом шатре хищно шевелит кошачьими усами «потрясатель вселенной» с глазами леопарда, рычит в исступлении: «Я — гроза Востока!», «Я — владыка мира!»... Таков фон, на котором развиваются события романа. События трагические, приводящие к крушению кипчакской цивилизации.

На страницах «Шелкового пути» бурлят, бушуют извечные человеческие страсти, и хотя в нем действуют не более тридцати исторических и вымышленных лиц, автору удалось пристально проследить судьбу народа на изломе трагических потрясений, охватить все общественно-социальные и бытовые сферы той эпохи.

Писатель подробно знакомит нас с укладом жизни, обычаями и обрядами, искусством и ремеслами кипчаков, ведет читателя то по диковинным закоулкам подземного гяра для пленниц и потайно-

го подземного перехода, то по трудным и бесконечным караванным дорогам, мы присутствуем то на заседании Государственного Совета — Дуан-арза — в Ургенче, где спесивые, в роскоши погрязшие ханы, беки, шахи, падишахи вершат судьбы народа и придумывают все новые и новые виды налога, дабы на веки вечные закабалить и без того изнывающий под бременем непосильного труда несчастный люд, то на приеме наместником Отрара иноземных лживых и льстивых послов. Нас потрясают сцены казни и пытки, удивляют выходки любимцев публики — сыпа, сал, серэ, шутов, обжор, возмущают низость гадателя на бараньей лопатке фанатика ислама Жаланаша, предательство султана Бауршыка, восхищают любовь и верность воительницы Баршын, мудрость провидца Габбаса, государственный ум, дальновидность, храбрость и сила духа правителя кипчаков Иланчика Кадырхана.

Весь этот громадный, многоликий фактический материал хорошо продуман, отобран, подчинен сквозной идее, единой художественной концепции и потому не оставляет, если воспользоваться выражением А. Луначарского, впечатления «пыли бытия, сваленного в одну кучу». М. Горькому принадлежат слова: «Знание своих предков отлично вооружает потомков». В этом заключается познавательное и воспитательное значение романа «Шелковый путь».

Многие образы в романе выписаны Досжановым крупно, точно и живо. События воссозданы ярко, масштабно. Исторические, археологические, языковые, этнографические экскурсы, описания, детали глубоко оправданы, научно обоснованы, достоверны. Об этом уже писали ученые, специалисты — крупные историки, литературоведы, критики, писатели, многие рецензенты (А. Машанов, Р. Бердыба-

ев, С. Омаров, Б. Алимжанов, Т. Токбергенов, К. Сыздыков и др.), единодушно отмечавшие высокие художественные достоинства романа «Шелковый путь».

Роман своеобразен и в композиционном отношении, его стройно, четко компануют «сказы» и «мотивы», обрамленные зачином и лирико-философской концовкой, названной «узлом» и заключающей суть раздумий писателя, звучащие как плач по разрушенному Отрару, по зарастающему травой забвения Шелковому пути, трагически-скорбно и возвышенно.

V

Двадцать два рассказа, написанные Дукенбаем Досжановым в разные годы, составили объемистую книгу «Долг людской»[1]. Большинство этих рассказов русскому читателю пока еще не известно. Разнообразные по тематике и художественному исполнению, они поднимают любимые писателем темы: насущные морально-этические проблемы современного юга республики, становление личности в условиях крутых экономических перемен, многосложные нравственные аспекты взаимоотношений людей, любовь к родной земле, столкновение двух противоположных отношений к жизни, ответственность перед собой и Временем.

Развенчивание потребительского отношения ко всему, что составляет окружение иных современников, пристальное внимание к лучшим качествам человеческой души — доброте, бескорыстию, благородству, честности, достоинству, которые ради призрачных житейских благ зачастую предаются забве-

[1] Досжанов. «Кісі ақысы», «Жазушы», Алма-Ата, 1978.

нию, словом, многогранные стороны нашей современности, наиболее яркие приметы которой автор подмечает с подлинной художнической зоркостью. нашли отражение в этом романе. Объединяет рассказы Дукенбая сплав реальной конкретности и духовности, целеустремленности художественного видения и оптимистического гражданского пафоса.

Позиция автора во всех рассказах предельно ясна: он гордится земляками, всегда помнящими свое назначение на земле, едко высмеивает нерадивых и разномастных ловкачей, погрязших в суете низменных страстей, ежечасно обкрадывающих себя ради ничтожной корысти.

Читая рассказы Досжанова, нетрудно заметить его настойчивые художественные поиски, его стремление находить новые формы повествования, желание обогатить и разнообразить этот древний и богатый жанр литературы, попытки вносить элементы эксперимента и некоторые приемы современной русской и зарубежной новеллистики в художественную ткань казахского рассказа. На мой взгляд, многие поиски автора оказались успешными. Обратите, к примеру, внимание на своеобразный сплав диалога с внутренним монологом в рассказе «Лилипут», на тонкое психологическое письмо в рассказах «Светлый источник и черная корысть» («Шипалы су»), «Две ветви», на развернутые, любовно выписанные этнографические картины в «Кумысе», «Родичах джигита», на причудливое сочетание повествовательной формы то от первого, то от третьего лица в рассказе «Ветер Львиная Грива», на резко сатирические, даже гротескные нотки, вплетающиеся в спокойную лирическую тональность, в «Кому нужен добрый совет?» («Акыл иесі»), «Долг людской» и т. д.

Писатель весьма чуток к речи современников и к художественному слову. Часто бывая в родном краю, общаясь с земляками, он постоянно обогащает свою память и записные книжки любопытными выражениями, оборотами, архаизмами, диалектизмами, жаргонными словечками, сугубо производственными терминами, позабытыми или неожиданными словосочетаниями, которые он потом — чаще всего уместно, выигрышно — вкрапливает в язык своих героев, достигая тем самым яркого колорита и свежести. Много живых слов из народной гущи привнес Досжанов в казахскую художественную литературу. Писатель вообще с завидным упорством работает над расширением своего словарного богатства и художественных приемов.

Рассказы его динамичны, композиционно продуманы, лаконичны, поучительны. Думаю, не случайно, именно по этой причине его книжки «Мальчик-жокей» и «Ардак, сын табунщика», изданные в Москве трехсоттысячным тиражом и переведенные на другие языки, разошлись очень быстро. Как рассказчик, Д. Досжанов давно заслужил в казахской литературе доброе имя.

VI

Писатель не может жаловаться на равнодушие критики. Каждая новая его книга находит отклик на страницах всесоюзной и республиканской печати; в статьях, рецензиях, обзорах отмечаются несомненные достоинства его прозы и, как водится, иногда поверхностно, по мелочам, иногда по существу, по принципиальным вопросам перечисляются недочеты и недоделки. Замечания эти по тому или иному конкретному произведению в большинстве случаев вполне справедливы и неоспоримы, и мне

не хочется говорить о них сейчас вновь, по-моему, важнее здесь сказать о некоторых наиболее характерных для его творчества мотивах и пристрастиях, которые у меня, например, вызывают внутренний протест и несогласие.

Нет у него такого произведения (вплоть до крохотных рассказиков для детей), в котором не звучал бы мотив священных предков. Восторгаясь деяниями, подвигами, духовной силой, нравственной цельностью предков, автор преследует вполне понятную и благородную цель; он воодушевлен, как заметила критик З. Кедрина, «стремлением выявить истоки духовности в гуманистическом наследии прошлого, проследить ее развитие на новой основе, показать причастность своего народа к мировой культуре, мировому прогрессу, поставить его живую традицию на службу активному гуманизму». («Вопросы литературы», 1974, № 3). Однако хочет того автор или не хочет подобное восхваление предков, порой, на мой взгляд, оборачивается нарочитостью и назойливостью. Вот старый табунщик Доскей из романа «Трудный шаг».

«Еще он думал о родном, отчем крае, о священной памяти предков» (стр. 79).

«Тридцать поколений берегли честь и славу рода Конрат из Среднего жуза, и каждое из них оставалось верным памяти духа предков. Скакали на конях — во имя предков, устраивали грандиозные, на всю степь, поминки — в честь незабвенных духов. И страстные порывы душ, и сила плеч предназначались для того же» (стр. 80).

«Он не был богомольным, но не упускал случая помянуть предков» (стр. 90).

Собрав почтенных аксакалов, Доскей произносит: «Благодарение аллаху, пока мы живем по заветам предков, покой наш не нарушен, есть и достаток,

совесть наша чиста... И если дети спросят нас в предсмертний час: «Что вы нам завещаете?» — мы, сидящие здесь белобородые и чернобородые, точь-в-точь повторим завещания наших отцов: «Живите в согласии и дружбе, до самой смерти почитайте священный дух предков» (стр. 120).

В угоду предкам бьются в отчаянной схватке батыры, во имя предков совершает подвиги Ошакбай, воспевает ратную удаль предков поэт Хисамеддин, постоянно размышляет о предках Иланчик Кадырхан («Шелковый путь»), в погоню за духом предков умчался и бесследно исчез в степи щуплый старикашка-табунщик («Тропою тулпара»), уж который день скачет в изнурительной байге Дос, сознавая, что остановиться нельзя, ибо «это означало бы обречь на гибель не только коня и себя, но и свою честь, честь отцов — прадедов, своих предков» («Полынь и цветы»), бьется молодой композитор Далабай над симфонией, завещающей «сегодняшнему поколению острую, как лезвие клинка, честь и гордый клич предков» («Трудный шаг»), мальчишка-наездник первым приходит в конских скачках, и отец встречает его со словами: «Достойный потомок предков наших славных» («Мальчик-жокей»).

Словом, дух предков, священных и славных, гордых и бесстрашных, воинственных и суровых, витает над всеми героями Дукенбая; предки зовут, манят, требуют, укоряют, осуждают, учат, поддерживают, карают, вдохновляют, незримо участвуют в делах прекрасных и отнюдь не благовидных, и, право, в том, на первый взгляд, беды особой нет, наоборот, предки покорно и полезно служат романтически-возвышенным идеям, придавая им мистически-эмоциональную окраску, однако мотив этот, как правило, неминуемо приводит автора, с одной сто-

роны, к декларативности, к своеобразной идеализации предков со всем их патриархальным укладом, а с другой, исподволь принижает, приземляет их потомков, наших современников, которые на фоне тех колоритных, мощных фигур иногда выглядят малокровными, суетливыми, мелкими существами. Перед тенями великих предков потомки бледнеют, зачастую не выдерживают сравнения, сопоставления, и все эти подспудные параллели невольно грешат однобокостью, некоторой предвзятостью.

Происходит независимо от воли автора заметный крен в сторону предков, правда, довольно расплывчатых, абстрактных, и, как следствие этого, писатель весьма строго и критически относится к конкретным потомкам, находя в них много суетного и недостойного. Достаточно вспомнить Жаманеркека и Кулшыгаша из «той категории людей, которые в своих мечтах и стремлениях далеко не отрываются от грешной земли», откровенно взбалмошную и пустую Гульмиру, этакого мотылька городской цивилизации, бестолкового директора аульной школы («Трудный шаг»), хапугу-кладовщика («Тропой тулпара»), гротескного фельдшера и вздорного начальника почты («Маленький Ягимус»), циничного, с торгашеской душонкой старичка-сморчка («Проводы»), наглого вымогателя Алтынбалу («Золотой зуб»), остро сатирически выписанные картины города с его неизменными кафе, шумом, толкотней, давкой и руганью в автобусах. Лиризм при описании предков склонен переходить у Дукенбая в суровую, обличительную прозу, едва он начинает говорить о нерадивых потомках. Таковы издержки «мотива священных предков».

С мотивом «священных предков» в какой-то степени перекликается у Дукенбая мотив «умиления». Он так же часто и явственно звучит во многих его

произведениях. Наиболее ярко он проявился в мягком, лирическом рассказе «Проводы». Писатель задался целью показать хороший старинный обычай, обряд бастангы, подробно и сочно выписывает все угощения, немудрену игривую беседу аульных тетушек, повадки, жесты, манеры «беленького лебеденыша», целомудренной Магрипы, «гибкой, как прибрежный тальник», «чистой, как прозрачный родник», с губками, «точно лепестки раскрывающегося тюльпана», и все это прекрасно, трогательно, волнительно и... все же, все же явно слащаво, приторно, излишне умиленно.

Автор как бы говорит: ах, какая чистая, невинная душа, эта аульная девушка, воспитанная в благочестии, прямо-таки родничок незамутненный, и какой это славный обычай — бастангы, какое благолепие на дастархане, как смиренно мудры и благочестивы мои аулчане, как я очарован и восторжен и как мил мой лирический герой, способный до утра любоваться невинной прелестью спящей девушки, он не позволит себе осквернить дедовский обычай, даже если ему и хочется прижаться «к этим маленьким, как ранняя дынька, грудям под белым шелковым платьем». Я, возможно, чуточку утрирую, но умиление автора становится и впрямь навязчивым, язык — сладким-сладким, сравнения — цветисто-пышными. Отголоски этого слышны и в «Трудном шаге», и в «Кумысе», и в «Тропою тулпара», и в «Золотом зубе».

Досжанов — художник: образность — его стихия; палитра его богатая, яркая. К образности он стремится постоянно, любой ценой, во что бы то ни стало, а это иногда также оборачивается обратной стороной, приводит к нарочитой усложненности, вычурности, искусственности, смещению понятий, сомнительным олицетворениям. И тогда река Инжу,

которая из-за отсутствия категории рода в казахском языке ассоциируется с мужским родом, начинает «погонять волны-молодки со сверкающими белыми бедрами», а в степи «мчатся смерчи с горячими объятиями», «плывет-зыбится марево, подрагивая вторым подбородком» и т. д. В угоду образности, картинности, бывает, искажается, туманится простая, ясная мысль.

Проза писателя неторопливая, степенная, обстоятельная, и такая манера письма мне лично импонирует, но иногда притупляется чувство меры, обстоятельность переходит в нудное описательство, и тогда автор на пяти страницах говорит об устройстве древнего примитивного камнемета, а ристалищу батыров посвящается целая глава.

Таковы, на мой взгляд, негативные стороны его прозы.

Досжанов талантлив и трудолюбив. Олжас Сулейменов в упомянутом предисловии помимо этих двух качеств называет и третье: одержимость. Верно. За пятнадцать лет работы в литературе прозаик успел написать немало книг, часть из них знакома и всесоюзному читателю, отдельные повести переведены на татарский, немецкий, болгарский, венгерский языки и языки народов СССР. В современной казахской прозе он занимает вполне почетное место, и у нас, читателей, есть все основания надеяться на новые творческие достижения молодого, самобытного писателя.

1976

ПОДЛИННИК И ПЕРЕВОД

Г. Бельгер

«НОЧНАЯ ПЕСНЬ СТРАННИКА»: ГЕТЕ — ЛЕРМОНТОВ — АБАЙ

Откуда-то из степей медленно надвигаются, постепенно густея, вечерние сумерки. Там, внизу, по-над Ишимом, над непроходимым тугаем нависе плотный мрак. Аул погружается в ночь. Вместе с нею приходит и тишина, глухая, вязкая. Но вот уже все умолкло, тишина становится все звонче и звонче, и уже не плывут, а застыли тени, и слышно, как у брода Тас-уткель трется о прибрежную гальку и что-то ласковое нашептывает берегу вода.

С опушки березового колка, со стороны крайнего дома, неторопливо поплыла протяжная песня.

Қа-а-ранғы түнде-е-е тау қа-а-алғып...

Голос певца нарастает, ширится, наливается тугой мощью, постепенно, как бы по ступенькам, набирает высоту.

...Темной но-о-чью го-о-ры, дремля...

В каждом слове, в каждом звуке песни — медленная, величавая поступь ночи.

...Наверное, и тогда, во времена Абая, над аулом в урочище Акшокы вот так же «медлительно и плавно, как тихий ветер Сары-Арки», летела эта спокойно-степенная песня. И люди, отдыхая после изнурительно долгого летнего дня в своих юртах, слушали это творение своего мудрого и знаменитого земляка, совершенно не догадываясь, что слова

этой песни пришли в степь из другого, неведомого им мира.

И в самом деле, не чудо разве, что «Ночная песнь странника» Иоганна Вольфганга Гёте пленила своим изяществом Лермонтова, и тот, как скажет потом Белинский, «грациозно» переложил ее на русский язык? И не чудо ли то, что спустя еще полвека, сын необъятных и загадочных киргиз-кайсацких степей Абай воссоздаст ее не менее грациозно на своем языке?

Странствуя по малым и большим странам, «Ночная песнь странника» долетела однажды «до аула в урочище Акшокы, оттуда до джайляу Тобыкты, до кереев верховий, до уаков низовий, до племен каракесек и куандык, до найманов, населяющих долины Аягуз, горы Тарбагатая и Алтая» («Путь Абая»).

* * *

Старая истина: величие великого, как и красоту прекрасного, как и все в конечном счете, можно понять, осознать, почувствовать, объяснить лишь через сравнение.

«Лишь соприкосновение одного языка с другим на почве сравнений,—как одна и та же мысль в разных языках по-разному выражена,— естественным образом останавливает нас на средствах выражения и делает человека внимательным к тонким нюансам мысли и чувства»,— говорил акад. Л. В. Щерба.

Конечно же, любопытно проследить, прибегая к сопоставительному лингвистическому анализу, как одна и та же поэтическая мысль трансформируется в переложении на разные языки, особенно если оригинал и его переложения (переводы) принадлежат выдающимся художникам слова. Знаменитая миниатюра Гёте, переведенная Лермонтовым и Аба-

ем, является благодатным материалом для подобного лингвистического опыта.

«Ночная песнь странника» («Wanderers Nachtlied»), написанная Гёте в ночь с 6 на 7 сентября 1780 года карандашом на стене лесного домика на вершине горного увала Кикельхан близ Ильменау, вот уже два столетия на устах многих поколений разных народов и племен. Есть в этом крохотном стихотворении необъяснимое очарование, колдовская притягательная сила, волновавшая и волнующая читателей, художников, композиторов, ученых-исследователей, литературных комментаторов. Есть что-то возвышенное и гордое в том, что эти бессмертные строки вдохновили Лермонтова и Абая на создание перевода-переложения на своем родном языке, что привело к появлению новых шедевров, ознаменовавших собой как бы духовную перекличку поэтического гения трех народов.

От лирической миниатюры веет удивительным покоем, блаженством, всеобщей умиротворенностью.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde,
Warte nur, balde
Ruhest du auch.[1]

[1] Приведу подстрочный перевод, прекрасно сознавая, что он, как всегда, уничтожает всю прелесть стихотворения.

Над всеми вершинами
/Есть/ покой.
В каждой верхушке /макушке дерева/
Чувствуешь ты
Едва дуновение.
Птички молчат в лесу.
Подожди только, скоро
Отдохнешь ты тоже.

Очевидно, она написана на одном дыхании, вылилась сразу в счастливый миг вдохновения.

Кажется, даже не знающий немецкого языка может уловить плавность, звучность, изящество фонетической инструментовки стихотворения. Вслушайтесь в эти зыбкие, мягкие «среднеевропейские» «L»: «allen, Gipfeln, Wipfeln, Vögelien, Walde, balde, в этот глухой, протяжный, как бы усугубляющий мрак ночи звук «U»: Ruh, du, nur, ruhest, в таинственно ласковый «ü»: über, spürest; произнесите слово Hauch с мягким придыханием, как и произносится «h» в начале слова, оно прозвучит, как шепот, как шорох, как едва уловимое дуновение и вместе с «sch» («Schweigen») и «ch» в конце слов — Hauch, auch как бы подчеркивает разлившуюся над миром ночную тишь.

Что это? Картина природы, одним мазком набросанная рукой гения? Или изящная миниатюра, навеянная конкретным содержанием, личным переживанием? Или внешне столь простые, доступные, непритязательные строчки исполнены глубокого абстрактно-философского смысла?

Существует множество толкований этого шедевра. Люди, хорошо изучившие жизнь и творчество гениального веймарца, настойчиво ищут в «Ночной песни странника» затаенный, подспудный контекст. Примечательна трактовка, предложенная М. С. Шагинян: «Гёте писал «Ночную песню странника»... думая, может быть, об умершей шесть лет назад сестре Корнелии. Охваченный картиной засыпаю-

---

Желательно, чтобы гипотетический читатель не скользил бы взглядом по — возможно — непонятному тексту оригинала, а прочел бы его внимательней, дабы, уяснить для себя внешний ритмический рисунок и рифмовку гетевской миниатюры.

щей природы, он вдруг почувствовал, что и ему не избежать надвигающейся ночи небытия. Но для того, кто представлял себе жизнь, как непрерывный подвиг труда, смерть показалась отдыхом, свойственным и необходимым человеку, как и природе,— своего рода «выдыхом» после жадных «вдохов» жизни»[1].

Трудно утверждать, что именно такими ощущениями было навеяно маленькое стихотворение Гете, но предположить — можно. Впрочем, сам Гете с некоторой насмешкой относился к тем, кто всюду разыскивает и всюду вкладывает глубокие мысли и идеи. В беседе с И.-П. Эккерманом он говорил: «Вообще это не моя манера стремиться воплощать в поэзии что-нибудь абстрактное. Я воспринимал впечатления,— впечатления чувственные, полные жизни, милые, пестрые, бесконечно разнообразные, которые мне давало возбужденное воображение; и мне, как поэту, не оставалось ничего больше, как только художественно округлять и оформлять такие созерцания и впечатления и выражать их в живом слове так, чтобы и другие, читая или слушая изображенное мною, получили те же самые впечатления»[2].

Конечно, художественное произведение не набор каких-то символов и красиво выраженных абстрактных идей, и, как поэт, Гете стремился прежде всего передать в живом слове свои созерцания и впечатления. Однако он был слишком велик, глубок и сложен для того, чтобы его созерцания и впечатления были однозначными. В «Ночной песне странника» дивно воспроизведена картина ночи, и автор сумел заразить читателя ее умиротворенностью и величавостью, все это так, но, думается, в подтексте

[1] М. Шагинян. «Гете». Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, с. 34.
[2] И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. М., 1934, с. 718—719.

этой миниатюры явно ощущается нечто большее, философски прочувствованное и опоэтизированное, проникновенное и затаенное, что придает ей особое очарование. Ведь притягательная ее сила не только в лаконичном запечатлении природы, уходящей ко сну. И ведь недаром сам Гете слишком хорошо помнил то свое путешествие в тридцать один год по лесным холмам Тюрингии, помнил до мельчайших подробностей ту ночь на вершине Кикельхан, когда он на стене охотничьей избушки начертал эти стихи и, должно быть, совсем не случайно, пятьдесят один год спустя, незадолго до смерти, вновь совершив тот путь, великий поэт задумчиво шепчет проникновенные слова «Ночной песни странника». А как подробно, с каким жаром и любовью описывает он это свое последнее путешествие по столь памятным местам в письмах друзьям — Цельтеру (4.9.1831), графу Рейнгарду (7.9.1831), Луизе Адель Шопенгауэр (19.9.1831)! Очевидно «Ночная песнь странника» родилась в пору высокого духовного напряжения, возможно, в весьма важный, переломный момент духовных исканий. Автора этих строк давно волнует эта смутная догадка, и в своем рассказе «Горные вершины» он позволил себе немного пофантазировать на эту тему и высказать какие-то — должно быть, очень субъективные — предположения...

Широко известные слова о переводчике-сопернике в стихах особенно явственно отразились в переводах этой миниатюры, выполненных Лермонтовым и Абаем. Это даже и не перевод в обычном понимании, а соревнование на равных между большими поэтами, переложение, точнее, духовное созвучие.

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины

Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного
Отдохнешь и ты.

«Какое тихое, успокоительное чувство ночи после знойного дня веет в этой маленькой пьесе Гете, так грациозно переданной нашим поэтом»,— восхищался Белинский.

Идеальной точности нет. Это бросается в глаза сразу же, даже без подробного лингвистического анализа[1]. Лермонтов взял у Гете «только» тему,

[1] Приведу еще три перевода гетевской миниатюры, которые могут послужить реальным поводом для сравнительного лингвистического толкования.

Перевод *В. Брюсова:*
На всех вершинах
Покой,
В листве, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро,
Уснешь и ты.

Перевод *И. Анненского:*
Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной,
Не ощутишь
Ни дуновенья.
Подожди! Мгновенье—
В чаще затих полет.
Тишь и тебя... возьмет.

Перевод *Ю. Александрова:*
На высях горных
Покой.
Чуть слышен листьев
шорох
В глуши лесной.
Ни пенья в ней,
ни суеты...
И сам под этой сенью
К отдохновенью
Все ближе ты.

Думаю, первый, мимовольный вывод из сравнительного чтения: а все-таки поэтический оригинал и его переводы находятся в довольно сложном взаимоотношении, не правда ли? Не будем, однако, отклоняться от основной темы нашего этюда

идею, суть миниатюры и выразил все это по-своему, транспонируя дух гетевского стихотворения на свой, лермонтовский, ключ.

В лексическом отношении разница между оригиналом и переводом Лермонтова довольно существенна. Лермонтов ввел не только, например, отдельные определения к отдельным словам, но и совершенно новые слова, обороты, образы, вовсе отсутствующие в оригинале. Он перевел не слова, а стиль, интонацию, музыку стихотворения. «Горные вершины...» звучит как исконно русское оригинальное стихотворение, а не как переводное, чужеродное. Возможно, потому Лермонтов и не перевел его названия «Wanderers Nachtlied», а просто назвал «Из Гете». Под таким названием стихотворение и появилось впервые в 1840 году в № 7 «Отечественных записок».

В смысле абсолютной точности совпадают только седьмой и восьмой стих («Warte nur, balde ruhest du auch» — «Подожди немного, отдохнешь и ты»), более или менее близки первый и второй стихи. Что касается третьего, четвертого, пятого и шестого стихов, то у Гете они звучат по-другому.

В первых двух строчках Гете подчеркивает исключительную тишину («Над всеми вершинами покой, тишина»). У Лермонтова она воссоздается в пятой и шестой строках. Для этого он вводит новые детали:

Не пылит дорога,
Не дрожат листы...

Говоря о всеобщей тишине, Гете дальше детализирует: «Птички молчат в лесу». Но несмотря на всеобщий покой, у Гете все же «в каждой верхушке чувствуешь ты еле слышное дуновение». У Лермонтова же абсолютная тишина: вершины спят, дорога

не пылит, листы не дрожат. Если бы стихотворение Гете не называлось «Ночной песнью», то изображенное в стихотворении можно было бы отнести, например, и к раннему утру. Лермонтов конкретен. Конкретность вообще свойственна природе русского языка. Переложение Лермонтова нельзя назвать «Утро», «Летнее утро», «Раннее утро», он изобразил ночь, именно — ночь. Тишина у него ночная, а не вообще тишина, и вершины спят «во тьме ночной». У Гете просто вершины, всякие, вообще вершины, у Лермонтова они «горные», что опять-таки конкретней. Лермонтов расширяет картину ночи, как бы раздвигая ее горизонты, вводит тихие долины (сугубо русский образ), подчеркивает пейзаж ночи деталями «свежая мгла», «ночная тьма».

Навеянное абстрактно-философским мировосприятием стихотворение Гете у Лермонтова заметно конкретизировано, оживлено четкими деталями, цветовой окраской, и потому картина ночи в «Горных вершинах» стала как бы более ощутимой, осязаемой, зримой.

* * *

Муза Пушкина и Лермонтова была особенно близка и понятна Абаю.

«Пушкин и Лермонтов... Оба они прошли свой жизненный путь вдали от степей, где жили его деды, и кончили жизнь в неведомых далях, чуждые и неизвестные казахам. Но за эту зиму оба стали так близки Абаю... Явились из другого мира, изъяснились на другом языке,— а отнеслись к нему приветливо, как родные. Двойники его в огорчениях и грусти, они, разгадав его душу, как бы говорили ему: «И ты своими мыслями подобен нам!»

Эти строки — из эпопеи Мухтара Ауэзова «Путь Абая».

В 90-е годы Абай увлеченно переводит Лермон-

това. «Исповедь», «Еврейская мелодия», «Не верь себе», «Выхожу один я на дорогу», «Кинжал», «Утес», «Дума», «И скучно, и грустно», «Молитва», «Дары Терека» и другие известные произведения великого русского поэта переведены Абаем блестяще, с подлинным поэтическим жаром, с проникновением в содержание и форму. Дух и своеобразие лермонтовской музы были чутко уловлены зрелым Абаем. В те годы перевел он и «Горные вершины...»

Қарацғы түнде тау қалғып,
Ұйқыға кетер балбырап.
Даланы жым-жырт дел-сал қып
Түн басады салбырап.
Шаң шығармас жол-дағы,
Сыбдырламас жапырақ.
Тыншығарсың сен-дағы
Сабыр қылсаң азырақ[1].

Как тонко, проникновенно поняли друг друга великие поэты!

---

[1] Для русского читателя приведу обратный подстрочный перевод:

Темной ночью горы, дремля,
Уходят в сон, разнежившись /разомлев/.
Степь тихую разморив /обессилива я/,
Накрывает ночь, нависая.
Не пылит дорога,
Не шелестят /не шепчутся/ листья.
Отдохнешь и ты,
Если проявишь немного спокойствия.

Попутно еще одно замечание: перевод Абая знаком каждому казаху. И я с детских лет помню наизусть эти стихи. Написав их так, как они пелись в нашем ауле, я сейчас на всякий случай заглянул в последнее издание Абая /Абай, «Жазушы» баспасы, 1976, 208-бет/ и удивился, увидев вместо «сыбдырламас жапырақ»,—«Сілкіне алмас жапырақ», т. е., вместо «Не шелестят /не шепчутся/ листья»—«Не вздрагивают /не встряхиваются/ листья». Принципиальной разницы в том нет, и потому я оставил строку так, как знаю ее с детства.

Перевод Абая удивительно близок лермонтовскому тексту. А разница любопытна.

У Лермонтова уже ночь, глубокая ночь, у Абая же ночь только наступает: горы, дремля, только-только погружаются в сон; над степью, навеса, опускается ночь. В первом четверостишии у Лермонтова только один глагол («вершины спят»), у Абая, кроме глаголов «уходят» («кетер»), «наступает» («тун басады»), есть еще деепричастия «разнежившись», «разомлев» («балбырап»), «дремля» («қалғып»), да и «дел-сал ғып» тоже глагольная форма. Таким обилием глаголов и глагольных форм Абай показал наступление, движение ночи. Плавность, широкая, величавая поступь ночи, покой и тишина, простор чувствуются в стихотворении Абая. Мы не только **видим** ночь, картину ночи, как у Гете и Лермонтова, мы видим и чувствуем, **как наступает** эта ночь. Застывшая, статическая картина ночи в стихотворении Гете, заметно раздвинутая, оживленная, конкретизированная в переложении Лермонтова, стала в переводе Абая значительно динамичней.

В выше приведенной цитате из Белинского говорится о «тихом, успокоительном чувстве ночи после знойного дня». Ни из стихотворения Гете, ни из переложения Лермонтова нельзя сделать категорического вывода, что ночь, нарисованная ими,— это ночь после знойного дня. Абай был знаком со статьей Белинского «Стихотворения М. Лермонтова» и, видимо, перевод «Горных вершин» был сделан уже после ее прочтения. Введенные Абаем новые слова «разомлев», «дремля», «разморенно-обессиленно» дают ощущение ночи именно после знойного дня.

Можно еще отметить, что лермонтовские «долины» Абай заменил «степью». И заменил, конечно, сознательно. Долина по-казахски аңғар, алап, ал-

кап. Если же Абай вместо «даланы» написал бы «аңғарды», «алапты» или «алқапты» в ритме, размере стиха ничего бы не изменилось: все эти слова в исходной форме двусложны и созвучны. Другой поэт, может быть, так бы и сделал, стараясь быть точней, ближе к тексту. Но Абай по-своему осмыслил лермонтовский образ. Описывая ночь по Лермонтову, он видел, чувствовал поэзию «казахской» ночи, ночи казахской степи.

В переводе Абая «Горные вершины» прекрасно зазвучали по-казахски, сохранив нити духовной близости с гетевским оригиналом.

Поразительная духовная связь великих поэтов по-моему существует реально и проявляется всюду. Я это как-то неожиданно и остро почувствовал однажды, прохаживаясь по тихим, задумчивым залам Государственного музея литературы имени Алишера Навои в Ташкенте. Затаив дыхание, разглядывал я древние книги и рукописи. Их было много, больших и малых, изящных и громоздких, потемневших от времени, от пыли веков, но сохранивших краски, искусство, неповторимое мастерство и терпение известных и неизвестных художников, оформителей, каллиграфов. Сколько труда, любви и вкуса вкладывали переписчики бесценных рукописей, поэтических сборников-диванов! Причудливый восточный орнамент, выполненный на коже холодным тиснением. Изящные рисунки, густо расположенные вокруг четырех-шести строк на одной странице, покрытой золотым крапом. Тонкие, переплетающиеся линии, ажурная вязь, с величайшей добросовестностью выведенные жидким червонным золотом. Изумительные по красоте, нетленные, невыцветающие заставки...

Как бы погружаясь в старину, попадая в древний Восток — многокрасочный, бурный и яростный,

созерцательный и мудрый, я с благоговением шептал сладкозвучные имена: Навои, Хафиз, Саади, Фирдоуси, Низами, Джами, Физули. И вспомнил: ведь когда-то юный Абай, вернувшись из Семипалатинского медресе, нашептывал, точно исцеляющую молитву, эти имена на ухо любимой бабушке Зере. И я обрадовался, увидев в одном из залов в ряду великих поэтов Востока и Абая.

А ведь когда-то, еще раньше, великий Гете, впервые соприкоснувшись с семью прославленными «царями поэтов», с такой же дрожью в сердце произносил — должно быть, на свой немецкий лад, с ударением на первый слог, — эти дивные имена. Почитайте или хотя бы полистайте его «Западно-восточный диван» и вы убедитесь в этом. Да-а... Восток с его поэзией, философией, колоритным бытом, яркой чувственностью в восприятии мира всегда притягивал Запад. И лучшие умы Запада неизменно стремились к сближению культур, к наведению мостов. И одним из этих гениев был Иоганн Вольфганг Гете. Это он, плененный поэзией Востока, восклицал об одинаковой божественности Востока и Запада:

Cottes ist der Orient!
Cottes ist der Okzident!

А много десятилетий спустя эту же идею со свойственными ему страстностью и решительностью выскажет наш современник Олжас Сулейменов:

Нет Востока
и Запада нет —
Два сына есть у отца.

Да, неразрывна связь времен, и большие поэты всегда созвучны и родственны духом, ибо их объединяет и роднит Поэзия — поистине божественная тайна, божественное чудо.

Абай не только перевел «Ночную песнь странника» на казахский язык, но и сочинил к ней музыку, тягучую, широко-распевную, величавую, и вряд ли можно найти казаха, который не знал бы мудрой, степенно-мелодичной песни «Темной ночью горы, дремля...»

В 1958 году в Джамбулской области, в Байкадаме, я как-то рассказал обо всем этом старому учителю Э. Н. Шуллеру, и тот вдруг своим рокочущим густым басом затянул: «Über allen Gipfeln...» Мне до сих пор неведомо, кому принадлежит музыка, написанная на слова Гете. Может, композитору Цельтеру, другу поэта? Меня поразило то, что начало музыки к немецким словам удивительно созвучно абаевской мелодии. Та же тональность, та же медленная, глухая, постепенно нарастающая распевность. Откуда такое созвучие? Как возникла эта начальная непостижимая схожесть? Может, и тут сказалась таинственная родственность муз? Не знаю...

* * *

...Плывет над ночным аулом дивный напев Абая. Словно откуда-то с вышины спокойно и ровно льется голос певца.

Подожди немного,
Отдохнешь и ты...

Счастливой оказалась судьба у гетевского странника. Его ночную песню услышали великие поэты Лермонтов и Абай, бережно, с любовью донесли каждый до своего народа. И теперь, через века и расстояния, плывет она над степью, над долинами и увалами гор, славя мир и тишину, обещая всем странникам на земле желанный покой.

1978

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОДЕНЩИК ИЛИ ПЕРЕВОДЧИК?[1]

«Нужно ли переводчику знать язык оригинала?!» Вопрос звучит полемически, даже парадоксально. В самом деле, возможно ли переводить, не зная языка? Л. Гинзбург и Р. Мустафин правы: для тех, кто переводит с европейских языков, такая постановка вопроса вообще абсурдна. Перевод по косноязычному подстрочнику почти не практикуется в большинстве многоязычных стран. Однако у нас успешно (более или менее успешно) переводят, не то что не зная языка, но и даже представления не имея о языке оригинала, а отдельные удачи так вскружили головы иных переводчиков, что все популярнее становится такой тезис: язык оригинала знать, конечно, желательно, но отнюдь не обязательно. Кое-кто незнание языка возводит чуть не в добродетель.

Спор о том, нужно ли переводчику знать язык оригинала, совершенно бесплоден. Спорить тут действительно не о чем, ибо те, кто переводит с любого языка, по выражению Л. Соболева, «от древнего верхнегерманского до современного нижнемарийского, лугового», вынуждены все же пользоваться подстрочником, то есть тем же переводом непосредственно с языка на язык, только, так сказать, недоношенным, или, как сказал Р. Мустафин, незаконнорожденным.

Хотя время от времени раздаются нестройные голоса о том, что давно пора воспитать «своих» двуязычных переводчиков, способных обходиться без сомнительных услуг посредника, а во многих республиках они и в самом деле появились, опыт

[1] Выступление на заседании «Круглого стола», организованного журналом «Дружба народов» в 1976 г. в г. Москве.

показывает, что переводить по подстрочнику у нас будут, и еще не одно десятилетие. Подобная практика возникла не от хорошей жизни, и спорить нужно не о том, хорошо это или плохо, нужно ли знать язык оригинала или нет, а о том, каким образом можно добиваться подлинной художественности в этих конкретных условиях.

В своей переводческой работе я неизменно исхожу из концепции известного чешского теоретика перевода Иржи Левого, утверждавшего, что «цель переводческого труда — постичь, сохранить, передать подлинник, а не создать новое произведение, не имеющее прототипов; целью перевода является воспроизведение». Воспроизводить, не зная языка, можно лишь по подстрочнику. Но каким он должен быть, этот подстрочник? Увы, ни наука, ни тем более искусство не желают иметь дело со столь недостойным предметом. Каждый вкладывает в это понятие свой смысл. Для одних подстрочник — приблизительно переданное содержание подлинника, его бледная тень, суррогат. И только. Для других — пусть корявая, но все же посильная передача кое-каких художественных достоинств. Для третьих он — «перевод содержания», оснащенный разными справками, сносками, пояснениями, вариантами и так далее.

Автор, ревностно относящийся к своему творению, заинтересован в подстрочнике добросовестном, качественно высоком, максимально приближенном к оригиналу, чтобы он связывал, сковывал не в меру буйную фантазию художественного переводчика, не давал бы ему абсолютной свободы, а заставлял бы творить в русле авторской творческой концепции. Перевод-посредник, максимально приближенный к оригиналу, поневоле несколько стушевывает индивидуальность художественного

переводчика, заставляя его талант, его умение и способности подчиниться воле автора. Образный эквивалент, интонационный эквивалент, психологический эквивалент — все это должен передать перевод-посредник, иначе художественный переводчик, работающий на ощупь, ничего этого не найдет. Но как это видно на практике, такой перевод-посредник не всегда по душе художественному переводчику, ибо, как актеру проще играть самого себя, так и переводчику сподручнее писать, как он сам пишет, не перевоплощаясь, не становясь в зависимость от материала. Корни пресловутой теории «сырой глины» кроются именно здесь. Приверженцы этой теории предпочитают иметь дело с плохим подстрочником, с «глиной», которую легко и удобно мять и из которой можно по своему усмотрению лепить что угодно. Авторская индивидуальность в таком случае, понятно, не учитывается. Да это и невозможно. Не зная языка оригинала, имея под рукой только «глину»— беспомощный подстрочник,— художественную ткань подлинника не уловить, будь ты хоть трижды талантлив.

Поясню свою мысль лишь двумя примерами. В первом же абзаце «Пути Абая», рассказывая о том, как мальчик спешил домой, М. Ауэзов пишет: «...астындағы жарау құла бестісін ағызып-ағызып та алады». В этом парном казахском глаголе «ағызып-ағызып» заключено многое: и стремительный, полет стрелы, бег поджарого, выстоянного коня-пятилетки, и нетерпение порывистого, возбужденного подростка, возвращающегося в аул, и ликующая радость, ощущение воли, свист степного ветра в ушах... В переводе на русский язык это звучит так: «Весь день он подгонял коня...» Заурядное сообщение — без внутреннего огня, без стилистически смысловой наполненности, свойственной подлинни-

ку. Вялый глагол «подгонял» (подгонять можно и корову, и клячу, и ишака) неимоверно замедляет действие и сразу же искажает картину. Это может показаться мелочью, но если подобные неточности попадаются от первой до последней страницы, то, согласитесь, потерь в «Пути Абая» многовато. Чья вина? Художественных переводчиков? Нет, это не вина их, а беда, ибо они под редакцией Л. Соболева наверняка нашли бы в каждом конкретном случае точные краски, но при одном условии: если в переводе-посреднике были бы сохранены эти тонкости или был бы хоть намек на них.

Еще пример — из опыта моей работы над подстрочным переводом. Второе предложение в трилогии А. Нурпеисова «Кровь и пот»: «Тырыли арық Қаракатын жерқазбаға танаурап сөйлей кірді». Каракатын (буквально «черная баба») определено так: «тырыли арық»... Ни «худая», ни «сухая», ни «сухощавая», ни «худощавая» не удовлетворяло, пока не нашли мы наиболее адекватное, с разговорным оттенком — «сухопарая». Предложение обрело такую форму: «Сухопарая, возбужденная Каракатын, задыхаясь, вбежала в землянку». Так оно в целости и сохранности и перекочевало в художественный перевод. Не явись в переводе-посреднике это единственно точное определение, еще неизвестно, на каком бы слове остановился Ю. Казаков.

Таких примеров можно привести бесчисленное множество, и все они свидетельствуют о неоценимом значении перевода-первоосновы и ответственности его автора. «Подстрочный перевод делает половину дела,— пишет киргизский писатель Тугельбай Сыдыкбеков,— и если он слаб, то спасти произведение почти невозможно».

Было время, когда произведение иного литератора приходилось, переводя, «дотягивать» до опре-

деленного уровня, и переводчик видел свою задачу не столько в том, чтобы переводить в точном смысле этого слова, сколько в том, чтобы дописывать, доводить текст, как говорится, до кондиции. Возможно, такой подход к художественному переводу и устраивал иных авторов. Ныне художественно-эстетический уровень национальных писателей вырос: авторов, нуждающихся в чьей-то доработке, дописывании, дотягивании, становится все меньше, успех художественному переводчику почти всегда гарантирован там, где он умеет передать действительно заложенное в оригинале. Как говорит Кайсын Кулиев: «...бывает, что вдруг твой конь превратится в корову. Хотя корову мы все любим, но конь должен оставаться конем».

Я тщательно сравнивал переводы на русский язык признанных казахских прозаиков Б. Майлина, М. Ауэзова, Г. Мусрепова, Г. Мустафина, А. Нурпеисова, Т. Ахтанова — переводы, выполненные большими художниками, мастерами своего дела,— хоть уровень этих переводов сравнительно высок, при всем том не могу не сказать, что переводы, в общем, заметно уступают оригиналу. Это касается прежде всего языковой стихии, поэтичности, певучести, определенной декоративности речевого строя, культа изысканной, порой чуть витиеватой, но непременно пластичной и выразительной образной диалогической казахской речи, множества нюансов и тонкостей.

Зачастую переводчик, не зная, не чувствуя языка, досадливо отмахивается от всего непривычного, неудобного для перевода, а в свое утешение и оправдание выдвигает тезис об упругости, четкости, точности современного русского языка, о том, что непривычное для русского слуха нужно непременно сделать привычным и, вытравляя особенности

иносистемного, иноструктурного языка, насильно втискивает его в прокрустово ложе удобных конструкций. Увы, в переводческой практике последних лет такое случается часто.

Между тем русские классики вовсе не чурались «пышности и декоративности», вовсе не прибегали где нужно и не нужно к «упругому и четкому» варианту русской речи. «В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный злак». Кажется, так писал куда как русский писатель Иван Бунин, не опасаясь высокопарности и вычурности. Подобную, «восточную» манеру выражения мы встречаем и у классиков, и у современных русских писателей, у М. Шевердина, у С. Бородина, например, стало быть дело не в архаичности, не в высокопарности, не в цветистости той или иной прозы, а в органической природе самого языка, каковую при переводе на русский язык надобно уметь сохранить.

Руководствуясь теорией «сырой глины», художественный переводчик вынужден переводить на свой лад, кроить на свой аршин, прикрывая незнание языка стандартной, мнимонациональной пиротехникой. Не потому ли в переводах казахской прозы на русский язык то и дело мелькают бурки, сазы, бандуры, дутары и аульные молодки и старухи, дети и аксакалы на каждом шагу прибегают к старой, но, увы, искони русской фразеологии?

Совершенно очевидно: художественный переводчик, не знающий языка оригинала, сможет воспроизвести во всей тонкости иноязычное произведение лишь в том случае, если он может опираться на полноценный, добротный, максимально приближенный к оригиналу (не люблю я слова «подстрочник») перевод-посредник. Это аксиома.

Но вопрос: кто же должен делать такие переводы-посредники? Не знаю, где как, но у нас в Казахстане эта проблема, пущенная на самотек, давно уже никого не интересует. Лет десять-пятнадцать назад подстрочными переводами довольно успешно занималась группа молодых людей. Союз писателей Казахстана тогда располагал специальным фондом для «подстрочников». Ныне фонда нет, и бывшие же авторы подстрочников, лишенные поддержки и внимания, перестали переводить.

Подстрочник у нас не в почете, к нему относятся как к досадной необходимости, как к вещи, без которой художественный переводчик не может «творить», а автор — выйти на всесоюзную арену. «Подстрочникист», по сути дела, безымянный труженик. Имя его,— правильно ставит вопрос Р. Мустафин,— не то что на титуле, а даже в выходных данных книги, и то не упоминается. Нет у него никакого стимула, при удаче никто его не вспомнит, не отметит, а при неудаче дружно клянут его и художественный переводчик, и автор.

Словом, при сложившейся современной практике перевода с языков народов СССР, когда художественных переводчиков, умеющих переводить непосредственно с языка на язык, не хватает и мы пока попросту не в состоянии обходиться без перевода-посредника, необходимо всячески повысить требования к нему, культивировать подстрочник, максимально приближенный к подлиннику.

Автору перевода-посредника нужно предъявлять самые высокие требования, он должен заниматься настоящим литературным трудом, а не примитивным толмачеством, он должен о б е с п е ч и т ь почти художественный перевод. Но и труд его должен быть оценен по справедливости, ибо автор перевода-посредника причастен и к успеху, и к неудачам

перевода художественного. Начать нужно с этого, непременно с этого.

К сожалению, сами писатели (я имею в виду казахских) не всегда придают должное значение подстрочнику своего произведения, всецело полагаясь на вкус, такт и талант художественного переводчика. Безразличное отношение посредственного прозаика к подстрочнику не удивляет: посредственное произведение в переводе чаще всего выигрывает. А вот равнодушие к переводу-посреднику серьезного, самобытного прозаика обескураживает.

К числу тех немногих крупных писателей, кто уделяет ему пристальное, подчеркнуто требовательное внимание, относится автор трилогии «Кровь и пот» Абдижамил Нурпеисов, с которым я сотрудничаю уже полтора десятилетия. Над подстрочным переводом его романов мы работали совместно долго и трудно. Слово за словом, предложение за предложением, абзац за абзацем вчитывались в текст оригинала, каждый в отдельности и вместе искали адекватные русские выражения, радовались редким находкам и расстраивались от частых неудач, переписывали перевод по многу раз, составляли по ходу работы целые словари, отдельные словосочетания искали месяцами и годами, выезжали в Аральск, жили у моря, в маленьком ауле из девяти времянок у залива Тущи-бас, и автор знакомил меня с местом действия его трилогии, с растениями тамошнего края, с рыбаками, с прототипами своих героев.

Я старался усвоить манеру и метод работы писателя, проникнуть в его эстетический мир. Автор не жалел себя, не жалел и меня, уделяя переводу не меньше сил и времени, чем оригиналу. По сути дела, он был соавтором подстрочного перевода, и я,

написав три книжки прозы, десятки критических статей, переведя немало произведений с казахского и немецкого, больше всего горжусь сегодня тем, что был причастен к переводу этой книги, что являюсь автором ее подстрочника, и убежден, что не будь нашего с автором многолетнего труда, вряд ли трилогия была бы такой, какой ее теперь знает всесоюзный читатель. При этом я ничуть не умаляю труда и усилий ее талантливого художественного переводчика Юрия Казакова.

Чтобы национальное произведение звучало в переводе на русский язык адекватно оригиналу, важны и схожесть творческих позиций переводчика и автора, контакт их вкусов, стилей, языковых пристрастий, писательских индивидуальностей, а переводчику необходимо знать — по крайней мере! — историю, культуру, быт, нравы, традиции того народа, чью литературу он представляет на русском языке, быть душевно близким к «духу» народа и произведения— все это известно.

Я стою за совместную работу национального и русского переводчиков, за работу на равных правах. Это значит, что первый переводчик (автор подстрочника) обеспечивает хороший, близкий к оригиналу текст и бережно сохраняет в нем все сугубо национальное, а второй переводчик (которого сейчас называют художественным переводчиком) отвечает за русскую стилистику, за русский адекват, ищет художественные решения, единственно верные с точки зрения законов и эстетики русского языка и восприятия текста русским читателям.

Лично мне ближе всего именно такая форма сотворчества, сопереводчества. Так вместе с Юрием Домбровским мы переводили Б. Майлина, совместно с Василием Беловым — «Хатын-гольскую балладу» А. Кекильбаева, совместно с И. Щеголихиным —

роман Х. Есенжанова «Крутое время». Сотворчество способствует качеству перевода и уж, конечно же, гарантирует большую близость к подлиннику.

ОБЫКНОВЕННЫЕ ЗАБОТЫ

Заметки о переводе казахской художественной прозы на русский язык

Существует ученое мнение, что споры об искусстве перевода продолжаются уже более двух тысяч лет. Читая научные труды, исследования, диссертации, статьи, посвященные разным аспектам переводческого искусства, знакомясь с пухлой библиографией, отечественной и зарубежной, а также с докладами, речами, выступлениями участников отнюдь не редких дискуссий, симпозиумов, встреч и круглых столов всех рангов, только диву даешься, сколько человеческой энергии затрачено на доказательство по сути дела всего лишь нескольких непреложных, основополагающих истин. Сколько противоречивых, взаимоисключающих мнений и суждений высказано высочайшими авторитетами всех времен и народов в области столь древнего ремесла или — как ныне закономерно предпочитают говорить — искусства и в какие теоретические джунгли забрались за два тысячелетия иные спорщики, что, кажется, уже забыли о предмете спора, о начальном, практическом назначении перевода и безнадежно витают в туманной, зыбкой абстракции.

Давно уже вроде всем ясно, что перевод — искусство, трудное и высокое, что в наше время необычайно возросли требования к художественному переводу, что переводческое дело обрело государст-

венный и мировой масштабы, что в нем, как в искусстве, как в жизни, нерешенных проблем всегда — слава богу! — больше, нежели решенных, что потребность в переводчиках-практиках исключительно велика, что, по выражению Максима Рыльского, «переводчиков не бранит только ленивый» и что за хорошую книжку принято хвалить автора, за плохую — ругать переводчика, у которого, правда (если он одноязычный), остается еще один шанс все валить на подстрочникиста.

Это всем известно, как известно и то, что перелопачивание общих теоретических положений и размахивание яркими лохмотьями заумной терминологии, чем порой еще грешат на дискуссиях устно и печатно, вовсе не способствуют практике перевода в той степени, в какой это иногда кажется.

Общие теоретические критерии перевода в основном определились, исходные позиции возражений не вызывают, предварительная концепция перевода чаще всего имеет хотя и неоднозначные, но ясные контуры, а сами переводчики оснащены немалыми познаниями предмета. Следовательно, нужно брать, на мой взгляд, решительный крен в сторону конкретных практических исследований, и, исходя из насущных задач современной переводческой практики, скажем, с казахского языка на русский, необходимо почаще проводить разного рода совещания, на которых двуязычные переводчики искренне поделились бы своим опытом в решении тех или иных проблем, в преодолении множества трудностей, свойственных стихии разноструктурных, разносистемных языков, а «одноязычные» рассказали бы о том, как они мужественно и мучительно пробиваются или, точнее, продираются сквозь дикие, непролазные заросли подстрочника к светлому роднику оригинала, как долго плутают во

мраке, всецело полагаясь на суковатый посох и мерцающий огонек интуиции. Убежденный, что подобные собеседования могут быть небесполезными для всех, кто имеет отношение к переводу и готов добровольно, говоря словами Б. Ахмадулиной, «расточить, истратить, извести на него свою речь, жизнь и душу», я позволю себе остановиться на некоторых практических проблемах перевода калмыцкой художественной прозы на русский язык.

НА КАКОМ ФУНДАМЕНТЕ СТРОИМ

Начинать приходится с набившего оскомину вопроса о подстрочнике. Какими только прозвищами не награждали этого беднягу-сироту, неприкаянно слоняющегося по нашим многонациональным просторам. И уродливый он, и корявый, и порочный, и скелет, и бледная тень, и сырая глина, и необходимое зло, и косноязычный посредник (М. Ауэзов), и обманчивый посредник (Н. Джусойты) и мертвая схема (Б. Разим-заде), и «кончик веревки, за которую слепой держит собаку-поводыря» (Яан Кросс), и «буксир, старый-престарый канат, подлежащий списанию» (Вл. Кафаров), и «глухая стена, сквозь которую ничего не видно» (Ник. Чуковский) и т. д.

Осужден он был как метод перевода публично на высоком совещании переводчиков почти три десятилетия назад. А он все тут! По-прежнему блуждает по нивам нашей словесности. Как некий монстр, вызывает недоумение у людей, несведущих в тайнах так называемого двустадийного метода перевода. И глядишь, и его уже не предают торжественной анафеме и даже защищают с высоких трибун, так как убедились в его живучести и горькой необходимости, но продолжают потихоньку

хулить в литературных закоулках, держа, как прислугу, в черном теле. И напрасно проявляют иногда высокомерие двуязычные переводчики к своим одноязычным собратьям, ибо совершенно очевидно, что в общем нашем деле заслуга тех, кто — в масштабах нашей страны — переводит по подстрочникам, пока что и количественно, и качественно больше и выше, чем заслуга тех, кто в состоянии переводить непосредственно с оригинала. Однако напрасно также благодушествуют переводчики по подстрочнику, уповая на свою интуицию, нанятие и писательский дар, ибо очевидно, что в переводческом деле это не может быть панацеей от всех бед, что даже добрая совесть и талант не заменят живого чувства оригинала, если переводчик не способен ощутить аромат его языка и разные бесчисленные стилистические нюансы и тонкости, которые обычный подстрочник передать бессилен.

Пожалуй, беда сейчас не в том или, вернее, не столько в том, что приходится переводить по подстрочнику (с этим хочешь не хочешь необходимо считаться и мириться), а в том, что сплошь и рядом переводят с п л о х о г о подстрочника. И,—как ни странно,— переводить с него, точнее обрабатывать его как-то сподручнее, удобнее, раскованнее, а именно это слишком часто уводит перевод далеко в сторону от оригинала и потому настораживает, вызывает внутренний протест, досаду, нарекания со стороны всех, кто в силах постичь оригинал, ибо, как известно, уродливое дитя-подстрочник обладает тем магическим свойством, что когда имеешь с ним дело, все на свете кажется вполне переводимым, а это обманчиво и губительно.

Что и говорить, переводить можно и следует вообще с языка на язык, то есть, с оригинала, только это и достойно называться переводом

в первоначальном семантическом значении этого понятия, однако в отношении национальных литератур этот единственно здравый метод, как видно, восторжествует еще не скоро, пока не подрастут собственные национальные кадры, а следовательно, приходится танцевать от подстрочника, и все, конечно же, сходятся во мнении, что нужен именно хороший подстрочник. Но определение «хороший» столь неопределенно и зыбко, что, теоретически сознавая необходимость хорошего подстрочника, переводчики на практике все же предпочитают плохой, вкладывая в это определение на этот раз вполне четкий смысл: корявый, неграмотный, неприглаженный, небеллетризованный, удобный для обращения, поддающийся любой обработке, не сковывающий фантазию, позволяющий выразить свою личность и т. д. и т. п.

Автор часто рассуждает так: «Что там... еще Виссарион Григорьевич Белинский заметил, что перевод — прежде всего искажение. Матиас Клаудиус выразился еще лаконичней: «Кто переводит, тот не доводит». А итальянцы утверждают: «Традутторе — традиторе», то есть, переводчик — предатель. Стану я еще голову ломать! Закажу подстрочник, а там и переводчика раздобуду».

Подстрочникист думает: «Э, с меня взятки гладки. Меня никто не знает, и я ни за что не отвечаю. Перестолмачу и делу конец».

Переводчик листает подстрочник:

...«бросил жирную ставку школы на восьмидесятирублевую худосочное вымя райотдела культуры...»

«На край горизонта с треском взлетает белая пена».

«Он никак не может сделать одну голову двойной».

«А это значит, что рот зашитого мешка с маслом повернулся в нашу сторону».

«Булку начал печь на груди с тех пор, как стал лакать из государственного добра».

Переводчик чешет затылок: «Гхм-м... ничего не скажешь... занятно выражаются братья. Худосочное вымя райотдела культуры... Образно. Рот зашитого мешка с маслом повернулся... Метафорично. А название-то «Ручной хлеб»... Что бы все это значило?..»

Если я утрирую, то немного, а примеры я выбрал вовсе не ради того, чтобы позабавить читателя, для этой цели нашлись бы фразы более колоритные, я просто хочу наглядно показать:

а) это очень и очень непростое дело — подстрочный перевод, особенно, если нужно передать неоднозначный, насыщенный экспрессивной лексикой, фразеологизмами, конкретно-чувственной образностью и внутренней рифмовкой — строй или лад речи, столь характерный для казахского языка вообще и для казахской художественной прозы в частности;

б) при отсутствии серьезного и четкого критерия отношения к подстрочнику и при подспудной тяге переводчиков к «сырой глине» подстрочные переводы чаще всего делаются именно на таком уровне;

в) одноязычный переводчик при всем своем добром желании и талантливости просто бессилен из битых кирпичей подстрочника воссоздать архитектонику оригинала, не может почувствовать его стиль, интонацию, музыку и потому вынужден играть вслепую, блуждать в потемках, вышивать узоры на непрочной основе;

г) а это, как правило, приводит к необходимости творения по своему образу и подобию, к сочи-

нительству, к субъективной интерпретации автора, к досужим «теоретическим» рассуждениям о «соавторстве» (ни больше, ни меньше!), о «тавре», «печати» переводчика, о его личности, которая почему-то жаждет выражаться непременно в чужом оригинале, а не в своих собственных писаниях, в то время, как еще К. И. Чуковский, уж куда как рьяно защищавший творческую личность переводчика, утверждал, что «искусство переводчика в высших своих достижениях заключается в слиянии с волей автора»[1];

д) что крупные неудачи или маленькие огрехи и потери случаются, главным образом, не потому, что переводчик творчески бессилен, недостаточно талантлив или недобросовестно отнесся к своему труду, а потому что он работал по немому подстрочнику.

Так в чем же краткий смысл? А в том, что при двустадийном методе перевода главную ставку нужно делать на добротный подстрочник, который выполнен по всем законам оригинала и заставляет второго переводчика творить исключительно в рамках этих законов. Иначе говоря, подстрочник обязан передать не только смысл и содержание оригинала, но и все его многочисленные художественные компоненты — стиль, тональность, пластику, изобразительные средства или, по крайней мере, дать прозрачный намек на все эти достоинства, дабы художественный переводчик почувствовал, с чем он имеет дело и в каком направлении ему надобно работать, какие перевалы ему предстоит преодолевать.

В этом, прежде всего, заинтересован сам автор оригинала, так как ему важно проникнуться соз-

[1] К. Чуковский. Высокое искусство, М., 1968, с. 51.

нанием того, что лишь в высшей степени доброкачественный подстрочник может послужить гарантией достойного звучания его творения на другом языке, что упование на художественного переводчика, на его умение, талант и славу при наличии посредственного подстрочника неминуемо приведет или к грамматически отглаженной безликости, «школьно-газетно-русской речи» (М. Рыльский), или к такой интерпретации оригинала, каковая вообще не имеет прототипов в природе.

В таком доброкачественном, максимально приближенном к оригиналу подстрочнике должен быть заинтересован и художественный переводчик (разумеется, если он считает себя выше литературного обработчика, как скромно именовал себя его собрат в 20—30-е годы). Конечно, все это может иметь место, если переводчик не метит в соавторы русского варианта и не намерен поразить читателя своей трактовкой, интерпретацией, художественной раскованностью, панибратством в отношении к тексту, а ставит главной своей целью воспроизведение оригинала, строго придерживаясь органического сплава критерия верности и красоты.

К подстрочнику, который предложение за предложением, фразу за фразой коряво пересказывает лишь содержание оригинала, настолько привыкли, с его косноязычием настолько смирились, что порой, казалось бы, естественное требование, чтобы он, подстрочник, намекал бы еще по меньшей мере на разные художественные особенности и изобразительные средства, вызывает недоумение. Дескать, в таком случае это и не подстрочник вовсе, а нечто большее, да и как по нему работать, если в нем уже столько всякой всячины, он же сковывает творческие порывы второго переводчика, а если художественная манера автора уже получила вы-

ражение в подстрочнике, то просто непонятно, в чем заключается функция второго переводчика?

Верно: подстрочник, максимально приближенный к оригиналу, действительно заставляет переводчика поневоле работать в строго очерченных границах, диктуемых теми законами, по которым создан сам оригинал, по такому подстрочнику, следовательно, работать одновременно и легче, и значительно трудней, и одно уж совершенно очевидно: работы хватает одинаково и подстрочному и художественному переводчикам, разумеется, при условии, что имеешь дело с подлинным творчеством.

Как бы это проиллюстрировать понагляднее?

Напомню небольшую картину из «Сумерек» Абдижамила Нурпеисова и для большей ясности приведу в скобках дословный перевод фраз и словосочетаний.

«Күн кештетіп қапты (День клонился к вечеру). Жел ызғары (стужа ветра) қатая бастаған (усилилась, ожесточилась). Батып бара жатқан күн (заходящее солнце) алыстағы қоңыр жалдың біріне иегін сүйеп (прислонившись подбородком к одному из дальних увалов), еңкейіп қалған еді (уже было склонилось). Құбыла бет тұтас қызарып (закат сплошь багровея), жел жыртып дода-додасын шығарып тастаған бұлттар (в клочья разорванные ветром тучи) батар күннің шапағына (в бликах заходящего солнца) бауырын бояп (окрасив низ) алаулап апты (пламенели). Не қылса да (как бы там ни было) кең әлемді құшағына алып (охватив широкий мир в свои объятия) тұтасып келе жатқан (надвигающейся сплошняком) мына түн қараңғылығына (этой ночной темени) жол бермей (не давая дороги) жанталасып, шарпысып жатқан жалғыз тірлік осы-ау! (отчаянно бьющаяся, сопротивляющаяся единственная

жизнь!) Ендеше (значит), өмір мен өлім сияқты (как жизнь и смерть) қараңғы мен жарық та (и мрак и свет) кезек жеңіп (побеждая попеременно), тірлік үшін бұлар да (ради жизни они тоже) тартысып жатады (сражаются). Әр тірлікке төнер бір-бір зауал бар (Над всякой жизнью нависает рок). Кезегі келгенде (когда приходит черед) күн басына да (и над солнцем) зауал төніп (нависая рок) қара кебінге оранып (окутываясь в черный саван), бар әлем тіл тартпай (вся вселенная безмолвно), түн құшағына кіріп бара жатады... (припадает к объятиям ночи...)»

Даже по ним нетрудно заметить, что это не просто описание зимних сумерек. Это широкий эпический зачин, прелюдия трагических событий. В небольшом отрывке чувствуется тяжелая поступь неотвратимой, необратимой судьбы, переданная автором нагнетанием глаголов и глагольных форм. Подспудная тревога, одиночество героя, дыхание надвигающихся потрясений, эхо вечной схватки света и тьмы, добра и зла, отдаленный намек на «дерзость человеческого духа» и «открытое море» жизни, о которых говорится в эпиграфе к трилогии. Не потому ли, верный своей давней привычке постоянно править уже не один раз перезданную книгу, автор и эти строки редактировал многократно, в чем читатель может убедиться, сравнивая издания разных лет.

В приведенном отрывке отразились многие характерные для Нурпеисова черты повествования, тональность, лад, пластика его прозы. Конечно, словосочетания и фразы, приведенные в скобках, можно сложить по-разному и по-разному отгладить увесистым грамматическим утюгом, придать им разный речевой строй, если... если подстрочный перевод не подскажет художественному переводчику

все художественные достоинства и своеобразие оригинала.

Помню, отрывок этот переводили долго и трудно, переписывали — в том числе и сам автор — много раз, и среди пожелтевших листков из школьной тетради он сохранился у меня в таком виде:

«Солнце склонилось низко, так что краешком колыхающегося диска почти коснулось одного из дальних бурых гребней увала; запад весь объят багрянцем; лучи угасающего солнца обдавали разорванные и разбросанные ветром облака последним пламенем, отчего кроваво-красные тучи казались охваченными пожаром; они казались единственным живым существом, отчаянно отстаивающим свое существование, не допуская наступления тьмы, надвигавшейся сплошной, тяжелой массой, все больше охватывая в могучие объятия вселенную; свет и мрак тоже, поочередно одолевая друг друга, вступают в смертельную схватку за жизнь; как над каждой живью висит неотвратимый рок судьбы, так и над солнцем, когда пробил его час, нависает опасность; окутанная черным саваном, вся вселенная, безмолвная, почти покорная, уходит в объятия ночи...»

Это максимально приближенный к оригиналу подстрочник, хотя недостатки его налицо: тяжеловесность, некоторое многословие и неуклюжесть, повторение отдельных деталей. Но подбор и сцепление слов, синтаксис, рисунок фразы должны отразить как можно точнее живописный стиль автора, и это заставляет переводчика настраиваться именно на такой лад и работать только в этом ключе. И вот как зазвучал этот отрывок в переводе Ю. Казакова:

«Солнце стояло низко. Диск его, большой и дрожащий в холодных струях ветра, уже почти ка-

сался дальних бурых гребней увала. Весь запад горел в огне, и красный свет грозно и мрачно освещал снизу редкие крупные облака, туго сбитые ветром. Облака эти, как раскаленные угли, казались живыми существами, отчаянно сопротивлявшимися наступлению тьмы. А тьма неотвратимо наступала и брала в плен весь мир. Ведь свет и мрак — это как смерть и жизнь. Как над каждой жизнью царит неотвратимый рок, так и над светом, когда пробьет его час, нависает мрак, он входит в свет, пронзает и гонит его, и окутанная черным саваном земля, покорная и печальная, уходит в ночь».

Так казахский оригинал обрел достойный смысловой и художественный адекват в переводе на русский язык.

Можно, конечно, привести множество примеров того, как максимально приближенный к оригиналу подстрочник помогает художественному переводчику достигать наибольшей адекватности или точности в воспроизведении иноязычного произведения и — наоборот — как приблизительный, лишь голое содержание передающий подстрочник уводит от него далеко в сторону даже талантливого художника, обладающего тонкой интуицией и вкусом. Ради экономии места и времени обойдемся здесь без специальных примеров, тем более, что эту очевидную истину могут попутно доказать и те примеры, которые я в дальнейшем намерен привести для иллюстрации других проблем перевода с казахского.

Убедившись в целесообразности высококвалифицированного подстрочника, как надежной основы для воспроизведения оригинала одноязычным переводчиком, следовало бы от слов и общих рассуждений переходить к делу. Увы, заметных успе-

хоть в этом направлении пока у нас, в Казахстане, не видно. Перевод с казахского на русский язык пущен фактически на самотек. Выйти на всесоюзную арену желают многие; в художественных переводчиках недостатка тоже, кажется, нет; а вот охотников заниматься подстрочными переводами с каждым годом все меньше, ибо кому надобно тратить свои силы, время и умение на заведомо бесперспективное, неблагодарное дело?

Многолетние разговоры о каких-то организационных мерах, о повышении роли, значения, моральной ответственности и увеличении платы «подстрочничества» остаются разговорами. В поисках толмача, который сработал бы хоть какой-нибудь подстрочник, мечутся авторы, полагаясь, по стародавней инерции, на художественного переводчика, именитого или не очень, способного — часто по ошибочному представлению — совершить нечто из ничего. Ломают головы художественные переводчики над бестолковым подстрочником, тщетно пытаясь пробиться к истоку оригинала, но так и не отыскав его среди обломков фраз и словесного шлака, отправляются в путь по торной «литературной» тропе, полагаясь на чутье и знание истории, этнографии и каких-нибудь расхожих реалий. Но так называемое чутье и тощая торба приблизительных и представлений редко приводят к чуду. Как правило, истинно художественное произведение при таком переводе оказывается в проигрыше, так как неизменно лишается основных художественных достоинств, обретая взамен, в лучшем случае те, что свойственны таланту переводчика, а произведение посредственное чаще всего выигрывает, ибо терять ему почти нечего, переводчик же, как выясняется, творит с прицелом на улучшение. В обоих случаях налицо искажение; в первом случае — огорчитель-

ное для всех, во втором — приносящее удовлетворение разве что одному автору.

Не будем излишне сгущать красок. А. Нурпеисов, например, годы искал «подстрочникиста», отклоняя одного за другим. Он придавал качеству подстрочника первостепенное значение, сам корпел над ним месяцами, и его опыт не прошел бесследно для многих казахских прозаиков, убедившихся в том, что добротная первооснова перевода — фундамент успеха. Абиш Кекильбаев и Дукенбай Досжанов, например, ныне уделяют очень много внимания подстрочному переводу своих произведений, сравнивают его придирчиво с оригиналом, настаивают на восстановлении тех или иных художественных деталей, по мере сил и возможностей сами ищут какие-то эквиваленты, ибо им важно прозвучать по-русски на уровне казахского варианта, а не в так называемой «улучшенной» вариации.

Кстати, о вариантах и вариациях. Нередко приходится слышать и даже читать в критических статьях, посвященных национальным литературам, о так называемом «русском варианте» той или иной книги. Считается достоинством вовсе не то, что переводчик «просто» перевел книгу имярек на русский язык, то есть, художественно воспроизвел ее, а то, что он сотворил на основе оригинала некий «вариант». По-моему, такой термин и подобное отношение к художественному переводу логично приводит к отрицанию его первоначальной сути. Этак мы добровольно отступим от теоретически и практически завоеванной позиции искусства перевода и неминуемо вернемся к методам восточной назиры или к той немудреной форме, которой придерживался еще Дидро, как известно, даже не глядевший в переводимую книгу, а лишь — после

двукратного прочтения — проникавшийся ее духом и излагавший ее на свой лад.

Разговоры о «русском варианте» того или иного национального произведения означают не что иное, как оправдание всякого переводческого произвола, поощрение переводчика навязывать себя в соавторы. Более того, если принять метод «вариаций» за основу переводческого дела, то следует заранее смириться с тем, что большинство читателей, не владеющих языками, всю жизнь в качестве духовной пищи пользовалось всего-навсего вариантами произведений, скажем, Гете, Т. Манна, Хемингуэя, Фолкнера, Ауэзова. Незавидная доля, не правда ли? Нельзя даже на минуту представить, что зарубежный читатель знаком с «Тихим Доном» вовсе не по его художественному переводу, а лишь по его английскому, немецкому, французскому «вариантам».

По многим известным произведениям русских писателей, бережно переведенным на немецкий язык, я могу, например, утверждать, что ни о каких «вариантах» и речи нет, а есть художественный перевод в его подлинном смысле. То же самое можно сказать и о произведениях немецких писателей, чутко переведенных нашими германистами на русский язык. Так почему же, говоря о наших национальных литературах, мы нередко рассуждаем не только о «русском варианте» национального произведения, но порой даже возводим эти упражнения в вариациях в гражданскую доблесть обработчика?

Не умаляют ли «варианты» и «вариации» достоинство оригинала?

Мустай Карим выразился по этому поводу весьма определенно: «Но если писать «подражания» и «вариации на тему», это будет не взаимоузнавание

и не взаимообогащение, а взаимоподмена, если не взаимный самообман. Мы должны показывать друг друга такими, какие мы есть на самом деле». И еще: «Не строчки мне дарит переводчик; когда он придумывает за меня строчки, он мне ничего не дарит, а меня подменяет, он, в сущности, сам себя дарит читателю, и тогда лучше и вправду не переводить вовсе» (см. «Дружба народов», 1978, № 7, стр. 267).

А, может, все дело в том, что хилый оригинал «не дотягивает» без подпорок переводческих вариаций? Ох, как часто предрассудки и сила инерции в вопросах перевода пока что у нас довлеют над здравым смыслом. Многим прозаикам все еще хочется верить, что важнее всего «заполучить» в качестве переводчика именитого писателя, который де и из плохого подстрочника сотворит шедевр. Увы! «Переводчик не может прибавить таланта тому, у кого его нет»,— справедливо заметил Расул Гамзатов.

И вот крутятся, крутятся жернова двустадийной системы перевода, и неизвестно, за какими горами, за сколькими перевалами то время, когда мы, наконец, выберемся из этого порочного круга...

В ЧЕМ СОЛЬ ДИАЛОГА?

Не всегда важно — что говорят, но всегда важно, как говорят.

М. Горький.

Еще один камень преткновения — диалогическая речь. Если перевод вообще, по словам Н. Заболоцкого,— «экзамен для твоей литературной речи», то в воспроизведении диалога проверяется вся так называемая предварительная концепция

переводчика и его чувство языка и иноязычной природы мышления, и его умение передавать различное восприятие мира средствами другого языка. Академик Л. В. Щерба пишет: «Каждый язык представляет нам мир внешний, воспринимаемый мир в своем особом виде... В каждом языке мир представлен по-разному, понимается по-разному»[1].

Диалог как система реплик двух индивидов, или вернее как разговорная речь, отличается от литературной, письменной речи большей динамичностью, большей свободой выражения, различными нарушениями синтаксических норм, непривычным сочетанием слов, всевозможными сокращениями и т. д. Своеобразное восприятие окружающей среды и манера мышления, форма выражения мысли находят свое отражение в диалоге; кроме того, людям присуще изъясняться по-разному, и писатель обычно насыщает речь своих героев, помимо общенациональных особенностей языка, еще и сугубо личными, индивидуальными, свойственными лишь данному персонажу оттенками. Разумеется, это своеобразие, эта особенность строя речи должны находить свой эквивалент при переводе с языка на язык, иначе неминуема нивелировка, и тогда — чего доброго — почтенный старец Жайлаубай и лукавый дед Егор, потешая публику, поведут между собой разговор на швабском диалекте. Логике и правде характера соответствует логика и правда мышления, а уж ему, в свой черед, определенная форма выражения, то есть речевая характеристика.

Теоретически все это бесспорно. Однако в практике перевода наблюдается разный подход к вос-

[1] Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1957, с. 53.

произведению диалогической речи. Одни переводчики стремятся воссоздать колорит оригинала всеми возможными и невозможными средствами другого языка; другие, памятуя о необходимости переводить смех — смехом, улыбку — улыбкой, образ — образом, решительно жертвуют всеми непривычными формами выражения, заменяя их адекватными, близкими по смыслу, естественными, прежде всего, для того языка, на который переводят; третьи искусно лавируют между нормами лингвистического воспроизведения и художественности, прибегая к калькам, подчеркиванию иноязычного акцента, к необычному порядку слов, к различного рода языковым вкраплениям, заимствованиям, намекам на ту или иную особенность речи.

Разумеется, не так-то просто и в этом вопросе вычленить единственно верный критерий. Все опять-таки зависит от концепции переводчика, от его основной задачи, от отношения к оригиналу, от знания и чувства языка, от вкуса и такта. Вероятно, и здесь следует руководствоваться старым постулатом: «Если необходимо, то допустимо».

Обратимся однако к тому, как воспроизводится казахский диалог в переводе на русский язык. Конечно, диалог диалогу рознь. Иногда это всего лишь обмен репликами, однозначный вопрос и ответ, короткое сообщение, обращение, возглас, понятные и доступные на всех языках, и перевод такого диалога обычно трудностей не представляет. Другое дело, когда диалог отражает стихию того или иного языка, манеру выражения, насыщен элементами, свойственными данному языку, как, скажем, некоторая торжественность, приподнятость, красочность, витиеватость, декоративность, пышность, образность, склонность к экспрессии, к рифмовке, ритму, афористичности восточной, в

частности казахской, устной речи, или когда речь того или иного героя сильно индивидуализирована и подчеркивает, оттеняет те или иные свойства его характера. Помните в «Пути Абая»: «По старому обычаю аксакалов, отец говорит иносказательно, намеками и кружит над целью своей речи, как ястреб». Просмотрите произведения известных казахских прозаиков и вы найдете немало образцов подобного красноречия. Вероятно, это идет от фольклора, от культа изысканного слова, красного слова, которое издревле почиталось в степи.

Вслушайтесь, как говорят герои ауэзовской эпопеи:

«Ел аузына қақпақ болып көрші. Бірақ ол қолыңнан келмейді. Ендеше, не ер бол да, ақта! Немесе план да, жазала! Тек, жарықтығым, дүмбілеңді көрсетпе, былқыл-сылқылыңды аулақ әкет!»

Сколько напористости, динамики, упругости в этих коротких фразах!

По-русски это передано так:

«Попробуй заткнуть рот всему народу! В силах ты сделать это? Так будь решительным до конца: осмелься оправдать его. Или оправдай, или осуди! Только, дорогой мой, не топчись на месте!»

Кажется, неплохо, почти тоже, во всяком случае довольно близко. Не хватает только чуть-чуть внутренней энергии, заключенной в речестрое оригинала. Но как ощущается это «чуть-чуть!»

Даже тот, кто не знает казахского языка, думается, в состоянии уловить ритм, тональность, графический рисунок таких, к примеру, диалогов:

«Ел де сенікі, ел ішіндегі тентек те сенікі. Қашқанның да, қуғанның да келетіні өзіңсің. Тек не бұйырсаң да, тергеп алып бұйырғайсың. Қалғанын өзің біл».

По-русски это так:

«Ты управляешь всем народом, и преступник тоже в твоих руках,— заговорил он.—И обидчик, и обиженный — все прибегают к твоей мудрости. Мы просим лишь одного: какой бы приговор ты ни вынес — решай, проверив. Остальное — в твоей воле».

Да, по смыслу перевод соответствует оригиналу. Однако, где остались краткость, упругость, меткость, ладность речи? Вышло бледно, вяло, совсем «не по-казахски».

Или:

«Жаным-ау, айрандай ашап күбідей күптеп болды ғой. Жуантаяқты қуды. Онеттен алатынын алды. Көкшені де сырып салды. Енді кім қалды?»

Обыкновенная казахская речь. Выразительная, сжатая. Динамизм в краткости фраз, в глаголах в конце предложений, к тому же рифмующихся — «алды — салды — калды».

По-русски:

— Ой, дорогой мой!— опять вздохнул он.— Кажется, Кунанбай и без того обкарнал нас всех... Глумился, сколько хотел; род Жуантаяк выгнал, у Анет взял, что только можно было, обобрал и Кокше. Чего ему еще не хватает?»

Это и многословно, и вяло, и косноязычно.

Сравнивая диалоги в «Пути Абая» с оригиналом, можно убедиться в их смысловой близости, часто—идентичности, в бережном воспроизведении казахской речи. Прочитайте хотя бы сцену разговора Кунанбая с Даркенбаем, или беседу Кунанбая, отправляющегося совершать хадж — паломничество в Мекку, с женой Улжан. Как все точно и целомудренно! Сразу проникаешься верой: да, так говорят казахи. И хотя они говорят по-русски, все равно все время чувствуешь фон, лад казахского

языка. Переводчики не прибегали к спасительным и привычным русицизмам, не заставляли в угоду «широкому» читателю выражаться по-казахски мыслящих героев в исконно русской манере, стремились сохранить образность казахской речи (Абай в романе, например, говорит: «Вот мое слово: замыкаю тебе рот, надеваю на руки путы!»), иногда даже внутреннюю рифмовку фразы (слова Улжан «Ой да көп, уайым да көп ойлай берсең, ой да жоқ, уайым да жоқ ойлай берсең» переведены: «Думать станешь — от забот покою не найдешь, веселиться станешь — от мыслей и забот уйдешь...» Не ахти как срифмовано — «найдешь — уйдешь», однако стремление к воспроизведению формы речи похвально).

И все-таки тональность, лад диалогической казахской речи переданы переводчиками «Пути Абая» с потерями. Чем это объяснить? То ли тем, что подстрочник часто не доносил тонкостей разговорной речи казахов, не содержал в себе намека на своеобразие речестроя, и художественные переводчики просто не услышали, не почувствовали этих нюансов? То ли посчитали ненужным обращать внимание читателей вроде бы на «несущественное» — нюансы казахской диалогической речи, полагая, что это все равно противопоказано природе русского языка? Кто знает...

С иной творческой позиции подходил к воспроизведению казахской диалогической речи известный и талантливый переводчик прозы М. Ауэзова — А. Пантиелев. Он стремился к воссозданию «духа» казахского оригинала главным образом выразительными средствами русского языка и, кажется, больше всего был озабочен тем, чтобы герои М. Ауэзова изъяснялись естественно и привычно для русского читателя. И потому исконно русские словечки, идио-

мы, выражения, обороты встречаются в его переводах в огромном количестве не только, скажем, в описаниях или авторской речи, но и в диалогах, в речи казахов.

Узак из «Лихой годины» выражается так: «Не валандаться с волостными... Хватит морочить головы людям, обрыдло пустозвонство, пустобайство. На кой бес нам волостной...»

Жаменке думает: «Сжечь все мосты, чтобы некуда было пятиться волостным...»

Бай говорит: «С белым царем шутки шутить накладно. Влепят ему! Вечно лезешь на рожон!.. Объедем это лихо на тройке... Посеем копейки — пожнем рубль!»

Старуха из рассказа «Сиротская доля» жалуется:

«Ненасытные глотки! Думают, сбагрят сиротку Газизу — и завладеют нашим скотом да домом. Не мытьем, так катаньем».

В том же рассказе:

«— Я ли не потрафил, хозяин... Девка — первый сорт!..»

Таковы два разных подхода к воспроизведению диалогической речи.

Разумеется, когда пристав по кличке Сивый Загривок («Лихая година») говорит в переводе на русский язык: «Где же этот шельма Рахимбай?.. Каков гусь!.. Разрывается — хлопочет, подталкивает других, а сам ни гу-гу...», или «Дурачье! Олухи царя небесного!.. Экую взяли волю — купцу не пасти скот!», а Курнос Иван из трилогии «Кровь и пот» изъясняется: «Эх, дьявол! Всю жизнь мечтал этакто... Слышь, сына мне изделай скорей, наследник мне теперь требовается. А я тебе шелку на платье куплю. Слышь, дура?..»,— то это вполне естественно и убедительно, в полном соответствии с логикой ха-

рактера, так сказать, «в образе». Так выразительно и сочно эти герои не выражаются и в оригинале. Но если вдруг исконные степняки-казахи начинают расцвечивать свою речь «руссейшими» словами и поговорками, то это вызывает недоумение. Когда аксакал в одном туркменском фильме говорит: «Хороша бандура, да дура!», а его казахский сверстник в радиопостановке «Пламя» вторит ему: «Ой, аллах! У этой женщины семь пятниц на неделе», и под стать ему Кори Махмуд в романе «Бухара» С. Айни изрекает: «Всякий цыган свою лошадь хвалит», и старик Суйеу («Кровь и пот») А. Нурпеисова покрикивает на жену: «Болтай, дура! Ляпает что попало! У, зараза! Вон! Пшла отсюда!», то подобные фразы вряд ли художественно оправданы и скорей всего вызывают невольную улыбку. В таких случаях обычно приходит на память былинный «собака-вор Батыр Батвесович», который глаголит «таковы слова»: «Ой, ты гой еси, Василий, сын Каимерский, что отсель тебе не уехати!»

Это, конечно, большое искусство — не выходить из образа, чувствовать героя, слышать его речь, угадывать его манеру выражения. В известных романах В. Яна вы не найдете языковых смещений, их герои думают и говорят неизменно на восточный лад:

«— Мир, благоденствие и простор! — сказал дервиш».

«...стал задавать вопросы вежливости:

— Здоров ли ты? Силен ли ты? Согрелся ли? Здоровы ли твои родители?»

«Дервиш ответил:

— Что могу думать я, пустой орех, гонимый по степи ветром скитаний!»

«Тогда мне придется сложить руки на груди и лечь лицом к священному камню» и т. д.

В «Чингисхане», к примеру, меня насторожила лишь одна фраза в устах потрясателя вселенной: «Не оставляйте там камня на камне и обращайте все в угли и пепел!» Вот это «камня на камне», крылатое выражение, пришедшее в европейские языки из библии, здесь явно режет слух.

С большой выразительностью и достоверностью передает средствами русского языка образность, колорит, строй восточной речи известный писатель М. И. Шевердин, вся большая жизнь которого неразрывно связана с Узбекистаном. Стиль и словесная ткань его романов «По волчьему следу», «Тени пустыни», «Санджар Непобедимый», «Семь смертных грехов» насквозь пронизаны восточным духом, насыщены ароматом восточного орнаментального речестроя. Любопытно, что М. Шевердин настолько проникся образным строем восточной речи, что часто пользуется его приемами и оборотами не только в диалогах, но и в авторском повествовании:

«В котле злобы Сефиет бурлила вода ярости».

«Все присутствующие приложили палец любопытства к губам изумления».

«За Тюлегеном водились дела-делишки».

Как легко угадывается за такими предложениями исходная манера мышления!

Наглядно воспроизвел свойственную тюркским языкам тягу к внутренней рифмовке, синтаксическому параллелизму И. Каримов:

«Много судеб кострами отгорело, много судеб грозами отгремело...»

«Если глаз и приметит — душа не приветит».

«...с тем же грешком, да с другой удачей».

Часто приходится слышать, что-де современный читатель привык к четкому, упругому, точному русскому языку и что потому следует вырваться из плена языка оригинала, писать (переводить) так,

чтобы это было привычно и удобно для русского слуха, чтобы русский читатель воспринял перевод не как перевод, а как оригинал, как произведение, написанное на русском.

Не хотелось бы соглашаться со столь категорическим утверждением.

В переводческом деле такой метод, думается, не может и не должен быть самодовлеющим критерием, ибо он сопряжен с неминуемыми искажениями; к тому же стремление все национальные формы переработать в русские привело бы к нарочитому обеднению и однообразию. С приходом в советскую литературу большого отряда национальных литераторов, пишущих по-русски, в могучем и гибком русском языке открылись новые пласты и смысловые возможности, расширились границы художественного мышления, обогатились изобразительные средства, формы выражения, лексика и образный строй, в чем легко убедиться, читая произведения Ч. Айтматова, Ю. Рытхеу, Ю. Шесталова, В. Санги, Г. Ходжера и многих других пока что менее популярных писателей. Как известно, им удается изображать подлинно национальное с помощью форм и изобразительных средств русского языка, при этом не неволя, не насилуя его природу.

Сколько, например, восточного аромата, буйства красок, неукротимого упоения живописным слогом вы найдете, читая повесть таджикского писателя Тимура Зульфикарова «Первая любовь Ходжи Насреддина»! Она написана по-русски, но насквозь пропитана ярким восточным национальным духом. И это еще одно доказательство того важного философского вывода, что «выражать и развивать свою национальную культуру можно на любом языке» (С. Калтахчян).

Напрасно также иные переводчики слишком часто прибегают к категорическому: «Так по-русски не говорят», «Это чуждо русской речи», выхолащивая, сглаживая, вытравляя все необычное для русского слуха — усложненную образность, метафоричность, красочность казахского языка. А ведь так называемая восточная декоративность художественного письма не была чуждой и русским классикам. Достаточно вспомнить «Розу Иерихона», «Готами», «Темир-Аксак-хан», «Ночь отречения», «Город царя царей» И. Бунина или «Суламифь» А. Куприна. Ведь совсем не случайно говорил И. Бунин об «изумительной изобразительности, словесной чувственности, которой так славна русская литература».

Разумеется, можно привести немало примеров удачного, выразительного перевода казахской диалогической речи на русский язык. Надобно настойчиво преодолевать соблазн равняться при переводе исключительно на пресловутый русский слух, не опрощать, не «высушивать» сочность национального диалога (при условии, если он действительно существует в оригинале), не засорять речь того или иного героя совершенно несвойственными для него исконно русскими словечками и выражениями.

Неприемлема в переводе и другая крайность, когда переводчики, стремясь передать прямую речь, так сказать, максимально приближенной к оригиналу, прибегают к буквализму, к диковинной словесной мешанине, на которой не говорит ни казах, ни русский. В романе Х. Есенжанова «Много лет спустя» (перевод Н. Гордеевой и В. Дудинцева) то и дело встречаются такие диалоги:

«Видать, раздобыли себе кушик-кюеу — приживалу-зятька, и пользуетесь им, как салфеткой, гоняете, как собачонку».

«Освежуй этого тохты... Мясо целиком опусти в

казан, Кербез. Посидим с твоими мирзами за одним дастарханом, побеседуем за дедовской трапезой».

«Ну, и сила у тебя, отагасы! Больше, думаю, чем у пара! Надо же, одной рукой наш пайтон сегодня вытащил».

«Да, да, би-дженге! Да, мудрая. Это наш сватюк! И не какой-нибудь, а молодой богатырь. Вылитый хаджи, будто из его рта выпал... Нет равного ему — всеми восемью гранями блестит».

«Пошарь на дне кебеже, что найдешь — бросай в казан» и т. д.

Что ни говорите, а странна такая речь — пример наивной, уродливой «казахизации» диалога.

Одни и те же понятия в разных языках выражаются не только разными словами, но слова эти имеют еще и разный вес и оттенок. Речь отражает характер, темперамент, склад натуры, уровень культуры, так сказать, индивидуальность человека. Как автор не может заставить своего героя говорить неприемлемым для него языком, так и переводчик не вправе вкладывать в его уста заведомо чуждые для него слова, способные лишь разрушать образ. Как говорится, воробей не должен вышагивать куропаткой: поломает ножки.

Между тем, читая переводы, часто спотыкаешься о слова и выражения, абсолютно противопоказанные данному индивиду.

Понимаю, что это субъективно, но для меня, например, странно звучат в переводе романа «Заговоренный меч» И. Есенберлина, посвященного изображению жизни казахов XVII века, такие «заморские» слова, вроде «перипетии скачек», «прогнозы», «авторитет», «трофей», «трагедия», «тренированный скакун», «претензия», «централизация», «претендент», «ситуация», «организация» и т. п.

Я хотел сказать, что «соль», «дух» иноязычной речи особенно колоритно выражаются в диалогах, и характер героев наиболее ярко раскрывается в их манере выражения, и потому переводчикам следует обращать на диалоги и речения самое пристальное внимание и по мере возможности не заставлять насильственно иноязычных героев говорить на несвойственном им языке, чтобы и в переводе прямая речь соответствовала природе образа.

«КАЛЬКА» О ДВУХ КОНЦАХ

Исключительно богат очень емкими, специфическими, национально окрашенными фразеологизмами и казахский язык, на что обратили внимание еще в прошлом веке известные русские ученые: В. В. Радлов, П. М. Мелиоранский, Н. И. Ильминский, А. В. Алекторов и многие другие. Читая произведения казахского устного народного творчества и стихи, сказы поэтов XVIII—XIX веков — Бухар-жырау, Шала-акына, Дулата, Шоже, Шернияза, Суюмбая, Махамбета, Биржан-сала и Ахана-серэ,— поражаешься множеству сочных и ярких, образных и афористических, лапидарных по форме фразеологизмов. Без них не обходится ни современная казахская проза, ни повседневная устная казахская речь. Недавно изданный профессором Сметом Кенесбаевым «Фразеологический словарь казахского языка» охватывает более десяти тысяч идиоматических выражений [1].

Особенно много хлопот доставляют фразеоло-

[1] Для сравнения: второе, исправленное и дополненное издание «Немецко-русского фразеологического словаря» Л. Э. Биновича и Н. Н. Гришина (Издательство «Русский язык», Москва, 1975 г.). содержит 14000 фразеологических единиц.

гизмы при двустадийной системе перевода. Подстрочникист, считая своей обязанностью обеспечить дословный, буквальный перевод, механически переводит и фразеологизмы, которые в таких случаях всегда вызывают недоумение. Такой буквальный перевод рождает уродцев-страшилищ, наподобие: «воротнички ушли на джайляу» («жағасы жайлауға кетіп»), «сделать одну голову двойной» («бір басты екеу етіп», что попросту означает «жениться»), «у ревизора из-под ноги появилась грива» («Ревизорга аяқ астынан жал бітті») и т. п.

Буквальный перевод фразеологизмов рождает, как правило, комический эффект. Если моя мать, немка, говорит, к примеру: «Девки сами на его спину прыгают», то у ее внучки, привыкшей мыслить и выражаться исключительно по-русски, такой оборот вызывает веселый смех, ибо она пользуется другой формой — «девки сами ему на шею вешаются».

Случается, второй переводчик, не разобравшись толком в национальной идиоме, заменяет ее приблизительной русской, или подыскивает какие-то описательные эквиваленты, или вообще опускает. Бывает и наоборот: переводчик прибегает к широко известной русской идиоме там, где ее в оригинале и в помине нет. Как и во всяком живом творческом деле, тут не может быть единого приема, годного на все случаи.

На фразеологизмах не однажды спотыкались даже умудренные в переводах именитые художники.

Существует давняя традиция: идиома одного языка должна быть переведена идиомой другого. Теоретически это верно, но на практике возникает множество нюансов.

Очевидно, во многих языках существуют фразеологизмы-аналоги, или так называемые нейтральные идиомы, типа: пустые слова — бос сөз (каз.) —

Leere Worte. (нем.) Или: у лжи короткие ноги — өтіріктің құйрығы бір-ақ тұтам — Lügen haben kurze Beine. Переводы подобных фразеологизмов идентичны и по семантике, и по лексике. Однако большинство фразеологизмов в одном языке имеют (и то не всегда) в другом лишь синонимическое значение. В таких случаях, естественно, ничего не остается, как переводить идиому — идиомой.

При переводе произведений М. Ауэзова часто пользовался русскими идиомами А. Пантелев. Вот несколько примеров из «Лихой годины»: «ходил индейским петухом», «в мутной воде рыбка», «ни в зуб ногой», «с бухты-барахты», «с пятое на десятое», «нашла коса на камень» (см. также «Серый Лютый»), «лезешь на рожон», «пороть чушь», «провел, как воробья на мякине», «ни слуху ни духу», «как кур во щи», «чин чином», «псу под хвост». Сравнивая перевод с оригиналом, можно заметить, что А. Пантелев прибегает часто к русским идиомам и тогда, когда в казахском тексте они отсутствуют. Конечно, подобный прием делает казахское выражение более доступным, понятным и выразительным для русского читателя и даже заставляет забыть его о том, что он читает перевод. И хотя именно это считается сейчас едва ли не главным достоинством переводной литературы, я все же думаю, что это путь неверный, ибо, по моему убеждению, стремление находить для любой идиомы соответствующую по смыслу замену в русском языке непременно приведет к обезличиванию оригинала.

Если, скажем, та или иная идиома поддается точному переводу, калькированию или искусному конструированию и способна при этом сохранить семантическое, структурное и функциональное своеобразие, то к чему подбирать для нее синонимический эквивалент в другом языке?

Приведу несколько примеров из трилогии «Кровь и пот»: «Цена батыру — одна пуля, цена баю — один джут»; «Клубок пыли камнем не станет»; «Шуба, скроенная сообща, кущей не будет»; «Глаз отца на сына зорок»; «Врага жалеть — самому околеть»; «Чего ревнуешь — собаке рыжей достанется»; «Кто много спит — все проспит, кто рано встал,— табун угнал»; «Две половинки — одно целое»; «Бешеный верблюд на хозяина бросается».

Или из «Лихой годины»: «Доброе слово — половина счастья»; «Камень тебе в рот!»; «Прилипни твой язык к камню» и т. д.

Как видно, это почти буквально переведенные казахские фразеологизмы. Разве их семантическое значение затуманено? Разве их структура противоречит афористической форме русских идиом? Разве они не сохранили функциональное своеобразие? Так стоило ли в таком случае заменять их сугубо русскими фразеологизмами?

И еще: я думаю, не режут ли слух читателя исконно русские пословицы, поговорки в устах казахских стариков и старух прошлого времени? Разве не кажутся неестественными, психологически неоправданными русские идиоматические выражения в чисто казахском контексте?

«Знаю, знаю: одному — шишки, другому — пышки...» — говорит Суйеу («Кровь и пот»).

«Он ведь из породы не лыком шитых, весь в тебя...»—говорит Сулеймен («Много лет спустя»).

«Уж он запляшет у меня!» — говорит Кобланды-батыр («Заговоренный меч»).

«Я заварил кашу, мне и расхлебывать»,— говорит Кален («Кровь и пот»).

«Пусть сам расхлебывает кашу»,— читаем в «Пути Абая».

«Возвращались в логово несолоно хлебавши...», «ни дать ни взять оборотень!», «известно: волка ноги кормят...» («Лихая година»).

Ярко выраженные русские фразеологизмы в иноязычном переводном контексте всегда бросаются в глаза, как нечто инородное. Вот читаю рассказ Ф. Фюмана «Однополчане» в переводе на русский язык: «Запомни,— сказал Карл,— если ты нас продашь, тебе крышка. Нам теперь один черт. Пан или пропал!» — и меня прямо-таки одолевает любопытство: «Интересно, как это в оригинале? Ведь ясно, что Карл не мог так выражаться».

Такое же впечатление производят на меня русские фразеологизмы в повести Ч. Айтматова «Ранние журавли»: «круглый год в ус не дуй», «хоть стой, хоть падай», «сколько тебе влезет», «плюй в потолок», «отрезанный ломоть», «пан или пропал». Мне трудно поверить в то, что киргиз-подросток мыслит такими идиомами.

И — наоборот — совершенно естественно, уместно звучат русские фразеологизмы в устах, скажем, пристава Сивого Загривка из «Лихой годины»: «И твой святой долг — объяснить своим единородцам, что это бред, с потолка взято, из пальца высосано. Не будет так, как они хотят,— ни ныне, ни присно, ни во веки веков!»

Существует резко отрицательное отношение к кальке, как к приему художественного перевода. Считается, что калька, как форма механического перевода, как раз и рождает уродливые словечки и несуразные фразы. Верно: такое случается нередко и на практике перевода с казахского языка на русский.

«Для тебя в какую сторону ни посмотришь — везде юг, Мекка».

«...следить, чтобы цел был воротник у народа...»

«Видеть — работа глаз, работа в дороге — езда».

«Муж с «зубами»... (по-казахски это означает «опытный, зрелый мужчина»).

«И «желтозубые» жены бывают не против» (Синоним выражения «зрелая женщина», «женщина в летах»).

(см. Х. Есенжанов. «Много лет спустя»).

«...как та шелушинка проса, на которой аллах уместит весь бесчисленный восемнадцатитысячный мир в день всемирного потопа».

(см. М. Ауэзов. «Лихая година»).

«...Всюду для тебя коркутова могила вырыта»

(см. А. Нурпеисова. «Кровь и пот»).

Подобные выражения, воспроизведенные по методу кальки, очень невыразительны, чужды природе русского языка, а потому искусственны, и смысл их затуманен, расплывчат, а иногда и просто неясен.

Но и калька многолика и изгонять ее решительно из переводческого арсенала, пожалуй, не следует. Иногда и она способна оживлять и украшать речь, придать ей новизну, свежесть, неожиданную окраску.

Ильгиз Каримов — переводчик книги «Долгое, долгое детство» М. Карима — удачно использовал метод кальки в переводе некоторых башкирских идиом (в казахском языке они звучат так же).

«Но я сам даже слепой копейкой не разжился».

«Слепая копейка» (ср. «ржавая копейка») точный перевод распространенной в тюркских языках «соқыр тиын».

«Разъяренные люди, видно, уже **черное — белое не различали».**

Подчеркнутое — дословный перевод идиомы «ақ—қараны танымай».

«...а черным-черные кудри успеют стать белою сединой».

«Черным-черные», конечно же,—«қап-қара».

Кто скажет, что эти кальки уродуют русский язык? А преимущество их в том, что они передают колорит национальной речи.

Словом, и в переводе фразеологизмов истина не лежит на поверхности, и, подтверждая закономерность общего постулата о том, что идиому одного языка следует переводить идиомой другого, в каждом конкретном случае необходимо все же подходить творчески и дифференцированно, и, если то или иное идиоматическое выражение поддается буквальному переводу, калькированию или словесному конструированию по законам языка, на который оно переводится, и способно при этом сохранить все специфическое и функциональное своеобразие, то, на мой взгляд, не следует спешить с синонимической заменой, а попытаться, исходя из духа оригинала, найти эквивалент, достойный донести до читателя и национальную самобытность, и национальный колорит.

Открытия в области художественного перевода не лежат на путях простого и легкого переложения, где текст «сам» переливается из русла в русло. Трудные случаи заставляют мобилизоваться. Нужны поиски, нужны «камни преткновения»,— в их преодолении рождаются находки, обогащается культура перевода.

ТОН ДЕЛАЕТ МУЗЫКУ

> Тот, кто не чувствителен к стилю, не вправе заниматься переводом: это глухой, пытающийся воспроизвести перед вами ту оперу, которую он видел, но не слышал.
>
> *Корней Чуковский.*

Можно грамотно и точно переводить с языка на язык слова, фразы, предложения, это в общем-то и не особенно сложное занятие, однако оно еще, как известно, не делает перевод художественным. Ведь слова в художественной прозе очень часто значат не то (или не только то), что они значат, взятые в отдельности. К тому же каждое живое явление в природе характеризуется особенным ритмом. Ритм лежит в основе всякой речи. «Я убежден, что самая таинственная и самая притягательная сила прозы заключена в ее ритме,— законы которого куда тоньше, чем явно метрические»,— писал Томас Манн [1].

Подлинная художественная проза обладает своеобразной интонацией, ритмомелодикой, тональностью и, естественно, не настроившись на интонацию оригинала, не найдя ее ритмического ключа, не уловив ее тональности, переводчик не может передать **стиль**, а значит и смысл, истинную суть художественного произведения.

Ритмомелодика художественной прозы вообще изучена (и изучается) крайне недостаточно, а уж в переводе — особенно при существующей двустадийной системе — ей и вовсе почти не уделяется внимания.

Это и понятно. Подстрочникисту нет дела до таких «мелочей». Ему дай бог справиться хотя бы с прямым, ординарным смыслом оригинала. Читая подстрочный перевод, художественный переводчик,

---

[1] Томас Манн. Письма. М., «Наука», 1975, с. 204.

разумеется, чаще всего не в состоянии проникнуть в интонацию, находить верный тон, и потому он «слова-кирпичики», «фразы-блоки» силком втискивает в привычную для него «арматуру».

Интонация речи, тональность прозы постигаются лишь единственным путем — изучением строя языка, с которого переводишь, изучением его ритма и мелодики. Переводчику нужно не только художественное зрение, но и художественный слух. Из одних и тех же слов и сочетаний можно сконструировать разные предложения с разной тональностью, разным ритмом, разными оттенками. Переводчику же надобно выбрать ту единственно верную интонацию, которая созвучна оригиналу. В противном случае при всей смысловой идентичности или близости получится не перевод, а вариация, трактовка, интерпретация, а это уже нечто совсем другое.

Иногда говорят, что воспроизведение со всеми нюансами стиля крупного художника на другом языке — почти невозможно. Слов нет, это трудно, но в этом — высшее назначение, высшая цель переводческого дела, и если переводчик не стремится передать тональность, ритм, лад, строй, синтаксическое своеобразие оригинала, то он, выходит, заранее отказывается, отмежевывается от художественной функции своего дела.

Удалось же, к примеру, С. К. Апту передать на русском языке грамматически громоздкие, усложненные сцеплением придаточных предложений, причастных и деепричастных оборотов, стилистически отточенные, величаво-эпические периоды Томаса Манна, сохранив при этом плавность, тональность, ритм и синтаксический рисунок оригинала.

Удалось же, по мнению крупных знатоков, И. Кашкину воспроизвести полно и бережно художественную манеру Э. Хемингуэя, донести до рус-

ского читателя всю самобытную прелесть его фразы со всеми оттенками и подтекстом.

Читая, скажем, «Особняк» Уильяма Фолкнера, поражаешься не столько крайне сложной архитектонике отдельных периодов, необычайно многопластовой, многоступенчатой конструкции предложений, тянущихся кряжистой горной цепью с бесконечными перевалами, сколько тому, как переводчице Р. Райт-Ковалевой удалось не запутаться в этом лабиринте слов, не сбиться с ритма, сохранить настрой, верно найденный лад. Удивительное мастерство. Ощущение такое, что это легче было написать, чем переводить. И примечательно, что переводчица считала себя не вправе (как это часто позволяют себе с поразительной легкостью еще переводчики с национальных языков, в том числе и с казахского на русский язык) «ломать» предложения, фразы оригинала, адаптировать Фолкнера ради так называемой упругости и сложности русского языка, в угоду привычному русскому слуху.

Разве мало подобных шедевров переводческого искусства?

Если же спуститься с этих высот к практике перевода с казахского, то следует прямо сказать, что в воспроизведении интонации, ритма, мелодики казахской художественной прозы на русском языке переводчики чаще всего допускают небрежность или, во всяком случае, не уделяют достаточного внимания этой стороне прозы. Между тем, равнодушие к ритмомелодике при переводе с языка на язык неминуемо приводит к искажениям.

Вот два-три примера:

Абай. «Слова назидания»	В переводе С. Санбаева[1]
«Баланың мал табарлық болары, мал шашарлық болары — ол да екі талай»[2].	«...а ведь есть еще разница между детьми, умеющими добывать хлеб, и детьми, способными делиться с родителями последним куском». *(«Десятое слово»)*
«... осы күнде анық мырза елде жоқ, мал бергіш мырза иттен көп»[3].	«...теперь щедрых не найдешь, а кинешь камень и обязательно попадешь в мурзу, который только и умеет брать и давать взятки». *(«Двадцать второе слово»)*
«Әуелі құдайға сыйынып, екінші өз қайратыңа сүйеніп, еңбегінді сау; еңбек қылсаң, қара жер де береді, құр тастамайды»[4].	«Тогда самая скудная земля одарила бы нас своими плодами. Ведь в этом ее назначение». *(«Четвертое слово»)*

Даже, так сказать, визуально нетрудно заметить разницу между оригиналом и переводом. Она, пожалуй, заключается не столько в лексических расхождениях, в вялом и приблизительном пересказе смысла, в многословии, сколько в пренебрежении переводчика к ритму, мелодике абаевской прозы, к ее пластике, афористичности, лаконизму, к внутренней рифмовке, интонационным фигурам, синтаксическому параллелизму. Достаточно, даже не зная языка, прочитать казахский текст, чтобы уловить на слух все эти элементы культурной прозы. Конечно, переводить философскую прозу Абая, похожую на напряженное мышление мудреца вслух и отли-

[1] Абай. Слова назидания. Алма-Ата, 1970 г., с. 23

Более точный перевод этих отрывков звучал бы, на мой взгляд, вероятно, так:

[2] «Будет ли сын добытчиком, будет ли растратчиком — и то еще как сказать»...

[3] «Нет ныне щедрых мурз в степи, а продажных — больше, чем собак».

[4] «Сначала уповай на бога, потом уж — на свою силу, кормись своим трудом; будешь трудиться — и земля воздаст, не оставит».

тую в строгие формы гаклии — назидания, крайне трудно. И в переводе С. Санбаева есть немалые и несомненные удачи, однако отсутствие должного внимания к особому лаконизму философского повествования, к синтаксическим формам порой ритмизованной и всегда интонационно очень «казахской» речи привело к невольным искажениям, отступлениям от оригинала.

Пренебрежение к ритмомелодике оригинала происходит, очевидно, по разным причинам. Иногда переводчик весь поглощен передачей содержания, подбором слов и поиском множества изобразительных средств, и он, возможно, даже несознательно, начинает дробить или, наоборот, объединять, сливать по своему усмотрению предложения и тем самым незаметно отходит от ключевой тональности и интонации текста, сбиваясь на иной ритм, иной размер.

Такое случается и тогда, когда подстрочник глух и нем, и ритмический ключ оригинала безнадежно затерян в обилии слов и обрывках фраз.

Увы, бывает это и тогда, когда в самом оригинале и ритмом не пахнет, и мелодика не ночевала. Это та самая безликая проза, которая обладает одним удивительным свойством — быть в выигрыше в любом переводе.

Но есть еще один случай, когда переводчик (чаще всего переводящий по подстрочнику) в силу своего индивидуального дара, ярко выраженной писательской личности не может или не желает перевоплотить себя и настроиться на тональность, лад другого писателя, другого произведения. Иначе говоря, такой переводчик подчиняет «чужое» содержание «своей» форме, «своему» стилю, или, как сказал К. Чуковский, «навязывает читателю свое литературное «Я».

Вслушайтесь в ритмомелодику следующих отрывков:

«Акбала спала и, как всегда, во сне она была нежна к нему, потому что не была с ним, а уходила куда-то, и тело ее было доверчиво, и она прижималась к нему».

(А. Нурпеисов. «Кровь и пот»)

«У нее всегда был сиплый, низкий голос, и вообще она была жесткая и сильная, и я долго не любил в ней этого, потому что я любил в женщинах нежность».

Ю. Казаков. «Осень в дубовых лесах»)

Не правда ли: один размер, один ритм, одна интонация, один мелодический рисунок?

Или:

«Это были стада, они паслись вдалеке, и только один-два всадника маячили над ними и над степью. Это были верблюды и овцы, и вечером они возвращались к юрте, и в юрте зажигался огонь в очаге, и овцы перхали, а верблюды сопели в темноте и ложились спать, и от них хорошо пахло шерстью и молоком».

(«Кровь и пот»)

«Как славно, что снег, и что приехала она, и мы одни, и с нами музыка, наше прошлое и будущее, которое, может быть, будет лучше прошлого и что завтра я поведу ее на свои любимые места, покажу Оку, поля, холмы, лес и овраги...»

(«Осень в дубовых лесах»)

В таком ключе, таком ритме переданы отдельные описания и раздумья в переводе трилогии «Кровь и пот».

Сравните с вышеприведенными отрывками хотя бы это место из рассказа И. А. Бунина «Полуночная зарница»:

«И я обнимаю и целую сильную атласную шею своей бессловесной возлюбленной, чтобы слышать ее грубый запах, чтобы чувствовать земную плоть, потому что без нее, без этой плоти, мне слишком жутко в этом мире, и натягиваю поводья, и лошадь тотчас же отвечает мне своим существом — и легко, горячо несет меня по темной дороге к дому».

Вслушайтесь в отрывки, подобные которым я привел выше, расставьте логические ударения и наметьте синтагмические границы, и вы сразу услышите один и тот же (или, по крайней мере, очень близкий, созвучный) ритм, размер, одну и ту же (или весьма похожую) тональность и интонацию.

Примечательно, что в дальнейшем, особенно в третьей книге трилогии, переводчик сбивается с этого ритма, преодолевает инерцию и все больше и больше подчиняет свою писательскую индивидуальность художественному стилю оригинала.

Конечно, уйти от себя совсем — и переводчику не дано. На мой взгляд, в переводческом деле истина заключается в том, чтобы показать в первую очередь не себя, не свою личность, а автора. «Я бы предпочел, чтобы мои стихи переводил профессиональный переводчик, которому будет интересно работать над моей поэзией, а не выражать самого себя»,— заметил как-то Луи Арагон. А это достигается одним путем: бережным воспроизведением не только содержания и художественных средств оригинала, но — едва ли не в большей степени — его ритмомелодики, тональности, интонационного и синтаксического строя.

СКОЛЬКО СЛОВАРЕЙ НУЖНО ПЕРЕВОДЧИКУ?

Перевод — экзамен для твоей литературной речи. Он показывает, каким количеством слов ты пользуешься и как часто обращаешься к Ушакову и Далю.

Н. Заболоцкий

А обращаться к Ушакову и Далю приходится часто. И не только к ним. Ко многим. Очень многим. И не только потому, что не знаешь того или иного слова или ищешь какие-то его дополнительные оттенки, или просто желаешь убедиться, говорят ли так, а если говорят, то как часто. Но еще и по многим другим причинам.

Существует такая закономерность: чем лучше знаешь язык (языки), тем больше сомнений и затруднений в выборе слов, тем чаще обращаешься к словарям. И убеждаешься каждый раз: язык — океан, слов в нем — что песчинок в пустыне, и знаешь ты ничтожно мало (помните, Пушкин говорил: «Да, вот мы пишем, говорим, зовемся тоже писателями, а половины русских слов не знаем!..» А между тем, сам-то он, оказывается, употребил 21197 слов[1]), и без словарей — если занимаешься еще и переводом — никак не обойтись. И, пожалуй, прав болгарский переводчик Сидер Флорин, категорически утверждающий: «Переводчик художественной литературы, который «переводит без словаря», по-моему, вообще не переводчик!»[2].

Слова к тому же обладают удивительным свойством: у них есть свой национальный облик, национальный аромат и вкус, которые в совокупности создают совершенно своеобразную систему литера-

[1] Для сравнения напомню, что словарь Шекспира и Байрона составляет 15000 слов, Маяковского — около того, в «Пути Абая» М. Ауэзовым использовано 16983 слова.

[2] «Мастерство перевода». М., 1971, с. 339.

турно-художественных ассоциаций, и едва ли не всякое слово-понятие в одном языке не совсем и не всегда полностью соотносимо с — казалось бы — тем же словом-понятием в другом. Об этом еще академик Л. В. Щерба писал: «Слова одного языка в большинстве случаев не просто соответствуют словам другого языка, а находятся с ним в весьма сложных и многообразных отношениях...» [1].

Возьмите любое слово — «стул», «окно», «печка» и т. п., переведите их на казахский язык и вдумайтесь в смысл этих понятий: вроде бы одно и то же, да не совсем. Ибо одно и то же понятие, выраженное в слове, в разных языках вызывает разный ряд ассоциаций. В этом смысле любопытные примеры мы находим в «Киргизско-русском ассоциативном словаре» Л. Н. Титовой, приведшей устойчивые ассоциации на 140 слов киргизского языка. Вот ассоциативный ряд русского слова «кровать»: спать, мягкая, железная, деревянная, сон, подушка, постель, сетка, диван, узкая, двуспальная, широкая, одеяло, матрац, дом, железо.

В киргизском языке этому слову соответствует төшөк» (т. е. постель) и ассоциируется оно с такими словами: сал (стлать) жумшак (мягкая), жылуу (теплая), жууркан (одеяло), калын (толстая), жайлуу (удобная), жатуу (лежать), ак (белая), уктоо (спать) [2].

Казахское слово «жылкы» значительно шире и объемнее русского «лошадь», и ассоциативный ряд «жылкы» у казаха, несомненно, намного богаче, длинней, разнообразней, нежели у русского. Или,

---

[1] Цит. по «Мастерство перевода», 1971, Советский писатель, М., с 330.

[2] См. Л. Н. Титова. «Киргизско-русский ассоциативный словарь», Фрунзе, 1975, с. 48.

скажем, «дала» для казаха не совсем то, что «степь» для русского или — тем более — для немца, в языке которого для обозначения этого понятия и своего слова не оказалось («Die Steppe»). Примеров можно привести бесконечное множество. Казахское «наз», например, охватывает значения «жеманство», «кокетство», «легкий каприз», «капризничанье», «нежность», «шаловливость» — все вместе. Понятия «рок», «расплата», «кара», «месть», «возмездие», пожалуй, еще не полностью раскрывают смысл слова «зауал» в казахском языке.

Листая уцелевшие страницы подстрочного перевода трилогии «Кровь и пот», я наткнулся на варианты коротенькой фразы, выписанные столбиком на полях: «Акбала в смятении», «Акбала удивлена», «в недоумении», «в растерянности», «в отчаянии», «сама не своя», «как в тумане», «обомлела», «окаменела», «онемела», «сникла». Эти варианты должны были выразить куда как простое, обыденное понятие «аң-таң». В другом месте выписаны следующие казахские выражения: «иманы тас төбесіне шықты», «есі шықты», «үрейленіп», «қорқып», «зәресі ұшып», «зәресі қалмай», «секем алды», «қатты күйзелді», «суық үрей шауып», «көзі атыздай болып», «үрей тигізді». Такие слова употребил А. Нурпеисов для выражения степени испуга, страха. И чудится мне, не всегда нам удавалось находить эквиваленты в переводе, скорее всего, мы сузили все эти оттенки, ограничившись тремя-четырьмя понятиями.

Полтора десятка лет назад, просматривая вместе с автором трилогии «Кровь и пот» ее подстрочный перевод, мы выписали на отдельных листках в алфавитном порядке казахские слова и выражения, которые не могли передать по-русски. С годами многое прояснилось, нашлось, удалось подобрать

прямой, описательный или близкий перевод, и книга у ко звучала на многих языках, а в тех листках так и остались без объяснения, без достойного адекватного перевода еще многие слова, такие, как, к примеру, «безбүйрек», «безеріп», «косүрей», «ширыныш», «заңғар», «ышқынып», «тосырқап», «түтігіп» и т. д. Мы, конечно, долго ломали головы, копались в книгах, научились искусно изображать мимикой оттенки «түтігіп» и «сазарып», перебрали немало русских синонимически близких слов, но неизменно чувствовали: не то.

Все познается в сравнении, непонятное постигается через сопоставления. Как только не изощряются переводчики, к каким только языковым уловкам и вывертам не прибегают, чтобы объяснить русскому читателю сотни реалий — специфических словообозначений быта, уклада жизни, разные формы образности восприятия мира, своеобразие психики, мышления, манеру выражения иных народов?! Одна только казахская юрта состоит из нескольких десятков деталей, и ни одна из них в русском языке не имеет словесного выражения. Что толку от того, что уюки переведены в словаре как унины, а трава жапақ—нанофитон, адыраспан — гармала? И то, и другое непонятно.

Что делать переводчику, если там, где русские вполне обходятся тремя словами «верблюд», «верблюдица», «верблюжонок», у казахов есть и нар (одногорбый), и бура (двугорбый самец-производитель), и үлек (породистый верблюд), и қоспақ (метис одногорбого самца и двугорбой самки), и желмая (верблюд-скакун), и жалбай (с горбами в разные стороны), и аруана (одногорбая), и інген (дойная), и атан (холощеный), и қайыма (первородящая), и бота (верблюжонок), и тайлақ (годовалый) и т. д.? Очень часто в таких случаях и дву-

язычные словари бессильны, и от толковых толку мало.

Сколько мне, например, приходилось собирать из самых разных источников буквально по крупицам русские слова для одной лишь темы «лошадь»?! Трудно найти в казахской прозе произведения, где не описывалось бы с самых неожиданных сторон это любимое, веками почитаемое степняками благородное животное. Сколько написано о лошади, о коне, о скакунах, об их стати, красоте, верности, о скачках, о погонях, о походах! В знаменитом абаевском стихотворении, посвященном описанию коня, указаны и воспеты четыре десятка внешних примет.

До поры, до времени удавалось обходиться теми крохами, которые я выудил из разных словарей, из русской прозы, из романов, описывающих казачий быт. «Холстомер», «Казаки» и «Хаджи-Мурат» были читаны-перечитаны, изучены вдоль и поперек. Но казахские писатели оказались по части описания лошади неистощимы. Сын табунщика Дукенбай Досжанов, питающий к тому же слабость к разного рода этнографическим деталям, рассказывая о лошади, о скачках, о сбруе-упряжи, обрушивал на голову переводчика такие слова и понятия, о которых я доселе и слыхом не слыхивал.

Потом Абиш Кекильбаев написал повесть, где даже повествование ведет гнедой скакун. Тут уже и вдохновенные слова, найденные для описания лошади Чингизом Айтматовым в «Прощай, Гульсары!», оказались небольшим подспорьем. Надо было каким-то образом разузнать, что подкопытная косточка называется по-русски козон, а пучок волос над копытами лошади — щеткой, что ремень, проходящий под брюхом лошади и скрепляющий стремена,— скошевка, а полоска на местах, где перетягиваются подпруги,— ленчик и т. д. и т. п.

Потом уже из какого-то дореволюционного немецкого лексикона я почерпнул сведения и о породах лошадей, и о том, что скелет лошади состоит из ни-ни десяти шести (!) частей-названий, а для характеристики внешней формы коня необходимо сорок два (!) слова, что есть еще десятки и десятки слов для описания масти и стати лошади, стойки, очертания спины, хребта, шеи, круна, ляжек, ног, добавьте сюда виды аллюра (шаг, рысь, иноходь, галоп, карьер) с их разновидностями и с различными комбинациями, вроде того, что рысь с подскакиванием именуется тропотом, и еще добавьте не один десяток слов-названий разных частей и деталей конской сбруи, а также разные типы лошадников и их профессий и т. д. и вы поймете, что для раскрытия одной темы «лошадь» необходим целый словарь.

Братьям-казахам, однако, и этого оказалось мало: они расширили «лошадиный» словарь еще отдельными понятиями, характеризующими возраст коня. Просто жеребенок — құлын, или — нежнее — құлыншак; если же жеребенку более шести месяцев, но менее года — жабағы; годовалый жеребенок называется тай (стригун); сосун на втором или третьем году — арда емген; жеребенок по третьему году — құнан; самец-трехлетка — дөнен; кобыла-трехлетка — байтал; лошадь по пятому году — бесті и т. д.

И все же по части лошади русский язык еще достаточно богат, зато там, где на страницах казахской прозы величаво возникает вдруг верблюд, у переводчика бессильно опускаются руки.

Я привел этот пример для того, чтобы еще раз наглядно показать в общем-то известные истины:

а) существует огромная разница между языками в смысле лексического богатства и тематической сферы;

б) переводчику необходимо не только заглядывать в словари, но и копаться в самых разных справочниках ради выяснения какого-нибудь одного-единственного слова. В той или иной мере он вынужден заниматься лингвистическими, лексикологическими, лексикографическими исследованиями;

в) при двустадийной системе перевода вся эта безграничная черновая поисковая работа, а часто и неведомый ни для читателя, ни для автора исследовательский труд в самых разных областях знаний полностью ложатся на плечи безымянного беднягиподстрочникиста, и если он по случайности или по по незнанию перепутает, скажем, подбородник узды с подбрюшником, с подхвостником, с нагрудником или с подпаховым троком, то художественный переводчик в большинстве случаев его уже не поправит.

Кстати, о словарях. Потребность в них велика, и их вечно не хватает. Много желающих изучить, к примеру, казахский язык, и на разных совещаниях по переводам уже много лет раздается один и тот же возглас: «Где они, русско-казахские и казахско-русские словари? Дайте словарь!» Требуют дорогие соотечественники, просят зарубежные друзья. Сотруднице издательства «Фольк унд Вельт» (Берлин) я мог обещать лишь случайно сохранившийся у знакомого языковеда второй том «Русско-казахского словаря», изданного еще в 1946 году. Леонгард Кошут (ГДР) при этом пошутил: «Значит, будет она знать половину языка».

В самом деле, к услугам переводчика с казахского языка на русский имеются разные типы словарей, а вот с самым главным, необходимым в первую очередь, с **двуязычным** — не особенно везет.

«Казахско-русского словаря» Х. Махмудова и Г. Мусабаева, изданного в 1954 году, нынче, как говорится, днем с огнем не сыщешь. То же можно сказать о «Казахско-русском словаре» Г. Бегалиева (Алма-Ата, 1945) и о «Кратком казахско-русском словаре» Г. Бегалиева, Х. Махмудова, Г. Мусабаева (Алма-Ата, 1959).

«Казахско-русский словарь» Х. Махмудова и Г. Мусабаева предназначен для широкого круга читателей и охватывает лишь наиболее употребительные слова. Не будем умалять его значения, но за давностью лет он в чем-то, очевидно, устарел, да и объем его мал и, на мой взгляд, слишком велико в нем количество так называемой интернациональной лексики, объяснений «Idem per idem», то же посредством того же: «демагог — демагог», «абсурд — абсурд», «декада — декада», «девиз — девиз», «щетка — щетка», «щи — щи» (на одну букву «А», например, таких слов оказалось 220). Очень много слов современного казахского литературного языка в этом словаре отсутствует, некоторые переводы слишком общие, приблизительные, а то и неточные. Объяснения типа «вид травы», «род орла», «из семейства куликовых», конечно же, не перевод.

В конце 1978 года вышел первый том нового «Русско-казахского словаря» под общей редакцией члена-корреспондента Академии наук Казахской ССР, доктора филологических наук, профессора Г. Г. Мусабаева. Первый том (А—О) включает 65 тысяч лексических единиц, охватывая разные пласты русской лексики — широко употребляемые слова русского литературного языка, а также множество научных и специальных терминов, архаизмов, диалектизмов, просторечных, фразеологических выражений. Авторы словаря, учитывая богатый опыт составления словарей в нашей стране, по мере сил

и возможностей решили немало проблем, стремясь четко, точно, экономно и доступно объяснить русские слова, прибегая то к прямому переводу, то к калькам, то к описательным толкованиям, то к адекватным эквивалентам и смысловым параллелям. Не стану здесь вдаваться в подробности и обстоятельно анализировать все достоинства и погрешности солидного по объему «Русско-казахского словаря» (это не входит в задачу статьи о проблемах художественного перевода казахской прозы), считаю, однако, нелишним обратить внимание любознательного читателя на две рецензии, опубликованные в газете «Қазақ әдебиеты», а также на отчет о заседании ученого совета Института языкознания Академии наук Казахской ССР, посвященном обсуждению «Русско-казахского словаря»[1].

Здесь, пожалуй, следует сказать, что язык современной казахской прозы заметно расширился, обогатился. Отрадно, что казахские прозаики, пришедшие в литературу за последнее десятилетие, по примеру своих старших коллег придают языку, изобразительной мощи художественного слова исключительное значение и ввели в ткань повествования огромное количество свежих слов и оборотов. Мне знакомы их постоянные поиски, упорная работа над словом, над слогом. Возможно, не все слова, употребляемые ими, уместны в казахском литературном языке, ибо иногда это диалектные, областные словечки, иногда — заимствования из других тюркских языков, а то и архаизмы, арабизмы, или даже рисковые неологизмы, но совершенно очевидно, что казахская проза стала более профессиональной, более культурной, может, даже изощренней, утонченней, изысканней. Подобные сдвиги (особен-

[1] «Қазақ әдебиеты», 1979, 14 сентября; 1980, 7 марта.

но в области лексики), конечно же, должны находить отражение в новейших двуязычных словарях.

Нельзя, однако, сказать, что переводчик с казахского совершенно безоружен. Существует ряд русско-казахских специализированных словарей по математике, физике, астрономии, по педагогике, психологии, по химии, биологии и т. д. Из изданий последнего времени особо следует отметить Толковый словарь казахского языка, издаваемый Институтом языкознания Академии наук Казахской ССР. Пока вышли четыре тома этого, несомненно, уникального издания. Колоссальное богатство, дающее наглядное представление о потенциальной мощи современного казахского языка!

Огромную помощь окажут переводчикам с казахского на русский язык и «Персидско-казахский словарь» Н. Д. Ундасынова («Казахстан», 1974), «Арабско-персидские слова в казахском языке» Е. Б. Бекмухаметова («Казахстан», 1977), «Растения Казахстана» С. А. Арыстангалиева и Е. Р. Рамазанова («Наука», Алма-Ата, 1977).

Значение этих работ в переводческом деле поистине огромно, однако они не могут заменить большого двуязычного словаря — русско-казахского и казахско-русского. И непонятно, почему наши опытные лингвисты-лексикографы, Институт языкознания и издательства уже столько лет никак не решатся удовлетворить насущный спрос публики на эти словари — проводники братства и прогресса.

С другой стороны, понятно, что никакие словари не в состоянии охватить и описать все слова живого языка, которыми пользуется художник в своих творениях. И потому перед переводчиком остается вечная задача самому активно постигать безбрежную мудрость Слова, окунуться в живой словарь Жизни.

Мне было приятно работать над литературным переводом книги Ахмета Жубанова «Соловьи столетий» («Жазушы», 1967). Автор искусно и живо описывает в ней песни и напевы Биржан-сала, Ахана-серэ, Балуан-Шолака, Мухита, Жаяу-Мусы и других знаменитых казахских народных певцов-композиторов, певцов-исполнителей. Я, конечно, рылся в словарях, не раз перелистывал «500 песен и кюев казахского народа» и «1000 песен казахского народа» А. Затаевича, консультировался постоянно у незабвенного Ахмета Куановича. Но главным моим подспорьем было то, что большинство описываемых в «Соловьях столетий» песен и мелодий я знал с детства, слышал в ауле, они звучали в моем сознании, многие предания и рассказы об этих песнях и их авторах живут и поныне в том песенном краю, где я вырос. Разумеется, это неизмеримо больше, чем можно почерпнуть из словарей.

Работая над подстрочным переводом трилогии «Кровь и пот», я два месяца жил на берегу Аральского моря, видел приаральские степи, встречался и беседовал с рыбаками, многое узнал, понял, почувствовал и ощутил, таким образом, живой «дух» большого произведения, и, конечно же, все это потом сказалось, ибо это и было подлинным моим словарем.

Сейчас, приступая к художественному переводу романа Д. Досжанова «Большая река» о современных тружениках южного Казахстана, о рисоводах Тогускенского массива, я внимательно штудирую книгу «Культура риса в Казахстане», выписываю специальные термины, производственные понятия и выражения, стараюсь понять всю сложность ирригационной системы, методику очистки поливных вод, обработки почвы, многочисленные хозяйственные, нравственные и социальные проблемы,

связанные с развитием этой весьма трудоемкой и сложной культуры. Знаю: всего этого потом не найду ни в одном словаре.

Все это естественно. Все это и есть обычное, повседневное бытование переводчика.

КОГДА ЖЕБИРБАЕВ — ОБИРАЛОВ

> Конечно, не позавидуешь переводчику с русского, когда ему выпадает планида воссоздать на другом языке фамилию Угрюм-Бурчеев! Но такая уж у нас профессия.
>
> *Ю. Абызов.*

Да, не позавидуешь. И не только переводчикам с русского.

Проблемы, неожиданные, подстерегают переводчика на каждом шагу, иногда даже там, где, казалось бы, их и вовсе не должно быть. Ну, чего проще оставить имя героя так, как оно звучит в оригинале? Тут вроде и изменений не должно быть. Ан нет! И здесь не все так просто. Известно, что писатели подбирают очень часто своим героям имена (прозвища, клички) со значением, то есть, такие имена, которые этимологически — иногда прозрачно, открыто, иногда скрытно, завуалированно — намекают на определенное свойство натуры, подчеркивают психологическую характеристику персонажа. Имя почти каждого действующего лица в классической русской литературе несет в своей греческой, латинской, древнеславянской основе совершенно четкую смысловую нагрузку. К этому принципу — сознательно или подсознательно — прибегают и казахские писатели.

С подобным явлением практически столкнулся я впервые в романе «Кровь и пот». Помните: братьев из могущественного и богатого феодального рода Абралы зовут Кудайменде (букв. бог во мне),

Алдаберген (аллах дал), Танирберген (всевышний дал), Жасаганберген (создатель дал), а сына Танирбергена назвали Кудайбергеном (бог дал). Для русского слуха эти имена ничего не говорят. Имена как имена. Разве только уж больно длинные и неудобные для запоминания.

В «Крушении» (третьей части трилогии) есть такой эпизод:

«— Простите, я не знаю вашего имени.

— Танирберген,— после мгновенной паузы сказал Еламан.

— Как? Как вы сказали?

— Танирберген.

— Тяни... бр...бр... нет, не выговорю! — отчаянно сказал Рошаль и захохотал».

Думаю, трудности в произношении этих имен испытывал не один Рошаль. Помню, как художественного переводчика трилогии Ю. Казакова особенно раздражало имя Жасаганберген, которое он после долгих недоумений все же переделал, укоротив — с согласия автора — на два слога — Жасанжан.

Конечно, хотелось бы, чтобы и русскому читателю стало понятно, почему у этого хищного феодального клана именно такие имена. Кто-то из подстрочникистов пытался перевести имена буквально («...— сказал Бог-во-мне»), как, вероятно, позволительно поступать лишь с прозвищами. Я стремился как-то в диалоге обыграть этимологию этих имен и на всякий случай дал сноску, прекрасно сознавая, что этим фиговым листком прикрывается обычно творческая немощь. Однако уже во второй книге трилогии подвернулась сцена, где при бережной передаче оригинала можно было раскрыть смысловое значение имен для русского читателя, обходясь без сноски.

«— Кудайбергеном, значит, назвали? А? Этот щенок у них Кудайберген! Отец — Танирберген! А... а те вон, другие все... Алдаберген... Жасаганберген... Кудайменде...— Он рванул ворот, стал задыхаться.— Эй! Эй, что это! А? Что это значит? Значит, детей рода Абралы дает бог? Всевышний... Аллах... Создатель? А кто же нам дал наших детей, а? А? Кто, я тебя спрашиваю!» [1].

Вообще собственные имена доставляют переводчикам больше хлопот, нежели представляет себе это читатель. Переводчики со всех языков постоянно сталкиваются с этой проблемой и решают ее по-разному. Один из переводчиков «Кола Брюньона», В. Сирин, переделал все имена на русский лад: Николка Персик, Хлебоед, Деловой, Шумила; другой переводчик, М. Лозинский, оставил имена такими, как в оригинале [2]. Неоднократно «русифицировались» диккенсовские персонажи: Унрата Г. Манна переводчица Н. Ман переименовала в Гнуса [3]. Советский немецкий поэт Симон Элленберг название «Сказки о попе и его работнике Балде» перевел так: «Ein Märchen vom Popen und seinen Knecht, Peter Pinsel». И, конечно же, русский Балда очень доступен и понятен немецкому читателю в облике сказочного Peter'a Pinsel'a. Еще до войны Доминик Гольман перевел на немецкий язык «Айболита» как — по-моему очень удачно — «Auwieweh». У Норы Пфеффер есть стихотворение для детей о двух ма-

[1] Примечательно, что этот гневный монолог Суйеу зазвучал слово в слово также и в немецком переводе Вильгельма Плакмейера (см. Irrwege, Aufbau-Verlag, Berlin, 1972, 199, s.)

[2] См. В. Шор. «Кола Брюньон» на русском языке, «Мастерство перевода», М., 1970. Советский писатель, с. 264.

[3] См. И. Катаринский. «Противоречивое издание», «Мастерство перевода, 1966», М., Советский писатель, 1968, с. 313.

леньких улитках по имени Schnick и Schnack (образованные от Schnecke — улитка). Б. Пчелинцев в русском переводе нашел, кажется, любопытный эквивалент, переименовав их в Ули и Улю. В романе М. Шевердина «Санджар Непобедимый» встречается отвратительный тип — ишан Ползун, которого по-узбекски наверняка звали по-другому.

Таких примеров немало и можно, конечно, поспорить о границах дозволенного, но полностью игнорировать подобный прием переводчикам с казахского, видно, тоже нецелесообразно. Ведь транслитерированные имена (фамилии, названия) на другом языке чаще ничего не говорят, не передают характерность, не раскрывают смысла, образа.

Когда-то я дерзнул переименовать одного сквалыжника-фельетониста из маленького рассказа Г. Мусрепова в Брюзгаева-младшего. Не думаю, что это было находкой, скорее всего, наивная проба, но рассказ был опубликован, и сейчас за давностью лет я сам не могу вспомнить, как звали мусреповского персонажа в оригинале. Работая над переводом сборника рассказов и повестей Беимбета Майлина, я натолкнулся на рассказ «Желдібай Жындыбаев», в котором имя и фамилия (они вбирают в себя смысл таких понятий, как «ветреный», «ветрогон», «пустобай», «дурной», «дикий», «сумасшедший», «шалый» и т. д.) как нельзя хлеще характеризуют героя. Как быть? Русская транскрипция — «Джельдыбай Джиндыбаев» — читателю ровным счетом ничего не подскажет. Придумать хлесткую, выразительную кальку? На такое амикошонство я не решился и... отложил рассказ.

А. Пантелеев в переводе «Лихой годины» М. Ауэзова проявил бо́льшую смелость и назвал ловкого толмача-пройдоху Жебирбаева Обираловым, сохра-

ния, правда, при этом и исконную фамилию этого типа. А в «Судьбе беззащитных» Дюсена, прозванного «мылжын», то есть, болтуном, А. Пантелеев называет то Дюсеном, то Дюсеном-болтуном, то просто Болтуном (с заглавной буквы). Кличка приклеилась в «Лихой године» — Акжелке — переведена буквально — Синий Загривок.

Да, даже собственные имена таят в себе при переводе немало непредвиденных трудностей. Порой приходится менять казахское имя только ради благозвучия. Так, по этой причине Ебейсын из романа «Кровь и пот» в русском переводе превратился в Абейсына. Героиня повести О. Сарсенбаева «Жар-птица», обладавшая звучным именем Дурия, стала в русском переводе Нурией, дабы не вызывать у читателя нежелательных ассоциаций.

Мне приходилось слышать, что Сабит Муканов, придумывая имена своим героям, неизменно примеривался, прислушивался к тому, как они звучат по-русски. Завидная дальновидность, особенно, если учитывать, что многие казахские имена и впрямь трудны для восприятия иноязычным читателем. Сбивают с толку русского читателя и созвучные казахские имена, к тому же зачастую с одним и тем же начальным слогом. Вот, к примеру, в повести «Берен» Бенмбета Майлина действуют персонажи под именами Ергалий, Еркинбек, Ерекеш. Думаю, русский читатель их безнадежно путает, как путал, скажем, я Кикуко, Кунико и Кинуко, читая «Стон горы» Ясунари Кавабата. Значит, казахским писателям есть смысл избегать подобных созвучий в именах действующих лиц.

Нетрудно заметить, что иным казахским писателям, должно быть, примелькались распространенные имена вроде Дулат, Булат, Асан, Усен, Досан, Косан, Ахмет, Махмет и т. п., и вот хлынул в казах-

скую литературу последних лет поток редчайших, просто уникальных, сложных и труднопроизносимых имен. Например, героев романа «Трудный шаг» Д. Досжанова зовут Жаманеркек, Кулшыгаш, при произношении которых наверняка язык сломаешь. Чабан из рассказа для дошкольного читателя у Досжанова носит странное имя Булдырыккасап. Была реальная опасность, что из-за такого имени, почти неодолимого артикуляционно для нетюркской гортани, добрейший чабан мог показаться русскому ребенку едва ли не Змеем-Горынычем, и потому вместе с автором мы его поспешно переименовали в Бекнура и под этим именем он и отправился в большой свет.

Пожалуй, довольно примеров.

Конечно, это, быть может, очень побочная, третьестепенная, локальная проблема в многосложном, многотрудном переводческом деле и специально говорить об этом, вероятно, и нет особенного смысла, но я пытался показать, как несладок переводческий труд, если переводчика подстерегают кочки и ухабы даже, казалось бы, на ровном месте.

* * *

Многие мои близкие и знакомые искренне считают, что перевод—нечто похожее на труд переписчика. Сидит себе переводчик и строчит-переписывает с языка на язык.

И, действительно, до чего все просто. Перескажи, не мудрствуя лукаво, то, *что* сказал автор. Постарайся при этом сказать так, *как* сказал автор. Если сможешь объединить *что* и *как* — перевод удался. Это и есть твое переводческое счастье. Вот, собственно, и вся премудрость.

Но путь к этой простой истине тернист. Я затронул лишь некоторые проблемы, возникающие

при переводе с казахского. Они неисчерпаемы, эти заботы переводчика. Заботы обыкновенные, постоянные, древние и современные. Вечные.

Перевод — живое искусство, стоящее на стыке лингвистики и литературоведения. Это то искусство, в котором норма воспроизведения и норма художественности должны быть органически слиты, едины. Это то искусство, которое теснейшим образом соприкасается с этнографией, историей, всей сферой человеческой культуры.

Перевод зиждется на уважении, на любви. Перевод — действенное выражение интернационализма. А. И. Гитович говорил: «Переводчик, переведя немца, должен как бы стать хотя бы наполовину немцем». Верно! Переводчик, переводящий с казахского, должен стать хотя бы наполовину казахом. По сути это первый шаг к успеху.

Нигде в мире не переводят столько, сколько в нашей стране. И мы законно гордимся этим.

Много переводится и с казахского. Иногда думается: может, даже слишком много. Конечно, нет ничего предосудительного в том, что едва ли не каждый казахский писатель стремится выходить к русскому читателю. Но, с другой стороны, в последние годы наметился явный крен: иное произведение еще не опубликовано, не стало достоянием национальной литературы, и еще неизвестно, стоит ли оно того, чтобы выходить на широкую арену, а автор, дописывая последние главы, уже заказывает подстрочный перевод, спешит, спешит скорее зазвучать по-русски, меньше всего заботясь о том, как он прозвучит на родном, казахском, языке.

Между тем ясно, что далеко не каждое произведение заслуживает перевода на русский язык. Бывает, произведение и в родной литературе не пользовалось успехом, или, наоборот, на родном языке

оно — явление, а для широкого читателя — нечто обыденное, заурядное, вторичное. Так зачем его переводить? Ведь оно может только дискредитировать родную литературу и доброе имя писателя. «Чем я хуже других?!» — не должно быть критерием для автора, желающего быть переведенным на русский язык. «Чем я лучше? Достойно ли мое произведение предстать перед судом всесоюзного читателя?» — вот о чем должен подумать автор прежде, чем заботиться о переводе.

Как-то один из старейших казахских поэтов заметил: «А зачем меня переводить? Я вовсе не спешу. У русских, кажется, поэтов и без меня хватает. Я же доволен тем, что меня, слава аллаху, читают казахи. Иметь шесть миллионов читателей — разве для одного поэта мало?»

Увы, не часто такое услышишь.

Конечно, переводить надо много и хорошо. Но только не все подряд, а лишь хорошее и достойное. «В наше время в выигрыше те, кто больше переводит, больше издает, больше знакомит своих читателей с иностранной литературой,— пишет Чингиз Айтматов,— ибо переводы, если это мастерски сделанные вещи, обогащают отечественные фонды культуры, становятся художественной собственностью данной страны. Вот почему мы придаем большое значение переводческому делу как искусству, как важному виду творчества, равноценному всем другим литературным профессиям» [1].

Это сказано по поводу перевода с иностранных языков, но слова эти, разумеется, в равной степени относятся и к переводам наших национальных литератур на великий русский язык. В том числе и к переводам с казахского.

[1] «Правда», 1978, 21 января

БРАТ СРЕДИ БРАТЬЕВ

БРАТ СРЕДИ БРАТЬЕВ

В последние годы в разных «больших» и «малых» изданиях появился ряд статей, заметок, коротких сообщений о советской немецкой литературе. В феврале 1974 года несколько западно-германских газет («Генераль-Анцейгер», «Ди Вельт», «Хейльброннер штимме», «Нойе Ганноверше Цайтунг», «Ройтлингер Генераль-Анцейгер») почти одновременно «открыли» советскую немецкую литературу. Вмиг, как сенсация, запестрели заголовки, вроде: «Литература на немецком языке и из Советского Союза», «Немецкая поэзия в Советском Союзе», сообщалось и об издании антологии под названием «Вести из Казахстана» [1], включающей произведения советских немецких литераторов, а некто Отто Энгельберт опубликовал в газете «Ди Цайт» статью с заглавием «Нойланд», что в переводе на русский язык означает: новь, целина. Речь в этой предвзятой статье шла о советской немецкой лирике. Между тем, представление о советской немецкой литературе, как о «нови», о «целине», совершенно ошибочно.

---

[1] Издательство «Ольмс прессе» /Хильдесхейм, ФРГ/ издает серию «Современная литература зарубежных немцев». К настоящему времени вышли тома: «Вести из Казахстана» (1974), «Вести из Румынии» (1976), «Вести из Эльзасса» (1977 и 1978), готовятся к изданию: «Вести из Южного Тироля», «Вести из Онтарио», «Вести из США», «Вести из Бельгии», «Вести из Патагонии» и др.

У этой литературы довольно своеобычный и трудный путь развития. Ибо своеобычной и трудной была судьба самого народа, предки которого в поисках лучшей доли в конце XVIII и первой трети XIX веков переселились из Германии и осели на российских и украинских просторах — в Поволжье, Приднепровье, Кавказе, Зауралье, Алтае. Покидая свою прежнюю родину, они спасались от многоликой беды и горя — от нищеты, безземелья, гражданских и религиозных притеснений. Не случайно переселение из Германии принимало массовый характер в годину всеевропейских потрясений, княжеских междоусобиц, обострения религиозной розни и следовавших за ними голода и разрухи.

Литература едва ли не с самого зарождения развивалась неровно. Это можно сказать и о том ее этапе, когда она уже называлась советской немецкой — такое определение зародилось и официально утвердилось в конце 20-х годов. Спад и подъем в ней перемежались. Иногда, случалось, печатно выражались сомнения в ее реальности, в ее художественной самостоятельности и значимости, а было это, между прочим, в годы, когда наибольшей творческой активностью отличались немецкая секция при объединении «Плуг» (Г. Фихтнер, Ф. Фондис, Г. Люфт, Г. Бахман, Г. Гансман, Д. Шелленберг и другие) и большая группа писателей Поволжья (Г. Завацки, Ф. Бах, Х. Эльберг, И. Шауфлер, А. Закс и другие), а на страницах немецких журналов и газет публиковались романы, повести, рассказы и стихи.

И вдруг, несколько десятилетий спустя, западногерманский критик, доктор филологии Александр Риттер также задал абсурдный вопрос: «Существует ли советская немецкая литература в действительности?»— и ответил: «Да, существует», издав в

ФРГ упомянутую выше антологию советских немецких писателей.

Мы вопрос так не ставим. Известный критик и литературовед Александр Дымшиц назвал советскую немецкую литературу в одной из своих статей «ветвью большого дерева».

В настоящее время в советской литературе активно трудятся около шестидесяти литераторов. Их произведения регулярно печатаются на страницах газет «Нойес лебен» («Новая жизнь», Москва), «Фройндшафт» («Дружба», Целиноград), «Роте Фане» («Красное знамя», Алтай), выходят отдельными книгами в издательствах Москвы, Алма-Аты, Барнаула. Одна лишь немецкая редакция при издательстве «Казахстан», например, издала со времени ее организации более ста книг художественной литературы. Немало произведений советских немецких писателей выходит и на русском языке. Словом, советская немецкая литература — факт очевидный, она, как сказал Иоханнес Вайнингер, часть большой симфонии, и лира ее звучит ясно и чисто.

Однако проблем и задач у этой литературы предостаточно. История этой литературы еще не написана. Лишь отдельные ее этапы освещены в различных разрозненных статьях, заметках, мемуарах, часто вне связи с общим литературным процессом. Не существует до сих пор систематизированного библиографического каталога. Единственная попытка подобного каталога, включающего литературу о «русских» и советских немцах за период с 1764 по 1926 год (около 1000 названий), была осуществлена известным литературоведом профессором Францем Петровичем Шиллером. Ныне редко кто из советских немцев имеет представление об этом уникальном труде, изданном в 1927 году тиражом всего лишь в 1000 экземпляров.

Посвящая этот раздел книги всецело тем или иным проблемам советской немецкой литературы, я льщу себя надеждой хоть в какой-то мере восполнить серьезный пробел в нашей критике и литературоведении и представить читателю кое-какие сведения об ее истории, путях развития и современном состоянии.

* * *

Два столетия тому назад, откликнувшись на обращение Екатерины II от 21 декабря 1762 года ко всем иностранцам, желающим поселиться в России, подкрепленное Манифестом 1763 и 1764 годов, хлынули в Россию предки нынешних советских немцев. Потоков было много, и уже в 1913 году общая численность немцев-колонистов в России составляла более 1,5 миллиона человек. Здесь, на Волге, в Сибири, в степях Украины, «в стране почти немеркнущих рассветов»

> Нашел отряд моих нездешних предков
> свой хлеб насущный и родимый дом.
> *(Эдмунд Гюнтер)*

Немецкие переселенцы в большинстве своем сразу же обрывали связи со старой родиной и включались в новую — российскую — систему экономических и общественных отношений. Однако, живя, как правило, сплоченными поселениями, так называемыми колониями, они сохраняли свои обычаи и навыки, свои культурные традиции и свой язык. При этом язык сохраняли в той форме, в какой он был привезен из прежних мест обитания. Сама Германия, однако, за этот период проделала тот путь лингвистического развития, который привел к образованию общенационального языка. Отсюда курьезные ситуации, когда германские диалектологи

стремились в Россию, чтобы ознакомиться с древними немецкими речениями.

Тяжкие испытания и горести преследовали немецких поселенцев и на новых местах. Жизнь оставалась убогой. Убогой была и духовная пища — буржуазно-клерикальное чтиво: потрепанные молитвенники, христианские календари, притчи, назидания, наставления пресной добродетели. При общем разрыве со старой родиной интеллектуальная верхушка немцев-колонистов, в лице главным образом учительства и духовенства, силилась держаться старой германской почвы. Территориально оторванная от Германии, а духовно от России, от новых условий жизни переселенцев, эта интеллигенция не имела достаточно глубоких корней, чтобы питаться соками народной мудрости — непременное условие создания настоящей литературы.

С другой стороны, эта же верхушка, как рупор эксплуататорского меньшинства, внушала массам колонистов идеи их исключительности, обособленности от окружающей среды русских или украинских крестьян, идею пресловутого «единого немецкого духа». Но в новых исторических условиях и при все углубляющемся классовом расслоении «дух» не мог быть единым, да и благочестивая «добропорядочная» стряпня в духе пастора Самуила Келлера или проповедника Бернгарда Гардена уже не могла удовлетворять духовные потребности немецкого колониста.

Заметное развитие получило устное народное творчество уже на иной исторической и социальной почве. Набирало силу революционно-демократическое направление в литературе «русских» немцев. Все более популярными становились произведения поэтов и прозаиков Франца Баха, Августа Лонзингера, Георга Люфта, и не случайно именно их твор-

чество, демократическое, гуманистическое по своему пафосу, заложило основу той литературы, которая уже более полувека называется советской немецкой. Она, как известно, появилась на стыке двух культур — германской и русской. Германская классическая литература, самобытное устное народное творчество и русская литература, искони отличающаяся гражданской и общественной активностью,— вот те благодатные источники, питавшие и поныне питающие литературу советских немцев.

Здесь уместно отметить, что русская литература имела исключительно сильное влияние на формирование художественного таланта многих «русских» немцев. Не случайно некоторые из них творили на русском языке и оставили определенный след в истории русской культуры и литературы. Назовем лишь несколько широко известных имен: друзья Пушкина, поэты, переводчики Антон Антонович Дельвиг, Вильгельм Карлович Кюхельбекер, Эдуард Иванович Губер, поэты Лев Александрович Мей, Каролина Карловна Павлова (урожденная Яниш), Фридрих Фридрихович Фидлер и другие.

До Великой Октябрьской социалистической революции немцы находились в таком же бесправном, униженном положении, как и все малые народности, причисленные русским царизмом к так называемым «инородцам».

У нас родины не было,
У нас праздников не было,
Мы были бездомными в нашем доме...

— писал о том времени Герхард Завацки.

Франц Бах, рано приобщившийся к революционному движению в России, страстно жаждал часа свободы.

О, золотое утро свободы,
О, великий народный Май,

Приди скорей и сделай
Бедное человечество вольным!
(Подстрочный перевод)

Первым из немецких поэтов России приветствовал свержение царя Франц Бах.

Долой с трона золотого,
Гнусный, проклятый вампир!
Вот лежит он, бессильный, в луже,
Словно закованный бык.
(Подстрочный перевод)

Поэт горячо верил в революционную силу русского пролетариата, в будущее своей родины.

Но знаю: родится лучший мир,
О, помоги же его строить и охранять,—
(Подстрочный перевод)

писал он в 1918 году.

Развитие советской немецкой национальной культуры всецело связано с победой Великого Октября.

О том, что Октябрьская революция разбудила духовные, творческие силы и немецкого народа в России, сказал просто и убедительно в стихотворении «Октябрь» известный поэт Фридрих Больгер:

Я в люльке качался в ту пору
В глухом заовражном селе,
Когда возвестила «Аврора»
О новых правах на земле.
Восстанья сигнал корабельный,
Как первый и радостный стих,
Он песней мне стал колыбельной,
Он громом меня окрестил.
(Перевод Ю. Грунина и В. Сергеева)

У истоков советской немецкой литературы стояли выдающиеся писатели, поэты и общественные деятели, преданные борцы за новую жизнь: Георг Люфт, прозванный «красным комиссаром», поэт,

переводчик, педагог, общественный деятель; Франц Бах — прославленный пролетарский поэт, с оружием в руках отстаивавший молодую Советскую власть; Давид Шелленберг и Герхард Завацки — авторы первых советских немецких романов; пламенный комсомольский поэт, рано умерший Иоганнес Шауфлер; Христьян Эльберг, Густав Фихтнер, Ганс Ганеман.

Это были незаурядные личности, оставившие глубокий след в истории советских немцев. Франц Бах, к примеру, после гражданской войны принимал самое активное участие в строительстве социализма: преподавал в коммунистическом университете, в педагогическом техникуме, редактировал журнал «Унзере виртшафт», выполнял ответственные партийные поручения, писал стихи, поэмы, баллады, басни, статьи, рассказы, пьесы. Это был удивительно цельный, кристально чистый, преданный делу партии человек; он был наставником, добрым другом целого поколения молодых советских немецких писателей. Знакомясь с его жизненным путем, биографией борца, коммуниста, поэта, читая его произведения, невольно поражаешься, сколько много общего между Францем Бахом и одним из зачинателей казахской советской литературы поэтом-революционером Сакеном Сейфуллиным.

Как руководитель немецкой делегации Ф. Бах участвовал в работе Первого съезда советских писателей в 1934 году.

Писателем большой культуры и широких возможностей был другой крупнейший представитель советской немецкой литературы Герхард Завацки. Он работал в основном в прозе, однако заметный след оставил и в поэзии. Завацки восторженно воспевал советскую действительность, освобожденный труд, счастье людей, сбросивших оковы рабства,

все новое, что принесла народам России революция.

После окончания института им. Герцена в Ленинграде Завацки некоторое время преподавал историю в техникуме в приволжском городке Бальцер. В 30-е годы Завацки пишет особенно много и плодотворно. Из-под его пера выходит множество стихотворений и рассказов («Наш сад», «Песня пашни», «Звезда советская»); он работает секретарем литературного журнала на немецком языке «Дер Кемпфер» («Борец»), является одним из организаторов и руководителей Ассоциации пролетарских писателей Поволжья. Из стихотворений Завацки наиболее популярны были «Песня красных летчиков», «Деревня», «Марш тракторов», «Песня рабочих», «Марш ударников». Занимался Завацки и переводами. Ему, например, принадлежит отличнейший перевод на немецкий язык «Песни о буревестнике» М. Горького.

В начале 1938 года Герхард Завацки закончил главный свой труд — большой роман, повествующий о немецкой деревне послеоктябрьского периода, о классовой борьбе и бурных, сложных годах коллективизации,— «Своими руками». Немецкая деревня, острые классовые отношения в ней, типы немецких крестьян, бедняков и батраков, первые мучительно трудные шаги коллективизации — все это изображено Завацки сочно, живо, впечатляюще. По своим идейно-художественным достоинствам роман «Своими руками» стоит в одном ряду с лучшими произведениями русской и других национальных литератур, посвященными этой теме.

Вместе с Ф. Бахом, И. Бехером (жившим тогда в Москве как политэмигрант) и А. Заксом Герхард Завацки входил в делегацию немецких писателей на Первом съезде советских литераторов.

В многочисленных журналах и газетах, выходивших в 20-30 годы, регулярно печатались произведения многих советских немецких писателей. В издательствах Москвы, Саратова, Энгельса, Харькова выходили их книги. Время было бурное, и молодая литература развивалась бурно и, разумеется, она не была и не могла быть тогда единой.

Развитие и становление ее происходило сложно и трудно. Однако в борьбе с мелкобуржуазной идеологией, в преодолении узости, замкнутости и пролеткультовских крайностей, в нелегких поисках форм борьбы со старым, отжившим и действенной агитации, в осознании подлинного места и значения советского писателя в общественной жизни, пробиваясь сквозь мелкие дрязги, формалистические поиски, бескрылую меркантильность и изощренную, но бесплодную заумь, советская немецкая литература настойчиво стремилась к социальной, политической активности, к ясности идейных принципов, к организационному и творческому единству, прочнее укреплялась на позициях народности и партийности.

В этом отношении значительной вехой в развитии советской немецкой литературы оказались 30-е годы. Именно тогда печатались в журналах «Штурмшрит» и «Кемпфер», в газетах «Нахрихтен» и «Дойче-Централь-Цайтунг» многочисленные романы, повести, рассказы, поэмы многих именитых писателей. Именно в эти годы высоко поднялась общественная значимость художественного слова, и большинство немецких писателей в Советском Союзе щедро отдавали весь свой талант и жар сердца строительству новой жизни, укреплению духовной мощи молодого социалистического государства. Именно в эти годы происходила консолидация

творческих сил. В канун I Всесоюзного съезда писателей СССР были проведены конференции советских немецких литераторов на Украине, в Поволжье и в Москве. На этих конференциях подверглись серьезному анализу произведения немецких писателей СССР, указывалось на отсутствие больших эпических произведений о современности, говорилось о необходимости повышения гражданской активности писателей, о повышении литературного мастерства, об интернациональном характере советской немецкой литературы. Доклады и выступления Г. Гупперта, Ф. Шиллера, К. Мартенса, Д. Шелленберга, Г. Завацки отличались глубиной и широтой постановки насущных задач, идейностью, большой заинтересованностью, аргументированностью. Именно в эти годы в советской немецкой прессе активно работали и постоянно печатались эмигранты И. Бехер, Э. Вайнерт, В. Бредель, А. Курелла, Э. Фабри, Ф. Вольф, оказавшие, несомненно, благотворное влияние на развитие советской немецкой литературы.

Особую актуальность тогда обретала, естественно, тема строительства новой жизни, коллективизации, пробуждения передового сознания, человеческого достоинства, осмысления прошлого, тема классовой борьбы, обороны, воспитания. Даже по одним названиям можно определить основной тематический круг наиболее популярных в то время произведений: «Жаждущая земля» Д. Шелленберга, «Своими руками» Г. Завацки, «Трудные шаги» И. Шауфлера, «Батрачка Аня» А. Рейхерта, «Старые студенты» Ф. Баха, «Посевная в колхозе», «Фердинанд становится трактористом», «Кто получит премию», «Новая бригада» Х. Эльберга, «Любовь к коллективу» и «Вчера и сегодня» Г. Фишера, «Веет мартовский ветер» Ф. Фондиса и

другие. Имено в эти годы успешно развивались все жанры советской немецкой литературы. В Государственном театре в г. Энгельсе ставились советские немецкие пьесы. И уже тогда пробовали голоса молодые В. Клейн и Г. Кемпф, А. Закс и Д. Гольман, Э. Кончак и Г. Генке, которым было суждено в полной мере проявить свое дарование в более поздний период и сыграть значительную роль в литературном движении.

* * *

Случилось так, что между довоенным и послевоенным этапами развития советской немецкой литературы получился творческий перерыв. Нападение гитлеровской Германии на Советский Союз имело для советских немцев, помимо общего народного горя, еще и особый трагический смысл. Считалось общепризнанным, что советские немцы не имеют никакого отношения к фашистской Германии и ни в какой степени не разделяют ответственности за ее злодеяния. Но в годы Отечественной войны уже само слово немец порой звучало как обвинение.

Лишь со второй половины пятидесятых годов начинается постепенное восстановление творческих сил. Указ Верховного Совета СССР 1964 года восстановил справедливость. Об этом говорить необходимо, ибо иначе невозможно объяснить генезис советской немецкой литературы, а у молодого поколения читателей может создаться впечатление, что она вообще появилась лишь во второй половине 50-х годов и не имеет корней.

Послевоенный период возрождения и становления советской немецкой литературы доказывает ошибочность такого представления.

По первым публикациям советской немецкой прессы 50—60 годов можно заключить, что печаталось много стихов, большей частью декларативных, бесхитростных, как дважды два, гладких, ограниченных по форме и тематике. То же можно сказать и о рассказах — очень коротких, удобных для печатания в газете, непритязательных, не рассказы даже, а — скорее — зарисовки, впечатления, воспоминания. Действительность в них в лучшем случае репродуцировалась. Писатели еще как бы прислушивались к себе, к звукам родной речи, пробовали свой голос, присматривались, приноравливались к читателю. И это был естественный процесс: многое, очень многое надо было создать заново.

Однако благодатный пример современной русской литературы, общая тенденция развития национальных литератур, огромный энтузиазм, ответственность и неуемная потребность самовыражения способствовали тому, что советская немецкая литература в очень скором времени почти во всех жанрах достигла заметных успехов. Раздумчивая, проникновенная лирика Фридриха Больгера и Герберта Генке, высоко гражданственные, наполненные публицистической страстью, злободневностью стихи Рудольфа Жакмьена и Карла Вельца, тяготеющая к большим философским обобщениям поэма Иоганна Варкентина «Зовьетдойче» уже тогда отличались зрелостью, ярким пафосом и послужили серьезным толчком для развития советской немецкой поэзии. К слову сказать, она всегда была наиболее популярным и развитым жанром, что ныне особенно удивляет зарубежных немецкоязычных критиков. Примечательно, что в три альманаха советской немецкой поэзии, изданные «Прогрессом» в 1972, 1974 и 1979 годах, вошли произведения более пятидесяти поэтов. Эти сборники, получившие положи-

тельный отклик у нас и за рубежом, наглядно отражают идейно-художественный уровень советской немецкой поэзии настоящего времени. Она светла и жизнерадостна. Оптимистическое восприятие мира, чувство сопричастности в великих деяниях, уверенность и убежденность, судьба своего народа, верность социалистической Отчизне, дружба народов — характерные мотивы наших поэтов. Им не чужды ни строгий классический стиль, ни глубоконародный распевный книттельферз, ни раскованный, для нашего читателя несколько пока непривычный, верлибр.

Тема Советской родины, патриотизма, интернационализма, любви к родному краю, к народу занимает самое большое, почетное место в советской немецкой поэзии. На эту священную для каждого поэта тему ярко и восторженно пишут советские немецкие авторы разных поколений. И, должно быть, именно это раздражает кое-кого из закордонных «советологов», которые склонны видеть в этом ограниченность, узость творческих возможностей и голую декларацию. Стоит ли доказывать, что это не так, что стихи советских немецких поэтов о Родине, о родном крае, о социалистических идеалах отнюдь не декларация, а выражение неизбывной любви, выстраданной в суровых испытаниях, доказанной годами борьбы и созидания?

«У человека одна лишь родина, и одна лишь настоящая любовь. Кто имел больше, тот остался одиноким навсегда»,— утверждает А. Бретман. «Моя родина, где родители мои жили, где когда-то стояла моя колыбель, где действительность переплелась со сказкой — моя великая советская страна»,— заявляет Д. Лёвен.

Есть у Ф. Больгера стихотворение «Родина». У голубки подрезаны крылья, и она сквозь ночь и ужас упорно добирается к своей родной голубятне...

«Так и ты, мое сердце»,—заканчивает поэт. Д. Йост, переживший все ужасы и пытки фашистских концлагерей, поистине выстрадал свою любовь «к родным лугам», «к советской Отчизне», о которой он постоянно мечтал «на чужбине страшными бессонными ночами».

Пронзительная, щемящая, сыновняя любовь к Родине проходит через всю советскую немецкую поэзию. Тема эта раскрывается по-разному, не лобово, а, скажем, в пейзажной лирике, занимающей в советской немецкой поэзии большое место с весьма обширной географией от Душанбе до Иркутска, от Алтая до Тирасполя. И разве не о том же говорит поэтесса Нелли Ваккер в глубоко искреннем, прочувствованном стихотворении «Два родных языка»?

Жизнь меня одарила —
Два родных языка
На одном изъясняюсь
На другом говорит
Звуки двух языков
С молоком материнским,
Суть той жизни,
и к которой я в светлом
Как хочу я, чтобы трепетно,
Отзывалось на том и другом языке
Двух моих языков двуединое слово!

я с самого детства
получила в наследство.
с домашними я,
вся Отчизна моя.
в мою душу вливались
и в этом сказалась
которую я обрела
доверье жила.
в каждой строке

(Перевод Б. Пчелинцева)

В советскую поэтическую ленинниану наши поэты внесли немалый вклад. Нет такого советского

немецкого поэта, который не посвящал бы ярких произведений великому вождю угнетенных и обездоленных и значению немеркнущих его идей в жизни страны, народа и каждого человека в отдельности. Лучшие стихи, поэмы, рассказы и очерки советских немецких писателей о В. И. Ленине составили три прекрасно изданных сборника: «Он живет в каждом народе» («Прогресс», 1970), «С Лениным в сердце» («Казахстан», 1969), «Место, которое для нас свято» («Казахстан», 1970).

Одно из лучших произведений на эту тему — поэма А. Реймгена «У памятника». В Голодной степи на свои средства покорители целины поставили памятник самому человечному человеку. Автор нашел единственно точные, весомые, от сердца идущие слова благодарности «Красному», «Большевику», «Коммунисту», «Вождю». У памятника Ленину, озаренного светом восходящего солнца, поэт, вспоминая все тяготы и лишения, выпавшие на долю народа, испытывает великую гордость за свою личную причастность к Ленину, к его идеям и делам. Перед глазами поэта проходит старая, нищая немецкая деревня; отец, тихо шепчущий матери таинственные слова: «Ленин», «комбед»; мать, в слезах обшивающая красный флажок черной траурной каймой. Вспоминает гигантские перемены в стране. Небольшая по объему, своеобразная по композиции, по манере письма, в котором затейливо и органически переплетаются рифмованная проза и свободный стих, поэма «У памятника» явилась заметной вехой в творчестве самого автора и серьезным вкладом в советско-немецкую ленинниану.

Громко звучит в советской немецкой поэзии и политическая, гражданская лирика. Вьетнам, революция на Кубе, народно-освободительное дви-

жение в Африке и борьба за равноправие американских негров, Сонгми и Хиросима, происки империализма на Ближнем Востоке и всемирное движение против производства нейтронной бомбы—все крупные события, потрясающие нашу планету, кровно интересуют, волнуют наших поэтов.

Героическая история советского народа, его прошлое и настоящее, борьба за мир, борьба против «недобитых вояк», что хотят «муштрованных во лжи, в невежестве и мраке снова повести от Рейна на Восток» (Р. Жакмьен), советский человек-созидатель — это темы, мимо которых не может пройти ни один поэт. И поэтому:

Вам, сороковых солдаты!
Вам, комсомольцы тридцатых!
Вам, пионеры двадцатых!
Вам, мои одногодки,
строки слагаю я...

(Н. Ваккер)

Поэзия — исконно наиболее развитый и активный жанр советской немецкой литературы. В ней затрагиваются и художественно раскрываются такие магистральные темы, как Родина, дружба народов, любовь, природа, труд советского человека его великое Сегодня, его чаяния и надежды, его светлое Завтра, эхо прошедшей войны — словом, все темы и весь круг проблем, которые вообще характерны для многоязычной литературы нашей страны.

Советская немецкая поэзия многотемна, многопланова и многоголоса. В ней упорно и активно работают поэты разных поколений, разных поэтических манер. У каждого свой почерк, свое видение, свои пристрастия. Одни тяготеют больше к «негромкой», интимной лирике, пишут о природе, о любви, предпочитая строгие классические формы

стихосложения, другие особенно чутки к современным событиям, мгновенно откликаются на «злобу» дня, третьи питают склонность к книттельферзу, к рифмованному стиху, четвертые упорно осваивают верлибр, испытывая потребность выражать себя броско, раскованно, ассоциативно, непривычно. К примеру, наше младшее поколение поэтов — Р. Вебер, А. Прохт, Э. Ульмер, В. Мангольд, В. Гейнц, Р. Леш — принесло в советскую немецкую поэзию заметное своеобразие: гражданскую активность, динамизм, поиск новых средств выражения, лаконизм, ассоциативность мышления, свободу слога.

Известно, поэт, не нашедший себя, не может найти и своего читателя. А чтобы найти себя, нужно быть искренним, откровенным, не оглядываться, не приспосабливаться, открыть свою душу, обнажить сердце, быть добрым и щедрым.

Эльза Ульмер, глядя на огонек свечи, «сжигающей себя в кромешной тьме», признается, что «хотела б и я, как тот огонек, жизни своей не жалея,— гореть!». Она же больше всего боится, «что в мелочности, тине бытия душа от ржавчины застойной помутится». Нелли Ваккер озабочена тем, «как стих сложить, чтобы он был бойцом? Чтоб нам казалось — писанный резцом и кованный железом — стал он гимном!» Герберт Генке понимает, «что самые весомые слова лежат в ладонях солнца и природы».

Мир — прекрасен. Прекрасно чувство соучастия в великих деяниях. Прекрасна уверенность в правоте своего большого дела и всенародного стремления. И этим мотивом пронизана советская немецкая поэзия.

Срок подоспел для радостных свершений.
Жизнь, торжествуй! Звони в колокола!

Пусть здравый смысл напутствует решенья.
Уйди, безумье! Разуму — хвала!—

(Перевод В. Хорват)

восторженно восклицает Рудольф Жакмьен.

В повседневной кропотливой и целеустремленной работе каждый советский немецкий поэт страстно мечтает и надеется увидеть свою литературу, «музу советской немецкой поэзии, которая еще недавно ходила в детских башмаках», как когда-то выразилась Н. Ваккер, возмужавшей, передовой, полной жизненной энергии, любимой и почитаемой.

И для этой надежды есть все основания.

* * *

Мне уже не раз приходилось писать о том, что Казахстан занимает особое место в жизни советских немцев. Он стал родиной для доброй половины всех немцев, проживающих в Советском Союзе. Давняя и крепкая дружба связывает немцев и казахов. Основы этой дружбы заложили еще великий Абай и русский революционер Е. Михаэлис; дружба эта была закреплена кровью в партизанских отрядах, в которых рука об руку воевали с фашистами казахи и советские немцы, а в лихую годину щедрая казахская земля стала для многих добрым приютом.

Роберт Вебер в стихотворении «Караганда» пишет:

Хорошо, что ты знаешь все языки,
И мой тоже...

В войну казахи делились с немцами последней миской айрана, последней горстью толченого проса, во многих казахских семьях немцы

нашли кров и тепло, старики и старушки из затерявшихся в степи аулов стали подлинными отцами и матерями многих моих сверстников. Эти факты, характеризующие торжество самой гуманной национальной политики, нашли отражение во многих произведениях советской немецкой и казахской литератур.

Граждане немецкой национальности живут во всех уголках нашей необъятной республики, возделывают землю, выращивают хлеб, добывают руду, строят дома, преподают в школах, то есть занимаются созидательным трудом так же, как и любой другой из народов, населяющих эту стоязычную планету. И потому нет ничего удивительного в том, что о Казахстане так много и с неизменной благодарностью, любовью, восхищением пишут почти все немецкие поэты и прозаики. И если, скажем, Александр Бретман, Карл Вельц, Давид Пост пишут стихи под одноименным названием «Мой Казахстан», то это вполне естественно и закономерно. И. Варкентин в стихотворении «Казахстан», восторженно обозревая бескрайние степи, города и древние моря Казахстана, «славу которого умножают русские, казахи, немцы, уйгуры», советует изъездить республику от края до края.

Д. Гольман, восхищенный утопающей в садах Алма-Атой, голубизной ее неба, розами, парками, великолепием, пышностью «сахарноголового» Алатау, сравнивает это диво со сказкой, сотворенной волшебником, а Н. Пфеффер в «Песне о Казахстане» призывает поспешить «окинуть взглядом красоту родной земли» и называет нашу столицу «раем в зелени карагачей», над которой «светло играет океан живых лучей», то это не пустые слова, не голая, бездушная декларация. Потому что, как писал старейший поэт Карл Вельц:

Здесь, где так сердечно звучат братские песни
Многоязыко над полями родины,
Где певцы всех народов радостно поют —
Стоит и дом моего немецкого брата.
И как в родной семье он здесь живет,
Как брат среди братьев. Не как гость...
(Подстрочный перевод)

Как брат среди братьев... Проще и исчерпывающе, точнее не скажешь.

Богатая и разнообразная природа Казахстана, ее просторы, леса, горы, процветание республики, ее трудовые успехи, гигантские стройки, свободный труд, дружба, счастье народов — вот основные темы произведений советских немецких поэтов, посвященных Казахстану.

«Казахстанская тетрадь» Р. Вебера явилась событием в советской немецкой поэзии. О ней много писали, спорили, высказывали самые противоречивые мнения на страницах еженедельника «Нойес лебен». Вероника Хорват, переводившая часть «Тетради» для «Дружбы народов» (1969, № 2), писала: «Поэзия Роберта Вебера — молодая, свежая ветвь на дереве творчества немецких поэтов и прозаиков, живущих и пишущих в Советском Союзе. Он любит дорогу, движение, взлет. Форма его стихов свободна, он не связывает себя канонами. Самое дорогое — это интонация, утверждает он». Действительно, многое в «Казахстанской тетради»—раскованность, верлибр, необычные сравнения и ассоциации, новизна стиля — поначалу казалось слишком непривычным для советской немецкой поэзии. Позже в подобной манере стали писать многие, а сам Р. Вебер все чаще стал обращаться к классическим формам стихосложения.

Казахстан в творчестве советских немецких писателей — тема серьезного исследования. В нем

живет и работает без малого миллион советских немцев. Здесь с 1966 года выходит ежедневная республиканская газета на немецком языке; функционируют разъездной эстрадный немецкий ансамбль, для немецкого населения ежедневно вещает республиканское радио; при издательстве «Казахстан» более десяти лет немецкая редакция издает художественную и общественно-политическую литературу.

Нет, не гостями, не поселенцами чувствуют себя в Казахстане советские немцы, а полноправными членами единой великой, вольной семьи. Прав поэт:

Все громче песнь звенит степная —
цвети, моя республика родная!
Мой Казахстан!
Ты мой родимый дом!..

* * *

О советской немецкой поэзии последних лет можно сказать, что она обрела бóльшую масштабность, философскую глубину, актуальность, художественную зрелость, более явственную социальную направленность. Разумеется, это скажешь не о каждом произведении и не о каждом авторе. Стихов по-прежнему печатается много во всех советских немецких газетах; в издательствах выходят поэтические сборники; в редакциях накопилось немало рукописей. Понятно, что в этом общем потоке зарифмованных банальностей, шаблона, жалоб на старость, на прошедшую любовь, вздохов по прошлым радостям, немало и случайного, наносного, вторичного. Кое-кто из поэтов занялся перепевом самого себя, кто-то, по выражению Льва Озерова, пробавляется взбиванием коктейлей из разных уже известных образов, кто-то и вовсе умолк. Однако новые сборники стихов Р. Жак-

мьена, Л. Франк, Н. Ваккер, В. Эккерта, В. Гердта, Ф. Больгера, весьма самобытные, свежо написанные поэмы «Емельян Пугачев», «Эдуард Багрицкий», «Я помню чудное мгновенье...», «Сергей Есенин» Р. Вебера (эти произведения характерны смешением жанров, в которых сочетается и лирическое повествование, и репортаж, и коллаж); поэтические сказки Р. Лейса, в которых автор успешно продолжает благотворные пушкинские традиции; поэмы Г. Генке; добротные, глубоко продуманные циклы стихов А. Реймгена, В. Шпаара, А. Бека, И. Варкентина, Э. Канеинтейна; юмористические, сатирические стихи З. Эстеррейхера и Э. Гюнтера, лирика А. Прахта, В. Гейнца, Э. Ульмер, детские стихи Н. Пфеффер позволяют говорить о заметных успехах советской немецкой поэзии последнего времени.

Действительно, интерес к здоровой, волнующей поэзии не потерян ни у большинства наших поэтов, ни у большинства наших читателей. Не случайно именно это обстоятельство удивляет наших друзей и коллег из немецкоязычных стран, где поэзия в последние годы испытывает ощутимый упадок. Ни один поэтический жанр — поэма, сказ, баллада, сказка, сонет, песня, басня, эпиграмма — не чужд советской немецкой литературе.

Сейчас, когда советская немецкая литература значительно обогатилась, окрепла духовно и организационно, наметила четкие перспективы, добилась определенных успехов и признания, перед ней, как никогда, встало бесконечное число проблем. Преодоление некоторой тематической узости, все еще заметной в творчестве советских писателей-немцев; обобщение и осмысление накопленного опыта, истории и культуры своего народа; более решительное, смелое вторжение в сложные явления нашей эпо-

ция, стремление быть на уровне требований своего времени; установление тенденции развития, постоянного роста родной литературы; взаимосвязь с русской и национальной литературами; развитие литературного языка, писательского мастерства; национальное своеобразие формы; развитие крупных, больших жанров как в поэзии, так и в прозе; воспитание молодого поколения литераторов и эстетического вкуса читателей; дела издательские и переводческие — вот лишь некоторые из этих многочисленных проблем.

Предстоит сделать еще очень и очень многое.

В стихотворении «Дороги» Роберт Вебер пишет:

У дорог
только одна профессия —
вечное движение.
У дорог
только одно призвание —
звать в дорогу.
У дорог
только одно направление —
они мчатся в будущее...

По этой дороге идет и советская немецкая литература.

ВОЗМУЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

I

Критика и литературоведение, часто называя советскую немецкую литературу «маленькой» («маленькая ветвь большого дерева»), до сих пор, однако, не обобщили, хотя бы вкратце, конспективно опыт и продукцию, накопленные за два довольно значительных — довоенного и послевоенного — периода ее развития. И если проблемы советской немецкой литературы последнего двадцатилетия

все же в какой-то мере отражены в ряде статей, рецензий, выступлений и докладов, то о довоенном ее этапе и состоянии среднее и — тем более — молодое поколения знают до обидного мало. Об этом думаешь каждый раз, когда читаешь названия романов, повестей, сборников рассказов и очерков и фамилии известных до войны литераторов, упоминаемых в мемуарах старых писателей, в библиографических редких каталогах и в докладе Гуго Гупперта, произнесенном на Первой всесоюзной конференции советских немецких писателей в 1934 году в Москве.

Успехи советской немецкой литературы за последние два десятилетия — факт бесспорный. Ясно также, что появились они не на голом месте и не вдруг, а в результате всего литературного движения, исторического развития, и потому критике и литературоведению пора бы осмыслить, обобщить весь этот сложный путь развития исторически, строго научно, на фоне всей многонациональной советской литературы.

Жанр прозы, свидетельствующий о росте, возмужании, широких потенциальных возможностях литературы, был в довоенной советской немецкой литературе, как известно, одним из наиболее развитых. Имена прозаиков А. Лонзингера (1881—1953), Ф. Баха (1895—1942), Г. Люфта (1882—1934), Г. Завацки (1901—1944), Д. Шелленберга (1903—1954), Х. Эльберга (1889—1942), Г. Фихтнера (1906—1938) были в довоенные годы популярны среди советского немецкого читателя, а Гуго Гупперт в упомянутом докладе с уважением говорит о значении и роли этих литераторов в становлении и развитии советской немецкой литературы.

Послевоенный период характеризовался свое-

образным подъемом жанра: на литературные страницы прессы хлынул поток рассказов, повелл, зарисовок, среди которых нередко встречались вялые описания пережитого, увиденного, пересказ случайных фактов и эпизодов. Однако нельзя сказать, чтобы это был сплошной серый поток. Рассказы и повести многих ныне весьма популярных прозаиков и тогда уже привлекали внимание читателя и вселяли надежды. С тех пор многое отстоялось, отсеялось, часть взявшихся было за перо, должно быть, верно оценив свои способности, ушла из литературы так же быстро, как и пришла.

В последние годы усилиями ряда писателей созданы и опубликованы произведения, позволяющие говорить о подъеме, втором восхождении советской немецкой прозы. Мы имеем в виду не только количественную сторону ее роста (хотя выпущенные издательствами «Прогресс», «Казахстан» книги, сборники, а также многочисленные, регулярные публикации в советской немецкой прессе — факт примечательный сам по себе), но и качественные сдвиги, характеризующие современное ее состояние.

Если в послевоенной советской немецкой прозе несколько лет господствовали в основном «малые» формы — рассказ, очерк, шванк, то вскоре явно обозначился уклон к повести, роману. Помнится, в начале 60-х годов критик А. Геннинг горько сетовал: «Наша литература за первое десятилетие послевоенного этапа так и не преодолела свое отставание в «большой» форме. Ни одного романа не написано нашими прозаиками». Да, мы строги к себе и часто говорим об отсталости нашей литературы. Такая требовательность достойна хвалы, но нужно сказать, что всего пятнадцать-двадцать лет назад никто, пожалуй, не предполагал, что

советскими немецкими литераторами будет написано столько книг, сколько мы имеем в настоящее время.

Мы еще хорошо помним те первые радости в середине пятидесятых годов по поводу появления зачастую еще беспомощного, ученического рассказа, а спустя десятилетия уже в состоянии говорить о послевоенном советском немецком романе. Опубликованные в периодической печати и разных сборниках главы из романов «Отвоеванная земля», «Смена, вперед!» В. Клейна, «Разбитые оковы», «Осенняя буря и дыхание весны» Д. Гольмана, «Коловерть» А. Закса, «Туман» Л. Дебольского, повести «Люди нашей среды», «Будни одержимых», «...и ни шагу назад!» А. Реймгена стали заметным явлением нашей прозы. Такой уклон к эпическому началу, несомненно, радует. В этом видится возмужание литературы, рост вкуса, кругозора, эстетической культуры читателя, стремление к художественному осмыслению нашей действительности.

Жанр романа появился в советской немецкой литературе не сегодня. Еще перед революцией вышел роман известного прозаика А. Лонзингера «Выстоять!», в тридцатые годы — роман Д. Шелленберга «Жаждущая земля», Г. Завацки — «Своими руками» и другие. Многие из этих произведений стали нынче библиографической редкостью, отрывки из трилогии Шелленберга разбросаны в старых довоенных журналах, многие главы романа Г. Завацки публиковались в разные годы еженедельником «Нойес лебен» и в сборнике «Своими руками» («Прогресс», 1968). Произведения эти сыграли в свое время положительную роль.

II

Стремление к «большим» формам подспудно чувствовалось с первых же шагов послевоенной советской немецкой литературы. Достаточно вспомнить умело и увлекательно написанные повести «Всегда в борозде» В. Клейна и «Где свищет ветер пустыни» А. Реймгена, а также имевшие заслуженный успех у читателя, большие, как по объему, так и по затрагиваемым проблемам, охватываемым событиям, рассказы «Хельда», «Сварливая бригада», «Судьбы людские» Д. Гольмана и т. д. При различии описываемых событий и индивидуальных писательских манер эти произведения объединяло пристальное внимание к сложным, трудным судьбам, к сильным, жизнестойким, цельным характерам, к острым проблемам современности. Писатели как бы спешили высказать то, что накапливалось годами, о чем они думали, чем жили и что видели вокруг. Жизнь послевоенной немецкой деревни в степном краю со всеми ее большими и малыми заботами, буднями и праздниками, с непростыми взаимоотношениями людей широко и ярко развертывается в повести В. Клейна «Всегда в борозде».

Герои повествований Д. Гольмана — советские люди, большей частью немецкой национальности, которые, несмотря на былые суровые испытания, стойко выдерживают все тяготы и удары судьбы и высоко несут свое человеческое достоинство. Их характеризует чувство ответственности, долга, любви к людям, к Родине, моральная чистоплотность и целеустремленность. Это люди нового общества, борцы за справедливость и высокие идеалы.

Пожалуй, больше всех ратует за современность в советской немецкой литературе и пишет о наших днях известный прозаик и поэт А. Реймген,

В первом своем большом произведении — повести «Где свищет ветер пустыни» — писатель достоверно показал, как советские люди разных национальностей настойчиво преображают пустыни Средней Азии и Казахстана, обживают, украшают землю и как в этой борьбе, титаническом труде формируется и закаляется характер человека — труженика, созидателя. Здесь, «на фронте мира», как говорится в повести, герой ее, Рудольф Штейнбах, после долгих мытарств и лишений обретает свое трудное счастье. В образах Штейнбаха, Тины, немецкого юноши с казахским именем Тулеген, Рустембекова, Линды, Саттара-бобо и других отражены лучшие черты нравственного облика нашего современника.

Важные проблемы социальных и общественных отношений современности поднимает А. Реймген и в произведениях «Люди нашей среды» и «Будни одержимых». В обеих повестях громко звучит тема рабочего класса и молодежи.

Паустовский говорил, что писателю «нужно умение не смотреть, а видеть и не слушать, а слышать». Реймген обладает этим редким даром. Он по натуре художник светлый, оптимистичный, добрый. Характерно, что почти все его рассказы и повести кончаются счастливо, радостно или хотя бы надеждой на лучшее. В этом признается и сам автор в повести «Люди нашей среды», как бы полемизируя с теми писателями, которые питают склонность к «нагнетанию ужасов» в своих произведениях. Писатель искренне желает своим героям счастья. Им нелегко приходилось в жизни, но у них много хороших человеческих качеств — честность, трудолюбие, верность, доброта, и они достойны счастья.

В повести А. Реймгена «... и ни шагу назад!» (в русском переводе она называется «Соленые

героны» «Жазушы», 1979) наиболее ярко отразились лучшие стороны творчества писателя. События развиваются на переднем крае Голодной степи, в той сфере, где особенно обнаженно проявляются производственные, общественные, нравственные проблемы. Автор не приукрашивает действительность, но и не сгущает краски, а пишет просто и достоверно, с глубоким знанием и проникновением в людях и земле.

Повесть начинается с драматического описания разыгравшейся стихии. Четвертый день бушует ливень. Тревогой охвачены совхозы «на самом краю пустыни, где в сорока километрах уже ничего не растет». Мерзлая земля не принимает влагу. Взбухли речки, гремят ручьи. Снег превратился в грязную кашицу. Вода заливает дворы. Оседают, разваливаются глинобитные дома, построенные в первые годы освоения Голодной степи в спешке, порою даже без фундамента. Вода прорывает дамбу. Стойко борются со стихией рабочие и колхозники. Простужается и умирает председатель колхоза Муптшау...

Сюда, в некогда безлюдный, безводный край, в Голодную степь, над которой веками гулял-посвистывал раскаленный пустынный ветер, пришли в начале пятидесятых годов люди — русские, казахи, немцы, украинцы, корейцы—и с упорством и терпением начали обживать эту землю, строить дома, растить сады, сеять хлопок.

Шестилетним мальчишкой приехал сюда с матерью и Фельзингер, один из главных героев повести. Многие здесь выросли и полюбили этот край. Перед самоотверженным трудом первопроходцев, казалось, отступила пустыня, сдалась на милость человеку. Но с годами Голодная степь начинает мстить, поднимаются глубинные грунтовые

воды, происходит засоление почвы, гибнут с таким трудом выращенные деревья, на хлопковом поле образовываются солончаковые проплешины, нежные ростки не в силах пробить плотную коросту, сгорают посевы, и многое предстоит начать сызнова. Необходимы радикальные научные поиски, новые агротехнические решения.

Не каждому по плечу такое испытание, иные не выдерживают, опускают руки и уезжают, другие, наоборот, становятся сильней, упрямей, всем сердцем прикипают к этой земле. В борьбе с природой, с косностью и отсталостью, с неверием и малодушием закаляются характеры, мужают личности, сплачиваются люди разных национальностей в единую советскую семью. Таков фон и такова идейно-художественная суть повести А. Реймгена «...и ни шагу назад!», достоверно изобразившей тот край, который один из героев повести сравнивает с передовой фронта. Отсюда и название, звучащее как военная команда, как призыв, как клятва. В раскрытии душевного мира своих героев через их дела, в психологической мотивировке их поступков, в создании портрета и характера автор добился заметных успехов.

. В канун полувековой истории нашего государства многие литераторы почувствовали потребность оглянуться назад, художественно осмыслить пройденный путь, обратиться к самым истокам великих преобразований, в результате чего почти одновременно родилось несколько крупных повестей и романов с явно историографическим уклоном.

Во избежание длинного перечня названий и имен упомяну лишь некоторые наиболее художественно полноценные произведения: «Разбитые оковы», «Осенняя буря и дыхание весны», «Птица меняет полет» Д. Гольмана, «Первый день твори-

ния» А. Реймгена, «Коловерть» А. Закса, «Отвоеванная земля», «Смена, вперед!» В. Клейна, «Годы и судьбы» Р. Кёльна.

Все названные романы и повести посвящены изображению нелегкого пути немецкого крестьянства в России к революции, пробуждения его сознания, его тяжкой доли и классового возмужания, его активного участия в строительстве нового общества, периода советизации и коллективизации.

В них раскрывается панорама колоритной народной жизни, незаурядные мужественные образы новых людей, картины, обычаи, нравы немецкой деревни в канун революции и в первые годы Советской власти.

Образы немецких крестьян из Глиняного переулка, названного так потому, что здесь все жили в мазанках. («Осенняя буря и дыхание весны»), колоритны, четко индивидуализированы. Читатель живо чувствует дыхание того времени, реальную атмосферу той среды. Скупыми, но выразительными, достоверными штрихами и точными этнографическими деталями Гольман рисует жизнь, быт немецкой бедноты из старой волжской деревни. Создается ощущение, будто читатель сам присутствует в мазанке Мартина, где немецкая печка с двумя котлами занимает половину комнаты и где за столом сидят четверо таких разных и одновременно очень похожих мужчин, бедняки из бедняков, и ведут при свете подслеповатой чадилки серьезный, по-крестьянски неторопливый разговор о своей беспросветной жизни, о политике.

Исторически достоверно показано, какой мучительно трудный процесс переживает немецкий крестьянин в эту бурную эпоху, какая борьба происходит в его сознании, борьба сомнений, надежд, неверия. Веками забитый нуждой крестьянин

осторожен, недоверчив, он, как Адам Шпенглер («Разбитые оковы»), вначале способен лишь к пассивному социальному протесту, к отрицанию войны, или, как Ханкарл Констанц («Отвоеванная земля»), считает, что «крестьянин должен свою работу делать, а не политикой заниматься».

Тяжким был путь Адама Шпенглера, нелегко было ему, малограмотному сельскому кузнецу, разобраться в бесчисленных политических партиях и их программах. Под влиянием Дмитрия Окурова он усваивает политическую грамоту, зорче вглядывается в происходящие вокруг бурные события. Потом он оказывается среди тех, кто встретил вождя революции в апреле 1917 года и первым услышал его знаменитые апрельские тезисы.

Бок о бок с петроградским пролетариатом принимает он активное участие в Октябрьской революции и с прояснённым сознанием, с твердыми убеждениями, закаленным возвращается после длительного отсутствия в свою обнищавшую, истерзанную голодом деревню, в которой организовывает группу «Красная гвардия» и проводит в жизнь первые революционные мероприятия.

Аналогичные ситуации встречаются и в названном романе В. Клейна. Дыхание нового времени робко проникает в отдаленные немецкие деревни. Царь отрекся от престола, произошла февральская революция, разные партии «с совершенно потешными названиями» ожесточенно бьются за политическую власть, но «в деревне ничего не изменилось». Но вот доходят слухи о том, что из эмиграции вернулся Ленин, в деревнях появляются большевистские агитаторы, потом крестьяне узнают о том, что у власти большевики, вслед за этим всколыхнул их души Декрет о земле — высший акт справедливости, о котором многие и мечтать не могли. Эта

восторжествовала справедливость была выстрадана честным людом.

Тернистый путь немецкого крестьянина к новой жизни, его непосредственное, активное участие в строительстве социалистического общества — основная тема романов, названных выше. Об этой эпохе, о тех же, примерно, событиях первых лет Советской власти, происходивших в несколько иных условиях, рассказывает через восприятие, ощущения смышленого, любознательного ребенка и А. Реймген в повести «Первый день творения». О формировании нового человека, о нравственном усовершенствовании личности, о тяге к культуре, знаниям пробужденного народа, о трудностях становления социализма и различных противоречиях, о левацких тенденциях, имевших место на этом пути, повествует В. Клейн в романе «Смена, вперед!». Эти произведения подняли советскую немецкую прозу на новую ступень.

Явлением в советской немецкой литературе стал роман А. Дебольского «Туман». Автор поднял совершенно новую в советской немецкой литературе тему.

Действие в романе происходит в начале 20-х годов на севере Украины. Время сложное, тревожное. Хотя и отгремела гражданская война, вокруг царит разруха, где-то еще шныряют банды, по углам прячутся разгромленные деникинцы и разномастные враги молодой Советской власти. Идет большая работа по восстановлению разрушенного в гражданскую войну важного железнодорожного моста. Вокруг расположены украинские и русские деревни.

Мост восстанавливают разные люди: рабочие, вчерашние батраки, старые «спецы». Ожидается диверсия. Тот, кто посылает в органы безопасно-

ти донесения, пишет их печатными буквами. Больше о нем ничего не известно.

Для выяснения создавшейся ситуации и предупреждения возможной диверсии к строителям отправляется молодой чекист, недавний участник гражданской войны, верный, испытанный человек Андреас Шольц.

Нелегкая задача стоит перед чекистом. На войне было легче, проще: там враг был известен и было понятно, как нужно с ним бороться. А теперь наступает новая жизнь, новые времена, где все гораздо сложней. Шольц внимательно осматривается вокруг, заводит знакомства со многими людьми, размышляет, сопоставляет, анализирует. Это не тот сверхудачливый герой многих детективов, который пришел, увидел, победил. Он добр, чуток, глубоко человечен, искренен, много думает, испытывая постоянную внутреннюю борьбу сомнений, опасений, противоречивых мыслей. Он не способен к внешне броским, эффектным действиям, он натура тонкая, впечатлительная, склонная к анализу. В романе внимательный художник воспроизвел живые картины действительности 20-х годов. Мы видим русские и украинские деревни, быт рабочих, батраков, кулаков, взаимоотношения людей, мы как бы присутствуем при эффектно выписанной постановке «Коварства и любви» на новый лад, где вместо князей действуют нэпманы, а Фердинанд стал Федей, Луиза — Лизой, Вурм — Червяком, мы читаем хлесткие, в духе того времени лозунги и призывы.

Люди сложной, трудной судьбы окружают молодого чекиста. У всех — у больного фельдшера Павлова, многодетного Прокопыча, жестоко обманутой Лили, терзаемого сомнениями Кунина, не находящего твердой опоры в жизни Щундика, бой-

кого Парфенова, молодого интеллигентного батрака Шуля, всех рабочих ремонтной бригады, даже у маленького Кости,— свои заботы, тревоги, стремления, свои скупые радости. Образы в романе выписаны крупно, портреты их зримы, точны.

Роман отличается пристальным вниманием к душевному миру героя, психологизмом, аналитичностью, философичностью. Острые, большей частью с подтекстом диалоги о человечности, справедливости, идеале, обществе, месте человека в нем, о классах и классовой борьбе, о проблемах социальных и общественных читаются с интересом, держат читателя в напряжении, вводят в обстановку того времени. Философские, лирические, поэтические, стилистически изысканные эпиграфы — здесь своеобразная суть главы, квинтэссенция размышлений и настроений героя, определяющие тональность той или иной главы романа. В ряду лучших произведений советской немецкой литературы роман «Туман» занимает, несомненно, одно из почетных мест[1].

О юмористической повести А. Дебольского «Такое долгое лето!» на страницах «Нойес лебен» развернулась целая дискуссия. Произведение это несколько необычное, непривычное по художественно-стилистической манере, по композиционному строению, в нем, несмотря на внешнюю непритязательность, скрыт тонкий подтекст и искусно переплетаются ирония, юмор, сарказм, гротеск на фоне вполне реальной, обыденной жизни.

События происходят в современном целинном

[1] Роман проанализирован в рецензиях А. Сулейманова («Литературное обозрение», 1973, № 11), И. Гучке («Простор», 1974, № 4), Э. Кончака («Нойес лебен»), А. Геннинга («Роте Фане») и др.

колхозе и передаются глазами простодушного и наблюдательного механизатора Генриха, который из-за ничтожного фурункула вынужден разлучиться на время со своим верным «К-700» и, томимый скукой, под впечатлением прочитанных романов садится писать правду, только правду, одну правду о колхозе, о своих земляках, не обращая внимания на ворчание жены, то и дело напоминающей доморощенному хроникеру о неокученной картошке и некормленных свиньях.

А ритм жизни даже в селах нынче значительно ускорился. Все спешат, у всех забот по горло: и у председателя колхоза Фриды Левен, натуры земной, энергичной, решительной, целиком поглощенной конкретными, практическими делами, и у суетливого, обремененного властью и хлопотами Вилли Крейслера, и у отставного генерала Грибова, тщетно искавшего спокойного пристанища в родном краю, и у расторопного редактора районной газеты, мимоходом усердно собирающего материал для книги, и у всех остальных героев и героинь повести.

Пестрые картины современного села проходят перед глазами читателя. Простые люди в этой повести на самом деле не так-то и просты, и образы не одномерны, и мысли автора не однозначны. Писатель снисходительно посмеивается, усмехается, подтрунивает, он склонен видеть в своих героях, в их поступках, манерах смешное, забавное, чудно́е, что вполне соответствует духу комедийного жанра и не имеет ничего общего с дешевым зубоскальством или тайным злорадством. Псевдокультура, претенциозность, формализм, краснобайство, бюрократическая возня, показуха подвергаются писателем высмеиванию.

Повесть «Такое долгое лето!» А. Дебольского по

достоинству награждена первой премией еженедельника «Нойес лебен» за 1974 год.

«Коловерть» — так, примерно, можно перевести на русский язык название романа старейшего советского немецкого прозаика и драматурга Андреаса Закса. Автор художественно воспроизводит весьма сложный и бурный отрезок времени нашей многотрудной истории. Это — двадцатые годы, время становления Советской власти, ожесточенной классовой схватки, невиданных социально-экономических перемен, возрождения и крушения, потрясений и духовного пробуждения. Словом, живой клубок страстей на крутом повороте, на изломе истории. В подзаголовке автор сам четко определяет тему: «Роман из жизни немецких крестьян Поволжья».

А. Заксу в общем удалось донести до современных читателей горячее дыхание тех бурных лет, рассказать живо и просто о годах советизации, суровой классовой стычки с кулаками и их приспешниками, о первых артелях и колхозах, о борьбе нового со старым в немецких деревнях Поволжья, о тяге забитого, угнетенного народа к культуре, просвещению, о пробуждении человеческого сознания и достоинства, о повседневной подвижнической работе партийных и комсомольских организаций, ликбеза, комитета бедноты, сельского Совета—обо всем, что характеризовало социальную и общественную жизнь того времени.

В романе колоритны быт, нравы, обычаи немецкой деревни, своеобразна разговорная, диалектная речь героев. Автор повествует неторопливо, просто, хронологически последовательно, искусно перемежая действие и событие, увлекая читателя. Доскональное знание быта, нравов той эпохи позволяет ему создавать яркие, точные, этнографически любопытные картины (например, сцены сватовства,

свадьбы, деревенских забав, хорового пения, полевых работ, домашнего крестьянского труда и т. д.).

Фон романа Андреаса Закса исторически и историографически достаточно известен. Но у автора есть свой материал, свое видение, свой арсенал непосредственных впечатлений и фактов, и — индивидуальное, неповторимое в своей единичности — все это вместе представляет несомненный и немалый интерес для читателя.

Роман имеет и познавательное, и воспитательное, и художественное значение. Он восполняет значительный пробел в советской немецкой литературе, отражая исторический этап в духовном становлении и развитии советских немцев.

Да, историческому прошлому нашего народа советская немецкая литература, как видно, уделила в последние годы большое внимание. Если учесть названные выше романы, а также некоторые мемуары и рассказы о событиях предреволюционных и первых послереволюционных лет («Годы и судьбы» Р. Кёльна, «Пережитое» А. Закса, «Воспоминания дедушки» А. Реймгена, «Университеты молодого Хайна» К. Оберт и т. д.), то, воздавая должное этим произведениям, отмечая их насущную потребность в художественном отражении исторической действительности и познавательно-воспитательное значение, все же приходится высказать некоторое опасение, что в нашей литературе последних лет произошло нечто похожее на крен. И порою невольно возникают вопросы: не ведет ли это заметное увлечение прошлым к забвению настоящего; уделяя столько внимания истории, не уходим ли от современности, не кроется ли одна из причин этого крена просто в робости перед современными проблемами жизни?

Конечно, понятие «современность» можно трактовать широко, и, описывая события давно минув-

шей, крупные художники затрагивают самые острые общественные, социальные, моральные вопросы. И все же крутые перемены, происшедшие в общественной жизни, в сельском хозяйстве, в отношениях и быту людей, тема рабочего класса, молодежи и т. д. освещаются советской немецкой литературой еще недостаточно глубоко.

Разумеется, ратуя за современность в литературе, я вовсе не хочу сказать, что историческому прошлому советских немцев не стоит уделять так много внимания. Отнюдь. Как сказано выше, отсутствие в строгом смысле исторического романа — весьма ощутимый пробел в советской немецкой литературе. Богатый исторический материал, с интересными крупицами которого ознакомили нашего читателя в последние годы исследования Л. Малиновского, остается пока художественно неосвоенным, неосмысленным. Наши писатели, обращаясь к прошлому, не углубляются в историю народа более шестидесятилетней давности, то есть фактически пишут о том, что сами видели и пережили.

Между тем художественное воспроизведение прошлого совсем не малочисленного народа со своеобразной исторической судьбой — насущная потребность зрелой литературы.

III

Говоря о советской немецкой прозе, невозможно обойти и вопрос о диалектной речи, о месте, роли, значении диалектов в прозе. Известно, что в немецком языке существуют разные, исторически сложившиеся диалекты и наречия, которые, естественно, находят отражение в литературе. Известны также различные мнения по вопросу о возможной пропорции, соотношении литературного языка и диалек-

тов в художественном произведении. Советская немецкая литература знает ряд произведений (и при том весьма значительных), написанных целиком на диалекте. А те писатели, которые относятся к диалектам с предубеждением или небрежением и стараются писать на «чистом» литературном языке, также нередко прибегают к ним.

Диалект демократичен, сочен, народен, эффектен. Но строить художественное произведение на одном диалекте — это всегда сопряжено с потерями. Верно заметил известный немецкий критик Фридрих Хитцер: «...стремясь к демократизации исключительно таким путем, легко можно впасть в провинциализм».

Сейчас замечается такая тенденция: авторская речь обычно передается литературным языком, а речь диалогическая (иногда внутренний диалог) — на диалекте, характеризующем героя. В результате произведения, в которых диалогам отводится значительное место (к примеру, роман А. Закса «Коловерть»), оказываются своеобразной смесью диалекта и литературного языка.

В употреблении диалекта в художественной литературе должны, несомненно, соблюдаться такт и мера. Когда герои произведения из жизни старой волжской немецкой деревни говорят повально все на своем диалекте, то остальной художественный текст настолько растворяется в нем, что порою трудно говорить об этом произведении как о факте немецкой литературы. В таких случаях, бывает, возникают подозрения: а читают ли это произведение советские немцы, говорящие на другом диалекте? Не вызывает ли он, диалект, смех, недоумение, раздражение? Все ли читателю понятно? Не мешает ли он восприятию художественных достоинств произведения? Всегда ли думают писатели о молодом

поколении читателей которое, как известно, не сильно как в диалектах, так и в литературном немецком языке, и, следовательно, такая смесь, «тарабарщина» просто порою сбивает его с толку? Вопрос сложный! Особенно если учесть, что в наше время в результате переселений и речевых взаимосвязей произошли такие смешения диалектов, что даже специалисту-диалектологу не всегда удается вычленить из подобного волапюка элементы швабских, саксонских, нижнегерманских («платт-дойч») наречий. Порой даже трудно сообразить, на каком языке «шпрехает» тот или иной советский немец, у которого мать — с Волги, а отец — из крымских меннонитов. А ведь все это должно быть как-то отражено в художественной литературе. А. Реймген, например, этой непростой языковой проблеме уделяет пристальное внимание, нащупывая в своих произведениях более реалистическое, оптимальное выражение.

Очевидно, литератор, отдающий предпочтение какому-нибудь одному из диалектов, поневоле заранее в значительной степени сужает свой читательский круг. Стоит ли говорить о том, что это нецелесообразно во всех отношениях? Что позволено шванку, юмореске, стихотворной притче, не всегда годится для жанра «большой» литературы.

Разумеется, автору, пишущему, скажем, о немецкой деревне двадцатых годов, кажется нелепым заставлять своих малограмотных или вообще безграмотных героев говорить на литературном языке. Однако здесь уместно вспомнить известные слова знаменитого литературоведа профессора Франца Петровича Шиллера, сказанные им еще в 1934 году: «Я знаю, раньше существовала тенденция писать главным образом на диалекте. Думаю, путь этот неверный, и все советские немецкие писатели обя-

заны овладеть письменным литературным языком. Мы же не можем создавать либентальскую, люксембургскую, мариентальскую, марксштадтскую и т. п. литературы».

Проблема диалектной речи стояла и стоит перед многими писателями, и они выход находят не в третировании ее, а в искусной, умелой дозировке, в тактичных, выигрышных вкраплениях разного рода языковых особенностей. Примеров немало, скажем, в произведениях немецких писателей (Э. М. Ремарк, Г. Бёлль, В. Борхерт, Э. Штриттматтер и др.), герои которых нет-нет да и вставляют в свою речь диалектные словечки и обороты. Вспомните, к примеру, уборщицу мастерской по ремонту машин из романа «Три товарища». Лишь несколькими словечками, «неправильностями» характеризует писатель ее берлинский диалект. К подобному приему речевой характеристики героев обращаются почти все национальные литераторы.

IV

Рассказ по-прежнему занимает значительное место в советской немецкой прозе. Этот жанр в своем развитии претерпел заметные качественные изменения. В настоящее время он стал художественно совершенней, тематически шире, образы — психологически достоверней. Рассказы пишет большинство советских немецких литераторов. При этом, как правило, рассказы посвящены современным проблемам, изображению современной многогранной действительности. И именно в этом жанре наиболее колоритно и полно создан образ нашего современника, человека активного, деятельного, целеустремленного. Герои рассказов Д. Гольмана («Барбель», «Твердый орешек», «Ах, эта Густа!» и др.), А. Реймгена («Первые», «Русалка», «Ключ» и др.), В. Клей-

на («Не робкого десятка», «Если нужно», «Впервые болен» и др.), Э. Кончака («Клочок земли», «Три березки» и т. д.), Г. Кемпфа, Л. Маркса, А. Гассельбаха, Ф. Больгера, Д. Ремпеля — люди сложной, интересной судьбы. Характеры самобытные, их человеческие качества, нравственный облик раскрываются в действии, в повседневных делах и отражают новые общественные и социальные отношения.

Названные писатели живут среди своих героев— колхозников, механизаторов, доярок, шоферов, учителей, знают их работу, будни, интересы, стремления, а потому созданные ими образы полнокровны, предстают перед читателями во всем своем живом облике. Естественно, главные герои большинства рассказов советских немецких прозаиков — граждане немецкой национальности, и их образы наделены национальным своеобразием, особенностями и чертами, свойственными советским немцам.

Барбель — «совершенно самобытное создание», «крупная и сильная, как мужик», натура мощная, неуемная в работе («Барбель» Д. Гольмана), Матеус Мейерлейн, прозванный Метцхен, «самый маленький, но самый шустрый мужичонка во всей округе», «коротконогий, кряжистый, с рыжими, щетинистыми волосами» и его супруга, «большая Грета», «из каждой руки и ноги которой можно б было без каких-либо других затрат выкроить по мужичонку, как Метцхен» («Не робкого десятка» В. Клейна), старая женщина, которая всю жизнь работала на земле, неустанно украшала ее своим трудом и для которой работа была высшей радостью, смыслом ее жизни («Клочок земли» Э. Кончака), сельские музыканты Отто, Готлиб и Яша Бауэры («В родном селе» Л. Маркса) и т. д.— типичные, национально своеобразные образы советских немцев.

Создать яркий, достоверный национальный образ — сложная задача для любого художника. «Чем поэт огромнее, тем он национальнее»,— писал Белинский. Умение создавать образы, наделенные особенностями и свойствами национального характера,— одна из отличительных черт советской немецкой прозы последних лет.

Тематический круг советского немецкого рассказа довольно широк. Картины старой немецкой деревни, безысходной нищеты, нравов и обычаев мастерски воспроизведены, например, в рассказах «Король щеток» Г. Гольштейна, «Воспоминания дедушки» А. Реймгена, «Любовь» Р. Кёльна; события времен революции и гражданской войны отражены в рассказах Э. Кончака, А. Реймгена, А. Гассельбаха, тема Великой Отечественной войны звучит в рассказах А. Кайдя («Белая жестяная кружка»), Н. Рейхерта («Пожелтевшее фото»), А. Гассельбаха (повесть «После грозы»), Г. Кемпфа («Памятник»); о людях наших дней, о сложных судьбах, о проблемах общественных, социальных, нравственных говорится, как сказано выше, во многих новеллах и рассказах большинства советских немецких прозаиков. Особенно охотно и интересно пишут литераторы о проблемах коммунистической морали, о семье, любви, долге, обязанности перед обществом, коллективом, о разных пережитках и собственнических инстинктах в сознании отдельной части людей. При этом чувствуется явная тенденция не просто рассказать какой-нибудь случай, факт из жизни, а психологически обосновать те или иные поступки, побуждения героя, раскрыть его внутренний мир, его духовный облик. Вопросы морали затрагиваются не абстрактно, безотносительно к конкретным обстоятель-

ствам и общественным отношениям, а исходя из определенных социальнных условий.

Воспитание нового человека, формирование чувства красоты, радостного, светлого отношения к жизни глубоко волновало своеобразного прозаика Иоганна Янцена. Его новеллы отличает поэтичность, восторженность, тонкий психологизм, «акварельность». Он находит удивительные краски, слова для описания приближения весны, возникновения радости в душе ребенка («Предчувствие»), точно передает чистые ощущения, светлое восприятие жизни детьми, которые «в иных делах смышленнее и умнее взрослых и понимают многое, многое из того, что старики уже не понимают» («Туман»).

Разные стороны современной жизни затрагиваются и в углубленно психологических, поэтических рассказах А. Реймгена последних лет: «Жизнь прожить», «Мартовский дождь», «А что, если бы...», «Выстрел в Арнасае», «Поездка к сыну», свидетельствующих о зрелости писательского таланта.

Около полувека успешно работал в советской немецкой литературе старейший и активнейший прозаик и драматург Эрнст Кончак. Произведения его издавна пользуются большой популярностью среди немецкого читателя. У него есть свой излюбленный круг тем — вопросы коммунистической морали, долга, дружбы, честности, брака, любви. Есть литераторы, которые предпочитают говорить о самом простом и ясном очень туманно, вычурно, непременно усложненно; Э. Кончак, наоборот, обладает даром повествовать о сложных нравственных человеческих проявлениях очень просто, доступно, без каких-либо претензий на «заумь», чем на мой взгляд, и объясняется широкий читательский

резонанс по поводу почти каждого его рассказа. Поведение человека в неожиданной, неординарной обстановке, медленное и мучительное проявление, пробуждение в нем истинно гуманных качеств, большая ответственность за чувство и поступок, стремление жить по совести, по достоинству, целеустремленно — таким высоким моральным проблемам посвящены последние рассказы Э. Кончака «Вероника», «След в жизни», «Ветер надувает паруса».

Нередко обращается к прозе и известная поэтесса, детская писательница и переводчица Нелли Ваккер. Ее рассказы «Михеле», «Волкам жить в лесу», «Следы в ущелье», «Дал слово — сдержи», «Поумнела», повесть «Танец журавлей» отличаются поэтичностью, наблюдательностью, лиризмом, умением лепить характер.

Успешно пробуют свои силы в прозе молодые поэты Эльза Ульмер («Опора жизни», «Экзамен») и Виктор Гейнц («Начало», «Отпуск», «Упрямцы», повесть «От одного до шести»). Э. Ульмер привлекают люди труда, сложные переплетения человеческих судеб, духовное становление молодежи, поиск своего места, своего назначения в обществе, трудовое воспитание многонационального коллектива. Именно этой теме посвящена повесть «Решение». Автору удалось создать ряд полнокровных образов современных строителей и показать их многогранные трудовые будни.

Из казахстанских немецких литераторов следует назвать и Вилли Бальда Фейста, повесть которого «В степях Казахстана» была отмечена в 1973 году премией газеты «Фройндшафт». В ней реально воспроизведены картины освоения целинных и залежных земель в северных областях республики. При всех немалых достоинствах в иных рассказах

этих литераторов, на мой взгляд, порой явно ощущается назидательность, морализаторство, не всегда хорошо, бегло описанный факт из жизни становится художественным фактом, иные сюжетные ходы и мотивы больше смахивают на иллюстрацию определенного, непреложно правильного педагогического постулата или семейно-бытовой, житейской, опробованной «мудрости».

Время от времени обращаются к прозе и такие именитые поэты, как Ф. Больгер, Р. Жакмьен, Г. Генке, Р. Вебер и другие. О причине такого «перевоплощения» Маргарита Алигер писала:

> Больше знаю и больше могу,
> **чем** сказать удается стихом.

Различные стороны моральной сущности человека затрагивают Ф. Больгер в рассказах «Призвание и профессия», «Отец и сын», «Открытая рана», Г. Генке в рассказах «Домосед», «Ее двойник», «Перемки». Совершенно новые для советской немецкой литературы темы — темы международной жизни — затронул в своих прозаических произведениях «Один из нас», «Третий баркас», «Возвращение сержанта Паттерсона» Р. Жакмьен. Отточенность стиля, живость, непосредственность характеризуют анималистские новеллы и миниатюры В. Гердта. Однако думается, что наши ведущие поэты все же еще не сказали в прозе больше того, чем удалось им сказать стихами.

Отмечая бесспорно возросшую культуру рассказа в современной советской немецкой прозе, следует, однако, сказать, что в иных произведениях все-таки еще явно сказываются вялое описательство, композиционная рыхлость, психологическая необоснованность поступков героя, неумение ра-

скрывать его душевный мир, поверхностность, прямолинейность.

V

В произведениях советских немецких писателей часто встречаются образы людей разных национальностей, круг которых в последние годы значительно расширился. Явление это не искусственное, оно отражает правду действительности. Большевик Василий Бурлюк, «знакомый из Топовки», в «Осеннем дыхании...», Дмитрий Окуров из «Разбитых оков» Д. Гольмана, В. В. Бобров, агроном и партсекретарь из «Всегда в борозде!» В. Клейна, Киндебай из «Своими руками» Г. Завацки, киргизка Нургуль из «Трех историй о любви» И. Кунца, манси Кельмин из «У Святых гор» В. Гердта, многочисленные герои узбекской, казахской, украинской, русской, корейской национальностей из повестей и рассказов А. Реймгена, образы казахов из легенды «Асан», поэмы в прозе «Алмат», новеллы «Герман и Зулейка», «Ненастье» Г. Кемпфа и т. д.—представители разных народов, населяющих нашу необъятную родину.

Они живут и работают в единой дружной семье, духовно, нравственно обогащая друг друга. Однако этот процесс взаимодействия, взаимовлияния, нравственных взаимоотношений изображается в произведениях советских немецких писателей еще очень часто поверхностно, схематично, без проникновения в национальную особенность, национальную психику того или иного героя. Иногда авторы лишь вскользь, мельком указывают на какую-нибудь внешнюю черту или одежду представителя того или иного народа или просто ограничиваются упоминанием его имени или фамилии. Повесть А. Реймгена «Где свищет ветер пустыни», к приме-

ру, густо населена героями разных национальностей. И если по отдельным приметам и штрихам, намекам о национальности отдельных героев еще можно догадываться (Саттар-бобо, старуха-мать Тулегена, Мупасса, Рустембеков, Ваня Фан), то «экзотические» фамилии других героев можно переставлять, заменять без какого-либо ущерба, ибо за этими фамилиями не стоит определенный национальный тип со своими особенностями, манерами, чертами, психикой.

VI

Очевидны успехи документальной прозы в советской немецкой литературе последних лет. Не случайно на семинаре советских немецких литераторов в Москве (1972 г.) проблемам документальной прозы было посвящено специальное сообщение, а в планах немецкой редакции издательства «Казахстан» очеркам отводится немалый объем.

В ряду очерковых произведений следует назвать книгу целиноградского журналиста и поэта Давида Вагнера — «Рыцари без страха» («Казахстан», 1973 г. на немецком и «Жазушы», 1977 г. на русском языках). Трудно переоценить значение этой скромной книжки. Идеологический, политический, гражданский, нравственный мотивы ее вызывают уважение. Автор обратился к теме весьма сложной, написав серию очерков о советских немцах — участниках Великой Отечественной войны. К этой теме журналистика и литература обращаются в последнее время все чаще, справедливо и мужественно развенчивая ложное, долгие годы бытовавшее в сознании несведущих людей представление, будто советские немцы в войне с гитлеризмом не участвовали, а лишь работали в трудо-

вой армии в глубоком тылу. Верно: советские немцы бок о бок с другими народами ковали победу в тылу своим трудом на самых различных участках. Однако мы непростительно мало знаем о тех советских немцах, которые сражались с фашизмом с оружием в руках, на фронтах, в партизанских отрядах и в разведке. Эти далеко не единичные факты не нашли пока в нашей литературе достойного отражения. (Можно вспомнить рассказ Н. Ваккер «Фиалки для тебя» и повесть Г. Вормсбехера «Имя вернет победа»).

Книга Д. Вагнера состоит из строго документальных очерков. Они в свое время публиковались на страницах республиканской газеты «Фройндшафт», отрывками—в разных краевых, областных, районных газетах, вызвав большой поток благодарных писем читателей.

Думаю, нет смысла пересказывать содержание книги. Это очерки о ратном подвиге и жизненном пути убежденных патриотов капитана М. И. Ассельборна, разведчиков Ф. Гольцварта, И. Хеги, И. Фризена, политбойца Г. Гофмана и их боевых друзей. Автор не прибегает к расхожим беллетристическим приемам, не придает своим очеркам детективный привкус, а рассказывает просто и скупо (порой, может, даже излишне скупо), ссылаясь главным образом на многократно проверенные факты, официальные архивные документы, показания очевидцев и живых свидетелей. Все эти данные были собраны им скрупулезно, по крупицам, в в течение многих лет, в результате многотрудных поисков[1].

К «Рыцарям без страха» Д. Вагнера примыкает

[1] Книга проанализирована в рецензии В. Владимирова («Простор», 1974, № 1).

и серия очерков, опубликованных Татьяной Банг в «Нойес лебен» в 1975 году под названием «Имя бессмертно». Они являются ярким свидетельством кропотливости и благородности поисков журналиста. По каким крупицам собрала и восстановила она короткий, но славный жизненный и ратный путь истинного советского патриота, еще до недавнего времени безымянного Вильгельма Теодоровича Бифельда! Какой любовью и проникновенностью дышит каждая фраза этого очерка. И сколько, должно быть, таких «неоткрытых», «неизвестных» героев, до которых никак не доходят руки наших литераторов. Это, так сказать, один из первых, важнейших этапов открытия. Но ведь реальный герой, реальное событие может и должно еще стать и художественным открытием, художественным воплощением, достоянием, фактом художественной литературы. И тут — увы! — нашей советской немецкой литературе пока что хвалиться не приходится.

Здесь уместно будет назвать и трехтомный сборник очерков «До последнего дыхания» («Казахстан», 1968, 1972, 1975), посвященный известным ученым Л. Мартенсу, П. Штернбергу, О. Шмидту, государственному деятелю Э. Квирингу, революционерам О. Орбету, Г. Люфту, В. Даллингеру, Героям Советского Союза Р. Зорге, Р. Клейну, В. Венцелю, П. Миллеру, Н. Гефту и многим другим выдающимся личностям и патриотам. Высоким художественным уровнем, истинным гражданским накалом отмечены лучшие очерки этих сборников, написанные Д. Гольманом, Ф. Больгером, А. Гассельбахом, В. Клейном, П. Маем, А. Кудрявцевым.

Особо следует сказать о книге очерков Э. Кончака «Незабываемые встречи» («Казахстан», 1974).

Книга насыщена большим фактическим материалом. Писатель рисует живые портреты незаурядных литераторов, стоявших у истоков советской немецкой литературы — Г. Люфта, Д. Шелленберга, Г. Фихтнера, Г. Гансмана, Ф. Фондиса, Р. Кнорре, И. Янцена и других, с которыми он, будучи еще в двадцатых годах членом прогрессивной немецкой писательской организации «Плуг», находился в тесной связи.

Это были борцы за новую жизнь, за новую литературу, за новое общество — социализм. Нас интересует все в этих людях — их творчество, личность, общественная деятельность, человеческие качества, гражданский облик. Все это мы в той или иной степени находим в очерках Кончака.

Автор неоднократно отмечает благотворное влияние и роль немецких и австрийских политэмигрантов в становлении и развитии советской немецкой литературы. Мы можем гордиться тем, что такие всемирно известные писатели, как Э. Вайнерт, В. Бредель, И. Бехер, Ф. Вольф, Г. Гупперт были сопричастны судьбе нашей литературы.

В «Незабываемых встречах» проглядывает и облик самого автора, человека много повидавшего, общительного, активного, любознательного, сохранившего на всю жизнь жар души. Прошлое нужно знать, прошлое нужно уважать. В этом заключается один из признаков всякой цивилизованной нации. И именно в этом светлый пафос очерков Эрнста Кончака.

Среди изданных в последнее время очерковых книг заметно выделяются книги Лео Вайдмана «Записки репортера», «Скажи мне, кто твой друг...» («Казахстан», 1972, 1974). Герои этих книг — люди чести и цели, благородства, мужества и высокого гражданского порыва: старый мо-

ряк, капитан второго ранга в отставке Валентин Эмме, с первого дня революции прочно связавший свою судьбу с судьбой родины, народа («Из жизни одного капитана»), коммунист М. Оганян, водитель легендарной бронемашины, с которой выступал в апреле 1917 года В. И. Ленин («Человек из легенды»), прославленный советский пианист Рудольф Керер, чей тернистый творческий путь вызывает уважение, гордость и восхищение («Возвращение»), майор Вольдемар Аугсбург, панфиловец, участник битвы под Москвой, отдавший свою жизнь в неравной схватке с фашистами в суровом 41-м году («Восемь писем домой»), словом, ветераны революции и войн, борцы за Советскую власть, ученые, чабаны, строители, люди, разные по возрасту, национальности, но единые в своих стремлениях и целях. Эти очерки Л. Вайдмана, собранные вместе, воссоздают облик советского человека, коллективный портрет нашего современника. Вайдман умеет писать точно, проникновенно и убедительно, обращаясь постоянно к истокам, первопричине описываемого события или факта.

О советской немецкой интеллигенции, о людях науки и искусства написано еще явно мало. Лучшие очерки Л. Вайдмана в какой-то мере восполняют этот пробел.

Лео Вайдман пишет не только репортажи, очерки, статьи, но и удачно пробует свои силы в беллетристике, критике, художественном переводе. Он не робеет перед сложными темами. Его книга «Поцелуй Иуды» («Казахстан», 1976) на конкретных человеческих судьбах смело разоблачает происки западногерманских буржуазных идеологических органов, всеми силами стремящихся возбудить националистические чувства у определенной части немецкого населения в Советском Союзе, разбудить

пресловутый «зов крови», призывающих советских немцев покинуть Родину ради так называемых «прелестей свободного мира».

К жанру очерка можно, пожалуй, отнести и такие работы, как «Герхард Завацки» Д. Гольмана, «Франц Шиллер» и «Иоганн Янцен» В. Эккерта, «Наш современник» К. Баха и Р. Кёльна, «Второе открытие» Д. Вагнера и другие. Они изобилуют любопытными и достоверными сведениями о времени, творчестве, делах выдающихся писателей, ученых, сыгравших исключительную роль в культурном развитии своего народа.

VII

В последние годы некоторые советские немецкие литераторы заметно тяготеют и к таким формам «малой» прозы, как миниатюра, этюд, лирическая зарисовка. Это нелегкий жанр; здесь требуется лаконичность, точность языка, пластика, особенная отточенность фразы, стиля. За внешней простотой и непосредственностью скрывается глубокий смысл, подтекст, так называемый «второй план».

Крупнейшим мастером этой формы является современный писатель ГДР Эрвин Штриттматтер. Его книга «Щульценгофский календарь всякой всячины» целиком состоит из миниатюр и этюдов — маленькие шедевры, блестящие поэтические зарисовки, размышления, наблюдения.

Миниатюры и этюды советских немецких литераторов Р. Вебера, Л. Франк, В. Эккерта, А. Германа, Э. Ульмер — светлые, одухотворенные, пронизанные тонким чувством, очарованием — отражают радостное восприятие мира, воспитывают эстетический вкус читателя, учат видеть красоту природы, жиз-

ни, прелесть художественного слова, наводят на серьезные и возвышенные размышления.

По-прежнему занимает свое прочное место в советской немецкой литературе неувядающий шванк — своеобразная форма народного юмористического рассказа. Эта форма зародилась в устном народном творчестве еще несколько веков назад и в современной европейской литературе почти вымерла. Шванки, как правило, самобытны, отражают историю, культуру, обычаи, национальные традиции советских немцев. Веселые, лукавые, едкие, остроумные, крепко поперченные народным юмором и диалектизмами, они очень популярны среди немецкого читателя. Признанными мастерами шванка являются Ф. Больгер, А. Закс, Л. Маркс, Э. Гюнтер, Г. Гафнер и другие.

Если шванк и юмореска являются неотъемлемой частью советской немецкой литературы, то фельетон, фантастика так и не получили своего достойного развития. Фельетоны одно время прилежно писал Г. Рау и даже выпустил книжку под названием «Холодный душ». Что касается фантастики, то я могу назвать лишь детский роман «Полет Бойко на Марс» Г. Кемпфа, написанный еще до войны и упоминаемый в автобиографии автора, и два превосходных рассказа, хорошо принятых немецким читателем,— «Тронн» и «Ронак, последний из марсиан» Р. Жакмьена.

* * *

Рост советской немецкой литературы не вызывает сомнения, и — похоже — жанр прозы начинает занимать в ней ведущее место, что, конечно, свидетельствует о возмужании литературы.

От первоначальных грехов литературы — примитивности, описательности, фотографичности, мелко-

темья, бытописательства, декларативности и т. д.— современная советская немецкая проза в значительной степени избавилась. Лучшие ее произведения отличает знание жизни, достоверность, смелость и ответственность в постановке и решении действительно важных тем и проблем.

Для советской немецкой литературы, как, впрочем, для всей нашей многонациональной литературы, с первых же шагов ее было характерно стремление создать образ нового советского человека. Она открыла нового героя не в мире фантазии и мечты, а в реальной действительности, в повседневных буднях. Так появился новый герой новой эпохи — человек активный, целеустремленный, жадный до дела, до всего нового.

Умение через душевные переживания, через внутренний мир героя отображать социальные явления или, наоборот, через события, с помощью воспроизведенных социальных и общественных картин раскрывать характерные черты личности — свойство передовой, развитой литературы. В этом заключается один из важнейших признаков реализма. Эти качества в современной немецкой советской литературе есть. И именно они подняли нашу прозу до уровня социалистического реализма, сделав ее ведущим жанром, «запечатлевшим жизнь одного из народов содружества советских наций и внесшим свои оттенки в общую художественную палитру многонациональной советской литературы» [1].

Говоря о несомненных успехах советской немецкой прозы, нельзя закрывать глаза на ее недостатки, которые особенно заметны, если смотреть на нее с высоты современного уровня всей советской лите-

[1] Э. Репина. Советская немецкая литература 30-х годов. Проза. «Нойес лебен», 1975, 12 марта.

ратуры. А смотреть нужно именно с этой высоты. Недостатки эти определяются еще и стоящими перед советской немецкой литературой задачами. Жизнь развивается так стремительно, каждый день приносит столько нового, и действительность наша столь богата и разнообразна, что советские немецкие писатели явно еще в долгу как перед Современностью, так и перед Историей. Об этих недостатках и задачах каждый раз всерьез говорится на семинарах советских немецких писателей в Москве.

Советская немецкая проза накопила немалый опыт, который, как уже сказано, почти не изучен, не обобщен нашими критиками и литературоведами. Многие важные проблемы нетерпеливо дожидаются своих исследователей.

Таковы предварительные итоги и некоторые выводы. Каждый советский немецкий литератор по-граждански осознает свой главный и почетный долг: создавать глубоко идейные и высокохудожественные произведения, достойно отражающие величие всех наших дел и помогающие в воспитании нового человека.

1976

КАК ДЕЛА ТВОИ, КРИТИКА?

Смею утверждать, что развитие советской немецкой литературной критики относится, главным образом, к послевоенному ее этапу. Говоря о критике довоенного периода, даже самый добросовестный историк ограничится лишь четырьмя—пятью именами (Фр. Фондис, Р. Кнорре, Г. Фихтнер, Г. Ганн).

В 60—70-е годы на страницах советской немецкой прессы регулярно выступал с критическими статьями и рецензиями Александр Карлович Ген-

нинг, ему активно помогали Д. Вагнер, В. Эккерт, И. Варкентин, В. Клейн, Ф. Больгер, В. Гердт, Э. Кончак, Р. Жакмьен, время от времени и другие литераторы пробовали свои голоса на критической волне, порой вспыхивали печатные дискуссии. Издательство «Қазахстан» выпустило книжку А. Геннинга, целиком посвященную проблемам советской немецкой литературы, однако, помнится, и тогда слышались нотки недовольства уровнем литературной критики.

«Нам все еще очень не хватает литературно-критических сил»; «Дела наши по части критики особенно плохи»,— жаловался А. Геннинг. «Наша литературная критика в последние годы двигается черепашьими шагами»,— сетовал Э. Каценштейн («Нойес лебен», 1972). «То, что наша критическая повозка скрипит сейчас, как немазаная телега, сущая правда»,— утверждал Д. Вагнер («Фройндшафт», 1970). «Наша бледнолицая, узкогрудая литературная критика»,— тонко язвил еженедельник «Нойес лебен» в предисловии к вскоре исчезнувшей рубрике «Стихи под перекрестным огнем» (1971).

От критики ждут не только констатации факта, а серьезного, вдумчивого анализа художественного произведения. В таком же анализе нуждается и сама критика.

Прошу прощения у читателя за неуместную, быть может, цифирь, но не могу удержаться от соблазна привести несколько конкретных данных. В 1974—1975 годы, например, центральный еженедельник «Нойес лебен» опубликовал — по моему подсчету — двадцать два критических материала, написанных двенадцатью авторами. За это же время газета «Фройндшафт» обнародовала на своих литературных страницах сорок четыре критических выступления двадцати шести авторов. Кроме этого,

в 1974 году издательство «Казахстан» выпустило сборник «Ветвь большого дерева», состоящий из восьми обзорно-критических статей и одиннадцати литературных портретов. В 1976—1977 годах, помимо критических статей в периодике, издана в «Прогрессе» книга И. Варкентина о советской немецкой прозе и поэзии. В 1978—1979 годах только в «Нойес лебен» и «Фройндшафт» опубликовано более семидесяти критических выступлений по тем или иным вопросам литературы. Таковы некоторые контуры наших критических дел за последние годы. И хотя количественным показателям не отводится серьезной роли в творчестве, однако в данном случае в определенной мере и они свидетельствуют о возросшем значении критики в советской немецкой литературе. Пожалуй, нет ни одной книжки, ни одного значительного произведения, которые остались бы вне поля зрения критики.

Вышедшие за эти годы критические работы весьма разнообразны по форме и содержанию, тематике и художественному уровню, объему и жанру. Это проблемные и обзорные статьи, монографические исследования, критические эссе, рецензии, мемуарные и литературоведческие материалы, литературные портреты, реплики и читательские отклики.

Большое место в ряду этих работ приходится на долю рецензий. Это самый активный критический жанр, обязанный непосредственно и живо откликаться на каждое новое издание, точно и кратко отмечать все его достоинства и недостатки.

Громадный и успешный переводческий опыт двух наших известных поэтов Зеппа Эстеррейхера и Иоганна Варкентина ярко отражен в двух прекрасно изданных сборниках «С чего начинается Родина?» и «Голоса из пятнадцати республик», которые явились событием, полагаю, не только в на-

шей советской немецкой литературе. Поэт, прозаик, публицист Роберт Вебер выступил на этот раз в качестве критика, опубликовав серьезную рецензию на эти сборники. Читателям запомнилась статья — «Два окна, выходящие на многоязыкую улицу».

Р. Вебер точно нащупал пульс поэтическо-переводческого таланта двух литераторов и на конкретных примерах, путем анализа, сравнений и сопоставлений показал всю сложность и кропотливость их труда, раскрыв своеобразие переводческого почерка каждого автора, их незаурядную способность проникать в самую душу оригинала, умение озвучивать его на родном немецком языке. Говоря об этих переводах, Вебер отнюдь не прибегает к формально-лингвистическим сравнениям, а — как он сам пишет — сравнивает поэзию с поэзией, один поэтический мир с другим. В рецензии много глубоких и тонких мыслей и наблюдений, которые аргументируются яркими примерами из многоязыкой поэзии. Статья привлекает не только своей содержательностью и научностью, основательным знанием объекта, но и формой, языком, художественностью.

Критик приглашает к беседе авторов рецензируемых книг, и те искренне, доверительно делятся своими выношенными, сокровенными думами, и, тактично комментируя их высказывания, Вебер приходит к единственно верному заключению, являющемуся краеугольным камнем советской переводческой школы: «Нет ничего непереводимого». Этот тезис убедительно доказали своими переводами З. Эстеррейхер, И. Варкентин, и Р. Вебер сумел это раскрыть в своей критической статье, а читатель получил возможность заглянуть в творческую лабораторию, ощутить, почувствовать, понять, осмыслить истинную прелесть художественного перевода.

Задором и полемичностью, порой даже резкостью суждений, поистине критическим духом были пронизаны рецензии на повесть А. Дебольского «Такое долгое лето». Можно было только радоваться такому оживлению, свежему ветерку, развеявшему слой пепла на тлевшем костре критики, и мне чудится, что И. Варкентин слегка поторопился со своей статьей («Ясно и солнечно, но временами — туман»), спеша поставить все точки над i, в то время, как, возможно, надо было дать высказаться и другим критикам и, может быть, самому автору повести, вовлекая таким образом в круг спора и другие произведения, и тогда, кто знает, может, возникла бы любопытная и полезная дискуссия о современной немецкой прозе последних лет...

Основательностью суждений, глубоким знанием анализируемого материала, конкретным разбором и множеством полезных сведений отличаются рецензии И. Варкентина «Плюсы и минусы проблемы форм» («Нойес лебен», 1975), Б. Бранта «Мир прекрасен!» («Нойес лебен», 1978), Л. Маркса «Поучительные комментарии» («Фройндшафт», 1979), А. Дебольского «Жемчужины казахской новеллистики» («Нойес лебен», 1980), «Нас открыли!» («Фройндшафт», 1979) и других.

Аналитическим духом, углубленным разбором характеризуется и ряд статей, увидевших свет в последнее время. В них содержание и форма произведения анализируются в неразрывном единстве. Назову здесь статью Ф. Больгера «Многообещающий талант», посвященную творчеству Рейнгольда Лейса. Автор статьи не ограничивается пересказом содержания стихов и тематических пристрастий активно работающего поэта, а умело раскрывает тайны его поэтического дарования, показывает, с помощью каких средств, каких «секретов» достиг-

нуто эстетическое обаяние того или иного стихотворения. Он разбирает, что называется, по косточкам сонет поэта, показывает, как он построен, на каких рифмах держится и, тонко подчеркивая его достоинства, отмечая его внутреннюю гармонию, критик делает вывод: «Попробуйте убрать хоть одну из этих деталей, и вы непременно разрушите всю архитектонику стиха». Указывая на бесспорные поэтические и переводческие достижения Р. Лейса, критик не проходит мимо слабых сторон его творчества, подчеркивает его языковые погрешности и промахи. Чувствуется, что критик не только пристально следит за творческим ростом молодого коллеги, но и проникся духом его поэзии, глубоко осмыслил его талант, и потому квалифицированные суждения, несомненно, окажут добрую услугу поэту, а читателя приобщат к его искусству, сделают его понятнее и ближе.

Подобные высокие критические качества присущи, на мой взгляд, статьям Д. Вагнера «Раздумья о склонном к раздумьям», В. Клейна «Со стихами и песней по жизни», Д. Кампера «Шестое чувство», Ф. Больгера «Пора зрелости», И. Шольца «Неугомонный Эвальд». В этих работах сделана серьезная попытка осмыслить творчество таких своеобразных литераторов, как Р. Вебер, З. Эстеррейхер, Н. Пфеффер, Э. Каценштейн.

Отрадные сдвиги произошли в последние годы в жанре литературного портрета. Приятно, что традиционные, благожелательные, с изрядной долей славословия статьи по случаю юбилея того или иного литератора ныне все чаще обретают новые качественные оттенки. Авторы уже не ограничиваются сухим пересказом жизненного пути и протокольным перечислением произведений юбиляра, а стремятся сфокусировать в небольшой работе главное, сущест-

вное, высветить как бы изнутри все его творчество, привлечь читательское внимание к истинно высокому, благородному, живому, творческому в прекрасной человеческой душе.

Какой любовью, каким уважением к своему товарищу по перу пронизана, например, статья В. Клейна «Поэт, наставник, организатор», написанная к 70-летию З. Эстеррейхера! Сочный, живой язык, поразительные биографические факты, доскональное знание творчества и деятельности юбиляра, сдержанность и достоинство — вот те компоненты статьи, раскрывающие многогранный талант поэта, переводчика, человека. Портрет не оставляет читателя равнодушным, он возбуждает интерес и уважение к творчеству писателя.

Литературные портреты А. Реймгена, В. Клейна, Д. Гольмана, написанные А. Геннингом на основе своих прежних статей специально для сборника «Ветвь большого дерева»; «Франц Шиллер», «Он остается среди нас», «Его восемьдесят весен» В. Эккерта, «Герхард Завацки» Д. Гольмана, «Георг Люфт» Э. Кончака, «Иоганнес Шауфлер» З. Эстеррейхера, а также работы И. Варкентина о Р. Жакмьене, В. Гердта о Ф. Больгере, Н. Ваккер о Н. Пфеффер и т. д. отличаются немалыми достоинствами, счастливым сплавом научности и художественности и могут служить образцами этого нелегкого жанра литературной критики.

Время от времени появляются в нашей прессе критические работы, которые, пожалуй, правомерно отнести к жанру эссе. Как правило, они характеризуются глубиной философских обобщений, проникновенностью, лиричностью, чутким и точным выражением художественной сути, творческой стихии выдающегося таланта. Я имею в виду серию этюдов И. Варкентина о Лессинге, Вольтере, Руссо, Гете,

Г. Манне, Чернышевском, Л. Толстом, Есенине, Шолохове, публиковавшиеся в разные годы в «Нойес лебен», и эссе Р. Жакмьена «Гете как человек» («Фройндшафт», 1974), Виктора Гердта «Фридрих Вольф в Советском Союзе» («Нойес лебен», 1979).

Это не рядовые компилятивные статейки, надерганные из двух-трех популярных источников. Они рождаются лишь на основе огромных знаний и глубокого осмысления, личностного понимания и прочувствованности всего творчества крупного художника. Они истинное украшение художественной критики.

Нет строгого водораздела между критикой и литературоведением. Их объединяет научность, исследовательский дух. Наиболее достойными внимания являются, на мой взгляд, две крупные исследовательские работы — «Неиссякаемый родник» В. Клейна и «Франц Бах» Д. Вагнера.

«Неиссякаемый родник» — многолетний труд ученого-фольклориста,— несомненно, явление в советской немецкой культуре. Значение его трудно переоценить, и к этой небольшой, изящной книжке, я думаю, еще многие годы не раз будут обращаться, как к живому источнику народной речи, неиссякаемому роднику народного творчества и рядовые читатели, и маститые ученые. В этой книжке запечатлена частица трепетной души народа, и потому исследование В. Клейна, по-моему, выходит за рамки чисто научные, сугубо литературоведческие.

Следует отметить и монографическое исследование «Франц Бах». Оно печаталось в газете «Фройндшафт». В течение многих лет скрупулезно изучал Давид Вагнер жизнь, деятельность и творчество одного из основоположников советской немецкой литературы. Нетрудно представить, сколько старания,

прилежания, терпения, труда стоило это автору. Суть монографии Д. Вагнер выразил в предисловии: «Совершенно неверно, как иные легковесно считают и думают, будто Франц Бах — исторически пройденный этап в развитии советской немецкой литературы; его творчество было и остается заметным вкладом в сокровищницу социалистической поэзии». И в дальнейшем автор то живо повествует о содержательной жизни поэта, гражданина, борца Франца Баха, то анализирует его творчество, известное и почти не известное современному читателю, то доверительно делится своими наблюдениями и мыслями.

Д. Вагнер стремился подать собранный им материал — научный, фактологический, мемуарный — в увлекательной форме, избегая бесстрастного псевдо-научного слога, но и не поддаваясь соблазнам расхожей беллетристики.

Благодаря своеобразной форме, избранной Д. Вагнером для серьезной, богато оснащенной и научно аргументированной монографии, она читается с неизменным интересом, и перед современным читателем встает во всем своем многообразии и многогранности Франц Бах.

Автор прав, когда он ставит Ф. Баха в один ряд с такими выдающимися борцами за Советскую власть и основоположниками национальных литератур, как Сакен Сейфуллин, Токтогул Сатылганов, Галактион Табидзе, Галимжан Ибрагимов, Габдулхамит Ниязи. Действительно, много созвучного, родственного, близкого по духу в жизни и творчестве этих незаурядных личностей. Хотя автор и назвал свой труд «Бах во всем объеме», однако предпослал ему скромный подзаголовок «Опыт монографии», ибо отлично сознавал, что его «опыт»— или точнее, «попытка»— может послужить осно-

вой глубокого и обстоятельного исследования о Бахе.

Исследование Д. Вагнера является бесспорным и значительным вкладом в советское немецкое литературоведение, и хотелось, чтобы расширенное и дополненное, более углубленное в своей аналитической части, оно увидело свет отдельным изданием.

В последние два-три года исключительно большое внимание критике и литературоведению уделяет Вольдемар Эккерт. Пишет он несколько сухо, академически строго, но всегда убедительно, аргументированно, доказательно. Отрадно, что он успевает откликаться и на современный литературный процесс, регулярно выступает со статьями и обзорами о текущих литературных делах и одновременно изучает творчество писателей 20—30-х годов. Его статья в Краткой Литературной Энциклопедии, обширное предисловие к 3-томной антологии советской немецкой литературы, исследования о Ф. Шиллере, Н. Янцене написаны основательно, добротно.

Много времени и сил отдает, как всегда, критике и Иоганн Варкентин. Читать его всегда интересно и поучительно. И даже там, где он отдается неуемному своему темпераменту и, верный своему стилю, полемическому, задиристому, начинает играть словами, прибегать к усложненно синтаксическим конструкциям и упражняться в изысканно-туманных словосочленениях, он все равно любопытен, ибо тем самым поневоле возбуждает у читателя активное мышление.

Здесь уместно отметить как несомненно положительный факт выход книги И. Варкентина «Статьи о советской немецкой литературе». Работы, вошедшие в этот сборник, были нам знакомы по публикациям разных лет, но, собранные вместе, воедино, по хронологическому принципу, они дают вполне

серьезное и определенное общее представление о развитии и состоянии советской немецкой литературы.

Советская немецкая литература является многожанровой. Следовательно, мы вправе требовать многожанровости и от критики. В этом смысле у нас не все благополучно. Пока что мы ограничиваемся рецензиями, статьями, литературными портретами, изредка — обзорами. Редкостью стали проблемные статьи, библиографические заметки, полемические реплики, памфлеты, литературоведческие миниатюры, пародии, открытые письма...

Да, при всех очевидных достижениях нашей критике все еще не хватает боевитости, боеспособности, эмоциональности, живости, огня. Иные рецензии и статьи настолько беззубы и вялы, что не пробуждают у читателя интереса к обсуждаемой книге или проблеме. Увы, болезнь эта старая и присуща не одной советской немецкой литературе. «Грозное слово правды», за которое ратовал Белинский, мы еще часто заменяем взаимным похлопыванием по плечу и игрой в поддавки.

Весьма серьезным недостатком нашей критики является узость постановки проблем, замкнутость, отставание от общего процесса развития многонациональной советской литературы, отсутствие анализа типологически схожего, общего в литературах других народов и выявления самобытного, оригинального в родной литературе.

Замкнутость заключается еще в том, что по какой-то странности мы не стремимся сделать наши лучшие критические работы достоянием всесоюзного читателя. Между тем, разве широкому читателю неинтересно знать о некоторых наших изданиях и публикациях? Разве нельзя было поделиться своей радостью по поводу изданий трех объ-

емных поэтических альманахов, или сборников Ф. Больгера, Р. Жакмьена, Н. Ваккер, или уникального трехтомника «До последнего дыхания», фольклорного исследования В. Клейна, переводческих опытов З. Эстеррейхера и т. д.? Разве не могли, к примеру, В. Эккерт, Л. Вайдман, Р. Вебер и многие другие, пишущие об этом в нашей прессе, поведать то же и всесоюзному читателю?

А сколько любопытных явлений в нашей литературе, мимо которых критики проходит молча! Десяток новых рассказов опубликовали в последнее время А. Реймген, Д. Гольман, Н. Ваккер. Что нового они открыли, какие пласты нашей жизни затронули, в каком направлении развивается их проза... Три поэмы за короткий срок написал Р. Вебер — «Емельян Пугачев», «Сергей Есенин» и «Эдуард Багрицкий». В них открылась новая грань дарования известного лирика. Своеобразны они и по ритмике, по композиции. В чем заключается их идейная, эстетическая, художественная ценность?.. Каковы достоинства последних повестей В. Гейнца? В чем и как проявились творческие поиски самобытного поэта Арно Прахта?

Десятки лет неустанно трудится на ниве сатиры и юмора З. Эстеррейхер. Кто, когда, где обстоятельно проанализировал эту сторону его творчества? С любовью и старательностью многие годы переводят Ф. Больгер — С. Есенина и Кайсына Кулиева, Р. Лейс—Дж. Мулдагалиева и К. Мырзалиева. Кто сравнивал, сопоставлял их переводы, кто оценил их со знанием и по достоинству? Кто бы взял на себя смелость и ответственность сравнивать переводы наших поэтов с переводами их заграничных коллег?..

Или вот еще один серьезный вопрос, на который наши критики почти не обращают внимания. Од-

нажды знакомый русский писатель спросил меня: «А как пишут советские немецкие писатели? Как все или?...» Вопрос непростой. Очень часто вполне современное, драматическое, острое содержание втискивается в привычные каноны, в испытанную колодку «размытого», описательного повествования. Вопрос формы, стиля, направления ныне повсеместно волнует прозаиков.

В самом деле, в какую форму облечь то, о чем ты желаешь поведать людям? К какому стилю прибегнуть? Исповедальному, очерковому, интеллектуально-острословному, иллюстративному, психологическому, мифологическому, сказовому, к методу монтажа, к внутреннему монологу или к причудливому коллажу, или к некоему «мовизму...»? Ныне стилевое многообразие стало столь существенной проблемой, что мимо нее не может пройти ни один писатель. Критика рассуждает и спорит об эстонском «коротком романе», о литовском психологическом романе, о фольклорно-мифологическом контексте, об обилии исторических «праэлементов», о бесконечном множестве художественных форм самобытного миросозерцания. И чудится, что эти споры, эти волнения и поиски как бы мало касаются советских немецких литераторов. Слишком еще доминирует в советской немецкой прозе вялое описание, повествование как бог на душу положил, иллюстративность, натуралистический психологизм, голое сообщение-констатация и т. д. Отсюда очень часто явный налет вторичности, несовременности формы.

Понимаю: упреки эти серьезные и, может, излишне категорично выраженные, однако, не без основания. К счастью, не все наши прозаики глухи к художественной форме. Постоянно в поисках, например, А. Реймген. Его рассказы из давнего

сборника «Друзья рядом с тобой» при всем своем тематическом разнообразии были в смысле формы монотонны, старомодны, как бы припорошены архаической пылью. А вот рассказы из последних его книг «...и ни шагу назад!» и «Последняя рана» не только актуальны, содержательны, остросюжетны, но и очень разнообразны, современны. По-современному звучат и многие рассказы А. Дебольского, написанные профессионально, в них всегда присутствует подтекст, второй план, интеллектуальный пласт.

Вспомним любопытный прием речевой характеристики в рассказах Д. Гольмана «Предновогодняя ночь в аэропорту», «Романтика и будни». Или лирические миниатюры Р. Вебера. Или повесть В. Гейнца «От одного до шести», написанную в исповедальной манере, основанной на приеме внутреннего монолога. Эта проза с явной печатью современности.

Снизили свою активность на критическом кристалище некоторые верные и опытные бойцы. Так, к примеру, молчит Г. Генке, когда-то, помнится, удостаивавший поэтическую музу строгим критическим взглядом. Заметно притупилось критическое перо Р. Жакмьена и В. Гердта. Не питают благосклонности к критике В. Гейнц, А. Прахт, В. Мангольд, Р. Лейс, Э. Ульмер. А ведь невозможно поверить, что этим молодым, начитанным людям нечего сказать о родной литературе. И уж совсем странно и досадно, что студенты вузов и училищ, изучающие немецкий язык как родной, готовящиеся стать преподавателями немецкого языка, до сих пор не порадовали нас хотя бы пробными исследованиями типа курсовых работ или докладов, сообщений в студенческом научном обществе на материале советской немецкой литературы.

Помню темпераментную реплику нашего старейшины Доминика Гольмана о необходимости не оставлять без критического внимания ни одного значительного произведения, развивать эстетический уровень читателя. Они взаимосвязаны, эти мысли, и — бесспорно — заслуживают внимания. Задача эта, прежде всего, ложится на плечи критики. Необходимо почаще говорить о художественном своеобразии того или иного писателя, о его творческой манере, выявляя связь между жизненным явлением и его художественным отражением.

Одно время «Фройндшафт» публиковала статьи наших ведущих мастеров, в которых они щедро раскрывали тайны своей творческой лаборатории. Подобные начинания можно только приветствовать и продолжать.

Словом, немало проблем и задач стоит перед нашей критикой. Потенциальные возможности для их решения у нас имеются. И хочется надеяться, что литературно-художественная критика будет достойна тех требований, которые ставит перед ней сама действительность.

1979

ЖИВЫЕ ПРИМЕТЫ РОДСТВА

Как жизнь, так и литературу в наше время невозможно представить национально замкнутой или национально ограниченной. Дружба народов для советских людей отнюдь не отвлеченная этическая категория, а вполне конкретная, повседневная реальность. И писатели, чьи творения идут от жизни, а не от расхожей схемы, создавая образы представителей той или иной национальности, не ограничи-

ваются какими-то общими, сложившимися представлениями и определенным набором внешних примет, а стремятся прежде всего вникнуть в национальную психику, особенность склада, в сугубо личные свойства характера.

Создавать национальный образ всегда очень сложно. С одной стороны, писателя подстерегает опасность излишнего «выпячивания» национальных черт, злоупотребление колоритом, что может привести к камерности, «законсервированности» образа, а с другой стороны, третирование или сглаживание национального, подчеркнутое уподобление «своему» непременно лишает образ достоверности.

Примечательно, что советская немецкая литература с первых же своих шагов стремилась вырваться из узконациональных рамок, и в ней все явственней звучали интернациональные мотивы. Обладая, быть может, меньшим художественно-литературным опытом, меньшей степенью эстетической зрелости по сравнению с выдающимися представителями иных развитых литератур, зачинатели советской немецкой литературы (Ф. Бах, Г. Люфт, Г. Завацки и др.) однако вполне ясно сознавали всю губительность национального ограничения и всей своей жизнью, гражданской деятельностью, своим творчеством показали примеры подлинного интернационализма.

Истинно национальный литератор — всегда интернационалист, и творчество его, будучи национальным и по форме, и по содержанию, поднимается до уровня общечеловеческих стремлений и интересов. Мысль эту точно выразил известный казахский писатель Абдижамил Нурпеисов: «Если бы мы, будь то казахи или киргизы или другие народы нашего великого Союза, в развитии искусства ориентировались лишь на свое сугубо наци-

ональное наследие, тем самым изолируясь, замыкая себя в круге привычных традиций, наши выдающиеся деятели культуры, по мудрому выражению Абая, не смогли бы подняться и стать детьми всего человечества, а стали бы лишь сыновьями своего отца»[1].

Судьба советских немцев объективно сложилась так, что они, едва ли не в большей степени, чем кто-либо, оказались в многоликом, повседневном и повсеместном живом контакте с представителями других наций и народов нашей необъятной страны. И реалистическая литература, отражающая общественную жизнь, естественно, не могла пройти мимо этого факта. Так, в произведениях всех советских немецких литераторов рядом с колоритными национальными образами и характерами неизменно встречаются не менее достоверно выписанные инонациональные.

Любопытные примеры мы находим не только в произведениях наших современников, но и у тех, кто стоял у истоков советской немецкой литературы. На память приходит образ казаха Киндыбая из романа Герхарда Завацки «Своими руками», написанного в 30-е годы. Смышленый, деятельный, верный в дружбе бедняк Киндыбай показан автором с искренней симпатией и теплотой. Образу этому посвящено немало страниц романа.

Интересный образ казахского подростка Кошентая создал известный историк немецкой литературы Ф. П. Шиллер в автобиографических рассказах «Картины классовой борьбы в степи», изданных в Энгельсе в 1930 году. «Было что-то незнакомое, но притягательное в его тихой, робкой улыбке, в смуг-

[1] «Вопросы литературы», 1972, № 12, с. 89

лом, загорелом лице и маленьких узких глазах. Зимой и летом он носил одну и ту же одежду: длинный чапан с подпояской, киргизскую шапку и валенки... Кошентай говорил на ломаном русском языке и называл нас, немцев, «алеманами»... Автор с удовольствием вспоминает друга своей юности, приводит очень верные, точные этнографические детали, отражающие жизнь и быт степняков-кочевников (степь, юрта, скачки, угощения и т. д.).

Инонациональные образы все чаще и в более колоритном, убедительном изображении встречаются в произведениях советских немецких литераторов послевоенного периода. И это понятно. Круг межнационального общения в эти годы значительно расширился и наряду с развитием сугубо национальных свойств и черт все явственнее становился процесс формирования новой исторической общности людей — советского народа.

Это знамение времени нашло достойное отражение в многонациональной советской литературе. И на страницах советской немецкой литературы живут и трудятся бок о бок представители разных национальностей. И если в иных произведениях зачастую еще встречаются схематичные, ходульные инонациональные образы, единственным национальным признаком которых является разве что имя (и то порой лишь приблизительно воспринятое на слух), то в других авторы идут по линии углубления психологической и художественной достоверности.

Конечно же, наивно полагать, будто достаточно героя обрядить в национальную одежду, заставить его лакомиться традиционным блюдом, прибегнуть к досужему набору внешних примет, и национальный образ готов. Увы, такие манекены еще кочуют по страницам иных произведений, и очень часто

и точно они, точно лакмусовая бумажка, определяют промахи, свидетельствуют о поверхностности мышлений автора.

Словом, художнику необходимо точно соизмерять, чувствовать национальное и интернациональное, сугубо личное и общечеловеческое. Здесь уместно вспомнить известное положение В. Г. Белинского: «Характеры Азамата и Казбича — это такие типы, которые будут равно понятны и англичанину, и немцу, и французу, как понятны они русскому. Вот что называется рисовать фигуры во весь рост, с национальною физиономиею и в национальном костюме!».

Мотивы интернационализма и дружбы народов мы находим в творчестве каждого советского немецкого поэта. Это, главным образом, исполненные высокого гражданского пафоса стихи о Родине, о Ленине, о Партии, о советском народе, о родном крае, о чувстве семьи единой. Стихи на эти темы отличаются искренностью, одухотворенностью, возвышенностью, гордостью за великие завоевания нашего государства. В некоторых поэтических произведениях («Иван и Иоганн» З. Эстеррейхера, «Мой друг Тарас» Ф. Больгера, «У монумента» и «Сказ о моих друзьях» А. Реймгена и др.) благородная тема дружбы народов раскрыта на конкретных житейских примерах, убедительно доказывающих главную идею — идею братства и единства.

«Сказ о моих друзьях» А. Реймгена — это внешне бесхитростный рассказ, шесть лаконичных новелл, взятых автором из будничной повседневной жизни, но, соединенные воедино, скрепленные сквозной идеей — «Дружба народов конкретного смысла полна...», — они звучат как гимн дружбе и братству наших народов. Автору удалось создать запоминающиеся образы своих друзей — азербайджанца Ад-

жар-оглы, белоруса Сороки, армянина Ханка, казаха Пшанова, литовца Битаутаса, русской Колесничихи. И таких друзей у автора, как он сам говорит, «миллионов двести пятьдесят».

Интернационализм как социально-нравственная примета нашей действительности наиболее четко и наглядно проявляется в прозе советских немецких писателей. В крупных эпических произведениях, посвященных изображению предреволюционной и послереволюционной немецкой деревни, а также бурным событиям гражданской войны («Разбитые оковы», «Осенняя буря и дыхание весны» Д. Гольмана, «Отвоеванная земля» В. Клейна, «Первый день творения» А. Реймгена, «Крутое время» А. Закса, «Туман» А. Дебольского), перед читателем проходит несколько колоритных образов инонациональных представителей.

Особенно удались авторам этих романов и повестей образы русского рабочего. Сельский кузнец Адам Шпенглер проходит суровую политическую школу в тюрьме и превращается постепенно из стихийного непротивленца в сознательного, активного борца за новые идеи («Разбитые оковы»).

Многого в этой беспокойной, вздыбленной жизни в канун революции не понимает крестьянин Якоб Шенкель, но с помощью своего друга из соседней русской деревни Василия Бурлюка, бывшего солдата и теперь убежденного противника царской власти, он проходит азы классовой борьбы, впервые вникает в сокровенный смысл таких слов, как «диктатура», «пролетариат», «революция» («Осенняя буря и дыхание весны»).

В те годы, когда страной правило Временное правительство, в немецкую деревню, затерявшуюся в глуши и далекую от дыхания эпохи, приезжает из Самары пропагандист Иванов и просты-

ми, доступными словами рассказывает крестьянам об обстановке в России, о борьбе разных политических партий, о большевиках, о вожде рабочих Ленине, только что вернувшемся из эмиграции («Отвоеванная земля»).

Катя Крюкова, смелая, решительная дочь русского лесника, связывает в тревожную пору гражданской войны свою судьбу с красноармейцем Карлом Роотом, овладевает немецким языком и вместе с мужем, бок о бок активно работает в немецкой деревне, приобщая людей к культуре, к общественной жизни, разъясняя крестьянам преимущества новой жизни («Крутое время»).

Такие примеры можно привести едва ли не из каждого произведения советских немецких писателей. За образами русских, бесспорно, кроются реальные прототипы, правда жизни, и герои эти — отнюдь не рупоры каких-то абстрактных идей, не манекены, а живые, полнокровные типы, наделенные немалыми человеческими достоинствами и подлинным, психологически достоверным национальным характером, выписанные с симпатией, искренне и тепло.

В творчестве казахстанских писателей-немцев последних лет все заметнее обращение к казахской тематике. В произведениях, к примеру, А. Реймгена, давнего летописца великих преобразований в Голодной степи, нередко встречаются интересные образы казахов, узбеков, корейцев, украинцев. Образы Кемельбекова («Первые»), старой казашки и ее дочери Мупассы («Где свищет ветер пустыни»), Кудайбергенова и Аблязимова («Соленые тропы») отличаются национальной колоритностью и достоверностью. Отдельные удачные попытки в изображении казахского быта и казахов встречались в маленьких рассказах Генриха Кемпфа («Шинель

партизана», «Слякотная погода»). Запоминающиеся образы казахов мы находим в повестях «Решение» Э. Ульмер и «Роковая встреча» В. Фейста.

Нужно, однако, сказать, что удачи здесь не столь часты, как бы хотелось. При всем благом желании авторы порой остаются в плену чисто внешних примет, отдельных поверхностных реалий, приблизительной характеристики, без глубоких знаний и понимания национального своеобразия и психологии. Случается, что иной аксакал поигрывает на домбре, в чашах булькает пенистый кумыс, на дастархане дымится бесбармак и даже произносятся отдельные казахские словечки (в заметной немецкой транскрипции), иные образы подаются в возвышенно-романтическом ореоле, с намеком на экзотику, но все это далеко от реальности, не убеждает, ибо всего этого еще явно недостаточно для создания национального характера и яркого колорита. Где нет глубокого проникновения в национальную душу, там нет, естественно, и правды характера.

Если в произведениях советских немецких литераторов мы находим ряд колоритных образов казахов, то в казахской литературе последних лет все чаще встречаются жизненно достоверные, психологически интересные образы советских немцев. Факт этот сам по себе знаменательный и примечательный.

Мотивы бескорыстной дружбы, сердечной привязанности двух народов — казахов и немцев — звучат нередко в творчестве молодых казахских литераторов. Из произведений на эту тему едва ли на первой обратила на себя внимание маленькая новелла Алтыншаш Джагановой «Без вины». Сюжет ее очень прост, бесхитростен, но волнует своей естественностью, верностью правде жизни, лиричностью.

Война забросила Эмилию с двумя мальчиками и маленькой девочкой в чабанское становище. Живут две женщины — Эмилия и Муслима — в тесной, убогой землянке, нежно, по-человечески заботясь друг о друге, о детях своих, деля поровну все горести и лишения суровых лет. Страшное горе — гибель мужа Муслимы на фронте—потрясает обеих, но сила духа, щедрость человеческого сердца раскрываются именно в этот трагический момент.

Ранней весной, когда в степи пробиваются первые подснежники, больная Эмилия умирает. Осиротевшие дети, «такие тихие, испуганные, беленькие, красивые» бросаются к единственному дорогому человеку — Муслиме. «Муслима поцеловала девочку, обняла подбежавших мальчиков. Она хватала детей за голову, прижимая их к себе. А сердце билось, билось, готовое разорваться...»

Большой, гуманный смысл заключен в поступках безграмотной, простой женщины из далекого чабанского стойбища. Точными, скупыми штрихами лепит А. Джаганова образ немки Эмилии, доброй и тактичной, чуткой и трудолюбивой, в самом тяжком горе не теряющей достоинства.

Колоритный образ советской немки — учительницы Эммы Ивановны Таурих создал казахский прозаик и драматург Сакен Жунусов в пьесе «Пораненные цветы». Эта одинокая, уже немолодая женщина, еще недавно преподававшая в Саратовском университете, появляется в казахском ауле также в годы войны. Учащиеся местной школы встречают ее настороженно, даже враждебно. Они, уже испытавшие на себе горе войны, потерявшие отцов и братьев, еще не в состоянии разграничивать понятия «немец» и «фашист». Автор правдив и суров, он не сглаживает острых углов, ничего не утаивает, а

обнаженно-достоверно рисует сложнейшие конфликтные ситуации.

Бригадир Баттал, лишившийся на войне одного глаза, человек ограниченный и озлобленный, откровенно преследует тихую, скромную и гордую учительницу, натравливает на нее аульных подростков. Однако со временем они начинают понимать истинную правду, начинают тянуться к мужественной и благородной Эмме Ивановне, приобщающей их к подлинной русской и немецкой культуре, рассказывающей им о Веймаре, о Гете, Шиллере, Виланде, о зверствах фашизма, против которого борются все передовые народы, в том числе и честные немцы.

Несмотря на козни ослепленного ненавистью бригадира, подростки постоянно собираются в доме любимой учительницы, помогают ей во время болезни, приносят цветы, угощают немудреными аульными лакомствами. В аульных детях и подростках переплелось много смешного, наивного, простодушного, горького и трагического, и над всем этим возвышается светлый образ учительницы Таурих, несущей в тяжелейших условиях (ей станет известно, что сын Карл замучен фашистами в концлагере) знание и добро, сеющей вечное и разумное.

В заключительном монологе этой героини выражена основная идея пьесы — проклятие войне, вражде, злу, насилию и гимн человеческой доброте и дружбе. Живой, достоверный образ Эммы Ивановны Таурих — несомненная удача казахского писателя. Сам С. Жунусов не однажды с любовью и благодарностью рассказывал автору этих строк о незаурядной судьбе его учительницы — прототипа героини пьесы.

Не оставляет читателя равнодушным судьба немецкого мальчика Зигфрида Вагнера из повести

Мухтара Магауина «Дети одной семьи» («Жазушы», 1974). Повествование начинается с того, как в казахском ауле председатель колхоза распределяет между жителями «божьей справедливостью» детей-сирот. Стройный, «рыжий, с мягкими, точно пух птенца, волосами» семилетний мальчишка сразу приглянулся старому пастуху Ахмету. Бригадир Дауренбек отговаривает старика от опрометчивого поступка, предупреждает, что мальчик, дескать, из «чужого» рода-племени. Старик обрывает его: «Не лезь не в свое дело! Если ты немцам отдал палец, то я отдал им трех сыновей!» и забирает мальчика к себе.

На другой день он приглашает муллу из соседнего аула, и после мусульманского обряда Зигфрид Вольфганг Вагнер становится Зекеном Ахмет-улы Бегимбетовым. Старик Ахмет абсолютно убежден, что делить людей на русских, немцев, казахов — большой грех, ибо сам пророк не делил людей. Когда у старика спрашивают, почему именно немецкого мальчика он решил усыновить, он отвечает: «Среди множества сирот он показался мне сиротливее всех. Пожалел я его».

Старый пастух гордится мальчиком, нежно, трогательно любит его, воспитывает. Зигфрид-Зекен быстро осваивается в казахском ауле, начинает говорить по-казахски, обзаводится друзьями, учится плавать, скакать на лошади, пасти стадо. Однажды случается беда: стадо забредает в пшеницу, и бригадир Дауренбек усматривает в этом сознательное вредительство, строчит в район клеветнические доносы, однако после проверки выясняется, что отец Зигфрида, командир Красной Армии, погиб в стране Ыспан (Испания), мать умерла, и мальчик очутился в детском доме. И все же во избежание кривотолков, мальчик переехал в соседний кол-

хоз в низине, где живут немцы. И тогда старик со всем своим скарбом, оставляя родной колхоз, из-за Зигфрида перекочевывает на новое место...

Такова вкратце сюжетная канва повести М. Магауина. С откровенной симпатией описывает автор поступки и дела немецкого мальчика, его манеры, привычки, доброту, отзывчивость, душевную чуткость, расторопность и смышленость. Образ показан в развитии, насыщен точными, психологически тонкими деталями. В конце повести читатель узнает, что ныне Зигфрид Вольфгангович Бегимбетов работает главным зоотехником в совхозе. «Не стоит копаться в происхождении человека. Все мы дети одной семьи. Вся наша жизнь течет в едином русле»,— такие слова вкладывает в уста взрослого Зигфрида Вагнера автор.

Обаятельный образ немецкого подростка Карла создал в повести «Дикая яблоня» Саин Муратбеков. «Худющий, с тонким, срывающимся голоском, слегка заикающийся, самым первым среди немцев научившийся говорить по-казахски»,— таким предстает перед читателем Карл. Он еще совсем юн, но в ауле его уважительно называют Карл-уста, то есть Карл-кузнец. Автор с нескрываемой любовью рассказывает о его старательности, исполнительности, Карл и Манар — неразлучные друзья. Они познакомились еще на станции, когда за эвакуированными немцами на телегах приехали аулчане, улыбнулись друг другу, обменялись рукопожатием и тут же подружились. Глядя на дружбу сыновей, их матери, хотя и плохо понимали друг друга, зажили душа в душу, как добрые соседи.

Карл и Манар, оба жизнерадостные, неунывающие, улыбчивые, не слоняются бесцельно по аулу, как многие их сверстники, а собирают какие-то же-

лезки, что-то мастерят, выдумывают. Когда колхозного кузнеца забирают на фронт, Карл приходит как-то в заброшенную кузницу и ловко и уверенно принимается ковать полозья для саней. Его тут же назначают кузнецом. С искренней теплотой и сердечностью, задушевностью показывает автор Карла.

Жизненно достоверны и убедительны также образы Гальфингера из романа Какимжана Казыбаева «Изморозь» и Карла Карловича из повести Оразбека Сарсенбаева «Жар-птица».

«В ауле Гальфингера называли «Калпенгир», жену его Анну — на казахский манер «Анелью», а дочь их Клару — «дохтур Клер». Вначале аул встретил эту семью враждебно, узнав, что они — немцы. Да и сами Гальфингеры старались держаться незаметней, всех чуждались»,— пишет автор. Пришлось вмешиваться парторгу, «не с одним взрослым крупно поговорить», что Гальфингеры — «наши немцы. С берегов Волги». Постепенно люди привыкли к ним, а сам Гальфингер завоевал в ауле популярность и уважение за свое мастерство складывать скирды, за трудолюбие, за то, что обеспечил аул водой, выкопав колодец, который так и называется — «колодец Калпенгира и Кулжабая». Щедрой любовью одаривают аулчане Клару, «дочь казахского аула», и ее мать Анну. Старая казашка Кульжамиля делает для себя вывод: «Оказывается, и немцы разные. Те немцы, которые начали войну, видно, совсем другие, рожденные не от матерей».

Значительное место отведено в повести «Жар-птица» неутомимому и неугомонному Карлу Карловичу. «Говорили, что он родом с Волги, не сладко ему жилось в родной деревне. Испытал сполна и лишения, и нужду. Провоевал всю гражданскую, гонялся по степи за басмачами, да и осел потом в

этих краях». Карл Карлович энергичен, активен, честен, смел, наблюдателен, сметлив, не боится разоблачать хапугу-бухгалтера, «знает казахские обычаи, обряды, традиции лучше иных казахов».

Можно назвать еще ряд рассказов и очерков, в которых казахские писатели создают живые и правдивые образы советских немцев. Характерно, что эти произведения появились главным образом в последние годы, и авторами их являются молодые писатели — те, которые с детских лет впитанную, познанную правду жизни переплавляют ныне в художественную правду, а реальные людские судьбы делают судьбами своих литературных героев. И это вполне естественно, ибо дружба людей возникает на основе близкого, повседневного общения, совместной работы, общности интересов, стремлений, целей.

В основе этих книг лежат достоверные жизненные факты, и потому образы советских немцев в произведениях казахских писателей так правдивы, полнокровны и убедительны. Это неизменно положительные герои, наделенные немалыми достоинствами, выписанные с симпатией, искренне, тепло. Авторы названных произведений умело подмечают и национальное и общечеловеческое в образах своих героев, показывают, что общие, интернациональные черты в разнообразии форм социалистической культуры — прогрессивный процесс.

Нет нужды доказывать, сколь плодотворным оказалось влияние русской литературы на творчество советских немецких литераторов. Следы творческой учебы у передовой русской литературы, идейно-художественное, эстетическое влияние М. Горького, В. Маяковского, С. Есенина, Д. Бедного, А. Жарова мы явственно ощущаем в произведениях наших предшественников, зачинателей советской

немецкой литературы — Ф. Баха, Д. Шелленберга, Г. Завацки, И. Шауфлера и многих других.

Благотворное влияние русской литературы советские немецкие писатели испытывают и теперь. Одна из форм взаимосвязей братских литератур проявляется в переводе. Пристальное внимание к достижениям национальных литератур выражается в переводах, постоянно осуществляемых нашими литераторами. Признанные переводчики Зепп Эстерейхер и Иоганн Варкентин сделали достоянием немецкоязычных читателей многие произведения русских и национальных поэтов. Лучшие переводы их собраны в двух книгах — «С чего начинается Родина?» и «Голоса пятнадцати республик», изданных издательством «Прогресс».

Трудно переоценить художественное и гражданское значение их многолетнего труда. В последние годы Ф. Больгер увлеченно и успешно переводит поэзию балкарца Кайсына Кулиева; Рейнгольд Лейс — казаха Кадыра Мырзалиева; Р. Жакмьен и Р. Франк — аварца Расула Гамзатова; А. Реймген—узбекских поэтов; Г. Генке — казахских коллег.

Несколько лет назад старейший советский корейский поэт Ким Дюн опубликовал поэму «Алия», воспевавшую бескорыстную дружбу народов. Поэма привлекла внимание читателей своей необычностью поэтического видения и изобразительных средств, свежестью и сочностью красок, силой эстетического воздействия. Вскоре поэт-переводчик А. Жовтис перевел ее на русский язык, а некоторое время спустя она отлично прозвучала по-немецки в добротном переводе Р. Лейса. Таких примеров можно привести много.

Уже несколько лет советские немецкие поэты с большой любовью переводят на немецкий язык

своих казахских собратьев по перу. Избранные переводы вошли в небольшую антологию казахской поэзии «Ритм степей», вышедшую в 1976 году в издательстве «Казахстан» (составитель Герберт Генке). Процесс этот отнюдь не односторонний.

Помнится, как радовался известный критик А. К. Геннинг выходу первого сборника советского немецкого поэта Р. Жакмьена на русском языке. Прошло всего несколько лет, и мы можем сейчас назвать десятки таких сборников, помимо множества публикаций на страницах всесоюзных и республиканских изданий.

В Казахстане, например, вышли на русском языке сборник прозы писателей-немцев «В степном краю» (1974), книга Д. Вагнера «Рыцари без страха» (1977), книжка для детей «Путешествие Отара» Н. Пфеффер (1977), «Мой Казахстан» (1978) — антология немецких поэтов нашей республики, сборник повестей и рассказов А. Реймгена (1979). Все это свидетельствует о возрастании взаимного внимания, общения и взаимодействия братских литератур, что, бесспорно, способствует их дальнейшему расцвету. Разумеется, такое живое творческое общение и постоянный интерес друг к другу необычайно расширяют кругозор литератора, обогащают эстетическое чувство, помогают более углубленному постижению национального и инонационального характера и сути общественного сознания.

Расул Гамзатов пишет: «Сознание каждого настоящего писателя сегодня шире одной только своей национальности. Общечеловеческое, общемировое волнует его сердце и теснится в его мозгу».

Общенародное, общечеловеческое волнует и современную немецкую литературу.

Диалектический и органический сплав национального и интернационального, художественно во-

лощенный в литературе,— яркая примета нашей действительности.

1978

О ДРАМАТУРГИИ

Поразительно, но факт: советская немецкая драматургия до сих пор остается вне поля зрения наших критиков. Случается, иные скептики удивленно закатывают глаза: дескать, разве таковая существует? Нельзя же, мол, о юмористических сценках, скетчах, забавных и бесхитростных диалогах, время от времени появляющихся на страницах советской немецкой прессы, говорить как о серьезной драматургии. Другое дело — проза, поэзия или детская литература. Об этих жанрах написано немало памятных, глубоко аргументированных работ покойным Александром Гениншом и Давидом Вагнером, а Иоганном Варкентином года три назад издан в «Прогрессе» сборник статей о советской немецкой литературе. Нередко публикуются статьи о советской немецкой прозе в «Фройндшафт», «Нойес лебен» и в «Просторе». А вот о драматургии...

К счастью, это вовсе не значит, что ее не существует. Более того, на мой взгляд, о советской немецкой драматургии можно даже говорить в историческом аспекте.

Действительно, потребность в хорошей песне, музыке, лукавом шванке, театрализованных представлениях была в нашем народе издревле сильна. Позже, когда появились многочисленные красные уголки, клубы, народные театры, нужда в драматургическом репертуаре возросла во много раз. И наши литераторы по мере своих сил и способностей живо откликались на эти нужды.

В 20—30-е годы, например, одноактные и многоактные пьесы писали Ф. Бах, Г. Бахман, Э. Кончак, Ф. Фондис, Я. Фризен. Немало пьес переводилось с русского языка, а Андреас Закс — вообще целая глава в истории советской немецкой драматургии. Теперь читатель только из мемуаров и учебников знает о том, что многие пьесы А. Закса («Бьют ключи», «Вознесение патера Вуцки в ад», «Франц Крафт», «Свой очаг») с успехом шли на сцене Государственного немецкого театра в Энгельсе.

А сколько разных одноактных пьес ставилось на сценах сельских клубов! Кто из именитых советских немецких ученых, музыкантов, литераторов, учителей старшего поколения не организовывал подобных любительских спектаклей и не играл в них сам! Немногие, вероятно, знают, что знаменитый археолог Пауль Рау уделял исключительное внимание драматическим представлениям и, как художник, сам оформлял спектакли, а — случалось — писал и инсценировки. С какой любовью, требовательностью, озабоченностью и знанием специфики театра писал он заметки и рецензии на спектакли! Неслучайно также одна из редких статей о нашей драматургии была написана П. Рау совместно с профессором Г. Дингесом — «О наших театральных пьесах» (1925).

Любопытный читатель, заглянув, скажем, в библиографический справочник Ф. П. Шиллера, может вычитать названия целого ряда пьес и одноактных сценок: «Кристина Кох» Э. Шевалье (1925), «Вокруг двух соленых огурцов» Р. Клейна (1924), «Досточтимый Фриц» Э. Куфельда (1926), «Старая хуторская школа» Ф. Баха (1923). И если обратиться к истории, то можно вспомнить пьесу «Торжество и верность, или Михель-киргиз и прекрасная Ами из Пфанненштиля», изданную еще в 1914 году

в Саратове, и забраться даже в еще более глубокие недра. Но не о том сейчас речь.

Национальная драматургия и национальный театр зарождались у разных народов по-разному и в разное время.

Первые же опыты немецкой драматургии наверняка уходят корнями в дореволюционную эпоху, когда в немецких — так называемых — колониях ставились на любительской сцене пьески или скетчи, написанные большей частью забытыми уже теперь учителями или пасторами. С тех пор из-под профессионального или любительского пера вышло немало произведений, относящихся к малым формам драматургии.

Нигилистически зачеркивать все это было бы несправедливо, хотя, разумеется, многое из этих вещей ныне безнадежно устарело, и идеологически и в художественном отношениях — наивно. И все же досадно, что весь этот опыт советской немецкой драматургии ни в какой мере не обобщен нашим литературоведением. По сути дела, кроме статьи Э. Кончака «Советские немецкие пьесы для сцены» в сборнике «Ветвь большого дерева», ничего не приходит на память.

И еще одна непреложная истина: драматургия — искони самый трудный и сложный жанр. Развитие его обуславливается художественной потенцией всей национальной литературы, а также такими важными факторами, как наличие профессионального, гражданского, государственного театра, в котором играют профессиональные артисты. В пьесах, написанных для мелких, любительских театров, непременно ощущается налет самодеятельности, легковесности. Ясно, что отсутствие в течение долгих лет профессионального советского немецкого театра никак не способствовало развитию национальной дра-

матургии. Именно этим объясняется ее «малогабаритность», ибо наши драматурги могли до сих пор рассчитывать, главным образом, на школьную или совхозную сцену, на самодеятельность, на короткую, чаще всего забавляющую публику инсценировку, в которой заняты три-четыре человека. Это, так сказать, мини-драматургия, в которой истинному таланту и развернуться-то невозможно. И именно с таким прицелом написаны «Модный Боб», «Врач-чудодей» А. Закса, «Наш Михель женится», «Тернии супружеского счастья» Э. Кончака, «Новые брюки» Г. Реймера, «Вокруг любви» Ф. Больгера, «Поспешишь — людей насмешишь» Д. Гольмана и другие веселые, забавные сценки и скетчи, опубликованные в сборниках «На клубной сцене» («Казахстан», 1968 и 1976) и «Для сцены» (Барнаул, 1969).

Справедливости ради следует отметить, что среди пьесок и скетчей, включенных в эти книги, попадаются любопытные и в художественном отношении приметные. Вспомним, к примеру, «Министр районного масштаба» А. Дебольского, «В ночной тиши» А. Рейхгена. И все же и тематическая узость, и непритязательность формы, наивность сюжетных ходов, и слабость мотивировок, и т. д. имеют место. Это в значительной мере так. С другой стороны, в этих одноактных пьесах и скетчах можно найти немало элементов и приемов, на которых строится «большая» драматургия: живая речь, зачастую густо поперченная диалектом, колоритные характеры, упругость действия.

Читатель, вероятно, заметил, что советские немецкие литераторы в последние годы все чаще стали пробовать свои силы в драматургии. При этом на место небольших, часто шванкообразных скетчей и юмористических сценок пришли радиоинсценировки, одноактные и многоактные пьесы. Должно быть,

причиной тому и открывающийся в скором будущем немецкий театр, об актерах которого — студийцах-щепкинцах — много и доброжелательно пишут и на которых мы все смотрим с упованием, и щедрость «Нойес лебен», которая в последние годы охотно предоставляла литературные страницы драматургическим пробам, и то, что сама редакция настойчиво взывала к активности наших литераторов и даже предложила тему, сюжет, примерный конспект будущей программной для нового театра драмы, а Министерство культуры Казахстана привлекло к созданию пьес местных писателей. Но главная причина, думается, все-таки в духе нашего динамического времени, во все возрастающей потребности общаться с максимально широкой публикой, в своеобразном «взрыве» этого жанра.

Вспомним, как в 1977 году Гуго Вормсбехер в пьесе «Заседание правления» преподнес читателям в драматургической форме живой кусок нашей действительности, из которого мы явственно ощутили дыхание современного немецкого села с его многочисленными хозяйственными, бытовыми и нравственными проблемами. В пьесе, правда, то здесь, то там выпирали элементы безмятежно-забавного скетча и облегченных решений и конфликтов, однако сам материал, форма его подачи, жизненная достоверность и актуальность, живость действия и само доброе намерение автора достойны внимания и одобрения. В том же году А. Реймген опубликовал одноактную пьесу «Вставай, проклятьем заклейменный!», на мой взгляд, ярко и драматически остро показывающую реальную картину борьбы за Советскую власть в 1918 году.

Не стану вспоминать здесь драматургические опыты других лет, которые, несомненно, как бы исподволь подготавливали почву для будущих значи-

тельных произведений этого жанра. И если юмористические сценки «Без внуков нет бабушки» А. Закса и «Газета» Д. Гольмана, сатирический скетч «Подарок» И. Штейзеля, а также радиопьеса «Ночной бросок» А. Реймгена, опубликованные за 1978 год в «Нойес лебен», лишь еще раз свидетельствуют о расширяющемся интересе наших авторов к этому жанру и об их несомненных способностях и навыках, то полнокровная, трехактная пьеса «Фридрих Бауэр и его семья», по-моему, говорит уже о серьезном достижении нашего старейшины А. Закса на поприще драматургии.

Автор задался целью художественно отобразить советских немцев, которые в годы войны с фашистской Германией прошли через самое суровое испытание — испытание на мужество, на верность Отчизне, на подлинный интернационализм. Автору, в основном, удалось избежать декларативности и лобовых решений, прямолинейных громких фраз, опошляющих самые благородные побуждения, и раскрыть высокую идею через достоверную, психологически убедительную судьбу большой немецкой семьи, вобравшей в себя все сложности и трудности того времени и достойно отразившей главные этапы в развитии целого народа, гордый дух нашего общества, нашей современной действительности во многих ее проявлениях.

Пьеса «Фридрих Бауэр и его семья» несет большую идейную, социальную и политическую нагрузку, облаченную в традиционную, испытанную, надежную художественную форму. Автор сумел вовлечь в орбиту драмы многие злободневные, острые вопросы, на которые он отвечает по-граждански честно конкретными судьбами своих героев, выстроить цепь событий, зримо отражающих исторические условия.

Пьеса А. Закса охватывает основные этапы истории советских немцев на протяжении двадцати четырех лет. Иногда даже кажется, что автор поставил перед собой слишком большую художественную задачу, стремясь объять необъятное. Ведь это очень не просто в одной пьесе показать и жизнь советского немецкого села перед войной и в годы оккупации, и борьбу с фашизмом на переднем крае, и реальные события в глубоком тылу, в трудовой армии, и картины жизни в мирное время уже на Павлодарщине, искусно вплетая в эти события судьбу младшего Бауэра, оказавшегося по воле обстоятельств в ФРГ, побочно решая чисто художественные, сюжетные, языковые и т. д. проблемы. И потому, удивляясь, как А. Закс сумел вообще в этой пьесе свести концы с концами, добиваясь определенной цельности, я все же думаю, что пьеса порой иллюстративна, фактологична, и мысль автора зачастую развивается только вширь, а не вглубь.

А. Закс, обладающий немалым опытом и познаниями в секретах драматургии, давно уже испытывает тягу к широкоохватной форме изложения. На память мне приходит его известная пьеса «Франц Крафт» (восемь картин из жизни и борьбы немцев Поволжья), написанная еще в начале 30-х годов и охватывающая события огромной исторической протяженности: история «русских» немцев прослеживалась в жизни нескольких поколений семейства Крафтов — с 1763 года «в маленьком гессенском городишке» до конца борьбы с бандитизмом на Волге в 20-х годах нашего века. Пьеса настолько объемна, что сам автор предпослал ей примечание: «Из-за большого объема пьесу «Франц Крафт» можно на клубной сцене ставить в трех продолжениях».

При всей своей громоздкости и иллюстративности эта драма явилась заметной вехой в советской немецкой драматургии. Это же самое можно сказать и о новой большой пьесе А. Закса, которая значительно компактней, более сжата и упруга и менее иллюстративна, хотя последнее со всеми его побочными и неизбежными в таких случаях погрешностями присутствует и в «Фридрихе Бауэре».

Это пьеса событий, драма судеб. В ней немало примет нашей жизни, она правдиво воссоздает нравственный и психологический облик советских немцев. Автор не прибегает к сногсшибательным трюкам, замысловатым драматургическим ходам, туманному подтексту, модерновым конструкциям и решениям, рассчитанным на внешний эффект и сбивающим в иных современных пьесах с толку неискушенных зрителей. События развиваются в хронологической последовательности, динамично и достоверно. Герои, их характеры, идейно-социальная значимость, психологический облик, их поступки и слова автором тщательно взвешены и продуманы. Думаю, пьеса неплохо зазвучала бы на сцене будущего советского немецкого театра. А пока что она, на мой взгляд,— несомненный успех Андреаса Закса и одна из лучших публикаций «Нойес лебен» в 1978 году. Она заслуженно отмечена первой премией еженедельника.

Говоря о возросшем интересе советских немецких литераторов к драматургии, необходимо упомянуть здесь, по крайней мере, еще три значительные работы. Думаю, что читатель знает, что А. Реймген и А. Дебольский недавно закончили две, так сказать, «полнометражные» пьесы.

«Большое испытание» А. Дебольского посвящено раскрытию и прослеживанию духовно-психологического аспекта советских немцев, оказавшихся в го-

ды войны на оккупированной фашистами территории, и, таким образом, в какой-то мере идейно-тематически перекликается с упомянутой выше пьесой А. Закса, хотя и совершенно оригинальна по сюжету, художественному решению и психологическим акцентам. Автор работал над этой пьесой долго и увлеченно. С целью сбора достоверного, фактического материала объездил многие области Украины, густо населенные советскими немцами, оказавшимися в годы войны под оккупацией гитлеровских войск. Пьеса «Большое испытание» принята Министерством культуры Казахской ССР и рекомендована к постановке.

Пьеса А. Реймгена «Первые» написана на основе излюбленных автором мотивов, нашедших отражение в его рассказах и повестях, и показывает героику освоения Голодной степи, в славной истории которой роль советских немцев значительна и благородна. Автор стремился нарисовать широкую панораму жизни и поэтому густо населил свою пьесу многочисленными героями разных национальностей и поколений, непростых судеб. Своеобразна пьеса и в композиционном отношении: в ней немало места отведено чтецу, предваряющему многие акты, картины и действия энергичными, звучными стихами, являющимися как бы эпиграфом, основной идейной, стержневой сутью произведения. Автор не раз прибегает к ретроспекции, раскрывая военное прошлое своих героев, которые много лет спустя вновь встречаются на передовой мирного фронта — на неосвоенных просторах Голодной степи. Жизнь многонационального современного казахстанского юга, оптимизм и целеустремленность советских людей, тружеников, созидателей, показаны в пьесе Реймгена убедительно, во всем их реалистическом многообразии.

Пьеса опубликована в еженедельнике «Нойес лебен» в 1979 году и заслужила добрый отклик у читателей. Она, однако, не лишена недостатков: громоздкости, перенасыщенности действием и событиями, многословия, фактографичности, излишней натуралистичности, злоупотребления диалектами. Правда, автор над нею много работал, несколько раз переделывал, учитывая замечания критиков и режиссеров, и сейчас пьесу репетируют студийцы-выпускники Щепкинского училища, и она войдет в репертуар будущего Немецкого драматического театра в Казахстане. Об этом сообщалось и в «Литературной газете» (ЛГ, 5.XII.79).

По заказу казахского телевидения А. Дебольский инсценировал для телепостановки свою известную юмористическую повесть «Такое долгое лето».

Словом, некоторое оживление в советской немецкой драматургии — факт очевидный. И хочется верить, что с открытием профессионального театра, с появлением новых народных театров в густонаселенных советскими немцами местах появится и больший спрос на интересный, художественный, актуальный репертуар, а спрос рождает предложение. У наших литераторов проснется дремлющий драматургический дар, появятся новые пьесы, инсценировки, телеспектакли, радиопостановки, и тогда и критикам представится возможность говорить о советской немецкой драматургии более обстоятельно и глубоко.

1979

МИКРОПОРТРЕТЫ

АЛЕКСАНДР РЕЙМГЕН

Ответ на мое письмо пришел незамедлительно, и я отправился в путь.

Позади, на окраине Ташкента, осталась пестроликая, шумная станция «Самаркандская». Огромный голубой автобус, покачиваясь, выбрался на асфальтовую дорогу и стремительно набрал скорость.

В салоне звучит разноязычная речь: казахская, узбекская, немецкая, корейская, таджикская. Люди сплошь загорелые, обветренные, прокопченные нещадным южным солнцем.

Вот проехали Сырдарью, могучую древнюю реку, поразительно спокойную в эту позднюю осеннюю пору. Вокруг, по обе стороны дороги, простираются хлопковые поля. У горизонта, в зыбком мареве, возвышаются сказочно громадные белые скирды. По склонам холмов — то здесь, то там — мелькают девчушки-школьницы, собирающие остатки хлопка. Вдалеке диким наметом промчался пыльный смерч.

Странно: это и есть та Голодная степь, о которой на уроках географии наш аульный учитель рассказывал, бывало, жутковатые истории. Да, да, здесь совсем еще недавно была голая, мертвящая душу пустыня.

В этих краях я впервые, но знаю о них не так уж и мало. И пейзажи, и люди, и их самозабвенный труд, и фантастические перемены в этих местах мне знакомы. Знакомы, главным образом, благодаря стихам, поэмам, очеркам, рассказам, повестям того человека, к которому сейчас еду в гости. Вероятно, среди тех, кто работает вот на этих ухоженных, безбрежных полях или едет со мной в одном автобусе, находятся герои или прототипы хорошо

известных советскому немецкому читателю повестей «Где свищет ветер пустыни», «Соленые тропы», «Первые».

Автобус сделал крутой разворот, и мы сразу очутились в сутолоке шумной автостанции. Здесь начинался «чудом сотворенный прелестный Джетысай». В этом городе, неразрывно связанном с историей освоения Голодной степи, А. Реймген живет и работает почти четверть века. Здесь были написаны почти все его основные произведения, снискавшие заслуженную известность среди советского немецкого читателя.

Медленно иду по улице М. Горького — широкой, обсаженной деревьями, с говорливыми арыками по обочине, любуюсь добротными домами, садами, которых совсем недавно и в помине не было, вслушиваюсь в разноязычную речь прохожих и невольно вспоминаю рефрен «Сказа о моих друзьях» А. Реймгена: «Для меня дружба народов конкретного смысла полна...»

С тех пор, более десяти лет, продолжается наша творческая и человеческая дружба. В уютном, гостеприимном доме Александра Георгиевича я гостил не раз, побывал и он у меня в Ташкенте и Алма-Ате, встречались на съезде писателей Казахстана, и каждый раз часами длилась задушевная беседа о жизни, о литературе, о прошлом и настоящем, о заботах и тревогах, которых в жизни всегда предостаточно...

— Почему я начал писать? Что послужило толчком? — Александр Георгиевич усмехается, медленно закуривает.— Разве на такие вопросы ответишь?

Верно: ответить не просто. Но ведь всегда должно быть какое-то — явное ли, подспудное ли — предрасположение к творчеству. Извечный вопрос: «Где они, мои корни?»

Мальчик родился и вырос в Крыму. Мать напевала дивные народные песни, рассказывала детям чудесные сказки. Он рано научился рисовать и читать. Стихи из школьного учебника знал наизусть. Особенно охотно читал он произведения советских немецких писателей, печатавшиеся в газетах «Дас нойе Дорф», «Юнгштурм», «Нахрихтен». Серьезное влияние на любознательного мальчика имел Фридеберт Фондис, один из зачинателей советской немецкой литературы.

Опытный писатель и земляк поощрял в мальчике любовь к литературе. А Георг Люфт, общественный и литературный деятель, прозванный «красным комиссаром», приходился родственником Реймгенам. Его книга «Искры Октября», переводы басен Крылова на немецкий язык, его гражданская лирика и публицистика были известны в то время всем. Несомненно, все это сказалось на формировании и становлении будущего поэта. В пятом классе, учась в Феодосии и тоскуя по родному селу, по дому, мальчик сочинил свое первое стихотворение.

Потом стихов писал много. О чем? О Первомае, о колхозе, о Днепрострое, о смерти М. Горького — любимого писателя, об Испании и, конечно, о любви. Среди учителей тех лет А. Реймген до сих пор с благодарностью вспоминает немецкого эмигранта, коммуниста и интернационалиста Герхарда Штюмпфеля, преподававшего немецкий язык, литературу и политэкономию. О стихах начинающего поэта положительно отзывались Давид Шелленберг и Клара Блюм. Это вдохновляло, мечталось о серьезной работе в литературе.

Первое стихотворение — «Урожай» (оно потом вошло во многие сборники) — вышло в 1937 году в «Дойче Централь-Цайтунг» (Москва), там же, полгода спустя — второе. До начала войны

«Нахрихтен», «Дер Кемпфер» и другие газеты и журналы опубликовали ряд стихов и статей-очерков молодого литератора.

В середине 50-х годов начинается новый этап в творчестве Реймгена. По сути дела — главный. Позади были нелегкие годы. Многое пришлось пережить, изведать. Писатель не чурался никакой работы. Был чернорабочим, железнодорожником, мастером, бригадиром, нормировщиком, учителем, художником-оформителем. Жил и работал в промышленных городах и на селе. Потом прочно связал свою судьбу с Голодной степью.

Трудным было возвращение на литературную стезю. Тысячи вопросов волновали писателя, властно звали к письменному столу, и, сомневаясь, терзаясь, мучаясь, работал, борясь с тяжелым недугом, писал стихи и рассказы.

Писатель, я думаю, не может жаловаться на свою судьбу. Его произведения вышли шестью сборниками, изданными в Москве, Алма-Ате, публиковались в двух десятках коллективных сборников, регулярно печатаются во всех немецких советских газетах, много раз отмечались литературными премиями.

В чем секрет такого успеха? Во-первых, безусловно, в том, что писатель не из вторых рук знает жизнь своих героев, он живет среди них, скромных рядовых тружеников — шоферов, механизаторов, мелиораторов, хлопкоробов, сельской интеллигенции, а, во-вторых, знает силу художественного слова, умеет заинтересовать, заинтриговать, взволновать читателя. Он ратует не только за современность содержания, но и современность формы.

С неизменным уважением говорит он о рабочем человеке, о тех, кто в нещадный зной изо дня в

день, из года в год трудится на полях. Всю жизнь писатель бок о бок работает с простыми людьми в дружной, многоязычной семье преобразователей некогда безжизненной пустыни. Он пишет о великих переменах в ней, о людях, населяющих ее, рассказывает большей частью просто, скупо, без прикрас и литературных излишеств. Случается, он показывает такие факты и судьбы, которые как-то не укладываются в расхожие представления о жизни. Отсюда и названия рассказов: «Я не знал ответа», «Что бы вы сделали, если...» Автор внимателен и чуток к жизни, к судьбе простого человека, скромного труженика, который честно занимается своим привычным, повседневным делом на земле.

Писатель неохотно говорит о своих литературных планах. «...хотелось бы написать настоящую поэму, еще одну повесть о современной сельской жизни, отшлифовать недавно законченный роман, дописать пьесу для открывающегося в Казахстане немецкого театра. Еще назревает несколько сюжетов для рассказов, переводы...» Что и говорить, у серьезного писателя задумок всегда много, и лучшее произведение то, которое он еще напишет. В этом отношении и Александр Реймген — не исключение.

АЛЕКСЕЙ ДЕБОЛЬСКИЙ

С Алексеем Борисовичем Дебольским я впервые встретился в 1970 году. Прочитав только что вышедшую в «Просторе» мою статью о советской немецкой литературе, он тут же прислал теплое письмо, а потом и сам приехал в Алма-Ату, разыскал меня и как-то незаметно привлек к активному сотрудничеству в газете «Фройндшафт». Лич-

ному и тесному знакомству почти со всеми советскими немецкими литераторами я главным образом обязан нашему уважаемому «Алеке», как мы, его казахстанские коллеги, между собой называем. Еще при первой встрече, помню, многое меня приятно поразило в этом обаятельном человеке — его культура, эрудиция, активность, корректность, деловитость, многообразие интересов. С годами я открыл для себя новые грани этого щедро одаренного, бывалого человека...

А. Б. Дебольский, коммунист, участник Великой Отечественной войны, писатель, журналист, переводчик, многое перевидел на своем веку, побывал в нескольких странах, исколесил почти всю нашу страну, и недаром одна из его очерковых книг называется «От Черного до Белого моря».

Литературная биография Алексея Дебольского несколько необычна. Его отец происходил из семьи немцев-ремесленников, мать была дочерью русского интеллигента, родился он в Харькове и детство провел на Украине. Немецкие сказки, украинские песни, русская литературная речь были для него с ранних лет близкими и родными. Его собственный нелегкий жизненный путь был наполнен разнообразнейшими впечатлениями: рабочий-металлист и строитель, педагог, военный журналист — это лишь некоторые этапы.

Свою первую небольшую книжку — написанные по-немецки очерки о послевоенной Германии — он выпустил в 1949 году (под псевдонимом Гуммельс), будучи сотрудником берлинской газеты «Тэглихе Рундшау», издававшейся советской военной администрацией. Потом были годы переводческой деятельности, наряду с небезуспешными попытками писать на русском языке. Переводческие работы, а среди них были такие значительные, как перевод

на русский язык «Принцессы Клевской» М. М. Лафайета (с французского) и «Дурной приметы» Герберта Нахбара (с немецкого), появились за подписью «Шмелев»— эту фамилию своего отчима, умершего в 1925 году от туберкулеза участника гражданской войны, военного фельдшера С. П. Шмелева, А. Дебольский носил на протяжении многих лет.

Кстати, произведения, написанные по-русски, подписываются им еще одним псевдонимом — Стражевский. Так, в 1960 году в Географиздате, в серии «Путешествия. Приключения. Фантастика» появляется историко-географический роман «Истина стоит жизни». Происки европейских колонизаторов в середине прошлого века на африканском континенте, приключения путешественников-следопытов, коварные козни агентов империализма, хитрые сплетения дипломатических, военных, коммерческих интриг, живые, колоритные, экзотические картины африканской жизни, самобытный уклад и своеобразная культура народов и племен Африки, стремление их к свободе и независимости — вот круг проблем, затрагиваемых в этом романе, который под названием «Тайна истоков Нила» дважды издавался в ГДР. Далее следуют еще две русские книги: путевые очерки «От Черного до Белого моря» (Москва, 1962) и сборник «Огненная грива» (Алма-Ата, 1968), куда вошли рассказы, написанные по-русски или переведенные самим автором с немецкого оригинала.

Более чем одиннадцатилетний период, с конца 1965 года по начало 1977 года, связан для А. Дебольского с работой в редакции «Фройндшафт»— республиканской газеты, выходящей на немецком языке. Это окончательно определяет его выбор как литератора в пользу немецкого языка, ибо работать

в журналистике на одном языке, а в литературе— на другом было бы чревато, по его шутливому выражению, «опасным раздвоением психики». С деятельностью А. Дебольского как редактора связывают и становление популярной литературной рубрики газеты «Фройндшафт», под которой впервые увидели свет многие произведения советских немецких литераторов.

Не только по литературной судьбе, но и по природе своего творчества А. Дебольский занимает в советской немецкой литературе особое место. Ни по тематике, ни по читательскому адресу, ни по бытовому колориту в его произведениях не доминируют локально характерные черты, свойственные многим советским немецким авторам, особенно старшего поколения. Даже два произведения — роман «Туман» и повесть «Такое долгое лето»—уже определяют немалый диапазон жизненных наблюдений и творческих интересов автора: от путевого ремонтного поезда, затерявшегося среди полей и рощ северной Украины в первые годы после завершения гражданской войны (можно лишь удивляться, как в памяти малолетнего мальчонки, жившего в таком поезде у своего отчима, запечатлелось столько достоверных признаков необычной обстановки, художественно воспроизведенной зрелым литератором полвека спустя), до современного немецко-русско-казахского села в степях Прииртышья.

Приметен и диапазон художественно-выразительных средств, доступных Алексею Дебольскому — от психологически углубленной драмы в «Тумане» до веселой, остроумной комедии «Такое долгое лето». Между этими двумя отметками лежит, как нетрудно догадаться, еще множество промежуточных ступеней. И, действительно, те, кто знаком еще и с более ранними произведениями Де-

больского-Стражевского, его рассказами и очерками последних лет, не могут не обращать внимания на широту охвата и художественного осмысления явлений и тем во времени и пространстве.

А. Дебольский по-прежнему неутомим, энергичен, любознателен, полон замыслов. В 1978 году в издательстве «Қазахстан» вышел его новый сборник рассказов на немецком языке под названием «Когда ты молод», а в 1979 году — однотомник прозы на русском языке. Закончил он также радиопостановку для республиканского радио и пьесу для создаваемого в Казахстане немецкого драматического театра. А в настоящее время увлеченно работает над новым романом.

АЛЕСАНДР ГЕННИНГ

Имя Александра Карловича Геннинга неразрывно связано с послевоенным этапом развития советской немецкой литературы.

«Характер таланта» А. Геннинга отличался многогранностью. Но наиболее полно он проявился в литературной критике. Трудно переоценить его почти двадцатилетнюю подвижническую деятельность в этой области. Никто не станет отрицать, что благодаря горячей поддержке, доброму слову и живому участию Александра Геннинга, многие из разуверившихся в своих силах литераторов вновь вернулись к творчеству и, обласканные критиком, теперь успешно трудятся в советской немецкой литературе. С какой радостью, с каким восторгом находил, приветствовал и пестовал он каждый новый талант, каждую новую надежду!

На работах Александра Карловича учились и учатся многие. И я, воспитанник казахской аульной школы и русского филологического факульте-

та,— один из тех, у кого именно его статьи возбудили интерес к советской немецкой литературе. Именно его многочисленные систематические работы открыли для меня этот мир — советской немецкой литературы.

Разная бывает критика. Разными бывают и критики. Еще Древняя Греция знала Аристарха и Зоила — два совершенно противоположных типа. Первый был добр, благодушен, справедлив, трудолюбив. Другой, Зоил, наоборот, был мелочен, придирчив, сварлив и злораден.

Наше счастье, что на трудном этапе послевоенного возрождения судьба уберегла нашу литературу от злосердечного, беспощадного Зоила, который своей всесокрушающей критикой мог загубить молодую поросль.

Наше счастье, что именно тогда добровольно взвалил себе на плечи нелегкий груз литературного критика наш добрый и отзывчивый Аристарх — почтенный Александр Карлович.

Он тянул критическую повозку мужественно и радостно буквально до конца своей жизни, ничуть не уменьшая поклажи. О том свидетельствуют не только его многочисленные критические обзоры, рецензии, отклики, реплики, стихотворные поздравления, но и те сотни, сотни писем, которые он писал почти всем — пожилым и молодым — советским немецким литераторам. Его отзывчивость и внимательность поражали.

Он жил радостями и горестями родной литературы. Ее заботами. Она была главной темой его статей и писем. Его живо интересовало все: кто что пишет, над чем мучается, где что вышло, издательские планы, объем, тираж, оформление, иллюстрации, цена, формат, обложка будущей книги.

Он был скромен и благороден. Помню, как он

настойчиво ратовал за издание второй поэтической книжки Давида Лёвена и ради нее отказывался от издания собственной книги, замечая: «Без моих писулек наша литература наверняка уж не пострадает».

Ради общего, нужного дела он не считался ни со временем, ни со здоровьем. Ему шел уже девятый десяток, и он был серьезно болен, когда я попросил его написать одну большую обзорную статью и три литературных портрета для сборника «Ветвь большого дерева». Это был нелегкий труд, но он успешно справился с ним, аккуратно прислал все статьи, даже чуточку раньше обусловленного срока, и лишь тогда как бы между прочим признался: «Теперь мне необходимо немножко отдохнуть».

Мудрость, терпение, труд были его верными спутниками. «Да здравствуют упрямство и мужество!»— не раз повторял он. Узнав о моей болезни и операции, он пишет уже неверной, дрожащей рукой длинное, полное бодрости и утешения письмо.

Между тем подкрадывался последний год его жизни. Однако в письмах ко мне ни слова о своих недугах, ни одной жалобы. Он по-прежнему всецело жил литературными заботами. В восьмистраничном письме от 5 января 1974 года настораживала одна лишь фраза: «Немножко мы еще шебуршим». По моей просьбе он прислал свою фотографию с шутливой, самоироничной надписью.

«Я еще стараюсь быть всячески пригодным нашей литературе»,—пишет он в одном из последних писем. В ответ на мое поздравление в связи с его 82-летием он трогательно поблагодарил меня и со старческой непосредственностью пожаловался, что кое-кого из близких его друзей на этот раз подвела память.

И вот последнее письмо. Строки неровные, буквы лезут вверх друг на друга. Иные трудно разобрать. До кончины осталось немногим больше месяца. «Интересуют меня и те новости, о которых я узнаю через других,— пишет больной.—Видите, сколько у меня вопросов? Так что не заставляйте меня дольше ждать». Он радуется выходу критического сборника «Ветвь большого дерева» и огорчается его малым тиражом. И спрашивает: «Так какие же дальнейшие издательские планы?»...

За этим письмом последовала еще одна поздравительная открытка к Октябрьским торжествам. Потом я узнал: он умер спокойно, тихо, будто просто крепко уснул...

Уверен: ни один советский немецкий литератор, ни один честный историк литературы не пройдет мимо творчества Александра Геннинга. Роль его в становлении и развитии послевоенной советской немецкой литературы огромна.

РУДОЛЬФ ЖАКМЬЕН

Живо врезалась в память первая встреча в многолюдном холле московской гостиницы «Россия», куда съезжались советские немецкие литераторы на очередной семинар. Высоколобый, седовласый, зоркоглазый, не по годам статный мужчина, подавая крупную, широкую в кисти руку, одарил меня мягкой улыбкой, и мгновенно улетучились некоторая скованность, смущение, которые испытываешь невольно при знакомстве с известной личностью.

Тотчас подумалось: да-а, этот красивый человек обладает притягательной силой обаяния, душевной широтой. Рядом с ним незаметно становишься чище, мягче, благородней и возвышенней, словно

греешься в лучах его поэтического и человеческого дара.

Казалось, я знаю его давно. Едва ли еще не до того, как запомнились отдельные строчки его стихов. Память подсказывала какие-то моменты из его не совсем обычной биографии, его поистине нелегкого жизненного и творческого пути — пути человека, гражданина, поэта, пронесшего через все лишения и испытания, через моря и страны святую любовь к жизни и веру в добро и красоту человеческого духа.

А жизненный путь у известного советского немецкого поэта Рудольфа Фридриховича Жакмьена и впрямь незаурядный. Родился он в 1908 году, в Кёльне, в семье ремесленника — кровельщика. Рано остался без родителей, рано познал нужду.

Где Рейн течет,—
Там я на свет родился.
В Германии наживы вырос я.
Там с малых лет трудился,
то есть бился
за каждый день простого бытия.

Дальнейшие вехи жизни выстраиваются в таком порядке: сиротский дом при монастыре Св. Винценца, тесное общение с рурскими металлистами, с горняками угольных шахт, случайная работа то земплекопом, то маляром, плавание кочегаром на немецких и голландских торговых судах, что позволило побывать во многих странах Северной и Южной Америки, Северной Африки и Европы. «На голландском лесовозе несколько раз был в советском порту Архангельске. Долгие стоянки в этом северном порту позволили мне познакомиться ближе с советскими людьми, полюбить русскую девушку... Созрело решение переселиться в Советский Союз»,—пишет Р. Жакмьен в автобиографии.

И вот с 1932 года он постоянно живет в Советском Союзе. В стихотворении «Моей советской Родине» он взволнованно говорит:

Когда я там изгоем стал,—
Не знал я большей радости—
Услышать твой привет!
Меня, как сына, ты благословила,
как мать, оберегла меня от бед.
(Перевод Б. Пчелинцева)

Жизнь стала активней: Р. Жакмьен работает инструктором Интернационального клуба моряков в Архангельске и Ленинграде, слесарем, литсотрудником газеты «Роте Цайтунг», переводчиком и диктором немецких передач при Ленинградском радиокомитете, затем зенитчик-наблюдатель на Карельском перешейке, в годы Великой Отечественной войны — сотрудник Политуправления Северного фронта. После войны трудится на Урале, в Казахстане, в Литве, в Калининграде. В течение шести лет заведовал отделом республиканской газеты «Фройндшафт» (Целиноград). Это простое перечисление биографических данных поэта, за которыми — как нетрудно догадаться — стоит большая и сложная жизнь.

Нет, не обманчивым оказалось то первое впечатление. И потом случались встречи — официальные, на совещаниях, неофициальные, в узком кругу друзей, за бокалом вина или чашкой кофе, во время прогулок по зимней Москве, или в спешке, в обычных хлопотах перед отъездом, перед расставанием — все равно, где бы это ни было,— этот человек каждый раз раскрывался новой гранью, облагораживал душу, источал радость и счастье человеческого общения. Я убедился: когда он пишет —«в светлых песнях раскрываю душу», или — «восторг и боль, и ночи колыханье, все внятно

мне...», или — «Еще влечет лазурь морская меня к далеким берегам», или — «Мой день! Дари мне с солнцем встречу», то Рудольф Жакмьен предельно искренен. Муза его светла и жизнелюбива.

Он видит жизнь, как поэт. Он любит жизнь, как поэт. Он живет и творит, как поэт. А как громко и тревожно звучат в его лирике гражданские мотивы! Прочтите его «Кубинские сонеты», «Сердце Лумумбы», «Балладу о храбром человеке», «Во Вьетнаме — мир!», «Бухенвальд», «У Бранденбургских ворот», «У памятника в Тиргартене», «Мост Хам Ронг»— в них боль и радость большого сердца гражданина, нашего современника.

Р. Жакмьен работает в литературе напряженно. О том свидетельствуют его регулярные публикации в советской немецкой прессе, его книги «Признание», «Пою тебя, жизнь!», «Пусть всегда светит солнце», «Ронак, последний из марсиан», «Еще манит моя звезда», изданные на немецком и русском языках в Москве, Алма-Ате, Калининграде, а также его многочисленные переводы с русского и казахского. Он составил антологию послевоенной советской немецкой поэзии.

В короткой, но многосложной истории советской немецкой литературы Р. Жакмьен занял прочное и славное место. Шутка ли: почти вся ее история прошла на его глазах. И более сорока лет разделяет он ее заботы и треволнения, всецело посвящая ей свой дар и все душевные силы. Ему признательны все советские немецкие писатели от мала до велика, называющие его просто, по-дружески: «Наш дорогой Жак». И читатели любят его за то, что он дарит людям слова вдохновенные, возвышающие, что щедро делится жаром души и говорит людям о величии жизни и человека, о том, что «срок подоспел для радостных свершений».

ЭРНСТ КОНЧАК

Жизненный путь Эрнста Карловича Кончака не может не вызвать восхищения. Судьбе, казалось, было угодно испытывать его на прочность с самого раннего детства до пожилых лет. В самом деле, рано лишившись отца, он вместе с матерью и братьями в поисках лучшей доли еще подростком обошел пешком едва ли не половину нашей страны. Работал рассыльным, пастухом, кучером, и, любознательный, необыкновенно живой, умудрился как-то и школу окончить, и военно-артиллерийское училище, и педагогический институт в Одессе. Потом он был учителем, журналистом, чертежником, строителем, конструктором, мастером, инженером. Долгих и трудных двадцать лет — целую жизнь!—с 1937 по 1957 год — он работал в Норильске. Болел. Не однажды бывал при смерти. Но всякий раз вновь воскресал, чтобы жить и трудиться.

Неуемная жажда жизни и целеустремленность выковали в нем поистине несокрушимый характер.

Печатается Э. Кончак с 1926 года. Полистайте довоенные журналы и газеты, выходившие на немецком языке на Украине, там вы найдете немало его очерков, рассказов, зарисовок, одноактных пьес. Он был членом прогрессивного литературного объединения «Плуг», близко знаком со многими зачинателями советской немецкой литературы — Г. Люфтом, Д. Шелленбергом, Г. Гансманом, Ф. Фондисом, Р. Кнорре. И поныне Э. Кончак работает увлеченно: пишет рассказы, повести, статьи, рецензии, составляет книги, собирает материалы по истории родной литературы. Им написаны книги «Счастье завоевывается» (1969), «Пылающие степи» (1972), «Незабываемые встречи» (1973), «Перепутья» (1978).

Достойна восхищения и его неизменная гражданская активность. Ради общего нужного дела— будь то литературные, издательские проблемы или какие-нибудь организационные начинания — он не жалеет ни сил, ни времени. Для него не существует расстояний, если вопрос касается советской немецкой литературы. Ни один семинар или литературные чтения не проходят без его живого участия.

Несмотря на немолодые годы, в нем горит неизбывный интерес ко всему новому, значительному. Он одинаково увлечен и литературой, и историей, и этнографией, и техникой, и общественными науками. Кончаку до всего есть дело. Он безотказно делает все, что ему под силу. На него всегда можно положиться. В этом я имел возможность убедиться не однажды.

И в свои 76 лет он напрочь лишен старческого благодушия, всепрощения или брюзжания. Он стремителен, нетерпим ко всякой фальши, не подстраивается ни к кому, а без обиняков, нелицеприятно, в глаза говорит, кто есть кто и что есть что. Не всегда и не всем это по душе. Но таков Кончак. И это прекрасно. На мой взгляд, эти человеческие качества могут (и должны!) служить добрым примером для всех, кто выбрал однажды трудную стезю литератора.

* * *

Пока рукопись готовилась к печати, не стало Эрнста Карловича, и я теперь добавляю к своему эскизу несколько печальных строк...

Летом 1979 года обнаружилось, что Эрнст Кончак безнадежно болен. С болезнью он сражался долго и отчаянно. Даже смерти нелегко было его сокрушить. За несколько дней до кончины мы, четверо его друзей, стояли у его постели в районной

больнице, и он, обреченный, умирающий, все внушал нам, чтобы мы ничего не напутали в составленной им антологии довоенной советской немецкой литературы, доказывал, что литератор N вовсе не был делегатом Первого Всесоюзного совещания советских немецких писателей в 1934 году в Москве, как об этом говорится в разных источниках, что надо быть предельно точным и честным перед историческими фактами. Потом, отдышавшись, через силу, терпеливо объяснил нам, как расположить материал в той самой антологии, как помещать портреты писателей, где брать эти портреты, каким шрифтом набирать фамилии. И для наглядности водил при этом пальцем по стене.

Он знал, что умирает. Сожалел, что ему уже не придется участвовать в предстоявшем семинаре немецких прозаиков и подержать в руках две новые свои книжки, только что подписанные к печати.

Родной литературе он служил верно до последнего дыхания.

НОРА ПФЕФФЕР

Известные слова о том, что для детей нужно писать как для взрослых, только лучше, в полной мере относятся и к советской немецкой литературе. В послевоенное время многие советские немецкие литераторы пишут для детей, и детские странички, «уголки» в «Нойес лебен», «Фройндшафт», «Роте фане» не пустуют, и издательства выпустили для детей не один изящный сборник, однако, умно, интересно, талантливо разговаривать с детьми умеют немногие. Среди этих немногих — известная поэтесса, переводчица Нора Густавовна Пфеффер.

Еще одна банальная истина: для детей писать трудно. Дети — как и взрослые — нуждаются в люб-

ви, внимании, честности, искренности. Но — в отличие от иных взрослых — их не устраивают суррогаты этих чувств.

Должно быть, непросто говорить с детьми без слащавого умиления и сюсюканья. Многих упорно тянет на «оньки-еньки», «очки-ечки». Помните пародию Архангельского:

Точечки, кружочечки,
Как звездочки горят.
Стальные молоточечки
На строечках стучат.

Норе Пфеффер в **лучших** ее стихах для детей удается говорить без умиления на устах.

В литературу Н. Пфеффер пришла с солидным образованием, большой художественной культурой и серьезным жизненным опытом. За плечами у неё были Тбилисский педагогический институт, музыкальный техникум при консерватории, работа преподавателем немецкого и английского языков, долгие годы жизни в Норильске и Северном Казахстане, и вновь любимая педагогическая работа: в одних только вузах Алма-Аты она преподает немецкий язык уже четверть века. Печатается Н. Пфеффер регулярно с 1958 года. Пишет статьи, рецензии, изящные этюды. Нередко публикует «взрослые» стихи. Немало переводит. В ее переводе, к примеру, прекрасно звучали по-немецки стихи О. Сулейменова, Т. Молдагалиева, А. Шамкенова, А. Тажибаева, Ж. Саина. Некоторые ее переводы вошли в учебники для начальных школ ГДР.

Но талант поэтессы ярче и полнее выразился именно в ее стихах для детей. Без ее светлых книжек — «Малыши» (1968), «Путешествие Огара» (1971), «Беседы и игры для детей» (1972), «Слепой дождик» (1973), «Семеро верных друзей» (1974),

«Обезьянка Мик» (1976), «Фраки, императорский пингвин» (1978) — невозможно представить советскую немецкую литературу.

В стихах Н. Пфеффер в обилии встречаются элементы, свойственные поэзии детства, поэзии познания, откровения: простота, легкость, доступность, доброта, лукавство, неожиданные стилистические и смысловые повороты, параллели, игра, звукоподражание, живость, непосредственность.

Вот пример. Одно из стихотворений Н. Пфеффер (его, как и многие другие, положил на музыку известный композитор Оскар Гейльфус) называется «Какие ягоды растут в лесу?». В немецком языке ягоды (Beeren) и медведи (Bären) звучат одинаково. На этом созвучии и построена занимательная, веселая и одновременно познавательная игра. Хор спрашивает: «Какие ягоды бывают в зеленом лесу? Можешь отгадать ты, маленький Виллибальд?» Мальчик, решив, что речь идет о медведях, начинает перечислять: Бурые, большие, белые, гризли и т. д. Хор возражает: «Нет, не угадал ты, маленький Виллибальд. Леночка, какие ягоды бывают в лесу?» Детский голосок отвечает: медведи-сластены, медведи-плясуны, медведи лохматые и т. д. «Нет, неверно! — снова поет хор.— Ответ ведь так прост. Может, ты, Буби-сладкоежка, знаешь?» И мальчик бойко называет лесные ягоды: ежевика, черника, малина, брусника... «Браво! — торжествует хор.— Все эти ягоды, сладкие и сочные, растут в лесу.

Ежевика и черника,
И малина, и брусника
И, конечно, земляника!»

Все двадцать стихов сборника «Слепой дождик» рассчитаны на детей дошкольного и младшего школьного возраста. Это веселые, лукавые, иногда

торжественно-серьезные, порой пронизанные светлой грустью стихи о деловитом и сноровистом маленьком столяре, о лыжниках, вдохновенно скользящих в ясный солнечный день по ослепительной снежной глади, о пробуждении весеннего чуда, о снежинках-пушинках в серебристом одеянии, что кружатся-кружатся новогодней ночью в танце, о слепом дождике, вытирающем слезы ярким платком радуги, о праздниках, смешных затеях и случаях, которыми так богата детская жизнь.

Разумеется, главная цель автора — не игра, не забава, не описания порхания бабочки или бойкого жужжания жука. За всем этим стоит умный взрослый художник, исподволь воспитывающий у детей чувство красоты, благородство, любознательность, доброту, любовь к родному слову.

Большой успех выпал на долю книжки П. Пфеффер «Путешествие Отара». Она переведена на латышский и русский языки. У нее много читателей.

Любознательный Отар, выйдя из ворот родного дома, постигает огромный и прекрасный мир. Разные зверушки с разными характерами, манерами, выходками встречаются на его пути. Утомленный — путешествие-то долгое, а впечатлений ох, как много,— он засыпает и видит сны... конечно, причудливые, красочные. Медлительные, уморительные улитки Шник и Шнак отправляются в школу и, естественно, опаздывают. Кокетка-Молли, чистюля-кошка, долго выбирает себе платье, останавливая свой выбор на мышином цвете. Много хорошего и полезного совершают добрый африканский слон и убежавший из зоопарка на воскресную прогулку жираф. Медвежонку Тэдди вздумалось вдруг летом ходить в школу, потому что зимой он ведь должен спать в берлоге. Веселые рыбки ловко провели незадачливого рыбака...

Да-а... много интересных историй случается в жизни и в веселых, добрых книжках умной и интересной рассказчицы Норы Пфеффер. На даче воскресным вечером собираются на пир собаки. Боже, сколько мастей, сколько пород! И каждая со своим норовом, своими капризами, своими индивидуальными качествами. Ну, прямо почти как у людей. А в семье сороконожек сплошные заботы. И отец-Сороконог, и мать-Сороконога — большие трудяги. Отец целыми днями шьет сапоги для своих неугомонных деток-сороконожек, мать — вяжет чулочки, и единственное облегчение для родителей то, что у деток-то все же по одному желудочку, и они вполне довольствуются салатом.

Н. Пфеффер чутка к художественному слову, экономна и точна в изобразительных средствах, требовательна к себе и умеет тщательно шлифовать каждую фразу, каждую строчку. И потому каждое ее произведение для детей — будь то миниатюра или стихотворное повествование — всегда яркий и удивительный мир, увиденный и переданный живо, своеобразно, увлекательно.

ВИКТОР КЛЕЙН

Мы виделись-то всего пять дней, но, правда, насыщенных, памятных,— во время семинара советских немецких писателей в феврале 1973 года в Москве. Ощущение, однако, было такое, будто знал я его близко. Не знаю, чем это объяснить. Может, тем, что мои родители всегда с каким-то благоговением произносили его имя. Или потому, что я с жадностью читал все его произведения и публикации, появлявшиеся на страницах немецких газет и сборников. А, возможно, оттого, что в семейном альбоме бережно хранилась фотография, запечат-

левшая его с рабфаковцами в 1930 году, среди которых и мой отец. Одно совершенно очевидно: чувство неотъемлемости Виктора Георгиевича Клейна от всего **советского немецкого** жило и живет во мне прочно.

Я знаю людей, которые дружили с ним более сорока лет, учились вместе в Энгельсе, работали в годы войны вместе, постоянно общались с ним, знаю его учеников, слушавших в течение четырехпяти лет его лекции, и все единодушно говорят о нем с любовью, уважением, искренним восхищением: о, да, это был красивый человек с высокими порывами и добрыми побуждениями.

Высокий, плечистый, с крупной головой, густыми, с сильной проседью, чуть вьющимися волосами, с добрым, открытым лицом, с внимательным, улыбчивым взглядом, общительный, деятельный — таким я его увидел впервые в вестибюле Центрального Дома литераторов.

До этого мы с ним изредка переписывались. Он одобрительно отзывался о моих статьях по вопросам советской немецкой литературы, поощрял мои робкие старания. В перерыве заседания кто-то представил меня ему, и он, приветливо улыбнувшись, по-медвежьи сграбастал меня в огромные свои объятия, воскликнул: «O mein Sohn!», и я действительно почувствовал себя сыном, обласканным добрым отцом...

Литература была его страстью. В автобиографии он пишет, что отец его был редким книгочием, а старший брат — блестящим знатоком немецкой и русской литературы и, кроме того, читал на французском, древнегреческом и латинском языках. Выучившись шести лет читать по-немецки, а годом позже — и по-русски, В. Клейн уже

не расставался с книгой. Ребенком начал он сочинять сказки и рассказы в стиле авантюрно-приключенческих романов.

В январе 1924 года он, потрясенный смертью В. И. Ленина, написал свое первое стихотворение. В том же году в журнальчике «Майштубе» был опубликован его первый рассказ. С этого времени В. Клейн выступает постоянно и как поэт, и как прозаик. Клейном-прозаиком создано несколько повестей, рассказов, лирических зарисовок, очерков — «Всегда в борозде», «Отвоеванная земля», «Смена, вперед!», «Сыны крестьянские», «Не робкого десятка», «Пути жизни» и многие другие. Перу поэта Клейна принадлежат поэмы «Крестьянин-степняк», «Мужской разговор» и большое количество лирических стихотворений.

Ни одно из произведений В. Клейна не оставалось незамеченным. Читатели писали горячие отклики, критики — отзывы и статьи, на семинарах возникали дискуссии. Автор с завидной активностью относился к жизни, знал ее глубоко и умел писать о виденном и пережитом удивительно сочно, ярко и человечно.

Никому, пожалуй, из советских немецких литераторов не удавалось так колоритно, во всем языковом блеске и первозданности, с такой живостью и образной достоверностью передать характер, манеру, психологию поволжского немца-крестьянина и быт, атмосферу, дух предвоенной немецкой деревни, как Виктору Клейну.

Юмор, настоянный на терпкой народной языковой стихии, выразительные диалектные обороты и словечки, вкрапленные в неторопливое, основательное повествование, ясная, здоровая словесная ткань, не высушенная, не выглаженная увесистым грамматическим утюгом, живая речь, не исковерканная

изощренными литературными приемами,— таковы некоторые отличительные черты его прозы.

Глубоко и всесторонне образованный, он в своих художественных произведениях неизменно шел от жизни, от какого-нибудь реального случая или факта, перечувствованного и переосмысленного, и потому не грешил вторичностью, книжностью. Почти всю жизнь он работал учителем, преподавателем, методистом, однако по натуре оставался художником.

Другой неуемной страстью Виктора Клейна была фольклористика. Советские немецкие народные песни, частушки, дразнилки, считалки, пословицы, поговорки, прибаутки восхищали его с раннего детства, и он знал их наизусть великое множество и собирал, записывал всю жизнь — полвека — неустанно всюду, по всей стране, участвуя в фольклорных экспедициях, поддерживая постоянную связь с другими собирателями, вовлекая в свои бесчисленные начинания по сбору образцов устного народного творчества учеников и энтузиастов-единомышленников.

Один из его учеников, Иоганн Виндгольц, вспоминает, как с В. Клейном они при сорокаградусном морозе в Новосибирске ходили по домам знатоков советского немецкого фольклора и записывали песни. «Ну вот,— заметил Виктор Георгиевич с усмешкой,— ради двух-трех песенок ты приехал из Караганды, а я в свои шестьдесят четыре года торчу на собачьем холоде в ожидании автобуса. Ну, скажи, не чудаки ли мы с тобой после этого?!» И тут же, посерьезнев, заговорил о том, что фольклор — душа народа, и собирать его трудно и хлопотно, но собирать, записывать нужно каждодневно повсюду, невзирая на непогоду, хворости и другие препятствия, ибо со смертью каждого самобытного исполнителя

и знатока песен гаснет крохотная свеча устного народного творчества.

Собрал Виктор Клейн за свою жизнь колоссальное богатство и к концу жизни вдруг почувствовал: надо спешить, пора весь этот материал обработать, систематизировать, упорядочить и по возможности скорее издать, сделать достоянием народа. Вспомнился, должно быть, печальный опыт его предшественника профессора Георга Дингеса...

Как-то пришлось мне читать письмо покойного профессора Андреаса Дульзона, крупного лингвиста, автора уникальных исследований о кельтском языке, удостоенных Государственной премии СССР. Внимание мое привлекла фраза: «Собирал и копил Г. Дингес всю жизнь, но так и не смог опубликовать свои материалы». Печаль и сожаление сквозили в этих строках. Печаль по титаническому пропавшему труду...

Вероятно, памятуя об этом, Виктор Клейн в последние годы жизни подготовил и издал книгу «Неиссякаемый родник» («Казахстан», 1974) — серьезный труд об истории возникновения, разновидностях языка и стиля, художественном своеобразии, ритмике и рифме исторических, обрядовых, лирических и шуточных песен советских немцев.

В издательстве «Прогресс» (1975) вышел составленный и отредактированный им большой том советских немецких народных и современных популярных песен под названием «Хорошо быть молодым»; а в «Нойес лебен», «Фройндшафт», «Роте Фане» из номера в номер печатали собранные им поговорки, пословицы, диалектные речения; в издательстве «Казахстан» должен вскоре выйти еще один том лучших образцов советского немецкого фольклора, подготовленный неутомимым В. Клейном. Ряд исследований об устном народном творчестве совет-

ских немцев был им опубликован еще раньше. Вспомним хотя бы превосходную работу «Богатство и бедность в немецкой народной поэзии», написанную им совместно с Кларой Оберт.

«Советский немецкий фольклор — моя гордость, моя боль»,— говаривал Виктор Клейн. Его полувековой упорный труд в собирании и изучении устного народного творчества советских немцев заслуживает благодарности потомков.

Ванделин Мангольд в стихотворении «Памяти Виктора Клейна» пишет:

Он был ученый и поэт,
Но прежде всего — учитель.

Это — правда. Случалось, он сам о себе, добродушно посмеиваясь, говорил: «Я — старый шульмайстер». Педагогом, наставником он был по призванию. После окончания педагогического техникума в Марксштадте он преподавал в сельской школе немецкий язык и географию. Окончив факультет германистики педагогического института в Энгельсе, он остался в нем преподавателем. После войны снова работал в школе, потом в Новосибирском педагогическом институте. Там он подготовил целую плеяду превосходных преподавателей немецкого языка и литературы, некоторые из них под влиянием своего учителя всерьез занялись литературным трудом и ныне являются известными поэтами и прозаиками.

В. Клейном написан и составлен ряд учебников и хрестоматий, программ, методических разработок и пособий для средних школ. Многие из этих учебников и хрестоматий (в соавторстве с Иоганном Варкентином) выдержали несколько изданий. Среди них непреходящее, принципиальное значение имеют такие издания, как «Литературное чтение. Совет-

ская немецкая литература» (пособие для VII—VIII классов школ с преподаванием немецкого — родного — языка) и «Поэзия и проза немецких писателей СССР» (Изд. «Просвещение», Москва, 1975). Авторитет его среди преподавателей немецкого языка и литературы в стране был огромен.

Прозаик и поэт, ученый-фольклорист, педагог-методист — таковы три дара, счастливо сочетавшихся в незаурядной личности Виктора Георгиевича Клейна.

Любознательность его не знала предела. В тот памятный зимний день он почувствовал себя плохо, и мы ушли с семинара чуть раньше, чтобы еще до часа «пик» вернуться в гостиницу. Крупными хлопьями валил снег, удивительно приглушая городской гул. Площадь Восстания была безлюдной и оттого казалась непомерно огромной. Вокруг двигалась вереница машин, и шум моторов, сигналы тонули в сказочной снежной коловерти. Такси с включенными дворниками, уже облепленные, как бы укутанные мокрым снегом, мчались мимо нас, мимо стоянок, словно опасаясь утонуть в снежных сугробах.

В. Клейн, огромный, высокий, поднял воротник, придвинулся ко мне, как бы защищая от пурги, от ветра, расспрашивал буквально обо всем: трудно ли мне было выучиться казахскому языку, понимают ли по-казахски родители, богата ли история и литература казахов, сколько в казахском языке букв и как произносится этот глубокозаднеязычный «қ», сколько падежей, какое стихосложение, тоническое или силлабическое, в какой мере сохраняются древние обычаи, бытовой уклад, помню ли я город Энгельс, Мангейм, Гнаденфлюр, поют ли у нас дома народные немецкие песни, как проводили отца на пенсию и действительно ли местное население

организовало по этому случаю той, на который собралось пятьсот человек...

Между тем час «пик», которого мы так опасались, приближался все неумолимей, все явственней, вокруг нарастало лихорадочное движение, желающих поймать такси становилось все больше, и машины, швыряя из-под шин ошметки снега, носились мимо все стремительней, и снег валил все гуще, и низко-низко клубились кудлатые тучи. А Виктор Клейн продолжал все расспрашивать.

Наконец, какой-то таксист сжалился над нами, милостиво согласился подкинуть нас до гостиницы «Россия», и по дороге Виктор Георгиевич попросил почитать какое-нибудь стихотворение Абая и напряженно вслушивался в непонятную для него речь. Должно быть, Казахстан чудился ему далеким, экзотическим краем.

В день прощания, утром, он пригласил меня и Эльзу Ульмер в кафе. Он был нездоров, бледен, однако ласково беседовал с нами, интересовался нашей жизнью, работой, планами, и опять было такое ощущение, что мы знакомы давно-давно.

Потом было еще несколько писем. Он много работал, спешил. Как председатель Комиссии по истории советской немецкой литературы, он разработал подробный, развернутый план будущей книги, присылал проект, просил написать одну-две главки о творчестве двух писателей. Потом начали его преследовать болезни, пришлось несколько месяцев пробыть в постели, и он прислал письмо, в котором сквозила досада по поводу бездарно пропавшего времени.

В октябре 1975 года, за несколько дней до его 66-летия, я написал ему большое письмо с перечислением всех наших новостей, поздравил с днем рождения, пожелал здоровья и успехов. Запечатав

конверт, спустился вниз за почтой, развернул «Фройндшафт» и похолодел, увидев траурную рамку. Писал я, оказывается, уже покойному...

Осталось письмо нераспечатанным, неотправленным...

Остались память, дела, встречи, разговоры...

Остался в истории советской немецкой культуры и литературы большой и талантливый человек — Виктор Георгиевич Клейн.

ДОМИНИК ГОЛЬМАН

Стержневую жизненную программу Доминик Гольман определил для себя рано и четко. Благодаря упорству и неуемной жажде познания, ему, сыну прачки, удалось в 1916 году окончить учительские курсы на Волге и стать учителем деревенской школы. С тех пор, в течение более шести десятков лет, он остался верен своему благородному призванию. И действительно, где бы ни находился и работал этот беспокойный и целеустремленный человек, в нем прежде всего проявлялся его учительский дар. Долгие годы он был учителем немецкого языка и литературы, учителем учителей.

Основное его жизненное кредо как человека, гражданина и литератора можно, вероятно, определить несколькими словами: цельность натуры, ясность характера, идейных позиций и стремлений, партийная принципиальность. И когда в одном из своих стихотворений Д. Гольман с гордостью говорит о «своем родном народе в содружестве наций, пробужденном к жизни славной ленинской действительностью», то это доказано всей его долгой и деятельной жизнью.

Первая проба пера относится к 1923 году, когда молодой учитель начал печатать в различных газе-

тах корреспонденции, репортажи, статьи, рассказы из деревенской жизни. Первое стихотворение было напечатано в 1930 году. Много времени начинающий литератор уделял составлению учебников и хрестоматий, переводам с русского на немецкий язык произведений Чехова, Тургенева, Гайдара, К. Чуковского. До войны им был опубликован также ряд литературно-критических статей. В 1940 году Д. И. Гольман стал членом Союза писателей СССР.

Однако писательское дарование Д. Гольмана в полной мере раскрылось в послевоенное время, со второй половины 50-х годов. При этом Гольман не только сам работал увлеченно и плодотворно, но был и одним из тех, кто собирал и организовывал по всей необъятной стране художественные силы, проводил семинары, заботился о литературной смене. Он пишет повести, рассказы, очерки, пьесы, шванки, репортажи, статьи-исследования, стихи, регулярно печатается в газетах «Нойес лебен», «Фройндшафт», «Роте Фане». Произведения его выходят в издательствах «Прогресс» и «Казахстан». За эти годы увлеченного труда, по свидетельству критика В. Эккерта, Гольман опубликовал около ста прозаических произведений, десяток одноактных пьес, более ста стихотворений, восемь путевых репортажей и большое количество статей, рецензий, откликов.

Прожив большую и насыщенную жизнь, писатель чутко и точно ощущает ее в строгой реалистической перспективе, стоит лицом к лицу со Временем, по-граждански понимая его заботы и треволнения. Он всецело исходит из самой жизни, и потому все его произведения удивительно жизненны, достоверны, фактологически и художественно убедительны.

Отмечу несколько характерных для творчества Доминика Гольмана черт.

Часто и при этом в разных жанрах — прозе, поэзии, публицистике — Д. Гольман обращается к ленинской теме. Ему принадлежит немалая заслуга в создании советской немецкой ленинианы. К этой теме писатель обращается вновь и вновь и тогда, когда он пишет проникновенные гражданские стихи, полные возвышенного пафоса, и в серии очерков, посвященных героям гражданской войны («А. И. Доц», «А. П. Гербер», «Боец-чапаевец Шибельбайн», «Красные всадники»), и в исторических повествованиях, где герои — вчерашние батраки — на деле познают великую преобразующую силу ленинских идей, и в цикле репортажей, написанных в соавторстве с А. Дебольским и составивших книгу «Места, которые для нас святы» («Казахстан», 1970, на немецком языке).

Д. Гольман умеет передать читателю свою влюбленность в безбрежные просторы нашей страны. Он много и охотно путешествует, зорко видит. Его репортажи «Через пустыни и оазисы», «От Саратова до Волгограда», «На просторах Родины чудесной» изобилуют яркими красками, живыми зарисовками, затрагивают существенные хозяйственные, социальные, нравственные проблемы, наполнены острым чувством современности, заботой о людях, о земле.

Перед глазами читателя встает прошлое того или иного края, его преобразования, настоящее и перспективы, увиденные взором доброго и внимательного к человеку художника, умудренного житейским опытом. С высоты прожитых лет писатель видит далеко, прекрасно зная смысл жизни, цену человеческого деяния, убежденный, что многое в жизни преходяще, но «неизменно остается Родина,

остается святая потребность служить ей, остается нетленной любовь к ней». Так сказал в одном из своих стихотворений Д. Гольман, и по сути в этих словах выражен весь светлый пафос его многогранного художественного творчества.

Творчество Доминика Гольмана глубоко национально. Он именно советский немецкий писатель. При этом следует подчеркнуть оба компонента этого единого в немецком языке слова и понятия. Советское немецкое зримо, отчетливо проявляется и в его героях, и в их психологическом облике, характере, манере, поступках, и в своеобразной бытовой разговорной речи, словом, во всем складе самобытной индивидуальности, сложившейся в особых исторических условиях, вобравшей в себя черты маргинальности.

Достаточно вспомнить колоритные типы крестьян в его исторических повествованиях, или колоритную фигуру Бербель из одноименного рассказа, или Петера Кооля из повести «Судьбы человеческие», или подлинно живую речь из рассказа «Ах, эта Густа!», или словесную ткань гольмановских скетчей и юморесок, чтобы понять: да, это истинно советско-немецкий характер, все это кровь от крови, плоть от плоти советско-немецкое, национальное по форме. Вероятно, именно эта сторона художественного дарования Д. Гольмана сделала его таким популярным и повсеместно почитаемым автором среди советского немецкого населения.

Много и упорно работает Д. Гольман над формой художественного произведения. По природе своего таланта он, пожалуй, рассказчик эпического плана; он чувствует себя уверенней в многоплановом, широкоохватном повествовании. Но и в коротком рассказе, простой зарисовке, миниатюре он проявил себя опытным мастером. Он владеет приемами, тай-

нами писательского ремесла и умело применяет их, исходя из содержания.

Вспомним, к примеру, блестящую речевую характеристику героев из рассказа «Предновогодняя ночь в аэропорту», или колоритный монолог в «Ах, эта Густа!», или суровую повествовательную тональность «Хельды», композиционное своеобразие рассказа «Романтика и будни», динамизм диалогов в большинстве произведений, незатейливый юмор скетчей, шванков и юморесок, сдержанное реалистическое письмо в исторических повествованиях, плотную языковую стихию, пронизанную яркими сравнениями, метафорами, речениями, поговорками, столь характерными для исконного «волгадойч». Все это свидетельствует о добротности, зрелости гольмановской прозы, развивающейся в русле лучших национальных традиций советской немецкой литературы.

В приветствии секретариата правления Союза писателей СССР, бюро советов по литературам народов СССР и комиссии по советской немецкой литературе, направленном Д. И. Гольману по случаю его 80-летия, говорится: «Вы принадлежите к тому поколению советских людей, которые вступили в сознательную жизнь в пору Великого Октября. И кем бы Вы потом ни были — лесорубом, агрономом, активистом ликбеза и коллективизации сельского хозяйства, учителем в волжском селе и преподавателем пединститута — везде и всегда Вы заявляли себя убежденным борцом за социалистическую новь. Эта активная жизненная позиция и богатый личный опыт привели Вас в литературу».

Сказано точно, емко.

Тогда же, в 1979 году, за заслуги в области советской литературы и в связи с восьмидесятилетием

со дня рождения Доминик Иосифович Гольман был награжден орденом Дружбы народов.

Это была большая честь для всей советской немецкой литературы.

Д. Гольман неизменно в гуще событий: ни один семинар, ни одно совещание советских немецких литераторов, ни одно доброе начинание не проходит без деятельного участия маститого писателя. Он радуется всему новому, одним из первых замечает все, что достойно внимания и поддержки, и смело, энергично, убежденно высказывает в печати свое отношение к тому или иному явлению. Чуткость, отзывчивость его большого доброго сердца испытали все представители молодого поколения советских немецких литераторов.

Осенью 1979 года мы, группа друзей и знакомых, собравшись в Центральном Доме литераторов в Москве, поздравили Доминика Иосифовича с высокой правительственной наградой. Почтенный юбиляр слушал — как водится в таких случаях — несколько приподнятые речи и улыбался. Рассказал и я о том, как ценю его творчество, что он для меня пример, что в течение десяти лет мы регулярно переписываемся, делимся впечатлениями о тех или иных прочитанных произведениях, встречаемся на совещаниях, беседуем о наших общих заботах. Говорил я еще и о том, что при встречах с Гольманом — всегда подтянутым, серьезным, деловитым, я чувствую себя словно ученик перед добрым, но строгим наставником, поневоле как-то внутренне мобилизуюсь, подбираю, как говорят казахи, руки-ноги, ибо очень остро чувствую, что перед этим человеком стыдно быть безответственным, равнодушным, легкомысленным.

И это так. И это не только мое ощущение.

В январе 1980 года Доминик Иосифович при-

нимал активное участие в очередном творческом совещании советских немецких писателей в Москве. Мне особенно запомнились его слова о гражданской активности писателя, о выявлении и воспитании молодых дарований.

Шагая в ногу со своим временем, Доминик Гольман верно, честно и страстно служит его гордым и светлым идеалам.

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСАТЕЛЬСКОЙ ТРОПОЙ

Кто идет писательской тропой . . . 4
Истоки и поиски 43
Талант и трудолюбие 67

ПОДЛИННИК И ПЕРЕВОД

«Ночная песнь странника»: Гете-Лермонтов-Абай . 98
Литературный поденщик или переводчик? . . 112
Обыкновенные заботы 121

БРАТ СРЕДИ БРАТЬЕВ

Брат среди братьев 182
Возмужание литературы 205
Как дела твои, критика? 239
Живые приметы родства . 253
О драматургии 269
Микропортреты 279

Герольд Карлович Бельгер

БРАТ СРЕДИ БРАТЬЕВ

СТАТЬИ-РАЗМЫШЛЕНИЯ,
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Редактор *Н. Муханова*
Художник *Л. Титенко*
Тех. редактор *С. Тепесова*
Корректор *С. Синицына*

ИБ 1329

Сдано в набор 29.05.80. Подписано в печать 26.12.80. УГ24206. Формат 70×100¹/₃₂. Бум. тип. № 1. Литературная гарнитура. Печать высокая. Печ. л. 9,875. Усл. печ. л. 12,83. Уч.-изд. л. 12,8. Тираж 6 000 экз. Заказ 1836. Цена 90 коп.

Издательство «Жазушы» Государственного комитета Казахской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 480046. г. Алма-Ата, пр. Абая, 143.

Полиграфкомбинат производственного объединения полиграфических предприятий «Кітап» Государственного комитета Казахской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 480002, г. Алма-Ата, ул. Пастера, 41.