

Российская Академия наук
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

На правах рукописи

КОЗЭЛЬ ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА

**ПРОЗА ФАЗИЛЯ ИСКАНДЕРА. МИРОВИДЕНИЕ ПИСАТЕЛЯ. ПОЭ-
ТИКА**

Специальность: 10.01.02 – Литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
КАНДИДАТА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

Научный руководитель

д.ф.н. Бигуаа В.А.

Москва

2006

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА I.....	10
ГЛАВА II.....	86
Заключение.....	135
Библиография.....	149

ВВЕДЕНИЕ

В творчестве каждого крупного писателя, каким, несомненно, является Ф.Искандер, существует собственная концепция мира, в которой отражены его взгляды, мировоззрение, мироощущение. Этим определяется вклад творческой личности в мировую литературу. Представление о мире, о нравственно-духовном поиске человеческой личности сложного, глубокого писателя, соединившего в своем творчестве достоинства двух национальных культур – русской и абхазской – представляет особый интерес. Произведения Ф.Искандера, созданные в разные годы, были востребованы не только читательскими кругами, но и критикой. Цель литературной критики, как правило, - истолковать произведение, оценить его художественные достоинства, рассмотреть явления действительности, отраженные в этом произведении. Творческому поиску Ф.Искандера посвящено немало критических статей, однако, большинство из них является откликом на одно, максимум два, произведения. В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть творчество писателя целиком (за исключением поэзии) в контексте русской и абхазской прозы, выявить новаторские приемы Ф.Искандера по отношению к каждой из двух национальных литератур – русской и абхазской. В данной работе творчество писателя исследуется с позиций двух этих литератур – такой подход представляется наиболее правильным, так как произведения писателя, его мироощущение, его художественный мир неразрывно связаны с русской и абхазской литературой. Большое внимание в исследовании уделяется крупномасштабному роману «Сандро из Чегема», его оригинальной повествовательной структуре и жанровому своеобразием. «Сандро из Чегема» является, согласно своим поэтическим особенностям, романом нового типа как для русской, так и для абхазской литературы. Роман «Сандро из Чегема» имеет тесную связь с Нартским эпосом, способ повествования в данном произведении уходит корнями к традициям абхазской психологической прозы 60-70-х годов. Проблемы творчества писателя, его новаторство и актуаль-

ность в контексте двух литератур, рассматриваются в данной работе в рамках художественной системы писателя, включающей, на формальном уровне, роман, повесть, рассказ, а на содержательном – систему персонажей и событий. Подробно исследуется также художественный мир Ф.Искандера, объемными частями которого являются предметный мир, особенности юмора как основополагающего начала многих произведений, законы собственного литературного времени. Этим определяется актуальность исследования.

Целью данной работы явилось исследование прозаических и публицистических произведений Ф.Искандера, выявление новаторских поэтических приемов и способов художественного изображения действительности, подробное рассмотрение сложного, многогранного мироощущения писателя. Достижению поставленной цели способствовало решение ряда задач:

- рассмотреть основные тенденции развития современной русской и абхазской прозы;
- рассмотреть особенности поэтики и художественного изображения действительности в прозе Ф.Искандера;
- изучить концепцию современного романа как жанра художественной литературы;
- рассмотреть на основе полученного материала роман Ф.Искандера «Сандро из Чегема»;
- резюмировать и упорядочить полученные исследовательским путем выводы;

Материалом данного исследования послужили прозаические произведения Ф.Искандера «Созвездие Козлотура», «Сандро из Чегема», «Школьный вальс, или энергия стыда», «Человек и его окрестности», «Стоянка человека», рассказы разных лет, публицистические работы писателя, а также произведения современных русских и абхазских авторов.

Методологической основой данной работы являются теоретические выводы, содержащиеся в трудах М. Бахтина, М. Петровского, В. Шкловского, М. Бютора, Р. Барта, Н. Ивановой, а также взгляды на рассматриваемые

проблемы ученых кавказского региона В. Дарсалиа, Ш. Инал-Ипа, В. Агрба, Ц. Бения.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка рассмотреть проблему художественного новаторства Ф. Искандера в контексте русской и абхазской прозы. Кроме того, в работе исследуются поэтические и художественные особенности романа нового типа на материале романа Ф. Искандера «Сандро из Чегема». Рассмотрение данных проблем в развитии могут стать составной частью комплексного исследования творчества писателя.

Практическая перспектива диссертации состоит в том, что ее материалы, теоретические положения и выводы могут быть использованы в преподавании курса «Литература народов России», при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, предусматривающих обращение к творчеству Ф. Искандера. Данная работа может представлять интерес также при создании исследований, посвященных изучению тех или иных аспектов творчества Ф. Искандера.

Творческий поиск писателя, его сложный художественный мир, основными аспектами которого являются открытый смелый юмор, создание духовно – нравственного пространства, оригинальность манеры повествования, не раз становились предметом внимания критиков и литературоведов. На искандеровском юморе как составной части мироощущения сделан акцент в книге Н. Б. Ивановой «Смех против страха, или Фазиль Искандер» (1990). Н. Иванова исследует тему противопоставления человеческой личности тоталитарному миру на основе произведений писателя «Рассказы о Чике», «Сандро из Чегема», повести «Созвездие Козлотура», некоторых рассказов. Н. Иванова делает следующие выводы: смех у Ф. Искандера является художественным средством, которое возвращает миру равновесие, потерянное в результате вторжения тоталитаризма в частную жизнь человека. В художественной системе Ф. Искандера юмористическая подоплека повествования имеет коннотативное значение: она противопоставлена страху, приходящему извне.

Смех, по мнению Н. Ивановой, внутренняя защитная реакция, она идет от душевного настроения индивидуума, в то время как страх является внешним, чуждым явлением, смех обладает жизнеутверждающим началом: он углубляет понимание жизни и дает суровую оценку человеческим недостаткам.

Художественным особенностям прозы и публицистики Ф. Искандера посвящена глава в книге В. А. Бигуаа « Абхазская литература в историко-культурном контексте. Исследования и размышления». По мнению исследователя, важнейшими стилеобразующими средствами и неотъемлемыми компонентами поэтической структуры произведений писателя является гиперболла, гротеск и аллегория. Вместе с тем, в прозе Ф. Искандера, в структуре его произведений ощущаются принципы публицистических жанров – статьи, очерка, эссе, а также мемуара. Анализируя особенности поэтики романа «Сандро из Чегема», В. Бигуаа обращает внимание на тот факт, что произведение построено из отдельных рассказов, но вместе они составляют целостное, необычное для жанра современного романа произведение. Мироззрение Ф. Искандера, считает автор, сформировалось под влиянием русской «оппозиционной» философии и литературы первой половины XX века, которые преследовались в СССР. Именно поэтому, считает исследователь, создается впечатление, что взгляды писателя, не смотря на свою оригинальность, не являются новыми. Также в исследовании

В. Бигуаа отмечено сходство мироззрений Ф. Искандера и русского философа Н.А. Бердяева.

Творчество Ф. Искандера неоднократно становилось темой научных трудов современных ученых. Большой интерес представляет кандидатская диссертация А.В. Лачинова, защищенная в Нальчике, в 1998 году – « Человек и мир в художественной системе Ф. Искандера». В данной работе исследуется гносеология проблемы концепции мира и человека в историческом развитии, а также проблема человеческой памяти в трех аспектах: память и забвение, память детства, историческая память. Для творчества многих современных писателей (Ч. Айтматова, В. Распутина, В. Астафьева и др.), среди

которых достойное место занимает Ф. Искандер, память является некой мировоззренческой доминантой, организующей единство героя. Важным аспектом данной проблемы является память детства, что в прозе писателя имеет особое место. Для Ф. Искандера память детства – отмечает автор работы – это еще и память о собственном детстве, что придает повествованию правдивость и красочность. Историческая память, по мнению исследователя, является несомненным атрибутом высокого уровня общественного и национального самосознания. Художественное осмысление исторической памяти включает в себя два аспекта – мифологический и собственно исторический. Также в работе детально рассмотрена проблема взаимодействия человека и природы в художественной системе Ф. Искандера. Автор отмечает, что творчеству писателя присуще очеловечивание природы – антропоморфизм и отражение природного в человеке.

Творчеству Ф. Искандера, его поэтике и мировоззрению, были посвящены также диссертационные исследования зарубежных ученых:

- Берейх Лаура «Компиляция в искусстве Ф. Искандера как ключ к роману «Сандро из Чегема» (Канада, 1990 год). В данной работе рассматриваются проблемы выстраивания автором единой художественной системы, составными частями которой являются основные духовно-нравственные критерии окружающего мира. По этому же принципу мозаичности выстроен, по мнению автора, роман «Сандро из Чегема».

- Паккард Крэйг Ньюэлл « Современная сербская и советская сатира: Эрех Коц и Ф. Искандер» (США, 1975 год).

- Райен –Хэйс Кэрин Ли « Советская сатира после «оттепели»: Твардовский, Солженицын, Войнович и Искандер (США, 1986 год). В данном исследовании автор рассматривает сатирическую прозу указанного исторического периода: выявляет общие закономерности, объясняет природу различий, делая при этом серьезный акцент на незначительном различии во времени создания. Автор исследует процессы, происходящие в это время в обществе, выявляя их влияние на литературу. Работа представляет несомненный

интерес, однако, является чрезмерно политизированной; к ее достоинствам относится обширное знание автором исторического и литературного материала, оригинальный и свежий взгляд на историю русской сатиры (в частности – сатиры советского периода).

Особенностям художественного мира писателя, сложным аспектам тематики и проблематики его прозы посвящены также работы отечественных исследователей: С. Рассадина, Б. Сарнова, И. Виноградова, В. Иверни, Н. Эйдельмана, И. Варламовой, И. Темкиной, А. Казинцева.

Данное исследование состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии.

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, определяются цели и задачи исследования, указывается ее методологическая основа работы, ее научная новизна, ее теоретическая и практическая значимость, научная новизна, а также дается анализ существующей литературы по теме исследования.

В первой главе «Художественное новаторство Ф. Искандера в контексте русской и абхазской прозы» исследуется художественный мир писателя, его оригинальные повествовательные приемы, его поэтика, с позиций двух литератур – русской и абхазской. Данный метод является наиболее правильным, так как писатель, принадлежащий к одной культуре и языковой среде, однако создающий произведения на другом языке (в данном случае – на русском) имеет нравственно-духовную связь с двумя культурами одновременно и не может быть охарактеризован как автор, относящийся к какой-либо одной литературе. В первой главе выявляются традиции русской и абхазской прозы, которым следует писатель в своем творчестве, проводятся параллели между

Ф. Искандером и его русскими и абхазскими современниками (В. Астафьевым, В. Распутиным, А. Рыбаковым, Б. Шинкуба, А. Гогуа, А. Джения и др.) в поэтическом, духовно-нравственном и художественном аспекте. Обширное исследование данной проблемы позволяет сделать кон-

кретные выводы об особенностях художественного мира писателя, его творческой индивидуальности, его поэтическом новаторстве в контексте русской и абхазской литературы.

Во второй главе диссертации «Роман Ф. Искандера «Сандро из Чегема». Жанровое своеобразие. Поэтика» подробно исследуется тематика, проблематика, особенности поэтики крупномасштабного произведения. Большое значение при рассмотрении данных проблем в нравственно – философском аспекте имеет обращение к абхазскому кодексу Апсуара и Нартскому эпосу, так как с первым прослеживается глубинная духовная связь, а со вторым – сходство повествовательной структуры. Большое внимание во второй главе отводится определению жанра данного произведения: проблема рассматривается также в различных аспектах. Многоплановость, масштабность исторического и временного срезов, объем текста, наличие главного героя и одинаковых персонажей второго плана – вот основные из фактов, свидетельствующих о том, что «Сандро из Чегема» является романом нового типа. Данный тип романа состоит из новелл, слабо связанных друг с другом сюжетными линиями, но соединенных сложной системой персонажей, а также единством предметного, духовного и художественного мира (в данном случае – нравственно-этическим понятием «Чегем»).

В заключении будут изложены выводы, полученные в результате исследования, подтвердится их научная обоснованность, а также будут выявлены новые возможные направления работы по изучению творчества Ф. Искандера.

В библиографии данного исследования перечислен перечень материалов (книг, статей, научных трудов), к которым обращался автор в процессе работы над диссертацией.

ГЛАВА 1.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НОВАТОРСТВО ФАЗИЛЯ ИСКАНДЕРА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И АБХАЗСКОЙ ПРОЗЫ.

Творчество Ф.Искандера представляет собой художественный феномен: писатель, пишущий исключительно на русском языке, он, тем не менее, принес в русскую литературу богатый мир абхазской бытовой и культурной жизни.

Действительно, место действия в большинстве произведений Искандера – Абхазия, главные герои - абхазы. Великолепное знание автором народной культуры и фольклора позволяет ему широко использовать этот интересный материал, давая читателю почувствовать Абхазию изнутри. Однако, Ф.Искандер считает себя русским писателем – и не только благодаря языку, на котором он создает свои произведения: его художественный мир тесно связан с традициями русской реалистической прозы. Интересно исследовать не только язык писателя, но и проблематику его творчества в контексте современной ему прозы: как русской, так и абхазской. Впрочем, само понятие современности в данном случае следует рассматривать в достаточно широком временном пространстве, ведь абхазская литература сама по себе является феноменом в том смысле, что за одно столетие своего существования проделала путь, на который другим литературам потребовались века. Здесь во многом также имеется заслуга русской литературы: в течение около 150 лет ощущалось взаимопроникновение русской и абхазской культур. Русские ученые-лингвисты, историки, этнологи, писатели внесли значительный вклад в изучение языка, истории и культуры абхазского народа. Анализируя произведения Искандера в контексте абхазской прозы, будет интересно обратиться не только к произведениям абхазских писателей – современников, но и рассмотреть абхазскую прозу в целом с целью выявления основных мотивов, особенностей языка и стиля в разные годы. Литературно – художественный билингвизм – нередкое явление в национальных литературах: здесь имеется немало писателей, пишущих на двух языках или одном (русском). Творче-

ство таких писателей нельзя отделять от национальной культуры, хотя критики и литературоведы порой прибегают к этому, чем фактически исключают данных авторов из контекста национальной литературы. Двуязычие – далеко не новое явление в мировой литературе: на двух языках или на одном русском языке писали (и продолжают писать) такие авторы как Ч.Айтматов (киргиз по национальности), В.Быков (белорус), Т.Пулатов (узбек), А.Евтых (адыгеец), и многие другие. Несомненно, нельзя утверждать, что эти писатели являются только русскими и связаны корнями лишь с русской литературой. При анализе творчества данных авторов необходимо учитывать реальные причины обращения того или иного писателя к русскому языку, а также те обстоятельства, которые послужили поводом для возникновения духовной потребности писать на русском. Обычно причины двуязычия обусловлены конкретными фактами: формированием личности в двуязычной среде, смешанным браком, учебой в русской школе, и т.д. Произведения русскоязычных писателей, как правило, опираются на национальный мир, отражают ту или иную сторону жизни народа, но при этом они, через этническое постижение жизни народа, выводят читателя к общечеловеческим проблемам. Однако, и в тех произведениях, что написаны не на национальную тематику, русскоязычные писатели остаются национальными: здесь играет определенную роль психология творчества, тесно связанная с национальным мышлением. Таким образом, современные национальные писатели, связанные корнями со своим народом, относятся в равной мере к двум литературам (в случае с Ф.Искандером – к русской и абхазской). Изучение творчества таких авторов не является плодотворным, если проводить его в отрыве от национальной культуры, поэтому, анализируя творчество Ф.Искандера, мы неоднократно будем обращаться к литературе и культуре Абхазии.

Русская литература имеет гораздо более масштабную и запутанную историю, чем абхазская, поэтому делать экскурс в историю развития русской прозы не представляется целесообразным. Однако с научной точки зрения

перспективен сравнительный анализ творчества Ф.Искандера в контексте современной русской прозы – то есть второй половины XX века.

* * *

Публицистика и художественная литература относятся, безусловно, к разным видам творчества, однако взаимопроникновение между ними определено существует. Нередко в литературоведении возникают спорные вопросы в тех случаях, когда речь заходит о публицистике того или иного писателя: о жанровой принадлежности произведений, об очерках, статьях, интервью, и т.д. Публицистика является самостоятельным жанром, имеющим свои законы: документальное изображение действительности, отсутствие вымысла, стремление показать вещь или явление как можно ближе к реальности. В публицистических произведениях писатель открывает свое мировидение, открывает себя изнутри, приближаясь, тем самым, к миру читателя. По этой причине изучение публицистики писателя является важным для исследования его художественного мира: оно открывает отношение автора к актуальным проблемам жизни и тенденциям развития общества. С этой точки зрения публицистические произведения Ф.Искандера представляют большой интерес: между его прозой и публицистикой существует тесная связь. В 50-е годы XX века молодой писатель работал корреспондентом в газетах «Брянский комсомолец» и «Курская правда» - нельзя не упомянуть, что нередко очерки Ф.Искандера становились позднее частью его художественных произведений (например, очерк «О мудрости Застолья» (1968) вошел в рассказ «Путь из варяг в греки»). Позже в структуру прозаических произведений писателя оказались заложенными принципы публицистического жанра: в ней нередко встречаются отголоски эссе, статьи, очерка. Примером в данном случае может послужить повесть «Созвездие Козлотура», которая отличается публицистичностью: это и манера повествования от первого лица (подчеркивающая реальность происходящих событий), и лексика произведения, и поэтическая структура, построенная на синтезе описания конкретной ситуации, идеологической подоплеки, гротескного изображения действующих лиц. Публицисти-

ческие произведения Ф.Искандера, хотя и повествуют об исторических событиях прошлого и настоящего, обычно выводят читателя за конкретные исторические рамки, призывают рассматривать действительность с позиции общечеловеческих ценностей – добра, любви к ближнему, сопереживания, привязанности к родной земле. В статье «Ценность человеческой личности» Ф.Искандер раздумывает о различных психологических типах людей, о свободе человека в государстве, о личности в - целом. Размышляя о ценности человеческой личности, он сравнивает знаменитого физика Ферми со своим земляком – мельником Гераго. «Говорят, - пишет он, американские ученые, узнав, что правительство собирается сбросить над Японией атомную бомбу, всполошились и чуть ли не начали собирать подписи под обращением в правительство, чтобы оно этого не делало. Говорят, когда к знаменитому физическому Ферми обратились с просьбой принять в этом участие, он отказался. – Что вы, ребята, - сказал он, - это же хорошая физика...». Далее автор характеризует своего земляка, мельника Гераго: «Однажды он осторожно подсел под корову со сломанной ногой, приподнял ее на плечах и вынес из оврага на ровное место» («Детектив и политика». 1990. Вып. 2. с. 263). В заключение Ф.Искандер рассуждает о том, кто из двух этих людей более достоин, с его позиции, оказаться в Ноевом ковчеге, и приходит к выводу, что «... предпочел бы все же мельника, даже рискуя получить выговор от товарища Ноя за разведение семейственности во вверенном ковчеге» (там же, с. 623). Духовная и нравственная сила, «бессознательное сочувствие (жалость) ко всякой боли» как нормальная человеческая реакция и «сознательное выполнение долга» определяют, по мнению Искандера, гуманизм человеческого общества. Философия эссе «Ценность человеческой личности» сводится буквально к следующему: «Конечная цель человека – быть человеком, начальная цель человека – быть человеком» (там же, с. 283). Логическим продолжением данного эссе является статья «Человек идеологизированный» - в ней Ф.Искандер сосредотачивает внимание на существовании человека в тоталитарном государстве, на трагедии российской интеллигенции. «У идеологизи-

рованного человека нравственное чувство постепенно атрофируется, оно полностью или почти полностью заменяется соображениями целесообразности по отношению к конечной цели» («Огонек». 1990, № 11. с. 9). Под понятием «конечная цель» в данном случае идеологизированный человек имеет в виду, конечно, не высшее предназначение индивидуума – быть человеком. В таком обществе, по мнению автора, чем ближе к власти находится человек, тем ему труднее – трудность заключается именно в том, что именно близость к власти мешает проявить гибкость, отменить неправильное решение. Вывод, казалось бы, парадоксален, но Ф.Искандер объясняет его тем, что власть в тоталитарном государстве является «источником идеологической радиации», она парализует волю, в том числе и у тех, кто сосредотачивает ее в руках. Рассуждая о трагических судьбах многих писателей, автор приходит к выводу: причиной их трагедии становился сам уклад тоталитарного общества, его неправильная интерпретация понятия свободы творческой личности. Тема внутренней свободы писателя рассматривается Ф.Искандером также в статье «Поэты и цари», опубликованной в газете «Московские новости» (1991, № 17, 28 апреля). В частности, автор раздумывает над одним значительным событием из жизни великого русского писателя Ф.М.Достоевского, а именно – над ожиданием казни на эшафоте. Это ожидание мучительной казни (в последний момент отмененной Николаем I) оказало огромное влияние, считает автор, на творческий путь писателя.

«О чем думал Достоевский в ожидании казни? – пишет Искандер. – Все гениальные мысли просты. Там, на эшафоте, за какие-то минуты до смерти, его, вероятно, поразила мысль о бессмыслице эшафота. Неудачная революция, хотя в данном случае ее не было, приводит людей к эшафоту. Но удачная революция приводит к эшафоту тех, кого свергает она. И человек всей потрясенной душой перед смертью вдруг почувствовал несоизмеримость цели и платы для обеих сторон. Эшафот – тупик. Значит, и революционный путь – тупик. Где же выход?»

Выход, по мнению автора, в самой жизни. А эшафот, независимо от того, идешь ты на него сам или ведешь другого, в любом случае – путь в сторону от жизни. Значит, именно на эшафоте Достоевский понял страшную ошибку любого революционного ответа. Путь к счастью, по мнению автора, проходит через постоянную работу над собой – оттого он и является таким сложным. Победа фашизма, считает Ф.Искандер, стала возможна как раз оттого, что путь, предложенный еще Л.Н.Толстым – заниматься собственной душой – оказался «длинным, скучным и неинтересным». Гораздо интереснее казалось призывать к самосовершенствованию других – это и привело, в конечном счете, к тяжелым последствиям, потому что носило отпечаток безответственности. «Деятели, подобные Гитлеру или Сталину, по-видимому, рассуждали так: совесть – это дело привычки, поэтому дайте мне время, и я безответственность сделаю делом привычки». В статье автор рассуждает об общественной системе, основанной на подавлении личности, о механизме создания образов врагов народа, об общественных идеях, которые автор делит на два типа – «рационалистические» и «гуманистические».

Обзор публицистики Ф.Искандера важен потому, что позволяет понять внутренний мир писателя, его нравственно-духовные воззрения, его взгляды на свободу индивидуума в обществе. К духовным идеалам, к безусловному признанию общечеловеческих ценностей автор восходит даже в том случае, когда рассуждает о конкретных исторических лицах или событиях. Это делает публицистику писателя тематически обширной, образной и наполненной теми духовными реалиями, которые тесно связаны с его художественной прозой.

* * *

К теме детства Ф. Искандер обращается во многих своих произведениях, и, что является особенно ценным в художественном отношении, мир детства у него всегда далёк от идиллического. Собственно, в этом заключается некий феномен: идеализация детства обычно заметна в творчестве писателей,

строющих повествование на детских воспоминаниях. Это же, собственно, делает Искандер: любое детство у него неразрывно связано с собственным, т.е. с помощью его зарисовок, рассчитанных на художественное восприятие, читатель ясно представляет себе Абхазию того времени, её ритмы, её облик, различие характеров сельских и городских жителей (важная деталь у Искандера), и многое другое. Вместе с тем, нередко отталкиваясь от собственного детства, писатель не придаёт идиллическую окраску детству как явлению.

Ребёнок у Искандера – это почти всегда существо, наделённое отнюдь не меньшим количеством проблем, чем окружающие его взрослые. Пожалуй, поводов для переживаний у маленького героя даже больше, поскольку он видит немало из того, что взрослые не то чтобы совсем не видят, нет, скорее умышленно закрывают глаза. По разным причинам. Ребёнок же живёт с открытыми глазами, порою он, сам того не зная, представляет собой некий компас нравственности.

Именно такую роль играет главный герой рассказа Ф. Искандера «Ремзик», и именно эта роль приводит его к трагической гибели. Время действия рассказа – Вторая Мировая война, военные считаются главными людьми, воинская доблесть ценится необыкновенно высоко. Рассказ имеет два четко выраженных плана повествования – внутренний мир ребенка, его восприятие действительности и мир взрослых, живущих в тылу. Двенадцатилетний Ремзик, живущий у тёти, очень гордится тем, что его дядя – военный лётчик, ночной бомбардировщик. Конечно, гордится мальчик не только тем, что его дядя военный, не меньше, чем о подвигах дяди, он любит рассказывать своим маленьким друзьям о его мирной жизни, например, о его женитьбе: дядя Баграт женился на девушке, которую совсем не знал, просто встретил на улице и помог донести ей сумки. Мальчику понравилась тётя, молодая жена дяди Баграта, она показалась доброй, весёлой, красивой. Кроме того, этот решительный шаг с неожиданной женитьбой любимого родственника кажется маленькому Ремзику проявлением весёлого, беззаботного мужества, чем-то наподобие военного подвига, и ребёнок не соглашается и спорит с мамой, ко-

гда та ругает тётю Люсю и корит брата за безрассудство, или с друзьями, когда те проявляют недоверие к его рассказам.

«Ух ты! – удивился Лёсик. – Только из-за этой сумки согласилась?»

- Может, у него опять был полный планшет денег? - с некоторым ехидством заметил Чик.

Ремзик не заметил этого ехидства, он только заметил глупость этого предположения.

- Не в этом дело, - сказал он, в тот раз у него не было планшета с деньгами. Просто она всю жизнь мечтала встретиться с таким боевым лётчиком».

Но те качества, которые делают человека героем и воином, не всегда способствуют его практической дальновидности и житейской мудрости, - очень скоро ребёнок убеждается в этом.

Убеждается с болью и ужасом, когда узнаёт, что его молодая тётя, вместо того, чтобы преданно ждать с фронта героя-мужа, завела себе любовника.

«Она заранее не думала, что изменит своему мужу, но соблазн, существующий для всех людей, а для красивой женщины в особенности, не был ограждён той силой нравственного воображения, которая задолго до реальной опасности подаёт сигналы тревоги, задолго до неё заставляет женщину достаточно тонкого душевного склада мучиться угрызениями совести так, как будто уже всё случилось, и тем удерживает её от соблазна. И когда всё случилось, она сначала погрустила, а потом решила, что во всём виновата война да и он, Баграт, писавший ей, чтобы она не скучала, а развлекалась и веселилась как могла » (с. 30).

Итак, нельзя не заметить, что женщина прилагает усилия к тому, чтобы сбросить с себя груз собственной вины и даже переложить его на других, даже на собственного мужа – «доверчивого дурака», как его называет сестра, мать Ремзика.

Но ей не приходит в голову вот что: в сложившейся коллизии не может быть так, чтобы никто не пострадал от её предательства.

Кстати, предательство вообще является главной темой рассказа. Композиция рассказа является композицией деталей: она выстроена таким образом, что два плана постоянно сменяют друг друга, соответственно меняются переживания героев, обстановка, подробности, поведение.

Основная идея здесь в том, что любое предательство нуждается в искуплении. Это, кстати, не идёт в разрез с абхазскими обычаями, о которых главные герои если и слышали, но не считают для себя обязательным неукоснительно придерживаться их. За поруганную честь женщины нужно отомстить кровью – гласит Апсуара. Маленький Ремзик – единственный после дяди мужчина в доме (отец его арестован) – тоже мстит кровью. Своей собственной. Его прыжок с откоса на лошади – не до конца осознанное самоубийство.

И та вина, которую во что бы то ни стало хочет сбросить с плеч неверная женщина, тяжким грузом ложится на плечи её маленького племянника. В этой отвратительной истории он ищет виновного и находит. «Ты предал отца, а теперь предаёшь дядю» – твердит мальчику внутренний голос. Осознание этого является кульминацией рассказа. Тут опять на передний план выступает предательство. Чем же Ремзик предаёт дядю? Тем, что не может прекратить бесстыдства, творящегося в его доме. Значит, он трус? Опасные прыжки на лошади с откоса, последний из которых оказывается смертельным для Ремзика, – как раз отчаянный способ доказать себе, что нет. Кроме того, по авторскому замыслу, это ещё и способ, причинив себе маленькую боль (ссадины и синяки при таких упражнениях неизбежны), заглушить хотя бы на время настоящую, большую. Это, кстати, известный в медицине приём – заглушать маленькой болью большую – раненые солдаты во время Второй Мировой войны нередко прибегали к нему.

Итак, маленький Ремзик погибает, и неглупая тётя скорее всего лучше других поймёт, что в этом есть очень большая доля и её вины. Гибель маль-

чика становится развязкой произведения: один план повествования обрывается. Но искупает ли в самом деле его смерть чужое предательство? Хотя, вероятно, в доме дяди больше не будут появляться чужие мужчины, ребёнок самым фактом своей гибели доказал красавице тётке насколько на самом деле грязен и ужасен её поступок. Окружающие взрослые, безусловно, могут задуматься над этим, если только они захотят задумываться. Захотят ли? Ответа на этот вопрос автор не даёт.

Настоящей энциклопедией мира мальчика-подростка является цикл рассказов о Чике. Абхазский паренёк Чик, как и всякий нормальный мальчишка, далёк от созданного педагогами всех времён образа «идеального ребёнка» - смирного, послушного, вежливого, хорошо ещё, если и с нотной папкой под мышкой.

Чик, напротив, шумный, задиристый, упрямый парень, хотя, надо отметить следующее: шумный, но не разбитной, задиристый, но не драчун и не хулиган, упрямый, но не из-за того, что нарочно стремится сделать что-то наперекор, а по причине подчинения его внутреннего мира очень многим нравственным принципам и философским изысканиям, некоторые из которых приводят его к собственным ответам.

Любуясь маленьким героем Искандера, критик Н. Иванова пишет: «Чик – поистине дитя народа, впитавший в себя лучшие его качества. Он жизнелюбив и стоек, справедлив и совестлив. Нравственное чувство Чика развито. Он, например, чувствует неловкость, если драка несправедливая, не может серьёзно драться с мальчишкой, если тот меньше, слабее его.

Защищает ребят, которые сами не могут за себя постоять. Он щедр, исходя из собственных «богатств» готов поделиться всем, что у него есть. Чик «никогда не будет чувствовать себя счастливым, пока собаколов в городе». Чик остро реагирует не только на несправедливость, но и на напыщенную глупость взрослых, на их фальшивость» (Н. Иванова, 1990. С. 177). Теперь рассмотрим, как рассказы связаны между собой.

Связаны они местом действия, одинаковыми персонажами, и, разумеется, тем, что в них один главный герой – Чик. Единой сюжетной линии здесь нет, но события, изложенные в рассказах, как бы дополняют друг друга, создавая тем самым цельный и неделимый мир. Большое значение в композиции рассказов имеют внесюжетные элементы и отступления, призванные знакомить читателя с национальными абхазскими обычаями. В композиционном плане «Рассказы о Чике» вполне сравнимы с романом «Сандро из Чегема»: сборник новелл, имеющих одного главного героя и ряд одинаковых второстепенных персонажей. Основное отличие лежит не в композиционной, а в содержательной плоскости (это и обуславливает «романность» «Сандро из Чегема»): во-первых, повествование в романе отличается многоплановостью, а во-вторых, оно охватывает гораздо более значительный исторический срез.

Большинство событий «Рассказов о Чике» разворачивается в мухусском дворе (это тоже своеобразный «Чегем» - духовно-нравственное пространство, имеющее свои особенности и законы).

Здесь проживают самые разные люди: богатые и бедные, больные и здоровые, принадлежащие к разным национальностям и социальным слоям. Двор гармонично объединяет их всех: и сумасшедшего дядю Колю, безответно влюблённого в неряшливую Фаину, и продавца Алихана, и Богатого Портного, и бывшую красавицу Дашу.

У каждого из этих героев есть постоянный набор душевных качеств: один добр, другой скуп, третий ревнив, и т.д. Окружающие Чика люди не склонны менять ни характеров, ни привычек, ни своих основных занятий, они вообще не склонны меняться ни в какую сторону. Это постоянство внешнего мира создано автором вполне осознанно, оно необходимо для любого нормального человеческого детства. Изменения в близких людях всегда болезненно воспринимаются детской психикой. У каждого из них имеется какое-то основное занятие: тётушка угощает новых подруг, к которым потом охладевает, и вдохновенно рассказывает им о своём романе с консулом, дя-

дя Коля подсматривает за «дамой сердца» в щёлочку, Богатый Портной с балкона наблюдает за людьми, бывшая красавица Даша готовит во дворе мясо.

Дети во дворе тоже все абсолютно разные, но, в отличие от взрослых, они склонны меняться. Хотя это не значит, что каждый из них не имеет в глазах Чика определённого «клише»: Ника – красивая девочка с трудной биографией, Сонька – добрая душа, уступчивая и доброжелательная, Оник – богатый мальчик, нередко играет роль «общего кошелька», но при этом чувствует себя в этой роли весьма вольготно, Лесик – больной паренёк, нуждающийся в опеке извне, и Чик опекает его, причём из врождённой деликатности старается сделать это незаметно.

Все рассказы проникнуты тонким, обаятельным юмором, причём зачастую источник юмора здесь – нестандартные выходы из стандартных ситуаций, которые приходят в голову маленького Чика.

Так в рассказе «Защита Чика» главный герой, поспоривший в школе с учителем, вместо вызванных тем родителей приводит сумасшедшего дядю. Дядя охотно выполняет просьбу племянника, тем более, что тот предварительно «задабривает» его, угощая лимонадом. Однако яркая кульминация (в данном случае это встреча дяди с учителем и их разговор) несколько сглаживается слишком простой концовкой: дядя подошёл во дворе к фонтану и брезгливо вымыл руку, которую только что жал учитель. Так как одна из особенностей предыдущих рассказов о Чике – яркая кульминация и не менее яркая, неожиданная развязка, в данном случае это является своего рода исключением: читатель ожидает чего-то более неожиданного. Например: учитель остался в восторге от дяди и не заметил его «сумасшествия», кроме того, умение дяди слушать собеседника так понравилось педагогу, что тот даже захотел завязать с ним дружбу и стал напрашиваться в гости, чем привёл Чика в полную растерянность.

Впрочем, бывают случаи, когда сумасшедший Коля ведёт себя как нормальный мужественный человек: он защищает прохожего от разъярённой

толпы, принявшей того за шпиона, и даже предлагает «выписать» человеку справку, что он никакой не шпион. Конечно, нормальные люди не выписывают прохожим подобных справок. Но нормальные люди и не нападают толпой на незнакомых прохожих с подозрениями на «шпионство» последних. «Дети сумасшедшие» - говорит о нападающих дядя Коля. И он абсолютно прав. Между прочим, выписанную таки дядюшкой справку, испуганный прохожий принимает с благодарностью. Разумеется, не потому, что справка имеет вес в окружающем мире - она служит как бы залогом того, что в сумасшедшей толпе всегда найдётся человек, готовый защитить обиженного. Кстати, шпиономания в «Рассказах о Чике» – одно из основных направлений искандеровского юмора. Шпиона подозревают в каждом встречном человеке: « Шпионы ходят по стране, - сказал милиционер.

-Знаю, - согласился Чик.

- В том числе и под видом сумасшедших, - сказал милиционер.

- Знаю,- согласился Чик, потрясённый тем, что милиционер подозревает дядю в том, в чём Чик сам подозревал его когда-то». (Ф. Искандер, 2004. С. 237)

Однако, несмотря на то, что мальчик сам «когда-то» подозревал в дяде шпиона, оба они – Чик и его дядя - далеки от шпиономании. Дядя защищает прохожего, а Чик трогательно оберегает Нику, дочь осуждённого «за вредительство» танцора Паты Патарая, заботясь о том, чтобы слухи и сплетни не коснулись ушей осиротевшей девочки. Если учесть, что в это же время нередки случаи, когда дети отказываются от осуждённых родителей, а с родственниками осуждённых никто вообще не хочет общаться, - благородство и душевная тонкость маленького Чика кажутся просто поразительными.

Об образе дяди Коли интересное суждение сделала Н. Иванова: «Дядя Коля видит, слышит и понимает то, что другим недоступно. Он не столько сумасшедший, сколько юродивый. А мир юродивого, по замечанию Д.С. Лихачёва, «двухплановый»: для невежд – смешной, для понимающих – особо значительный». (С. 345)

Чик – из разряда людей «понимающих», детская открытость, искренность и доброе отношение к людям – вот что сближает – Колю и его маленького племянника.

Ф. Искандер ставит своего маленького героя в самые разные жизненные ситуации, в каждой из которых неизменно одно: необходимость сделать собственный выбор. Порой эти ситуации бывают очень опасными, а опасность – это ещё и когда у человека нет выбора, и необходимо подчиниться чужой воле.

Чик понимает это, решившись заступиться за старика, обиженного главарём местной шпаны. Сам он ещё мал и прекрасно понимает, что ему не справиться с Керопчиком. Тогда он находит выход: рассказывает о «подвиге» Керопчика уголовнику – рецидивисту Моте, недавно освободившемуся из заключения. Мальчик понимает, какую ошибку он сделал, слишком поздно, понимает это в тот момент, когда Мотя подзывает Керопчика и начинает изощрённо издеваться над ним, а на вопрос того «за что?» отвечает матерным ругательством. «Почему же он не скажет, за что?» - удивляется маленький Чик и вдруг с ужасом понимает, что для уголовника Моти это вовсе не важно, он, вероятно, даже забыл о жалобе Чика. Для него важно другое - унижить человека, который решился на какие-либо самостоятельные агрессивные действия в зоне влияния его, Моти. И самое ужасное для Чика в том, что он чувствует себя соучастником происходящего. Неправильно сделанный выбор подростка – в данном случае – обращение за помощью к уголовнику - сам по себе имеет тяжёлые последствия: Чик не может противостоять воле Моти, когда тот заставляет его присутствовать при избивании Керопчика. Не может почему? Он ещё мальчик, и мог бы убежать, заплакать, просто незаметно уйти. Он не делает этого, потому что, не отдавая себе отчёта, чувствует себя соучастником бандита. Это с одной стороны. С другой стороны, страдая при виде избиваемого Керопчика, он мысленно заставляет себя терпеть эту пытку жалостью, страданием, своей и чужой беспомощностью, заставляет терпеть потому, что чувствует собственную вину в происходящем.

Он позволит себе незаметно уйти только после того, как собственными руками вымоет раненому Керопчику окровавленные ноги. Таким образом, как бы унижая себя самого, он пытается оправдаться и загладить вину.

В рассказах «Чик чтит обычаи» и «Чик идёт на оплакивание» в центре повествования оказывается более чем неоднозначное восприятие людьми абхазских народных обычаев. Порой эта неоднозначность служит источником доброго, тонкого юмора.

В рассказе «Чик чтит обычаи» юный герой Искандера приезжает в деревню к родственникам, получив предварительное напутствие от своей мамы, которая напоминала ему о необходимости соблюдения обычаев, к примеру, обычая трижды отказываться от предложенной еды и только на четвёртый раз садиться за стол. «Деревня – это не город, там чтят обычаи» – объясняет мама своё напутствие. Увы, она заблуждается. В деревне, конечно, чтят обычаи и, несомненно, слышали что-то и об отказах от еды, но никто не подозревает, что причина отказа Чика сесть за стол именно в этом: все считают, что мальчика просто досыта накормили дома. Закон гостеприимства здесь является почти священным, и в каждом доме, куда попадает голодный (по причине чрезмерной преданности обычаю) Чик, ему радуются и предлагают поесть.

Конечно, в доме родственников тоже накормили бы мальчика, однако в дом съехалось много детей, у всех хороший аппетит, и тётя Чика просто не помнит, кого она кормила, кого нет. А большинство маленьких гостей даже не подозревает о необходимости отказываться от еды три раза.

В результате в доме у тёти Маши мальчику предлагают поесть необходимое количество раз, но не из-за преданности обычаям, а просто из-за доброжелательности и по причине радостного гостеприимства: тётя Маша и её дочери действительно рады Чику, и эта радость в глазах автора гораздо выше любых условностей, набор которых так или иначе представляет собою любой обычай. Этот взгляд автора подтверждает и тот факт, что вернувшийся из гостей мальчик застаёт тётушку в тревоге: оказывается, после его ухода

она вспомнила, что Чик не обедал, и поняла, что за него дважды пообедал другой мальчик. Однако, тётушка задумалась над этим, не вспоминая ни про какие обычаи, а благодаря врождённой чуткости, доброжелательности и любви к Чику. Автор незримо подводит читателя к выводу: любой обычай хорош тогда, когда идёт от чистого сердца, и ложная деликатность обычая, заставляющего голодного отказываться от еды, поэтому и была забыта народом, что она заставляет гостя лгать хозяину. Но при этом сам закон гостеприимства остался незабываемым как раз оттого, что корень его - в извечной доброжелательности, стремлении хорошо относиться к людям, желании уберечь людей от зла и агрессии. Обычаи, допускающие зло и агрессию, на Кавказе отмирали постепенно, по мнению некоторых литературоведов, добрую службу здесь оказал народный фольклор:

«Фольклор ведет борьбу и способствует искоренению из быта установленных веками, но уже отживших традиций. В далеком Энгурском ущелье, близ Ушбы и Тетнульда, существовал обычай обручения новорожденных. Когда дети выросли, обычай этот нередко становился причиной трагедии, уносящей человеческие жизни. В стихах об Аслан-Мурзе рассказывается о том, как молодая женщина отвергла своего жениха и сколь роковым оказался этот поступок. Аслан-Мурза пошел в дом родителей своей нареченной, чтобы вернуть ее. Он убил девятерых братьев своей молодой жены, а доведенный до отчаяния тесть убил Аслан-Мурзу. История эта не совсем выдуманная, она имеет аналогии в жизни. Повествуя о таких случаях в жизни, народная свадебная поэзия способствовала самоочищению и распространению гуманных идей. Фольклор, будучи частью традиции, в то же время является средством преодоления вредных тенденций. Для фольклора характерен полифункционализм». (М. Чиковани, 1980. С. 90) Авторское отношение к народным обычаям в «Рассказах о Чике» можно назвать двойственным: он как бы заставляет читателя увидеть их глазами ребёнка, тонко чувствующего и ненавидящего фальшь. При этом красота и мудрость этих обычаев является важной частью мира, окружающего этого ребёнка. Всё это очень тонко пока-

зано в рассказе «Чик идёт на оплакивание». Согласно сюжету, тётушка берёт мальчика с собой на оплакивание своей недавно умершей подруги. Чик легко соглашается, потому, что знает: родные и знакомые люди должны оплакать усопшего. К тому же, ему действительно жалко тётушкину подругу.

Но предстоящее событие превращается в мучение для мальчишки, когда он узнаёт, что покойницу надо будет поцеловать в лоб и какое-то время плакать, стоя у гроба.

То есть, от него потребуются действия, в основе которых будет лежать только внешняя, официальная, сторона обычая, потому что плаксивым Чик никогда не был, умершую тётю Циалу знал недостаточно хорошо, а, самое главное, из внутреннего, невысказанного, убеждения чистого душой человека, что слёзы, поцелуи и прочие вещи такого рода имеют право на существование только тогда, когда являются на самом деле искренними.

И Чик, действительно, не может себя заставить заплакать, хотя все окружающие буквально обливаются слезами. Дело в том, что мальчик не может искренне почувствовать трагизм случившегося: покойницу ему, конечно, жалко, но она не была для него близким человеком при жизни, а поэтому смерть её не могла стать для него утратой. Заплакать его заставляет чудесная траурная музыка, неожиданно зазвучавшая у гроба. Точнее, она заставляет Чика не заплакать, а пожалеть по-настоящему, и не только тётушку Циалу, а многих, очень многих, как мёртвых, так и живых людей. А естественным ответом детской души на эту жалость стали хлынувшие из глаз слёзы. Обычай, казалось бы, соблюдён, и тётушка гордится своим племянником, не понимая, что Чик не просто оплакал дорогую ему покойницу, а сделал гораздо большее – то, чего не сделала ни она сама, ни кто-либо другой из плачущих у гроба официальными слезами обычая. Мальчик действительно понял, насколько бесценна любая человеческая жизнь, и плакал, в отличие от многих, абсолютно искренне.

А чтобы понять это - необходим огромный труд души, на который не каждому хватает и целой жизни.

Таким образом, этот незначительный случай с оплакиванием в - общем-то чужого Чикю человека служит становлению его личности, помогает духовному взрослению. С точки зрения автора, становлению человека гораздо в большей степени способствуют подобные этому спонтанно-будничные эпизоды, чем какая-то особая, продуманная система воспитания.

Однако – и в этом опять проявляется точка зрения автора - эти эпизоды способны воспитывать только в том случае, когда они тесно связаны с народными традициями.

Собственный взгляд на воспитание человека в национальных традициях характерен также для творчества многих писателей Абхазии и России, так или иначе касающихся в своих произведениях темы детства.

В романе Б. Шинкуба «Рассечённый камень» читатель может проследить, как взрослеет и мужает главный герой – деревенский мальчик Лаган, ставший впоследствии знаменитым писателем.

Маленького Лагана тоже, в какой-то мере, воспитывают будничные события и эпизоды, однако более значительными для него являются рассказы дедушки Бежана: тот говорит о своих предках, о том, как жили абхазы в древности, пересказывает внуку легенды и предания. Постоянное присутствие в жизни ребёнка подобных рассказов уже нельзя назвать отсутствием системы воспитания. Кстати, пользуясь этой же системой, Бежан воспитал собственных сыновей в духе кодекса Апсуара. Лаган, как и Чик, обладает ясным умом, философским стремлением познать мир, добрым и чутким сердцем. Оба маленьких героя мечтают о подвигах, однако эта мечта имеет у них разные корни: самостоятельный Чик видит возможность для подвигов в будничной жизни и совершает их - например, освобождает собак из возка собаколова, болезненный Лаган, которого чересчур опекают дома, видит себя героем в более отвлечённых сценах, навеянных, в - основном, рассказами деда о богатырях. Оба мальчика - и Чик, и Лаган – нередко сталкиваются с критикой со стороны близких людей в адрес существующего общественного строя и видят отрицательные стороны этого строя. В воспоминаниях Лагана

есть занимательный эпизод: он сам и его сестра Мачич слышат рассказ отца о том, как сданные им в колхоз быки не вынесли плохого ухода и вернулись домой.

«Общий хлев сторожил известный туняец и бездельник Хфар... Когда он увидел меня с быками, сказал обвинительным тоном: «...где же они были, с полудня я их ищу, может быть, ты их использовал в перевозке дров, ты до сих пор не понял, что эти быки тебе больше не принадлежат!»

«А он (Хфар), видимо, где-то успел выпить, еле на ногах стоит...Как случилось так, что этому негодю и тунядцу Хфару... поручили весь скот сельчан?...Вы образованные люди, умеете читать и писать, скажите мне, почему совершается такая несправедливость? – спросил Бадра Лагана и Мачич, будто они в чём-то виноваты». (Б. Шинкуба, 1986. С. 9)

Конечно, юные Лаган и Мачич не могут ответить отцу на его вопрос о причине возникновения несправедливости.

Зато однозначный ответ на подобный вопрос знает любимый дядя Чика, позже репрессированный:

- Бывают времена, когда... когда многие люди... живут, как пьяные, - сказал дядя, медленно и с трудом подбирая слова, - а ты знаешь, что пьяные бывают безумными и жестокими?»

- А отчего они как пьяные? – спросил Чик.

Он внимательно посмотрел дяде в глаза. Дядя помолчал мгновение и вдруг тихо, словно не Чик, а самому себе, с горечью выдавил сквозь зубы:

- От того, что он их сделал такими...

Дядя замолк, но Чик знал, кого он имел в виду. В Чегеме открыто называли этого человека, а в городе почему-то боялись. Вот что удивительно!» (С. 483)

Комично представлен эпизод с коровой, которую «разрешается держать в городе, но запрещается пасти» («Животные в городе»).

Впрочем, этот эпизод не критикует в глобальном масштабе ситуацию в стране – скорее критикует законы и порядки, составленные без учёта реаль-

ных нужд живых людей. Характерная черта поэтики «Рассказов о Чике» - многоконфликтность, причем коллизии здесь подразделяются на внешние и внутренние. К внешним можно отнести идеологический конфликт – человек в тоталитарном обществе, а к внутренним - сложный путь человека в современном мире – мире обычаев, счастливых и несчастных людей, необходимости ежедневного, ежечасного выбора между добром и злом. Характерно, что многоконфликтность в небольшом произведении (рассказ, повесть) – достаточно популярный художественный прием в русской литературе второй половины XX века. По большей части, связано это с тем, что именно в это время большое внимание в литературе уделялось проблеме свободы личности в тоталитарном обществе – поэтому идеологический (внешний) конфликт так или иначе накладывался на внутренний. Подобную картину мы видим в произведениях В.Астафьева, В.Распутина, А.Платонова.

Подросток Толя Мазов из повести В. Астафьева «Кража», похожий на маленького абхаза Чика тем, что его взросление, становление его характера происходит, несмотря на разные условия жизни, по одному и тому же принципу, который вкратце можно обозначить как «исключительное влияние будничных эпизодов».

Казалось бы, детдомовца Толю (как и Чик, он сын репрессированного отца) судьба ставит в невероятно жестокие условия: голодное раннее детство (спасает мальчика дед – человек огромной духовной силы, желающий во что бы то ни стало защитить свой род, - этим он похож на деда Чика и даже на деда Лагана), детдом, компания соучеников, многие из которых до детдома имели связи с уголовным миром. О каких национальных – в данном случае, русских – принципах воспитания может идти речь? Пожалуй, не будет ошибкой утверждать, что в данном конкретном случае русская природа, окружающая детей в холодном сибирском городке на Енисее, русская речь, звучащая вокруг них, русские книги, которые они понемногу начинают читать в детдоме, заменяют обычаи, тем более, что речь идёт не о деревне, где обычаи соблюдаются и сохраняются лучше, а о городе. Вдобавок, нельзя

не учитывать, что маленькие герои Астафьева – военные сироты, а, значит, дети обычных, нормальных родителей, погибших в войну. Все они (те, кто постарше, более отчётливо, малыши – менее) помнят мать и отца, свой дом, может быть, помнят и семейные фотографии на стенах – то есть, само понятие «семейный очаг» им не чуждо.

По сюжету повести, детдомовцы крадут деньги у кассира – матери двоих маленьких детей. Женщина оказывается в предварительном заключении, а Толю Мазова начинают мучить угрызения совести. Он, вроде бы, сам не крал, но ел вместе с другими сладости, купленные на ворованные деньги, он промолчал на вопрос директора о краже. Однако в душе парень всё равно понимает, что произошло что-то ужасное, и исправить это ужасное будет не так-то просто. Он ещё больше убеждается в этом, когда директор детдома, прекрасно понимающий настроение Мазова, приносит в спальню две детские кроватки, а следом приводит двоих ребятшек – детей арестованной женщины – кассира, предлагая парню взять над малышами шефство. И Толя делает свой выбор: он забирает из тайника украденные ребятами деньги и отдаёт их директору. Его избивают, но вскоре освобождённая из заключения женщина приходит и забирает ребятшек домой. Сочувствие сироты к сиротам, горячее стремление к справедливости – следствие огромного душевного труда, вызванного жизненным эпизодом. Вспомним, как герой Ф. Искандера Чик – сын репрессированного – оберегает и защищает девочку Нику, на долю отца которой тоже выпало тяжкое испытание – быть несправедливо осуждённым в своей стране.

В повести В. Астафьева «Кража» справедливый, совестливый подросток страдает оттого, что чувствует себя соучастником приятелей – воров. То же самое чувство испытывает маленький герой Ф. Искандера Чик (рассказ «Возмездие»), когда уголовник, к которому он обратился с просьбой о защите обиженного старика, заставляет его стоять рядом с избиваемым им человеком. Оба пытаются искупить вину: Чик – помогая вымыть ноги раненому парню, Толя – отдавая деньги и заранее, тем самым, готовясь к последствиям

(мальчик прекрасно понимал, что малолетние уголовники ему этого не простят).

«Толя коротким ударом отшиб костыль Паралитика. Качнулся Паралитик, не удержался на костыле, повалился на ребят, сидевших на кровати. Пока Паралитик не вскочил, пока не кинул опору свою – костыль под мышку, а беспомощно трепыхался, Толька стоял над ним, выпаливая слова, припасенные для такого момента:

- Деньги не отдам! Режьте на куски – не отдам. За эти деньги... Нам забава! А ребяташки! Чтоб как мы! Как Гошка! – выкрикнув про Гошку, Толя смешался на мгновение – о Гошке после похорон никто не говорил и не поминал. Это было в себе и должно остаться в себе! Проговорился Толя, лишнее брякнул. И, поняв, что оплошал, еще громче и нервнее закричал: - Т-ты, уродина, думаешь, всех поработил?! - Ох, как долго Толя подбирал это слово, и как оно пригодилось! – Думаешь, поработил? А вот этого не хочешь? – потряс он штанами и вдруг увидел перед собой глаза Паралитика, мерцающие, как в стылом тумане, глаза его с узкими зрачками, ровно бы пробитые долотом. Толька кинулся на них, на эти кошачьи глаза...» (В. Астафьев, 1977. С. 375) Маленький Чик, герой Искандера – тоже совестливый человек, и рассчитывает на помощь уголовника Моти, в - общем-то, из благородных мотивов: ему жаль обиженного хулиганом Керопчиком старика.

«Алихан молча смотрел им вслед. Губы его безропотно шевелились, а в глазах тлела тысячелетняя скорбь, самая безысходная в мире скорбь, ибо она никогда не переходит в ярость. Сердце Чика разрывалось от жалости и возмущения подлостью Керопчика и его друзей. О, если бы у Чика был автомат! Он уложил бы всех четырех одной очередью! Он строчил бы и строчил по ним, уже упавшим на землю и корчившимся от боли, пока не опустел бы диск! Но не было у Чика никакого автомата. Он держал в руке базарную сумку и молча смотрел вслед удаляющимся хулиганам». (С. 611 -612.)

Эти эпизоды в жизни обоих подростков играют огромную роль: они заставляют понять, что всякий дурной поступок подразумевает тайное согла-

сие на страдания другого человека и что исправить последствия такого поступка гораздо тяжелее, чем его совершить. Собственно, окончательно исправить «подвиги» такого рода вообще невозможно, они всё равно будут жить: в памяти самого человека, в памяти близких ему людей, в памяти жертвы. Воля случая, который помогает человеку это понять, - и есть воспитание.

* * *

Тема детства ярко отражена в повести Ф. Искандера «Школьный вальс, или Энергия стыда». Собственно, это произведение о детстве имеет много схожих деталей с уже упомянутыми «Рассказами о Чике»: читатель встречается здесь и с мудрой учительницей Александрой Ивановной, читающей ученикам Пушкина, с ее коллегой Акакием Македоновичем, с тетушкой и, наконец, с репрессированным дядей главного героя. Однако, «Школьный вальс, или Энергия стыда» – произведение крупномасштабное, по своему замыслу. Если основная тема «Рассказов о Чике» – раскрытие души ребенка в процессе познания окружающего мира, то здесь акценты смещаются в иную сторону, и гораздо в большей мере затрагиваются извечные философские вопросы, такие как соотношение добра и зла, свободы личности, противодействия человека и власти в государстве. Действие здесь также показано глазами ребенка, мальчика школьного возраста, но основная, непрерывная линия этого действия – судьба незаслуженно репрессированного человека.

Автор не дает читателю отвлечься от этой темы – темы предательства, беззащитности человека перед лицом тоталитарного государства. Так, например, если речь идет об обычных школьных делах – всплывает тема предательства, и придает повествованию коннотативный смысл:

«Отец глядел на меня тяжелым взглядом из-под припухлых век. Глаза его медленно наливались яростью. Я понял, что взгляд этот ничего хорошего мне не обещает. Я еще сделал жалкую попытку исправить положение и направить его ярость в нужную сторону.

- Она вчера ела сало у дяди Шуры – пояснил я в отчаянии, чувствуя, что все проваливается.

В следующее мгновение отец схватил меня за уши, тряхнул мою голову и, словно убедившись, что она не отваливается, приподнял меня и бросил на пол. Я успел ощутить просверкнувшую боль и услышал хруст вытягивающихся ушей.

- Сукин сын! – крикнул отец. – Еще предателей мне в доме не хватало!

Схватив кожаную тужурку, он вышел из комнаты и так хлопнул дверью, что штукатурка посыпалась со стены». (Ф. Искандер, 1992. С. 180)

«Предатель», «доносчик» - произносить в доме репрессированного такие слова значит то же самое, что в доме повешенного говорить о веревке. И все-таки отец маленького героя произведения произносит эти слова, произносит их именно потому, что все в повести – и взрослые, и дети – так или иначе оказываются втянутыми в процесс осуждения государством невинных людей. Осуждение это, в художественно- философской концепции Искандера – и есть огромное предательство, но огромное предательство никогда не является само по себе - оно всегда начинается с малого.

* * *

Духовное родство русских и абхазских писателей, схожесть менталитетов, ощущаются не только в тех произведениях, где основной темой является тема детства.

Исследуя культурные связи России и Абхазии, следует вспомнить, что самые ранние из них были установлены ещё в X веке. Русская рать впервые появилась у границ Абхазии в 1017-1022 годах под предводительством Мстислава Тмутараканского. С начала XIX века, после добровольного присоединения Абхазии, по примеру Восточной Грузии, к России, картина меняется. Поэт пушкинского круга Е.Г. Зайцевский, некоторое время служивший в Сухумской крепости, писал стихи об Абхазии. В Абхазии в разное время побывали А.П. Чехов, А.М. Горький, В.Л. Немирович-Данченко, Д.Л. Мордов-

цев, создавший первый русский роман «Прометеево потомство», в котором освещается история последних дней владетельного князя Абхазии. Абхазский писатель Георгий Шервашидзе (Чачба) создаёт свои произведения на грузинском языке, однако некоторые его стихи написаны по-русски. Такие деятели абхазской культуры как С.М. Ашхацава, С.П. Басариа, С.Я. Чанба, А.М. Чочуа и другие пишут свои труды и произведения также на русском языке. Учёный П.К. Услар создал первый абхазский алфавит на русской графической основе. П.К. Услару принадлежит и первая грамматика абхазского языка, к которой приложены образцы абхазского фольклора. В 1862 году Обществом восстановления христианства была организована в Тбилиси специальная комиссия под руководством русского учёного И.А. Бартоломея, которому было поручено составление абхазского букваря. В 1924 году на основе латиницы академиком Н.Я. Марром был составлен новый абхазский, так называемый «аналитический» алфавит. В 1928 году был создан третий алфавит, составленный профессором Н.Ф. Яковлевым. В 1954 году был восстановлен первоначальный алфавит, созданный на основе русской системы графики.

В начале марта 1921 года в Абхазию пришла советская власть, а затем, в 1931 году, Абхазия была введена в состав Советской Грузии на правах автономной республики. В первые годы Советской власти в Сухуме побывали К. Паустовский, К. Федин, А. Фадеев, И. Бабель, и другие, а в 1929 году – В. Маяковский.

Начальный этап развития абхазской прозы связан с жанром рассказа (юмор, сатира). В прозе 30-х годов появляются большие эпические произведения, такие как повесть В. Агрба «Рождение колхоза «Вперёд» (1931 г.), повесть С. Чанба «Сейдык» (1934 г.), роман И. Папаскири «Темыр» (1937 г.), роман Д. Гулиа «Камачич» (1940 г.). Если для среднеазиатских литератур, в частности – таджикской, характерен принцип обрамления, который объясняется влиянием традиций классической таджикской прозы, то в абхазской прозе преобладает форма повествования от третьего лица, что объясняется

влиянием поэтики Нартского эпоса и эпоса об Абрскиле. Роман Д. Гулиа «Камачич» – свободное соединение «рассказов», «новелл», этюдов», связанных не столько единством сюжета, сколько единством героини, единством характера и судьбы. Лишён дидактизма, чёрно-белого изображения характеров роман-эпопея И. Папаскири «Женская честь», увидевший свет в середине 60-х годов и соединивший два этапа абхазской прозы: прозу 20-30-х годов и современную. Появляются новые принципы повествования, основанного на историзме, на социальном анализе. Также особенностью повествования здесь часто является открыто выраженная точка зрения повествователя.

Абхазская проза 60-80-х годов также имеет определённые черты развития: раскрытие диалектики души, психологический анализ разных сторон человеческого бытия (проза Алексея Гогуа и Баграта Шинкуба). Увидевший свет в 1966 году роман А. Гогуа «Нимб» отличается необычной для абхазской прозы сложной структурой: в частности, здесь используются приёмы «сжатого времени», «монтажа», т.е. несобственно-авторское повествование, внутренний монолог множества персонажей, обращение к мифологическим мотивам.

«А. Гогуа выявил самое существенное в индивидуальной и социальной психологии своих героев» - так характеризует творчество писателя исследователь В.В. Дарсалиа. (В. Дарсалиа, 1980. С. 149) В повести А. Гогуа «Гора красивая» используется приём раскрытия характера героя в момент духовного перелома, а также принцип «переклички» голоса автора-повествователя с голосом героя.

Большой интерес как в художественном отношении, так и с точки зрения сложной структуры представляют романы Б.Шинкуба. Самый известный роман писателя – «Последний из ушедших» повествует о махаджирстве убыхского народа. В романе мы наблюдаем многомерность повествовательной структуры. Здесь имеются два уровня повествования: устный – Зауркана Золака, и письменный – Шараха Квадзба.

«Не мифы придают универсальность повествованию, а знание общих закономерностей», - пишет Ч. Айтматов в статье «Точка присоединения», опубликованной в журнале «Вопросы литературы» (1976, № 18, С. 155).

В романе «Последний из ушедших» общие исторические закономерности сводятся к философскому аспекту, являющемуся одновременно главной идеей романа – люди сильны тогда, когда у них есть родина – земля предков, обычаи народа, его язык и культура. Теряя все это, человек теряет себя самого. Выражение авторской позиции в произведениях Б.Шинкуба, в основном, монологическое. Путём применения различных способов и приемов повествования (например, введение нескольких рассказчиков) он достигает множественности точек зрения при господствующей точке зрения автора. Само повествование в романе «Последний из ушедших» можно условно разделить на две части: в первой из них герой - Зауркан Золак - рассказывает о жизни убыхов до махаджирства, во второй – речь идет непосредственно о событиях, связанных с выселением убыхского народа с родной земли. В начале романа (характерную роль играет название первой части – «Трапеза с мертвыми») молодой ученый Шарах Квадзба приходит к старику Зауркану Золаку, чтобы узнать историю махаджирства. В действительности, гость узнает гораздо больше – старый убых дает ему возможность почувствовать душу ушедшего народа, его обычаи, его культуру. Старик делает это умышленно – рассказывая, он как бы посвящает умного, благодарного слушателя в тайну, известную ему одному, делает его соучастником своей тайны, и, тем самым, оставляет на земле историю целого народа. Зауркан не ошибается: передавая историю своему гостю, он создает «живую цепь» слушателей: записи погибшего Шараха Квадзбы – делают соучастником истории автора романа, и уже автор, передавая летопись народа читателю, самой своей позицией требует от читателя не машинального прочтения - а именно соучастия.

Действительно, повествование Зауркана Золака изобилует интересными, с художественной точки зрения, особенностями. Рассказывая, он приводит изречения народной мудрости, разговаривает с давно умершими людьми,

припоминает убыхские народные сказания, органично связывая их со своим рассказом. На первый взгляд, может показаться, что старик выжил из ума – настолько странным кажется его поведение – обращение к мертвецам, игра на трубе – старинной реликвии убыхов, и т.д. Свое мнение об этом высказывает В. Бигуаа: «Стороннему наблюдателю может показаться, что Зауркан Золак с психическими отклонениями: в присутствии Шараха он общается с мертвецами, разговаривает с ними вслух. Однако в поведении Зауркана нет даже маленькой толики сумасшествия. Он мудрый человек. Узнав, что его, столетнего старика, живущего на отшибе, вдали от людей, посетил самый почетный гость из далекого и родного Кавказа, он оказывается в сложном положении. Зауркан не в состоянии принять гостя по-убыхски, по-горски, как это бывало раньше до выселения в Турцию. Эта традиция исчезла, ибо уже нет самого народа. Но он своей речью создает иллюзию приема гостя. Таким образом последний убых хочет показать, что они умели соблюдать истинное гостеприимство. С другой стороны, герой как бы просит прощения у Шараха Квадзба за то, что он не может следовать нормам этики». (В. Бигуаа, 2003. С. 263) Иллюзия приема гостя – это одна сторона медали. Другая – то, что, по художественному замыслу автора, Зауркан Золак – человек, наделенный, несмотря на старческую немощь, некоей высшей силой. Примерно такой же силой, которая в старину позволяла знахарям, волхвам, колдунам предсказывать судьбу, находить клады, исцелять болезни. Знахари и волхвы тоже, случалось, вели себя странно, с точки зрения обычного человека, но эта их странность никого не удивляла: все знали, что их разговоры с мертвыми, бормотание заклинаний, обращение вслух к себе самим – это не следствие психического отклонения, а знак подчинения этой самой высшей силе.

Вот старый Зауркан Золак выходит из своего дома и, встав над крутым обрывом, начинает трубить в трубу – реликвию убыхов, доставшуюся ему от предков. Слыша голос трубы, Шарах Квадзба записывает: « Я впервые в жизни слышу звуки этой трубы, одновременно и страшные, и жалобные, похожие на крик раненого зверя. Эти звуки то поднимаются высоко, как дым

над крышей, то, унесенные ветром, жалобно умирают где-то вдали. И я слушаю их и думаю: почему бы этой трубе не закричать еще громче и еще жалобнее, так, чтобы заплакали все, кто ее услышит. И почему бы всем, кто ее услышит, не обнажить головы, вспоминая ушедший из истории народ. Трубит последняя труба убыхов, и беда не в том, что трубящему в нее столетнему старику уже никогда не стать снова ни ребенком, ни юношей, ни воином. Беда в том, что ими уже не станет и никто другой, потому что последний убых – это он». (Б. Шинкуба, 1994. С. 17-18) Зачем старик берет в руки эту трубу? Причин здесь несколько: ее звук извещает о приезде гостя, служит для своеобразного одушевления излагаемой истории, а также для призыва в свидетели сил природы (кстати, знахари и колдуны тоже нередко перед началом мистического акта играли на музыкальных инструментах с целью привлечения высших сил).

Начиная долгий рассказ о горестной судьбе убыхов, Зауркан Золак предваряет ее сказкой, слышанной в детстве от бабушки - сказкой, в которой тоже заключена мудрость народа:

«Был когда-то один человек, который понимал все языки: и волчий, и заячий, и муравьиный. Однажды, идя по лесу, он нечаянно наступил на муравья, и муравей, рассердившись, крикнул:

- Какой это дурак идет, не глядя под ноги?

Услышав это, человек поймал муравья и, положив на ладонь, с удивлением стал рассматривать его.

- Какая у тебя большая голова!

- Это чтоб было куда прятать ум, - сказал муравей.

- А почему у тебя такая тонкая талия?

- А потому, что я живу не ради того, чтобы есть, а ем ради того, чтобы жить.

- Сколько же ты съедаешь за целый год?

- На один год хватит одного пшеничного зерна, - сказал муравей.

- Хорошо. Посмотрим...- сказал человек и посадил муравья в коробочку, бросив ему зерно пшеницы.

Через год, вспомнив о муравье, он открыл коробочку и с удивлением увидел, что муравей съел за год только ползерна.

- Почему ты съел только ползерна? – спросил человек.

- Потому что глупый человек, который без всякой вины бросил меня в эту темницу, мог вспомнить обо мне не через год, а через два, и я на всякий случай оставил ползерна - ответил муравей. (С. 26-27)

Ум, дальновидность, стремление, насколько возможно, позаботиться о будущем связаны воедино, точно так же, как связаны глупость и жестокость – такова идея рассказанной Заурканом Золаком сказки. И все-таки сказка эта – не об уме, а именно о глупости. О глупости человека, который сперва идет, не разбирая дороги и сметая все на своем пути, а затем, чтобы развлечься, сажает живое существо на год в темницу. Он хочет посмотреть, что станет с муравьем, а тот и в начале, и в конце сказки, благодаря собственному уму и сметливости не только остается в живых, но и обзывает своего тирана глупцом. Причем обзывает не из мести, а из-за благородной юродивости, не позволяющей ему лгать. Ведь именно за это юродивых считали в старину святыми – за стремление говорить правду, не смягченную никакими компромиссами. Даже тот факт, что притча расположена в самом начале повествования, имеет большое значение. Зло на Земле огромно и имеет великую силу, но его можно победить умом и выдержкой, умением предвидеть будущее. Убыхский народ, как следует из рассказа Зауркана Золака, делает значительную ошибку – не умеет предвидеть собственное будущее и, вместо того, чтобы при общении со злом проявлять эту благородную юродивость, не идущую на компромиссы, пытается сперва даже сотрудничать с ним. Вспомним, что в начале своего жизненного пути Зауркан был человеком горячим и испытывал гордость оттого, что являлся ординарцем предводителя убыхов Хаджи Берзек Керантуха, который и стал одним из главных виновников гибели своего народа. Следует отметить, что восприятие Заурканом Золаком личности

Хаджи Берзек Керантуха не является однозначным. В молодости Зауркан восхищается предводителем убыхов, его силой и храбростью, его выдающимися человеческими достоинствами.

«Как и многие молодые убыхи, я был опьянен славой и храбростью Хаджи Керантуха. Я так любил его, что всегда был готов преградить своим телом дорогу каждой пущенной в него пуле. Три года я был рядом с ним и старался подражать ему во всем...» (С. 36). Любовь, глубокое восхищение молодого воина по отношению к народному герою, каким тогда представлялся Хаджи Керантух многим из убыхов, понять, в-общем - то можно, однако Зауркана Золака в данном конкретном случае извиняет юность, а что может извинить неосмотрительность целого народа? Недаром свою ошибку в оценке образа предводителя Зауркан окончательно осознает, только дожив до глубокой старости.

«Сейчас, когда долгие годы умудрили меня опытом жизни, я, вспоминая, что думал и что делал и тогда и потом Хаджи Керантух, вижу, что он был слишком необузданным, слишком недалёковидным человеком. Но в те годы моя молодость и моя неопытность ничего этого не замечали». (С. 36)

В частности, автор раскрывает характер Хаджи Керантуха во время роковой встречи последнего с Хамутбеем Чачба и генералом царской армии. Встреча эта имела роковое значение для убыхов в большой степени из-за того, что, вместо дипломатического языка, ее участники избирают язык гнева и осыпают друг друга язвительными оскорблениями. В итоге, Хаджи Керантух гордо бросает собеседникам: «Никто не дарил нам эту землю. И никто не отнимет ее у нас, пока мы живы!... Если между нами будет мир – хорошо, если нет - то мы будем воевать!» (С. 54)

Во второй части повествования – рассказе о судьбе убыхов на чужбине – образ Хаджи Керантуха не появляется, и, в художественном смысле, само по себе его исчезновение является закономерной деталью. Он сделал свое дело и ушел.

Однако, для самого Зауркана Золака, по его же собственному признанию, Хаджи Керантух «перестал существовать» гораздо раньше, после того, как совет междлиса принял-таки решение о переселении убыхов в Турцию, а каштановый дом совета сожгли. Огромный интерес, с художественной точки зрения, представляет образ сына Баракая – Ахмета, стремящегося во что бы то ни стало помешать уходу народа с родной земли.

Ахмет преграждает дорогу толпе со словами: «Убейте меня, но пока я жив, вы не пройдете мимо меня! Вернитесь, пока не поздно в свои осиротевшие дома... Вас ждут корабли. Но когда вы поймете, что вас обманули, они уже не привезут вас обратно... Те, кто ушли, - ушли, но хоть вы вернитесь, сохраните свой род!.. Почему среди вас нет настоящего мужчины, который бы сразил меня раньше, чем я увижу, как погибнет мой народ...» (С. 91-92)

Но народ всего этого просто не слышит, и корабли, полные людей, отплывают от родных берегов. Ахмет мечется по опустевшему берегу, и его крик – последний крик в жизни – обращен к исчезающим кораблям: «Что вы делаете!.. Как можно оставлять родную землю, могилы своих предков!.. Опомнитесь!..» Зауркан Золак (кстати, не понимающий в то время тревог Ахмета) предлагает вернуться и забрать плачущего человека, но сделать это не успевают: сын Баракая стреляет в себя. Этот выстрел вызывает на кораблях первое смятение. Сам Зауркан с горечью вспоминает: «Мы все были в смятении. Там, на дороге, когда он задерживал нас, его не хотели слушать. Но теперь его смерть наполнила наши сердца тревогой. «Кто так поступил с собой, наверное, знал какую-то правду, которой мы не знали!» – так подумали мы, сидя в лодке, когда уже поздно было об этом думать. Страна убыхов была пуста, а несчастное тело Ахмета, сына Баракая, волны бросали взад и вперед между прибрежными камнями, словно то море, то берег попеременно тянули его к себе». (С. 95)

Этот художественный образ применен не случайно: с душами покидающих родину убыхов начинается происходить как раз то же самое, что и с мертвым телом Ахмета, т.е. если до этого их тянуло только море, то теперь

они впервые с тоской смотрят на оставленную землю. Большое значение имеет сцена умерщвления лошадей убыхами. Для любого человека, ведущего хозяйство на земле, конь – это незаменимый помощник в сельских работах, для воина же он ценен вдвойне: в бою нередко жизнь человека зависит от качеств лошади. Кроме того, конь – друг, искренне привязанный к своему хозяину, собственный конь – заветная мечта любого кавказского мальчика. Чтобы проследить это, обратимся к повести М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». В главе «Бэла» пятнадцатилетний Азамат, чтобы завладеть полюбившейся лошастью, предлагает ее хозяину взамен свою молоденькую сестру. Характерно, что влюбленный в девушку Казбич, отказывается от подобной сделки, и отнюдь не из-за того, что считает недостойным просить за лошадь столь высокую цену и толкать мальчика на сомнительный, с нравственной точки зрения, поступок. Напротив, он приводит собственные доводы, которые должны убедить Азамата в том, что он, Казбич, явно продешевил бы, если б пошел на такой «обмен». Его ответ – это старинная песня, Казбич насмешливо поет ее в ответ на предложение Азамата.

Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены:
Он и от ветра в степи не отстанет,
Он не изменит, он не обманет.

Карагез, конь Казбича, в самом деле, не раз спасал своего хозяина, кроме того, этот отлично выезженный красавец являлся своеобразной «визитной карточкой» владельца.

«Как теперь гляжу на эту лошадь: вороная, как смоль, ноги – струнки, и глаза не хуже, чем у Бэлы; а какая сила! Скачи хоть на пятьдесят верст; а уж выезжена – как собака бегаёт за хозяином...» (М. Лермонтов, 2004, С.18) Лермонтов не случайно, описывая лошадь, упоминает о красавице Бэле: мальчик, которому не терпится завладеть Карагезом, все-таки находит иной вариант для сделки – и получает коня. В конечном счете, ценность лошади во

всей этой истории намного превышает ценность человеческой жизни: отданная чужеземцу и вскоре оставленная им, Бэла погибает.

В романе Ф. Искандера «Сандро из Чегема» (глава «Слово») герой во время похорон молодой жены привязывает свою лошадь рядом с лошадью покойницы, что вызывает негодование со стороны родственников. Его поступок имеет глубокий смысл, в тот момент не понятный никому, кроме него самого: он символизирует нерушимое единство двух любящих людей, которое не под силу разрушить никому, даже смерти. Смерть, согласно художественной системе Искандера, - это дорога, и недаром молодой вдовец, решивший покончить с собой, начинает собираться в дорогу и седлать коня.

«Долгая дорога мне предстоит, мать!» – отвечает он на вопрос матери о том, что значат его сборы. По этой «дороге» убитый горем человек отправляется вслед за своей безвременно почившей супругой, а седлание коня, как и в первом случае, является символичным. Конь на Кавказе – действующее лицо легенд и сказаний, с ним связаны многие древние обычаи,

Так, например, в Северной Осетии долгое время существовал обычай «посвящения коня умершему».

Вот что пишет об этом фольклорист-кавказовед З.М. Салагаева: «Своеобразный поэтический текст сопровождал один из интереснейших обрядов Осетии – посвящение коня умершему. Этот обряд восходит к глубокой древности. Тогда родственники умерщвляли лошадь и погребали ее с покойным. Ученые давно обратили внимание на связь осетинского посвящения коня со скифскими погребальными обрядами. Это подтверждается и новейшими исследованиями. С течением времени обряд погребения коня сменился просто посвящением коня умершему. У могилы умершего подводили к гробу коня «в полном убранстве», увешанного боевыми доспехами, и один из стариков – бахфалдисаг (посвящающий коня) приступал к совершению обряда, в котором основное место отводилось словесному тексту. Сюжет этого текста – изображение картин загробного мира – был удобен для выражения идеалов народа, его представления о добре и зле. Посвящение коня было про-

никнуто идеей возмездия за грехи, совершенные на земле, и вознаграждения за добрые дела, в нем жестоко осуждались скупцы, воры, прелюбодеи, неправедные судьи, лихоимцы, затрагивались вопросы укрепления семьи, любви между супругами, и многие другие явления жизни». (З. Салагаева, 1980. С. 102) В романе Б. Шинкуба характерными являются мотивы, повлекшие гибель коней от рук любящих их хозяев.

Безусловно, важной является здесь та деталь, что покончивший самоубийством Ахмет не убивает своего коня. Остальные стремятся порвать с прошлым, и убийство лошади – неременная часть этого разрыва. Ахмет же находит в себе мужество не делать подобного шага, поэтому умерщвлять любимую лошадь у него нет необходимости. Зато появляется необходимость умертвить самого себя, так как жизнь на родине без своего народа не имеет для него смысла. Главный герой повествования, Зауркан Золак, решает переселиться в Турцию, и его любимого коня ожидает трагическая участь. Примечательно, что коня Зауркана зовут Бзоу, как коня Сасрыквы, одного из главных героев эпоса о нартах. Интересен, с художественной точки зрения, эпизод, когда накормивший и напоивший коня в последний раз, Зауркан Золак ведет его на поле, чтобы пристрелить.

«Увидев это, мать и сестра закрыли глаза руками и зарыдали, - вспоминает повествователь. – А мой Бзоу, ничего не зная, весело шагал за мной, иногда ласково подталкивая меня в плечо головою, словно хотел сказать: "Садись!» ... - Мой верный Бзоу, сколько раз ты спасал меня от гибели, а теперь погибнешь от моей руки, сказал я и заплакал, прижавшись к шее коня. Потом снял уздечку и погнал его по полю. У нас уже было всенародно решено, что наши кони, так же, как и мы, не должны попасть в руки врага, и пусть каждый, кто вырастил коня, сам его и застрелит». (С. 88-89)

Жестокость, кажущаяся герою необходимой, на самом деле – являющаяся нарушением вековых нравственных устоев народа, не так безобидна, как это может показаться на первый взгляд. Совершая ее, убыхи как будто принимают правила игры, навязанные им извне, и все, что с ними происхо-

дит дальше, - происходит, согласно этим чуждым, жестоким правилам. Особенно важным здесь является то, что люди сами убили своих коней, то есть, сами выразили согласие жить по этим правилам.

В повествовании, ведущемся от лица Зауркана Золака, присутствуют определенные черты героического эпоса. Е.М. Мелетинский писал:

«Эпическая гармоническая цельность коррелирует с устойчивостью и однородностью эпического мира, чему, в свою очередь, соответствует постоянный эпический фон. В эпосе рисуются преимущественно действия героев, а не их душевное состояние, но рядом с действием большое внимание уделяется церемониальным диалогам и статическим описаниям. Да и само действие иногда как бы распадается на ряд сцен, фиксированных состояний, поэтических картин. Яркий пример – описание смерти Роланда во французском эпосе как серии картин: Роланд разбивает свой меч, Роланд отдает ангелу перчатку, Роланд ложится лицом на восток». (Е. Мелетинский, 2001. С. 404)

В повествовании Золака, особенно в тех эпизодах, где ведется речь о военных действиях, также присутствует динамичная смена картин, однако, несмотря на эти явные черты героического эпоса, история о переселении убыхов – это «эпос наоборот», эпос без героя. Разумеется, среди убыхов немало благородных людей, но в самой ситуации, приведшей к гибели целого народа, к сожалению, мало героического.

Почему люди соглашались на это переселение, почему с такой легкостью покидают родные очаги? Для сравнения возьмем эпизод из романа Ф. Искандера «Сандро из Чегема». Вспомним: герои романа - чегемцы - все новое принимают с осторожностью, нерешительностью, постоянно оглядываясь на свое прошлое, в трудных случаях – цепляясь за него, как утопающий за соломинку. Интересная деталь: с восторгом принимают социальные новшества в романе «Сандро из Чегема» лишь малодостойные люди, по большей части – тунеядцы: им кажется, что все новое поможет им без труда быстро продвинуться в жизни. В мировоззрении чегемцев виден здравый подход к жизни, которого нет у убыхов в романе Б.Шинкуба «Последний из ушед-

ших». Почему? Как это ни парадоксально, из некоего подсознательного исторического оптимизма. Будущее кажется этим людям светлым, просто потому что оно - будущее. Кроме того, труд на земле, пусть даже и на родной, очень тяжел, а им пообещали счастливую жизнь в другой, теплой и богатой, стране. Их ждут корабли, и – будущее, а то, что в чужой стране они будут не в состоянии повлиять на это будущее, в голову эмигрантам не приходит. Подобная хаотичность в восприятии завтрашнего дня отражена в фольклоре Кавказа, присутствует, например, в известной грузинской сказке «История бедного и богатого человека».

Согласно сюжету, крестьянин попадает в странный дом, где работает множество машин. Крестьянин обращает внимание на две из них. Из-под колеса одной машины сыплется хлеб, золото, серебро, жемчуг. Ось машины истончилась, работает с трудом. Вторая машина только делается, у нее, напротив, крепкая ось, на вид очень красивая. Крестьянина спросили: какая тебе больше нравится?

-Та, что делается, - не задумываясь, отвечает крестьянин.

Вскоре выясняется: та машина, что делается, и есть символ будущего.

Если сравнить два мировоззрения – искандеровских чегемцев и убыхов из романа Б. Шинкубы - и предположить, какой бы выбор сделали они, будучи на месте этого кавказского крестьянина, то ясно, что убыхи, скорее всего, поступили бы так же, как и он, пленившись неизвестным, но, несомненно, прекрасным будущим. Чегемцы, вернее всего, предпочли бы иное: отремонтировать ту машину, что дает драгоценности, и тем самым обеспечить свое будущее, поскольку абсолютно неизвестно, что будет производить новая машина.

Герои Ф. Искандера воспринимают действительность более реально, чем их предки, и это не удивительно: во-первых, их мировоззрение вбирает в себя опыт людей былых поколений (к примеру, опыт тех же убыхов), они пережили коллективизацию, и успели почувствовать трагизм ситуации, когда человека в буквальном смысле отрывают от земли. В художественной си-

стеме Ф. Искандера чегемцы - это люди одного социума, со своими законами, собственным укладом и мировоззрением.

Чегем для них не просто земля, а нечто гораздо большее – некое духовно-нравственное пространство. Убыхам легче поменять свою землю на какую-либо другую, чем чегемцам - заменить на что-либо это пространство. Собственно, ни на какое «светлое будущее» его не заменишь. Это будущее (так же как прошлое и настоящее) оно включает в себя.

* * *

Само название произведения «Школьный вальс, или Энергия стыда» говорит о тех реалиях, которые автор стремится передать читателю: повесть имеет как бы два названия – слово «энергия» не случайно пишется с заглавной буквы. Ф. Искандер уравнивает здесь два разнообразных мира – Детство и Стыд, делает их неотделимыми друг от друга. Во - многом это обуславливает философский характер повести, оправдывает отвлеченные рассуждения на «вечные» темы. «Детство» - в художественной системе писателя – явление сугубо индивидуальное, личностное – является субъективным, в то время как Стыд – абстрактное философское понятие – рассматривается в качестве объективного начала. К Стыду приравниваются Время, Страх, Боль, и другие отвлеченные понятия, делающиеся по мере соприкосновения с миром школьника более конкретными, получающими абсолютно новое, свежее толкование.

«Но, видно, всякая боль и терпение имеют свой порог, свои нервные пределы. Помню, однажды, когда я лежал дома после нескольких изнурительных приступов малярии и к нам домой пришла медсестра, чтобы взять у меня из пальца кровь на анализ, я долго и нудно сопротивлялся, никак не мог решиться протянуть ей палец. Видимо, нервно ослабленный и изнеженный повышенной лаской к больному, я не мог силой стыда преодолеть эту, сравнительно с хинным уколом, маленькую неприятность... Хотя ослабление силы стыда отчасти и было вызвано, как я думаю, общим физическим ослаблением организма, что привело к ослаблению нервной силы, все же главное,

я думаю, не в этом. Главное, ослабление силы стыда было вызвано именно повышенным вниманием ко мне как к больному. Это повышенное внимание ко мне выражалось в желании близких свести на нет мнимые и истинные неудобства, которые испытывает больной. Причем сам больной, то есть я, воспринимал это повышенное внимание как справедливую плату за страдание. Это и снижало силу стыда, но воспринималось не как снижение силы стыда, а как одна из форм платы за страдание.

- Мне и так плохо, - как бы говорил я медсестре (а, может, и на самом деле говорил), - так что же вы мне еще больно делаете?

Кстати, насколько я помню, повышенное внимание я не только воспринимал как справедливую плату за страдание, но, помнится, было какое-то ощущение недоплаты за эти страдания, что выражалось в капризах, доставляющих хмурое удовольствие. Каприз – хромой признак власти». (С. 197-198)

И вот снова разговор с абстрактного рассуждения о боли и конкретного эпизода детства переносится в социальную плоскость. Это не случайно, как не случайно основополагающим понятием повести выбран именно Стыд (не Время и не Боль, которым здесь тоже уделено достаточно места). Позиция автора такова: стыдно говорить о чем-либо отвлеченном, когда в государстве творятся такие страшные вещи. И с воспоминаний детства он резко переводит разговор на тему власти, тоталитаризма, государства. Это обусловлено сюжетом, основной нитью которого является судьба репрессированного человека.

Повествование ведется здесь от первого лица – автор применяет субъективированный способ отражения действительности.

Литературовед А.Я. Беселия отмечает, что объективированный и субъективированный способ изображения мира требуют непрямого контакта, то есть целую систему взаимосвязей субъекта с объектом – художника с действительностью. Исследуя данную закономерность при субъективировании эпического образа, он цитирует высказывание Андре Моруа: «Подлинный

роман, замечает он, рождается в силу внутренней потребности. Стендаль, Бальзак любили сюжеты, позволяющие им возобновлять свою жизнь под новой маской. Фабриций в «Пармской обители» - это Стендаль в образе молодого и красивого лейтенанта, сына богатейшего банкира... Порой разгадать маску нелегко. «Мадам Бовари – это я», - говорит Флобер. И, может быть, поэтому «Мадам Бовари» - шедевр». Высказывание Андре Моруа, - замечает А.Я Беселия, - интересно в данном случае тем, что оно прослеживает одну из сторон взаимосвязи художника с действительностью». Но так до конца и не распознав сущности процесса, он теряется в догадках, когда доходит до весьма тонкого, интересного самонаблюдения Гюстава Флобера. Однако же, здесь нет ничего нелогичного. Ведь писатель связан не с отдельными образами, а со всем произведением в - целом. Поэтому все герои произведения являются так или иначе выразителями одной художественной идеи автора произведения и подчиняются только ей». (А. Беселия, 1981. С. 32-33)

Ф. Искандер субъективизирует повествование с целью оживить его, сделать более близким и понятным читателю, вызвать доверие к сказанному – это с одной стороны. С другой – автор использует в повести автобиографические факты, и те же самые факты (как выше было замечено) он использует в других своих произведениях, например, в «Рассказах о Чике», в которых повествование ведется от третьего лица и автор как бы занимает позицию постороннего наблюдателя. Несмотря на то, что в обоих произведениях центральное место занимает мир ребенка, они совершенно разные, в них неодинаково расставлены художественные акценты, однако «разность» эту подчеркивают еще и различные способы повествования. Кроме того, субъективизируя повествование в «Школьном вальсе, или Энергии стыда», автор тем самым делает это произведение более автобиографическим. Рассказывая читателю о мире ребенка, Ф.Искандер то и дело перемежает повествование философскими отступлениями, он как бы корректирует детское восприятие вещей со «взрослой» точки зрения. Так, например, разговор «о времени историческом» он начинает с воспоминаний детства, с неумения ребенка пользо-

ваться часами. И приходит к выводу: для того, чтоб уметь грамотно обращаться со временем, часы – не главное,- выходит, что ребенок понимал это лучше взрослых, к тому же никто из них даже не догадывался, что малыш не умеет обращаться с часами. И действительно: ребенок в повести не опаздывает и довольно точно определяет время по каким-то собственным интуитивным ощущениям.

«Теперь поговорим о времени» - предлагает Ф. Искандер читателю. И тут же уточняет: «Но прежде чем говорить о времени историческом, я должен сказать, что у меня со временем обычным сложились в свое время сложные, запутанные взаимоотношения». «Сложные запутанные взаимоотношения» - не что иное как неумение маленького мальчика определять время по часам. Но, прежде чем начать повествование об этой забавной особенности ребенка, автор упоминает время историческое, то есть снова делает разговор почти политическим. Однако, здесь имеется коннотативный оттенок: ребенок не умеет обращаться со временем – и стыдится этого, в то время как взрослые люди из самых высших структур делают со временем поистине ужасные вещи, живут как бы «сквозь» время, так как умение определять время – это, прежде всего, умение правильно оценивать прошлое и задумываться о будущем. Таким образом, Стыд, в художественной системе Искандера, - это еще и главное мерило нравственности, особенность порядочных людей. Стыд испытывает мать маленького героя, испытывает его и репрессированный отец – он чрезвычайно мало пишет своей семье, стыдясь лишний раз потревожить жену и детей напоминанием о себе.

«Я подумал, что письма его за все эти годы пробивались к нам, как крики тонущего человека, а мы, его дети, постепенно уходили все дальше и дальше – и потому, что убедились, что нельзя помочь, и потому, что у нас начиналась своя жизнь. И только мама продолжала стоять на берегу и ждать. Но он и этого не видел. Нельзя сказать, чтобы он слишком досаждал нам своими криками. Десяток писем за двадцать лет». (С. 243)

Смерть репрессированного человека – вдали от дома, от родины, по которой он тосковал долгие годы в изгнании – является в своем роде символом. Эта линия – одна из центральных в повести, не только потому, что она отчетливо проходит через все повествование, но и, главным образом, потому, что она коренным образом меняет оттенки этого повествования, главный сюжет которого – не просто мир детства, а мир сиротства, мир ребенка, оставшегося без отца. В абхазской прозе смерть человека вдали от родины становилась одной из основных тем повествования у многих авторов. Главной причиной этого является историческая реальность – насильственная коллективизация, сталинские репрессии. В романе Б. Шинкуба «Последний из ушедших» описываются страдания и смерть людей на чужбине, но от персонажа Ф. Искандера – отца маленького героя повести – их отличает в этом смысле существенная деталь: они оставили родину по своей воле. Гораздо более близким в сюжетном отношении является рассказ Д. Гулиа «Под чужим небом», главный герой которого – крестьянин Елкан – умирает в чужом краю от тоски по родине, с которой был разлучен насильственно. Согласно сюжету, князь Алдыз отдает под суд своего молочного брата Елкана, и того ссылают в далекую Сибирь. Умиравший от тоски Елкан просит своего земляка Мыстафу похоронить его под деревом, откуда видна гора, очень похожая на его родные горы. В предсмертном бреду он вспоминает мать, отца, дядю, и эти его воспоминания играют в рассказе немаловажную, в художественном отношении, роль. Впрочем, в сжатом повествовании Д. Гулиа роль значительной художественной детали выполняет и пейзаж: если в начале рассказа он представлен вполне нейтрально, то постепенно его роль усиливается, и достигает апогея в том эпизоде, где главный герой просит земляка похоронить его под заветным деревом. Это дерево, этот холм, с которого видны горы, так похожие на родину Елкана, – все становится символом родной земли, верность которой и является главной идеей произведения.

В повести Ф. Искандера репрессированный отец мальчика тоже тоскует по оставленной родине и так же, как герой Д. Гулиа, умирает от тоски по

ней. Для него родина – это еще и дети, для которых само слово «детство» становится на всю жизнь неразлучимо с понятием «стыд». Они стыдятся своего вынужденного бездействия, стыдятся, что ничего не могут сделать для умирающего отца. Им приходится дважды пережить его смерть – во время ареста и во время получения известия о смерти. Таким образом, автор настаивает на том, что жизнь у человека одна, а умереть он может не один раз. Подобная мысль о смерти уже интерпретировалась в литературе и философии. Уникальная возможность мистического создания собственной смерти, в частности, детально интерпретировалась западным философом Морисом Бланшо. (М. Бланшо, 2002. С. 282) Тоталитарное государство как раз лишает человека этой возможности – самому создать свою смерть. Оно это право берет на себя и само определяет: кто из его граждан умрет какой смертью. Никто, даже «сильные мира сего» в тоталитарном государстве не могут с точностью знать ничего о своей смерти – она может наступить в любой момент и быть насильственной. По замыслу Ф. Искандера, есть только один человек в государстве, который может сам создать свою смерть. Человек этот – Сталин. Он не столько создает свою смерть, сколько продолжает создавать сам себя – в смерти.

Заканчивается повесть пересказом сна главного героя, при этом сам герой называет свой сон «политическим», этим самым переводя повествование снова в русло политики.

«Другой сон через много лет после XX съезда. Кого-то хоронят. За гробом идут музыканты, толпа. Вдруг тот, кого хоронят, медленно приподымается из гроба и медленными движениями рук начинает дирижировать оркестром. Но, как это бывает во сне, оркестранты, несмотря на то, что он прямо перед ними, привстав из гроба, дирижирует ими, не замечают его, хотя и подчиняются медленным взмахам его рук. И вдруг страшная догадка доходит до меня: он нарочно устроил свои похороны, чтобы посмотреть, кто его будет хоронить. Потом он всем, хоронящим его, отомстит. Особенно музыкантам. Это похороны Сталина. Я надеюсь, что этот сон ничего не означает,

кроме наших тревог о будущем. А если что-то означает, ну что ж, постараемся достойно встретить свою судьбу». (С. 244) В композиционном плане автор использует здесь необычный прием: сон героя, который должен являться развязкой, является, на самом деле, задержанной кульминацией повести: страх остается с человеком, независимо от того, жив или нет тот, кого он боится. Физическая смерть Сталина, с точки зрения автора, очень мало что может изменить в сознании целого поколения, выросшего с этим страхом.

Говоря об этих вымышленных похоронах Сталина, автор снова заводит с читателем прочувствованный разговор о времени. И, поскольку разговор идет о времени, он уравнивает жизнь и смерть, живых и мертвых (в предыдущем абзаце автор представляет живым своего давно умершего отца). Согласно художественной системе Искандера, смерть отсутствует как явление, когда речь идет о времени, и, следовательно, об историческом процессе. Стало быть, жив Сталин, жив и отец героя – они оба оставили след во времени. След этот может быть различным: глобальные повороты в истории, память детей об отце, просто «память» крови.

Поэтому-то, если верить подобной системе, нет ничего странного в том, что Сталин приподнимается из гроба и дирижирует оркестром: «мертвые» продолжают вмешиваться в дела живых, и, чтобы избежать этого вмешательства, необходимо как раз умение живых обращаться со временем, иными словами говоря, - необходима ответственность перед будущим. Ответственность – это, прежде всего, страх. Страх повторить в будущем ошибки прошлого. Интересно эту тему рассматривает современник Ф. Искандера В. Астафьев. В рассказе Виктора Астафьева «Мною рожденный» (1987 г.) страх человека перед властью равен трусости.

Устами бывшей репрессированной женщины, умирающей от рака, автор рассказа убеждает в этом читателя: «Дурен, отравлен этот свет, напугана, сжата, боязнь пропитана душа российского человека. И это уже навсегда. И будь у нас дети, им перешел бы по наследству наш богатый душевный багаж. Но не судил нам бог с Олешкой продолжения, и спасибо ему – зачем

нашей героической родине еще один трусливый обыватель. Она и без того задыхается от надсады, от скопища задерганных слабых людей». (В. Астафьев, 1991. Т. 2. С. 458) Однако и здесь страх людей способен влиять на будущее. «И это уже навсегда. » Страх перед властью у Искандера – это ответственность перед будущим, способная изменить его в лучшую сторону. Этот же самый страх у Астафьева – явление сугубо отрицательное, так как оно отнимает у людей волю к жизни, причем даже тогда, когда бояться, казалось бы, уже нечего. Мертвые и живые здесь отделены замыслом автора друг от друга, отделены по–страшному, как раз потому, что прошлое и будущее не связано в единую нить. Молодой герой В. Астафьева – начинающий сценарист, актер и бывший зять крупного чина КГБ – говорит о своем творческом замысле: «Но не свободен мой дух, совесть моя отяжелена воспоминаниями и на всю жизнь отравлена генеральским сдобным харчем. Хочу от этого освободиться посредством опять же всевыносливого кино. Склею фильм про семейство генерала Горошкина и сыграю в нем самого себя. Думаю, что вы согласитесь: хотя бы эта-то роль выстрадана мною и заслужена. Великого русского поэта сыграть недостойн – реализуюсь в подонке. Сценарий написан, план есть, и только никак не могу придумать: как научить кошку жрать покойника? Где труп взять? Может, денег накопить да за границей сторговать? Там же все продается и покупается. У нас за труп засудят и засадят. Покойников у нас всегда жалели и любили больше, чем живых». (С. 468)

Герои Ф. Искандера, испытывая страх перед тоталитарной властью, совершенно очевидно не стыдятся его и легко прощают себе даже смирение перед участием репрессированных родственников. Герой Астафьева именуется себя «подонком» за этот страх, за собственную причастность к семье человека, сажавшего невинных людей. Он хочет освободиться от прошлого и избирает для этого освобождения оригинальный способ – рассказать всему миру о собственной «подлости», то есть, по сути, пережить во второй раз прожитые годы. Замечу: в педагогике есть распространенный способ снять стресс с детской души, повторив в игровой форме ситуацию, послужившую

причиной для стресса. С героем повести «Мною рожденный» происходит нечто похожее – он не может просто «забыть», «смириться», как это делает юный герой Искандера. Его заботит, где «взять покойника», чтобы фильм получился более натуралистичным. Представить себе, что подобную сцену можно, в крайнем случае, опустить, заменить другой или просто оставить «за кадром» молодой человек не в силах. Это - не просто стремление к точному воспроизведению сценария. Это еще и скрытая агрессия, без которой, по мнению автора, немислимо представить себе сталинскую эпоху.

Молодой актер судит себя – и осуждает: «великого поэта сыграть недостойн...» В то время как герой Искандера, напротив, себя осуждает, но не судит: «Я смотрел на этот крупный старческий почерк, почерк человека, забывающего язык, и мне горько стало от того, что мне нечем было заполнить этот листок письма и в нем осталось место для последнего известия. Я подумал, что смерть его началась с тех пор, как письма наши начали сокращаться, незаметно, произвольно, с годами» (С. 233). По мнению автора, продолжительность жизни репрессированного человека зависит от душевного состояния его близких едва ли не больше, чем от тоталитарной власти, репрессировавшей его. И то, что не прощается власти, легко прощается себе самому. Прощается – потому что нельзя прожить жизнь, испытывая вечную вину. Память об отце – другое дело, она облагораживает человека, а вот вина перед мертвым – иссушает душу. Она не вернет страдальца. Она – вроде бы ни к чему. По мнению героя В. Астафьева, жизнь нельзя прожить, забыв свою вину перед мертвыми. И что самое главное – самооправдание здесь невозможно вообще. Его в художественной системе повести просто не существует.

Тема отражения сталинской эпохи затрагивается и в другом произведении Ф. Искандера «Стоянка человека». (Ф. Искандер, 1992. Т.2.) Произведение состоит из небольших рассказов-зарисовок, каждый из которых отображает многогранность человеческой природы. В рассказе «Мальчики и первая любовь» (имеющем подзаголовок «Исповедь Виктора Максимовича») рассказывается история, главными героями которой становятся обыкновенные

школьники-старшеклассники. Красивая девочка – тайная мечта не только самого героя, но и доброй половины его друзей-ровесников – на вечеринке позволяет себе нелицеприятное высказывание о вожде народов. Как становится ясным читателю из сюжета повести, школьница, по сути, повторяет слова своего отца, рискующего вести с небольшой, в - общем-то, дочерью вольные беседы о политике. Кто-то из присутствующих доносит на юную дессидентку, и на следующий день вся семья исчезает бесследно, в неизвестном направлении. То есть – направление-то всем (и даже ошеломленным друзьям девочки) хорошо известно, но, когда мальчики отправляются в районное управление НКВД, надеясь хоть что-то узнать о пропавшей семье, с ними не ведут там долгих разговоров. И – вообще никаких не ведут – только повзрослев, эти люди понимают, что легко могли не вернуться назад из своего правозащитного «рейда». Итак, «первая любовь» исчезает (или даже погибает, что, в художественном отношении, по сути, одно и то же). А что же мальчики? Более-менее жизнь удается только у главного героя – рассказчика, хотя и он не избежал тюрьмы по политической статье. Самый талантливый из друзей – Коля Шервашидзе – кончает свою жизнь не менее страшно, чем репрессированная девочка: его убивает жена, женщина властная, из рода тех самых «больших начальников», которые и призывали в свое время избавляться от «врагов народа». Второй мальчик – Алексей – спивается, испытывая тяжелейший душевный надлом. Еще один юноша из компании погибает на войне. Рассказчик искренне скорбит о печальной участи своих друзей, особенно горькой и несправедливой кажется ему судьба Николая. «Коля, последний всплеск нашей крови, зачем ты пошел к ним? Господи, как он был талантлив и слаб!» - печально рассуждает Виктор Максимович. «Пойти к ним» - это, по замыслу автора, не просто попасть в порочную семью «больших начальников». «Они» - это еще и все те, кто знал, что происходит в стране и молчал, испытывал, может быть, подобострастие к сильным мира сего, не пытался заступиться за близких, и т. д. Художественный мир рассказа подразумевает четкое разделение людей на «своих» и «чужих». «Свои» -

это те, кто, как мальчишки – главные герои повести – не побоится ночью отправиться в НКВД со словами «Если нужно – умрем за нее» (т.е. за репрессированную девочку – О.К.) «Своя» - смелая красивая школьница, рискнувшая на дружеской вечеринке заявить, что «страной управляет беглый каторжник». Во всех этих поступках имеется не просто некая благородная юродивость, корень которой – юношеское стремление к правде и справедливости. Это – образ жизни, абсолютное нежелание и неумение бояться кого-либо, невзирая на те страшные вещи, которые в это время происходят в стране. У читателя, исследователя, возникает законный вопрос: если «своими» являются только эти люди, то кто тогда «чужие»?

Ф. Искандер отвечает на этот вопрос следующим эпизодом: «Мы проходили мимо центрального городского парка. Огромная толпа окружала памятник Сталину. Ораторы с пьедестала что-то говорили. Я предложил моему спутнику войти в толпу и послушать их.

- Нет, - сказал он, - я вам не советую. Возможны эксцессы, да и чекисты, безусловно, все это снимают на пленку.

Он остался у входа в парк, а я вошел в толпу. Ораторы говорили ту же пошлость, что и при жизни Сталина... Я уже хотел уходить, как вдруг раздался какой-то приказ, и вся толпа мгновенно повалилась на колени. И разом оголили мою душу! Те, кто сентиментально посматривал на меня, знаками и словами стали показывать, чтобы я последовал их примеру. Их взгляды как бы уверяли: это просто, это даже уютно. Я не последовал их примеру. По толпе калек прошел злобный, фанатический ропот. Я почувствовал, что ноги у меня чугунеют. Человек, стоявший на пьедестале, явно тот, кто дал приказ рухнуть, несколько раз махнул мне рукой. Видя, что я не следую его призыву, он решительно обогнул пьедестал и зашел за него. Вероятно, там у них был какой-то штаб, и он хотел спросить, как быть со мной. Я решил больше не испытывать судьбу. Огибая коленопреклоненных, я вышел из толпы. За мной никто не погнался» (С. 520-521).

Эпизод носит, безусловно, фантастический характер – интересная деталь: Сталин вновь оживает здесь, заставляя людей упасть на колени (в повести «Школьный вальс, или Энергия стыда» подобный эпизод уже встречался: там внезапно оживший Сталин дирижировал оркестром во время собственных похорон.) Вывод один: Сталин не мертв до тех пор, пока есть музыканты, готовые играть его музыку, и есть люди, которые падают на колени при его появлении. Но к касте «чужих» автор относит не тех людей, которые падают на колени (они для него не «чужие» и не «свои», им дано презрительное название «калеки»), а тех, кто, подобно спутнику рассказчика, не идет в парк на праздник, поскольку абсолютно уверен: смерть Сталина – имитация, чекисты снимают все на пленку, и участников торжества ждет неременная расправа. Это с одной стороны. С другой – автор-рассказчик, хотя и не падает на колени перед ожившим тираном, все-таки испытывает безусловный страх перед ним, причем страх этот – далеко не мистического характера. «Я решил больше не испытывать судьбу... За мной никто не погнался». Человека не испугало внезапное воскресение мертвого, не удивила толпа, упавшая на колени перед Сталиным. Он боялся, что за ним погонятся. Этот страх, с авторской точки зрения, всевечен, он будет жить в душах людей до самой смерти. Получается, что «свои» тоже испытывают его, так же, как и «чужие». В чем же тогда разница между этими категориями людей? В разном отношении к собственному страху. Одни считают страх унижительным для себя, для других он – норма жизни. В художественной системе Ф. Искандера Сталин – персонаж в некотором роде бессмертный, и корень этого бессмертия – прежде всего не в нем самом, а в человеческой природе: стоит Сталину появиться (хотя бы самым фантастическим образом воскреснуть из небытия), тут же найдется большое количество людей, готовых упасть на колени.

Несколько по-иному трактует образ «вождя народов» современник

Ф. Искандера – А. Рыбаков. В романе А. Рыбакова «Дети Арбата» Сталин создает вокруг себя ореол бессмертия, величия, гениальности. Но он это делает сам, искусно распределяя роли между своим окружением. Широкой

массе «простых смертных» в этом «театре одного актера» не достается даже роли зрителей. Что же достается им, миллионам обычных русских людей? Достаются – приговоры... Их жизнь – это непрерывное хождение с завязанными глазами и поклонение чему-то необыкновенно светлому, гениальному, счастливому. Это светлое и гениальное и есть – Сталин. Все гении, как известно из мировой истории, были чрезвычайно сомневающимися людьми, по крайней мере – на определенных этапах своей жизни. Постоянная уверенность в своей исключительной гениальности – один из признаков серьезного душевного заболевания. Но образ Сталина у А. Рыбакова – не образ безумца. «Вождю народов» удастся, когда надо, абстрагироваться – он думает о себе самом в третьем лице, представляя собственные поступки как свершения необыкновенно высокого порядка, выполненные поистине великим существом, почти богом.

«Покровский хотел представить себя хранителем ленинизма, единственным толкователем взглядов Ленина. Нет, извините! Единственным толкователем взглядов Владимира Ильича Ленина может быть только его преемник, только продолжатель его дела, только тот, кто после него повел страну. Его преемник, его продолжатель – Сталин, страну ведет Сталин. Значит, только Сталин и является единственным толкователем ленинского наследства, в том числе и в области истории, ибо ОН эту историю ДЕЛАЕТ...» (А. Рыбаков, 1988. С. 195) Важная деталь: история пишется с маленькой буквы, при этом монументальный слепок слов «ОН ДЕЛАЕТ» (относится к Сталину) – выводится заглавными буквами. Вывод: с точки зрения Сталина, ход истории не слишком важен, и не важен он не из-за дикарского равнодушия к прошлому, а по причине того, что сама по себе история абсолютно инертна, она полностью зависит от того, «кто ее делает». Другая характерная деталь: Сталин у Рыбакова не говорит о себе, что он руководит страной, а предпочитает выражаться иносказательно – «повел страну после Ленина», «ведет страну», и т. д. Это сталинское косноязычие не случайно, оно является вполне продуманным авторским приемом. Страна, протянувшаяся на тысячи

бескрайних километров, - это совершенно особенный организм, руководить, в прямом смысле этого слова, им сложно. Руководить – это значит стремиться к улучшению уровня жизни людей, нести ответственность за происходящее в этой стране... Как все это выполнить? Здесь нужно именно «руководить»: разбирая это слово с точки зрения этимологии – «водить, т.е. управлять руками людей. Иными словами, уметь правильно организовать жизнь в стране.

Выражение «вести страну» подразумевает несколько другие цели. Ведут машину. Ведут дела заключенных. Так или иначе, подразумевается абсолютная пассивность со стороны «ведомого» и абсолютная невозможность сотрудничества с «ведущим». Пожалуй, Сталин Рыбакова готов повторить вслед за французским королем Людовиком XVI: «Государство – это я». Далее автор романа объясняет подобную позицию Сталина следующим образом:

«ОН и есть представитель этих партийных кадров, и потому ИХ роль в истории Октября – это и есть ЕГО роль. В этом и заключается истинная роль масс и истинная роль личности в истории. Гражданскую войну выиграли не военспецы, только мешавшие делу, выиграли гражданскую войну десятки тысяч коммунистов, кадровых партийных работников, создавших армии и дивизии, полки и отряды. ОН представитель этих кадров, и потому ИХ роль в гражданской войне – это ЕГО роль, а ЕГО роль – это и есть роль партии. Вот так, на таких принципах должна создаваться история, и история партии прежде всего. Так называемое коллективное руководство – миф. Никакого «коллективного руководства» в истории человечества не существовало. Римский Сенат? Чем кончился? Цезарем. Французский триумvirат? Наполеоном. Да, история человечества есть история борьбы классов. Но выразителем класса выступает ВОЖДЬ, и потому история человечества – это история его вождей и правителей. Идеализма тут нет. Дух эпохи определяется тем, кто эту эпоху творит. Эпоха Петра – одна из самых ярких в истории России, она

отражает его яркую личность. Правление Александра Третьего – самое тусклое, оно вполне соответствовало его собственному ничтожеству». (С. 196)

«Идеализма тут нет» - считает «вождь народов». Идеализм как раз есть, но это идеализм совершенно особенный – он целиком и полностью направлен на самого себя. В повести «Школьный вальс, или Энергия стыда», а также в рассказе «Мальчишки и первая любовь» Ф. Искандер не преподносит читателю образ живого Сталина – его полностью заменяют короткие мистические эпизоды. Это совершенно оправданный сюжетный ход: в основе мистики лежит невидимое и неопознанное, существующее как бы за гранью человеческого сознания, но иногда по неведомой причине пересекающее эту грань. Так и искандеровский Сталин – он существует «за кадром», но, тем не менее, коренным образом влияет на мир в - целом, бытовую жизнь, сознание людей. Влияет до такой степени, что, увидев воочию этого мистического вождя – неважно, восставшим из гроба или сошедшим с постамента в парке – люди ведут себя крайне неадекватно – падают на колени, впадают в панический страх, и т.д. Сталин в романе «Дети Арбата» абсолютно реален, и он представляет опасность и вызывает страх именно как реальный человек. Сталин Искандера – персонаж почти мистический, он вызывает страх, близкий к мистическому. Не очень понятно, как вождь – фантом воспринимает миллионы своих «подданных». Впрочем, некоторая туманность в этом вопросе вполне отвечает замыслу автора: никто не знает, как относятся к живым людям полумистические существа.

* * *

В философской сказке «Кролики и удавы» Ф. Искандер прибегает к эзопову языку.

Эзопов язык (от имени древнегреческого раба-баснописца 6 в. до н.э. Эзопа) – иносказательное, замаскированное выражение мыслей, обычно с сатирическим намерением. Понятие Эзопова языка введено в русскую литературу М.Е. Салтыковым-Щедриным, который дал его объяснение: «Привычке писать иносказательно я обязан дореформенному цензурному ведомству.

Оно до такой степени терзало русскую литературу, как будто поклялось стереть ее с лица земли. Но литература упорствовала в желании жить и потому прибегала к обманным средствам. Она и сама преисполнилась рабским духом и заразила тем же духом читателей. С одной стороны, полились аллегории, с другой – искусство понимать эти аллегории, читать между строками. Создалась особенная, рабская манера писать, которая может быть названа эзоповскою, - манера, обнаруживающая замечательную изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств». (М. Салтыков-Щедрин, 1875) Эзотерический язык тайнописи, в который иногда переходит Эзопов язык не всегда бывает понятен читателю.

М. Горький отмечал: «Эзоповский – иносказательный – сердитый язык Салтыкова не всегда был понятен мне». В советское время в условиях партийной цензуры роль Эзопова языка возросла в творчестве многих писателей: М. Зощенко, М. Булгакова, А. Платонова, В. Катаева, Б. Окуджавы, писателей-фантастов, и т.д.

Эзопов язык активно использовался в XIX веке журнальной прессой: в частности, после убийства террористами царя Александра II – в то время особенно сильно ужесточилась цензура – его использовал журнал «Отечественные записки». Авторы «Отечественных записок» говорили о своих «невольных обетах молчания» (1868 г., № 3, стр. 88), о «белых листах в книге российской словесности» (1870 г., № 3, стр. 290), и так далее. Использование метода эзопова языка чрезвычайно интересно, с художественной точки зрения: оно требовало мастерства, глубокого понимания сложившейся в России ситуации, серьезного литературного таланта автора. Исследователь этого метода Л.Я. Паклина пишет, что у мастеров эзоповой речи запретная мысль часто находила опору в проходной детали, метафоре, сравнении, иногда даже в строке точек. В повышенной выразительности тропов, ставшей предметом особых забот писателей, в многозначительных паузах, останавливающих повествование, содержалась энергия до предела сжатой мысли. Это, по мнению исследователя, придавало намеку особую напряженность, интеллектуальную,

эмоциональную, художественную. В более разряженной атмосфере «остального» повествования он выделялся своей интенсивностью, вызванной подчеркнуто скрываемой, а потому и особенно заметной «недозволенностью содержания». «Двухплановость» эзоповского стиля, считает Л.Я.Паклина, проявляется здесь особенно остро – перенос основного содержания авторской мысли в подспудный план повествования происходит в форме скачка, по принципу музыкальной синкопы. Намек вызывает плавное течение повествования, и хотя оно потом восстанавливается, у читателя уже не исчезает ощущение никогда не тающего подтекста. Неожиданный акцент запоминается, усложняя, активизируя читательское восприятие. (Л. Паклина, 1971. С. 36-37)

В сказке «Кролики и удавы» Ф. Искандер продолжает традицию, берущую свое начало от М.Е. Салтыкова-Щедрина. У М.Е. Салтыкова-Щедрина были веские причины создавать произведения, активно используя прием эзопова языка, об этих причинах говорилось выше.

У Ф. Искандера, на первый взгляд, таких причин быть не могло: в 60-80-е годы XX столетия литературная цензура носила несколько иной характер – это, во-первых, и, во-вторых, сам писатель в ряде своих произведений достаточно объемно отражает негативные стороны современности: как социальные, так и политические. Значит, в «Кроliках и удавах» мы имеем дело со стилизацией, прибегнуть к которой у Ф. Искандера имелись-таки веские причины. В самом употреблении приема стилизации существует некая пародия на сложившуюся ситуацию в литературе – здесь подвергается сатирической критике и свехопека со стороны коммунистической партии, допускающая чрезмерное и не всегда обоснованное вмешательство в литературный процесс, и огромная роль политической цензуры. Если рассматривать философскую сказку «Кролики и удавы» с этой точки зрения, то употребление эзопова языка становится чрезвычайно интересным и вполне обоснованным приемом, никак не связанным со страхом перед тоталитарным режимом. Конечно, само употребление эзопова языка уже говорит о том, что в повести автор будет рассматривать проблему страха, и он действительно рас-

смачивает ее, причем рассматривает с не совсем обычной позиции – он как бы подвергает осмеянию страх человека перед государственной машиной, и тем самым стремится к выполнению гуманной миссии – освобождению читателя от этой тоталитарной фобии – через смех, через сатирическую направленность произведения.

Салтыков-Щедрин для сатирического осмеяния в своих сказках выбирает отдельные типы обывателей, Искандер берет глобальное психологическое и социальное явление – страх, причем художественные методы у обоих писателей во многом схожи.

М.Е. Салтыков-Щедрин во многих своих сказках, получивших при помощи эзопова языка свою яркую социальную направленность, тоже пишет о страхе, но это страх отдельного существа, может быть, какого-либо узкого социума. Страх у М.Е. Салтыкова-Щедрина – явление, лишенное глобализации: он будничен, и продолжителен настолько, насколько долго будет продолжаться жизнь существ, терзаемых этим страхом. Страх в «Кроliках и удавах» продолжителен не менее, он, пожалуй, сравним даже с вечностью в том смысле, что его хватит на весь век тех, кто придавлен этим страхом. Но тут имеется огромная разница: источник страха в произведениях Салтыкова-Щедрина – это, как правило, моральные и душевные качества самих боящихся, в «Кроliках и удавах» – тоталитарный пресс, нависающий абсолютно над всеми и давящий людей без разбору. Именно отсюда происходит искандеровская глобальность страха. Он приходит не «снизу», как у Салтыкова-Щедрина, а «сверху», поэтому и является единым, и даже почти обязательным, для всех.

В сказке М.Е.Салтыкова-Щедрина «Премудрый пескарь» также идет речь о страхе. О страхе перед чем? В первую очередь, перед реальной жизнью, и лишь потом – перед смертью. Страх здесь (разумеется, в сатирическом свете) преподносится как «мудрость».

«Но он, пескарь-сын, отлично запомнил поучения пескаря-отца, да и на ус себе намотал. Был он пескарь просвещенный, умеренно-либеральный, и

очень твердо понимал, что жизнь прожить – не то, что мутовку облизать. «Надо глядеть в оба, сказал он себе: - а не то как раз пропадешь!» - и стал жить да поживать. Первым делом, нору для себя такую придумал, чтоб ему забраться в нее можно, а никому другому – не влезть! Долбил он носом эту нору целый год, а сколько страху в это время принял, ночуя то в иле, то под водяным лопухом, то в осоке. Наконец, однако, выдолбил на славу. Чисто, аккуратно – именно только одному поместиться впору. Вторым делом, насчет житья своего решил так: ночью, когда люди, звери, птицы и рыбы спят – он будет моцион делать, а днем – станет в норе сидеть и дрожать». (М. Салтыков-Щедрин, 1939. С. 27) Чего же боится премудрый пескарь? Ему есть от чего испытывать страх: в реке, да и на суше, полно врагов, которые могут причинить вред, даже лишить жизни. Но этот страх испытывает только он, в силу характера, наследственности, душевных качеств. Остальные речные жители совершенно определенно ведут себя иначе. Они не то чтобы не боятся врагов, просто всепоглощающий страх заменяет разумная осторожность. К премудрому пескарю относятся с насмешкой, мудрым его никто не считает, скорее напротив. Это – не только мнение «речного сообщества», но еще и отношение автора к своему чересчур боязливому герою.

« И что всего обиднее: не слышать даже, чтоб кто-нибудь премудрым его называл. Просто говорят: слышали вы про остолопа, который не ест, не пьет, никого не видит, ни с кем хлеба-соли не водит, а все только распостыльную свою жизнь бережет? А многие даже просто дураком и срамцом его называют и удивляются, как таких идолов вода терпит» (С. 30).

Тему страха автор рассматривает также в сказке «Самоотверженный заяц». Оригинальное отражение данной темы заключается в том, что заяц – герой сказки в бытовой жизни оказывается вовсе не трусливым. Он боится – одного-единственного волка, которому дал слово явиться в назначенный час на завтрак (вернее, в качестве волчьего завтрака). При этом он не испытывает никакого страха перед разлившейся рекой, перед другими волками и лисами, он быстро бегаёт и запросто мог бы удрать от волка. Но заяц не делает этого,

и это делает его страх перед волком отчасти сопоставимым со страхом кроликов перед удавами в повести Ф. Искандера. На первый взгляд может показаться, что здесь присутствует некоторый элемент гипноза: удавы у Искандера, как известно, действительно уверены, что они гипнотизируют кроликов. Заяц в сказке Салтыкова-Щедрина боится волка, потому что привык его бояться, потому что страх этот родился вместе с ним. И волк прекрасно знает об этом: он спокойно отпускает зайца проститься к невесте, будучи абсолютно уверенным, что тот вернется в назначенное время. Таким образом, страх действует на расстоянии даже сильнее, чем вблизи. Когда волк был рядом, заяц не столько боялся, сколько сокрушался о том, сколько несчастий в его заячьей судьбе может произойти из-за того, что он не успеет на собственную свадьбу: невеста захворает с горя, выйдет за другого, и т.д. Страх, напротив, начинает донимать косоного, когда он оказывается вдали от волка, но есть нечто сильнее страха, иначе перепуганный заяц не нашел бы в себе сил вернуться назад.

Он, тем не менее, находит силы и возвращается, - им движет привычка, полная уверенность, что иначе не может быть, что в сложившейся ситуации необходимо действовать по четко запрограммированной схеме.

Волки – главное, они всегда ели зайцев, и будут их есть – в этом главное заячье кредо, кредо, заметим еще раз, совершенно не трусливого животного. М.Е.Салтыков-Щедрин не даром в насмешку называет зайца «самоотверженным», в его поступке действительно присутствует самоотверженность. Главный недостаток косоного в том, что тот абсолютно не думает, за что и кому он отдает свою жизнь.

Но ведь и остальное заячье племя таково – оно поддерживает и одобряет эту позицию: «Рассказал он тут, как и что. Рассказывает, а сам горькими слезами заливается. И воротиться-то ему не хочется, и не воротиться нельзя. Слово, вишь, дал, а заяц своему слову – господин. Судили тут тетки и сестрицы – и те в один голос сказали: правду ты, косой, молвил: не давши слова –

крепись, а давши – держись! Никогда во всем нашем заячьем роду того не бывало, чтобы зайцы обманывали!» (С. 33)

И заяц не обманывает. Он является как раз вовремя, поражая волка своей пунктуальностью. Тот неожиданно... милует косога, на время откладывая его смерть: самоотверженный заяц на пару с еще одним своим не менее самоотверженным сородичем остается сидеть под кустом и ждать. Ждать чего? Смерти! Но ведь и все остальные существа – как зайцы, так и люди – живущие на свете, тоже ждут смерти. И неизвестно, кого из зайцев она настигнет быстрее – тех, что сидят под кустом, или тех, что бегают по лесу. М.Е.Салтыков-Щедрин видит цель своего повествования в осмеянии подобной позиции – от смерти надо уходить любыми возможными способами, а не сдаваться ей на милость без боя.

Кролики в философской сказке Ф.Искандера, в большинстве своем, тоже сдаются без боя и легко поддаются гипнозу. Ими движет при этом та же самая уверенность в единственной правильности происходящего, что и самоотверженным зайцем в сказке Салтыкова-Щедрина, но движет она ими до тех пор, пока один предприимчивый кролик не поднимает бунт прямо в животе у удава:

« - Зато будьте спокойны, - сказал Великий Питон, - с тех пор ни один удав не выпускал из себя кролика.

- А все-таки это дикость! – вдруг воскликнул Коротышка, не слишком высовываясь из-за дальних рядов.

Не успели удавы что-нибудь сказать по поводу этого грубого выпада, как услышали нечто и вовсе неслыханное.

- Мерзавец! – вдруг раздался чей-то отчетливый голос.

Все удавы стали подозрительно оглядывать друг друга, стараясь угадать, кто посмел произнести столь оскорбительное слово.

Косой, о котором к тому времени все забыли, с ужасом почувствовал, что это был голос кролика, которого он так неудачно проглотил. Он знал, что несет полную ответственность за поведение проглоченного кролика, и пото-

му пришел в ужас». (Ф. Искандер, 1992. Т.2. С. 255) Чего так испугался удав Косой, из живота которого говорит кролик? Он прекрасно понимает, что, на момент грубого выпада кролика по отношению к Великому Питону, является с этим кроликом одним целым, кроме того, не сумев правильно проглотить добычу, он тем самым ставит под серьезный идеологический удар власть удавов, точнее сказать – единственную возможность этой власти, уже не говоря о том, что примеру смелого зверька могут последовать другие кролики.

Великий Питон действительно зол на Косого едва ли не больше, чем на кролика, заметив, что «удав, из которого говорит кролик, это не тот удав, который нам нужен». Он прекрасно знает, что его господство может оказаться под ударом, если остальные кролики узнают о дерзкой выходке своего соплеменника. Его опасения оказываются не напрасными.

« - Я давно веду наблюдения за удавами,- сказал Кролик из кустов,- вы подтвердили, что легенда о дерзком кролике не легенда, а быль. Это лишний раз убеждает в правильности моих некоторых догадок. Теперь я твердо знаю: ваш гипноз – это наш страх. Наш страх – это ваш гипноз». (С. 261)

Кролик действительно рассказывает о сделанном открытии своим братьям, а также Королю и Королеве. Однако, «правлящие структуры» это сообщение отнюдь не радуется, скорее – наоборот: дело в том, что они удерживают власть преимущественно двумя способами – надеждой на Цветную Капусту (которой никто не видел, но которую все надеются в скором времени получить) и Страхом перед удавами. Если один из этих способов перестанет действовать, то, значит, скоро перестанет действовать и другой: кролики спокойно разбредутся по всему лесу, и кроличье государство ожидает развал. Король тогда напоминает соплеменникам об одной чрезвычайно важной вещи: капуста и горох, которые они едят, тоже берутся не с неба – их крадут у туземцев. Это, конечно, тоже не слишком справедливо, но так было заведено во все времена, как был заведен и страх перед удавами. По его логике, если кролики перестанут испытывать страх, то, значит, должны перестать пользоваться краденой капустой с полей туземцев.

В художественной системе Искандера удавы – это империалистические державы, страх перед которыми активно поддерживало советское руководство все годы советской власти. В буквальном смысле – эти державы советских граждан, конечно, не «ели», но ведь автор и не употребляет слово «есть» - оно у него предусмотрительно заменено словом «проглатывать». В советское время человек, эмигрировавший за границу, для своей страны становился «проглоченным» - мертвым, в том плане, что его силы, его талант, его труд, в конце концов, никак не могли более быть полезны своей стране. «Туземцы» - это дружественные социалистические страны, а также некоторые советские республики, у которых активно изымалась «пища». Таким образом, если разрешить свободный «бег по лесу» (т.е. беспрепятственную эмиграцию), то можно лишиться и «пищи» со стороны «туземцев». Пресловутая мечта о Цветной Капусте – не что иное как надежда на построение коммунизма, Король кроликов постоянно напоминает, что над осуществлением этой идеи постоянно трудятся кролики на «тайных плантациях». Символ «тайных плантаций» нельзя расшифровать однозначно: с одной стороны, под ними могут подразумеваться засекреченные научные и военные институты, а с другой – лагеря для политзаключенных. В пользу второго говорит и тот факт, что, согласно сюжету, кролики, которые вдруг начинали сомневаться в возможности получения цветной капусты, бесследно исчезали со своими семьями, и все остальные были уверены, что они трудятся как раз на «тайных плантациях».

Имеется в кроличьем государстве и свой Поэт – образ, явно содержащий пародию на Максима Горького. Поэт увещевает короля бороться с неграмотностью и пишет бесконечные песни о буреветниках, иногда, впрочем, принимая за этих вольных птиц обыкновенных ворон. У Поэта тяжелая судьба: с одной стороны, его постоянно мучает совесть за собственную причастность к дурным делам своего Короля, с другой – он мечтает быть похороненным в Пантеоне, среди самых выдающихся кроликов государства (явный намек на Кремлевскую стену). Король, выслушав мнение Поэта, выпус-

кает для борьбы с неграмотностью в большом количестве чернила из сока бузины, которые, как выясняется впоследствии, можно употреблять в качестве алкогольного напитка.

«Одним словом, Поэт ужасно любил воспевать буревестников и ужасно не любил созерцать горевестников. Увидит буревестника – воспоеет. Увидит горевестника – восплачет. И то и другое он делал с полной искренностью и никак не мог при этом понять, что воспевание буревестников непременно приводит к появлению горевестников».

(С. 287)

Когда Поэт состарился и стал все чаще принимать за буревестников обычных ворон, к нему был приставлен глазастый крольчонок-поводырь, который, к тому же, «оберегал Поэта и от всяких колдобин и ям, когда они гуляли в пампасах, потому что Поэт все время смотрел в небо в поисках буревестника и не замечал вокруг себя ничего.

- Разрешись над миром...- бывало, начинал Поэт, но тут его перебивал глазастый крольчонок:

- Дяденька Поэт, это не буревестник, это ворона!

- Ах, ворона, - отвечал Поэт, несколько разочарованный. – Ну, ничего, призыв к буре никогда не помешает!» (С. 288)

Под образом кролика, по имени «Задумавшийся» автор выводит советского дессидента, который подвергает сомнению правильность существующего строя. Задумавшегося Король намеревается устранить совершенно изощренным образом: приказывает кролику Находчивому спеть при удавах песню, в которой указывается местоположение мятежного подданного. Задумавшийся разгадывает (отчасти – при помощи своего ученика) королевскую хитрость, но добровольно идет в пасть к удаву: он устал бороться с «королевским режимом».

«Дессидент» предпочитает эмиграцию.

« - Учитель! – крикнул Возжаждавший, - но ведь твоя смерть – это уход от борьбы. Ты оставляешь наше дело...»

- Тихо, - спокойно остановил его Задумавшийся, - а то ты его опять запугаешь... Я любил братьев-кроликов и делал все, что в моих силах. Но я устал, Возжаждавший. Меня сломило предательство. Я знал многие слабости кроликов, знал многие хитрости Короля, но никогда не думал, что этот вегетарианец способен проливать кровь своих же кроликов. Я столько времени отдал изучению врагов, что упустил из виду своих. Теперь я боюсь за себя, я боюсь, что душа моя погрузится в великое равнодушие, какое бывает у кроликов в самый пасмурный день в самую середину Сезона Больших Дождей». (С. 320-321)

Удав с радостью глотает кролика, уверенный, что теперь весь ум Задумавшегося перешел к нему и будет работать в пользу удавов.

Узнав о поступке своего Короля, кролики вначале бунтуют, но затем, когда король предлагает им выбрать другого правителя, успокаиваются и не подозревают, что за этим предложением может последовать какая-нибудь хитрость. А хитрость, тем не менее, застаёт их врасплох, хотя, казалось бы, что хитрого может быть в том, что Король просто предлагает своим подданным выполнить по команде несколько гимнастических упражнений? И кролики, несколько раз встав и присев по приказу Короля, уже по привычке подчиняются ему. Тут явно содержится намек на выборы главы государства в советское время: кандидатура в избирательном бюллетене одна-единственная – можно голосовать «за», можно «против», но каково будет тому, кто проголосует «против»? «Против» Короля голосует Возжаждущий, а кролик, стоящий рядом с ним, испуганно поднимает сразу обе лапки, стремясь доказать вождю свою преданность – иначе ему потом могут припомнить, что он стоял рядом с мятежником.

Король сохранил власть, но удерживать ее становится день ото дня все труднее: Кролики все-таки перестали бояться угрозы извне, то есть – удавов. Теперь остаются надежды только на пресловутую Цветную Капусту, но и их хватает ненадолго: то и дело на королевском пути возникает храбрый крольчонок, ехидно заявляющий, что ему хочется давно обещанного лакомства. С

маленьким нахалом пытаются бороться, а по лесу начинают ползти разнообразные слухи: мол, Цветная Капуста давно появилась, но использовать ее по прямому назначению может только сам Король и Кролики, Допущенные к Столу. Король делает разнообразные, порою самые непредсказуемые попытки, сохранить власть: в частности, он приказывает раздавать подданным давно заготовленные чернила, якобы для того, чтобы те учились грамоте и не отвлекали его от государственных дел. На какое-то время это помогает – дело в том, что с собственной неграмотностью кролики борются весьма изощренным способом – они эти чернила пьют, некоторые даже спиваются (явная ассоциация со снижением цен на водку во времена «хрущевской оттепели»). Но потом чернила заканчиваются, и раздавать становится нечего, ведь с «туземной» капустой в государстве тоже давно наметились проблемы.

« Интересно, что некоторые престарелые кролики, рассказывая молодым о прежней жизни в гипнотический период, сильно идеализировали его...

- Раньше никто бы не поверил, - распалялись старые кролики, - чтобы туземцы использовали удавов против кроликов...

- А выпивка? Чистый сок бузины даром раздавали, - вспоминали престарелые алкоголики, - хочешь – учись писать, хочешь – пей, твое дело.

- Но вы забываете главное, - напоминал кто-нибудь, - при гипнозе, если уж тебе суждено было умереть, тебя усыпляли, ты ничего не чувствовал.

- А сейчас рядовые кролики отраву пьют, - не давал закрыть тему престарелый алкоголик, - сок бузины идет только для Допущенных...

- Одним словом, что говорить, - вздыхал один из старейших кроликов, - порядок был». (С. 382)

Порядок при гипнозе (то есть – при социализме), действительно, был.

Но разве гипнотизировали кроликов только удавы? Гипноз в художественной системе Ф. Искандера – это выдуманный страх слабого перед сильным, перед сильным мира сего – в том числе. А если так, то несчастных кроликов гораздо сильнее «гипнотизировали» те, кто находились ближе к ним – то есть сам Король и Допущенные к Столу. Страх перед удавами по

сравнению с этим огромным «внутренним» гипнозом был просто детской игрушкой. Но «правлящим структурам» казался очень важным этот страх кроликов перед удавами, поскольку они точно знали: если кролики усомнятся в безграничных возможностях гипноза и перестанут бояться удавов, то им ничего не стоит перестать бояться и доморощенных «гипнотизеров». Теперь остается только выяснить, кого из советских правителей Ф. Искандер вывел в образе кроличьего Короля. Однозначно ответить на этот вопрос нельзя, ведь в повести описывается все время существования социализма. Король – образ собирательный: у него в характере и сталинское недоверие к товарищам по партии и близким людям, и бескомпромиссность Хрущева, и пассивность Брежнева. Интересно рассмотреть, как подозрительный Король ищет врагов среди своих соратников:

«Он увеличил королевскую охрану и почувствовал, что ему становится легче: часть сил, уходившая на то, чтобы удержать власть, освободилась. Но в один прекрасный день ему в голову пришла вполне здравая мысль, что такая сильная охрана может сама попытаться отнять у него власть. Как же быть? Если сейчас внезапно уменьшить охрану, решил Король, злоумышленники подумают, что наступил удобный случай для захвата власти. Поэтому он еще больше увеличил охрану, дав новым охранникам охранять Короля от старой охраны». (С. 289)

В этом эпизоде подвергается сатире мания преследования Сталина.

Художественное новаторство Ф.Искандера в повести «Кролики и удавы» заключается прежде всего в том, что это – едва ли не единственный случай в советской и постсоветской литературе, когда в сатирическом контексте преподносится не социализм как общественный строй, не социалистическая Россия на каком-либо определенном этапе, а «перегибы» соцстроения за все время его существования в конкретной стране, при этом делаются смелые и далеко идущие выводы. В отличие от упомянутого ранее М.Е. Салтыкова-Щедрина Ф. Искандер подвергает сатирическому осмеянию конкретные исторические лица (Сталин, Горький, Хрущев и т.д.), в то время как Салтыков-

Щедрин выводит лишь отдельные группы людей. Главное художественное средство, используемое автором для достижения комического эффекта, - это употребление эзопова языка. Именно эзопов язык позволил автору соединить в одном лице (Король) исторических деятелей разного времени (достигая тем самым высокой степени комизма), а также в легкой, непринужденной форме выявить общественные противоречия и передать их читателю, используя живой, смелый юмор. Ф. Искандер в философской сказке «Кролики и удавы» воссоздал историю советского государства, обнажив самые неприглядные стороны исторического процесса этого времени без грубой политической желчи.

В своем повествовании автор обращается к читателю, и не просто обращается – он делает его соучастником, предлагая посмотреть на обсуждаемые проблемы авторским взглядом, для этого он использует оригинальный дедуктивный ход.

«Между прочим, я заметил, услышав эту историю кроликов и удавов, мрачнеют. А некоторые начинают горячиться и доказывать, что положение кролика не так уж плохо, что у них есть немало интересных возможностей улучшить свою жизнь. При всем своем прирожденном оптимизме я должен сказать, что в данном случае мрачнейший слушатель мне нравится больше, чем тот, что горячится, может быть, стараясь через рассказчиков воздействовать на кроликов». (С. 384)

Ф. Искандер сравнивает «мрачнейшего» слушателя с человеком, который на просьбу дать взаймы помрачнеет, но все-таки согласится выручить, а «горячащегося» собеседника – с тем, кто в ответ на подобную просьбу начнет доказывать, что есть другие выходы из сложной ситуации, а денег, скорее всего, не даст.

«Так и в этой истории с кроликами я предпочитаю слушателя несколько помрачневшего. Мне кажется, для кроликов от него можно ожидать гораздо больше пользы, если им вообще может что-нибудь помочь». (С. 384)

Помрачневший слушатель – это слушатель всерьез задумавшийся, и не только о проблемах кроликов – о проблемах власти, страха и бесстрашия. Заставить читателя задуматься над этими серьезными проблемами – и есть основная цель автора-повествователя в философской сказке «Кролики и удавы». Интересна сказка и с точки зрения поэтической структуры. В произведении имеются две основные линии повествования: одна – о жизни удавов, другая – о кроликах, однако эти линии тесно взаимодействуют, воспроизводя картину мира, объединяющую сильных и слабых, властвующих и подчиненных. Таким образом, поскольку в сказке существуют две линии повествования, то каждая из этих линий имеет свои кульминационные моменты и отдельную развязку.

К глубокой, смелой сатире Ф. Искандер прибегает и в другом своем произведении – повести «Созвездие Козлотура».

Повествование в повести выстроено на трех взаимосвязанных уровнях:

Первый уровень – абсурдное нововведение в сельском хозяйстве.

Второй уровень – коррумпированность средств массовой информации.

Третий уровень – личная жизнь главного героя, его детские воспоминания, взгляды на жизнь, на то же нововведение и коррумпированность. (Ф. Искандер, 1992. Т. 2.)

К средствам массовой информации герой, от лица которого ведется повествование, имеет самое прямое отношение: он недавно закончил учебу и работает журналистом. Молодой журналист критично относится к окружающей действительности, даже если этой действительностью являются стихи главного редактора, опубликованные в газете под псевдонимом. Из газеты приходится уйти и устроиться в другую, в Абхазию, где также находится обширный простор для критики. Дело в том, что в местном животноводстве появляется открытие, которое газета раздувает до масштабов гениального: одному местному селекционеру удалось скрестить горного тура с обыкновенной домашней козой, вследствие чего на свет появился первый козлотур. В газете создаются две рубрики, призванные освещать «толковое начинание»,

молодого журналиста отправляют в одно из сел, чтоб тот написал большую заметку о жизни козлотура. Но в селе его ждет разочарование: председатель колхоза прямо на глазах журналиста загоняет к козлотуру коз, и тот убеждается, что у нового животного далеко не все в порядке с репродуктивной функцией: коз он, во всяком случае, крыть отказывается наотрез. Это говорит о том, что «талантливое начинание» обречено на провал. Казалось бы, одного этого достаточно, чтобы признать открытие неудачным и прекратить «раздувать» его как чрезвычайно выгодное для развития сельского хозяйства. Но тут все не так просто - повествование выходит на «второй уровень» - коррумпированности средств массовой информации: во-первых, о козлотуре уже писали, причем исключительно в восторженных тонах, во-вторых (и в - главных!) крупный местный чин признал начинание интересным. Второй уровень повествования пересекается с третьим – молодой журналист прекрасно понимает абсурд происходящего, оттого что его собственное детство было связано с сельским хозяйством, в том числе – с разведением коз. Там же, в селе, он встречается с ученым - археологом Вахтангом Бочуа, приехавшим читать лекцию, под названием «Козлотур – это наша гордость», при этом вопрос журналиста – как же он, археолог, будет читать такую лекцию, не приводит ученого в смятение: тот заявляет, что будет излагать проблему «с исторической точки зрения». Всем хорошо понятно: если животноводческий опыт уже распропагандирован, то и надо работать в этом ключе, иначе будут неприятности. Правдивого журналиста, на всякий случай, решают хорошенько напоить за казенный счет, а в родной газете его, на тот же самый случай, переводят из отдела сельского хозяйства в отдел культуры и предлагают провести среди читателей поэтический конкурс на тему козлотура.

Конкурс имеет большую популярность, в нем побеждает бухгалтер одного из местных колхозов, сочинивший лучшее стихотворение о козлотуре:

«Жил гордый тур в горах Кавказа,
По нем турицы сохли все,
Но он мечтал о желтоглазой,

О милой маленькой козе.
Но отвергали злые люди,
Пролить пытаясь его кровь,
Его альпийскую, по сути,
Высокогорную любовь.
Тур уходил за перевалы,
Колючки жесткие грызя,
Его теснили феодалы,
Мелкопоместные князья.
Паленой шерстью дело пахло,
А также пахло шашлыком...
А козочка в долине чахла
В разлуке с гордым женихом.
И только в наши дни впервые
Нашелся добрый чародей,
Что снял преграды видовые
Рукой мичуринской своей.
И с туром козочка любовно
Сплела рога под звон чонгур.
От этой ласки безусловно
Родился первый козлотур.
В нем навсегда, как говорится,
Соединились две черты:
Прыгучесть славного альпийца
И домовитый нрав козы.
Назло любому самодуру
Теперь мы славим на века
Не только мясо козлотура,
Но и прекрасные рога.»

Нетрудно догадаться, почему именно это стихотворение победило на поэтическом конкурсе. Оно, по сути, - зарифмованная газетная статья из того же «передового» издания. В нем есть все, что должно быть в стихотворении, славящем большое начинание: восхваление «нашим дням», «чародею с мичуринской рукой», высоким качествам нового животного. При этом тот факт, что на самом деле козлотур свиреп и нежизнеспособен, никого не волнует. Молодой журналист вспоминает детство, деревню, дом бабушки, вспоминает, как он сам в детстве пас обычных домашних коз – эти умные, ласковые животные совсем не нуждались в том, чтобы их скрещивали с кем-то «посторонним».

Он вспоминает случай, приключившийся с ним во время Второй Мировой войны: ему, тогда еще мальчику-подростку, пришлось идти ночью через кладбище. Мальчик не заметил свежую, видимо, недавно разрытую яму и провалился в нее, однако, он был не первым: до этого в ту же яму провалился козел. Умное животное облизывало испуганному ребенку руки, пытаясь, на своем зверином языке, утешить его, - как видно, доброта козла была в этот ужасный момент очень важна для мальчика, если он запомнил ее на всю жизнь – ведь повествование построено так, что доброта, сочувствие являются основополагающим смыслом эпизода с падением в яму. Отношение к домашним козам тоже было соответствующим – о них заботились, ласкали, в то время как горных туров нещадно отстреливали. Вероятно, тут действовало обычное неписаное крестьянское правило: то, что живет в доме, - свое, его необходимо приручить, чтобы получать молоко и шерсть, его надо укрывать во время непогоды, лечить, когда заболевает, и т.д. Недаром ведь и мальчик, несмотря на свой страх, когда случайный путник протягивает ему веревку, первым делом все-таки спасает козла. В этом и проявление благодарности животному за утешение в трудную минуту, и крестьянская смекалка, призывающая не бросать скот даже в тяжелой ситуации. Неизвестно, чем бы закончилось это необоснованное увлечение козлотурами, если бы не вмешалась опять-таки... пресса. В газете (теперь уже не местной, а одной из централь-

ных) появляется статья, осуждающая разведение непродуктивных животных. Редакция (отлично знающая иерархию) оказывается в смешном и глупом положении, из которого тут же находит выход – делает «козлом отпущения» сотрудника, начавшего раздувать «толковое начинание». Тот, конечно, в ужасе, даже прихварывает от горя, но вскоре утешается новой идеей, не менее далекой от реальности, с логической точки зрения. Вместо козлотуризма он предлагает начать пропагандировать туризм в дальние пещеры, где, по его (непрофессиональному!) мнению, находятся какие-то необыкновенные камни. Молодой журналист пытается найти причину беспечности этого «генератора идей», и без труда находит ее:

«Я думал о Платоне Самсоновиче. Я думал о том, что наше время создало странный тип новатора, или изобретателя, или предпринимателя, как там его ни называй, все равно, который может много раз прогорать, но не может до конца разориться, ибо финансируется государством. Поэтому энтузиазм его практически неисчерпаем» (С. 117).

Все это, конечно, правильно, но автор подводит читателя и к другой идее, открыто не высказывая ее: именно так, по этому же принципу, живет вся страна. Никто не отвечает за свои ошибки, все связаны какой-то странной круговой порукой, то есть «все» отвечают за «все». В переводе на нормальный человеческий язык это означает: никто не отвечает ни за что. Изобретатель, внедряя свое изобретение, ничем, по существу, не рискует: он так или иначе получит свою зарплату, а внедрение будет оплачиваться государством. То же самое будет, вероятно, с поездками в дальние пещеры – правда, финал истории менее предсказуем. Зато, как ни странно, в личном плане история с козлотурами подействовала на героев положительно: Платон Самсонович вернулся в семью – после его болезни жена простила и приняла «мужа-изобретателя», молодой журналист познакомился с красивой девушкой, заинтересовав ее рассказами о козлотуре, в выигрыше оказался даже сам козлотур: его пустили спокойно пастись в стадо и оставили, наконец, в покое. Созвездие Козлотура таинственным образом исчезает с небосвода после раз-

облачения «толкового начинания» - оно является здесь символом, придающим повествованию сатирический оттенок.

С точки зрения поэтики, движение сюжета - от завязки к развязке - является вполне традиционным, предметный мир представлен довольно неброско – ярким и разнообразным он становится лишь в ретроспективном отрезке (там, где изображена абхазская деревня времен войны). Интересна система персонажей, их язык, синтаксическое оформление речи; главной особенностью в данном случае является тот факт, что все они представлены читателю через призму видения главного героя – молодого журналиста. Многие явления действительности журналист наблюдает с некоторым публицистическим пафосом – этим, а также оригинальной темой произведения, обусловлена некоторая публицистичность стиля. Публицистическим оттенком пропитана отчасти и языковая ткань произведения. Отображение действительности в данном произведении лишено часто встречающейся у Ф.Искандера многослойности – автор-рассказчик, сформулировавший свою точку зрения на происходящие события и окружающий мир, отчасти навязывает ее читателю - эта беспрекословность оправдана именно стилем повествования. Таким образом, «Созвездие Козлотура» отличается оригинальной повествовательной структурой, так как сочетает в себе художественный и публицистический стиль. В данном случае этот прием является в определенной степени новаторским для советской прозы того времени (к нему нередко прибегали советские литераторы конца двадцатых - начала тридцатых годов), и он является вполне оправданным для данного сюжета. В-целом художественное новаторство Ф.Искандера в контексте русской прозы имеет собственные оригинальные аспекты. Во-первых, это воплощение нравственно-философской позиции – абсолютное приятие бытия, которое является одновременно основной формой юмористического мироощущения писателя. «Мир прекрасен несмотря ни на что» - вот главная искандеровская формула, и писатель придерживается ее абсолютно во всех своих произведениях. К художественным особенностям прозы Ф.Искандера можно отнести также оригинальные приемы коми-

ческого изображения трагических ситуаций («Софичка», «Рассказ мула старого Хабуга», и т.д.). Так, в главе романа «Сандро из Чегема» «Рассказ мула старого Хабуга» многие трагические детали повествования получают комический эффект по причине того, что рассказ ведется от имени мула. Часто таким приемом является столкновение в каком-либо сюжете абсурда стандартного поведения с разумностью ребенка, животного, простодушного человека или народного обычая. Обычно, строя повествование, Ф.Искандер прибегает к избранному им для себя и наиболее часто употребляемому способу – ведет повествование от первого лица, т.е. автор и рассказчик является одновременно одним из героев произведения. К новаторским приемам в контексте русской прозы можно отнести также специфику художественного времени и пространства у Искандера. Писатель создает художественную модель мира – своеобразный способ понимания действительности искусством. Эта художественная модель включает в себя географическую локализацию пространства, автобиографичность повествования, нравственно-этическую подоплеку при изображении реальности. В современной литературе, тяготеющей во многом к философским реалиям, художественная модель мира служит для испытания идеи. Ф.Искандер принадлежит к числу авторов-традиционалистов, которые стремятся к созданию наиболее «жизненного» образа мира даже в том случае, когда жанр произведения позволяет условности. Мир Ф.Искандера – объемный, красочный, чувственно осязаемый, обладает целой гаммой цветов, запахов, полутонов. Такое видение мира можно назвать стереоскопическим – оно формирует оригинальную модель действительности. Так искандеровский Чегем (роман «Сандро из Чегема») является художественным отображением авторской модели мира: здесь присутствуют добро и зло, хитрость и добродушие, глупость и смекалка, красота и уродство. Отличает данную модель мира как раз безусловное приятие бытия – главная особенность мира писателя. Творчество Ф.Искандера во многом восходит к художественным традициям А.С.Пушкина и Л.Н.Толстого. А.С.Пушкин является для Ф.Искандера не только высшим образцом и кумиром, но и себе-

седником, с которым творческий диалог не может прерваться никогда. Пушкинский принцип приятия мира является той самой этико-философской основой, к которой обращается Ф.Искандер и делает ее обязательной для себя – это отношение к жизни как к абсолютной, гармоничной целостности, в которой не присутствует ничего такого, от чего следовало бы избавиться, чтобы сделать мир лучше. С Л.Н.Толстым у Ф.Искандера имеется сходство не только в плане проблематики. Сходство это заключается главным образом в использовании специализированных художественных средств и приемов. Во многом нравственно-философским ориентиром в искусстве для Ф.Искандера является толстовский тезис «Цементом, все связывающим в единое художественное целое, является не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету». Самобытность авторского отношения к изображаемому предмету – одно из проявлений художественного мира Ф.Искандера. Впрочем, данный аспект можно рассматривать и как новаторство писателя в контексте абхазской прозы. Относительно творчества писателей, пишущих не на родном, а на русском языке, у критиков имеются разные мнения: в частности, высказывалось и такое, что произведения, созданные на русском языке на абхазскую тематику, должны быть отнесены к абхазской литературе. Однако, данное утверждение не представляется верным: творчество писателя едино и неделимо. Наиболее правильным в данной непростой ситуации является необходимость относить национальных писателей, пишущих на русском языке, к двум литературам одновременно. Таким образом, творчество Ф.Искандера имело огромное значение не только для русской, но и для абхазской литературы. Вторая половина XX века представляет собой один из важнейших этапов развития абхазской литературы. Многие произведения абхазских писателей стали известны зарубежному читателю, в их числе – романы и повести таких крупных прозаиков как Б.Шинкуба, М.Лакербай, А.Гогуа, Г.Ахуба, Д.Гулиа, и др. Если в 50-60-е годы основными жанрами абхазской прозы являются повесть и рассказ, то уже в 70-е на передний план выступает роман, что характерно не только для аб-

хазской литературы, но и для мирового литературного процесса. Развитие жанра повести в современной литературе Абхазии связано с творчеством Б.Шинкуба, Д.Дарсалиа, А.Гогуа, А.Джениа. Главными объектами творчества данных писателей являются жизнь человека, его судьба и внутренний мир, нравственные основы его жизнедеятельности. Это уже новая абхазская проза, которую можно назвать психологической, поскольку психологизм занимает в ней одно из ведущих мест. В частности, широкую дорогу психологической повести проложил А.Гогуа: писателя интересует, в первую очередь, «диалектика души» героев – неудивительно, что за этим следует усложнение поэтики произведений: формируется новый тип повествовательной структуры, изменяется сюжетно-композиционное построение повести. В качестве примера можно привести повесть А.Гогуа «Вкус воды»: повествовательная структура здесь является сложной, сюжет не развивается хронологически, автор использует прием «монтажа». Действие происходит с утра до вечера, т.е. формируется художественное время. По манере поэтической организации текста к А.Гогуа близок его современник – А.Джениа. Он автор многих рассказов, повестей, романов – многие повести и рассказы писателя вошли в его книги «Смерть воды» (1977), «Не бери на себя греха, брат» (1982). Отдельными книгами вышли романы А.Джениа «Восьмой цвет радуги» (1976), «Анымирах – божество двоих» (1987). Художественному исследованию А.Джениа подлежат такие проблемы, как взаимосвязь человека и общества, человека и природы, человек и война. Поэтическая структура произведений писателя представляет большой интерес: А.Джениа употребляет монологи героев, прибегает к различным формам психологической характеристики. Интересной является повествовательная структура и в произведениях многих других современников Ф.Искандера: так, например, в повести Б.Шинкуба «Чанта приехал» участие в повествовании авторского голоса играет большую роль: он является и наблюдателем действий, и лицом, следящим за внутренним состоянием души героев. Подобный прием встречается в поэтике прозаических произведений абхазских писателей достаточно часто – можно

утверждать, что традиционный искандеровский способ повествования (автор-рассказчик является одним из героев) уходит корнями именно в национальную литературу. Основным проявлением новаторства Ф.Искандера в контексте абхазской прозы является не только сам факт использования русского языка при создании произведений, но и обращение к традициям русской литературы, о котором говорилось выше. Стремление к нравственно-этическому поиску как к основе творчества роднит Ф.Искандера с современными ему абхазскими прозаиками, однако именно Искандер впервые в абхазской литературе открывает читателю многие стороны психологии личности, например – психологию ребенка. Роман Ф.Искандера «Сандро из Чегема» является революционно новым для абхазской литературы не только с точки зрения сюжетных линий, но и по причине сложности и многообразия поэтики. Во-первых, сам тип романа, состоящего из отдельных новелл и не имеющего цельного сюжета, абсолютно нов для абхазской прозы. Во – вторых, никто в абхазской литературе до Ф.Искандера не обращался к жанру плутовского романа. В-третьих, роман подобного масштаба (имеется в виду не только размер текста, но и временной, и событийный срез) уже сам по себе является новаторским для литературы Абхазии. Сложной и необычной является система персонажей: среди них государственные деятели, простые крестьяне, известные артисты, дети, животные, порой – и растения (достаточно вспомнить эпизод с молельным деревом). В-целом, проза Ф.Искандера представляет читателю богатый предметный мир, стереоскопичность видения в данном случае также является новой для абхазской прозы. Новаторским представляется прием соединения публицистического и художественного стилей («Созвездие Козлотура»), подробное рассмотрение аспекта существования человека в тоталитарном государстве («Стоянка человека», «Рассказы о Чике»), употребление юмористических приемов, корень которых – в абсолютном приятии окружающего мира. Философская сказка «Кролики и удавы», в которой писатель, используя открытый, смелый юмор, создает модель тоталитарного общества, принесла в абхазскую литературу абсолют-

но новый жанр, поскольку соединение жанра сказки сатирической направленности с философским видением мира является новым для литературы Абхазии.

В повести «Созвездие Козлотура» Ф. Искандер не только подвергает сатирическому осмеянию «толковые начинания», он рассматривает их в философском аспекте, предлагая читателю сделать собственные выводы.

Подобные эксперименты за государственный счет, абсолютно бессмысленные с логической точки зрения, неоднократно брались за основу сюжета в советской литературе. В «Котловане» А.Платонова, «Прощании с Матерой» В. Распутина рассматриваются проблемы, во многом схожие с теми, которые рассматривает Ф. Искандер в «Созвездии Козлотура». Везде присутствуют «толковые начинания»: выводится козлотур, роется котлован, уничтожается деревня с целью постройки на ее месте гидроэлектростанции. В определенном плане выведение козлотуров – менее болезненный шаг: ему не приносятся человеческие жертвы. Глупость можно осудить, поправить, козлотуров распустить – пусть даже эта история и не послужит никому уроком. В повести Ф.Искандера ничего «невозвратимого» не происходит, настаивает как раз то, что происшедшее никому не служит уроком. В этом плане выведение козлотуров – явление одного порядка с рытьем котлована и строительством ГЭС на месте деревни.

Всему можно найти оправдание – и человеческим жертвам тоже – если никто ни за что не отвечает. Оправдание это – светлое будущее. Ради «светлого будущего» роют котлован и заливают водой деревню. Но тут-то неизбежно и возникает вопрос: ради какого будущего? Единственный ребенок в «Котловане» - девочка Настя – умирает от голода и холода во время строительства... Вместе со стариками, пожелавшими лучше умереть, чем покинуть родную деревню погибает в затопленном доме маленький мальчик... Эти сюжетные детали – смерть детей – и в том, и в другом случае взяты не для того, чтобы разжалобить читателя. Они приводят читателя к мысли, что нет и не может быть будущего там, где во имя пусть даже и светлой цели убивают

детей – по сути, убивая это самое будущее. Где уничтожают прошлое – с вековым укладом, церквями, могилами, даже и ... с живыми людьми.

Логический вывод напрашивается сам: построить гармоничное будущее можно только, используя опыт прошлого – его мудрость, его накопленные знания, его ошибки. Ошибки тоже необходимо анализировать, причем, по возможности, делать это тщательно и беспристрастно. Иначе от «козлотуров» очень быстро можно перейти к «котлованам».

Проза Ф. Искандера призывает как раз к этому – уметь помнить ошибки прошлого, в том числе и самые горькие, не бросать это прошлое «на произвол судьбы». Иначе судьба непременно предъявит нам жестокий счет. В своих произведениях Ф. Искандер учит человека предъявлять высокие требования к окружающей действительности и к себе самому, связав тем самым в единую нить – прошлое, настоящее и будущее.

Глава 2.

РОМАН «САНДРО ИЗ ЧЕГЕМА». ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ. ПОЭТИКА.

Роман «Сандро из Чегема» является самым масштабным, на сегодняшний день, произведением Ф.Искандера. Интересно оно с точки зрения необычности поэтики: роман построен из небольших отдельных рассказов, однако вместе они составляют необычное для жанра современного романа произведение. Далеко не традиционен и образ главного героя – Сандро, отчасти имеющего черты персонажа средневекового плутовского романа. Он герой и рыцарь, совершающий благородные поступки, и плут, и защитник чести, трудолюбивый крестьянин и вечный бездельник, а также популярный тамада, без которого не обходится ни одно торжество.

Юмор Ф.Искандера в романе является неотъемлемой составной частью повествования. Большую роль в повествовании играет авторский голос – он ведет постоянный диалог с читателем, рассказывает, объясняет, моделирует читательские вопросы. Роман «Сандро из Чегема» с самого момента своего появления вызвал большие споры критики и огромный интерес со стороны читателей, позже произведение было переведено на иностранные языки и пользовалось (и продолжает пользоваться) огромным успехом у зарубежной читающей аудитории. Обратимся к истории создания романа «Сандро из Чегема». История эта кажется феноменально долгой. Первые главы «Сандро из Чегема» начали публиковаться в журналах «Новый мир» и «Юность» в 1973 году, а закончен роман был только в 1989 году, и почти сразу же удостоен Государственной премии. Нельзя не отметить: за эти годы многое изменилось как в России, так и в Абхазии: уютные, на первый взгляд, брежневские времена сменились андроповскими, затем в страну пришли перемены, под названием "перестройка", прямым приводом приведшие систему, и без того уже начавшую давать сбои, к развалу. Абхазия же за эти годы вплотную приблизилась к кровопролитной войне со своей ближайшей соседкой – Грузией. Впрочем, роман, созданный именно в такие годы, в качестве времени действия представляет едва ли не всю советскую эпоху: начиная ещё со времён правящего в Гаграх принца Ольденбургского, мечтавшего выстроить «царство порядка, справедливости и полного слияния монарха с народом», до тех же брежневских времён. Подобная монументальность не может не иметь обоснования, и здесь необходимо обратиться за разъяснениями к авторскому замыслу.

«... Это и было моей литературной сверхзадачей: взбодрить своих приунывших соотечественников. Было отчего приуныть. У искусства всего две темы: призыв и утешение. Но и призыв, если вдуматься, тоже является формой утешения. «Марсельеза» – та же «Лунная соната», только для другого состояния. Важно, чтобы человек сам определил, какое утешение ему сейчас нужно. Краем детства я застал ещё патриархальную, деревенскую жизнь Аб-

хазии и навсегда полюбил её. Может, я идеализирую уходящую жизнь? Может быть. Человек склонен возвышать то, что он любит. Идеализируя уходящий образ жизни, возможно, мы, сами того не сознавая, предъявляем счёт будущему. Мы ему как бы говорим: вот, что мы теряем, а что ты нам даёшь взамен?...» (Ф. Искандер, 1989. Кн. 1. 5 - 6)

Место действия большинства произведений Искандера – Абхазия, главные герои – абхазы. Все произведения Искандера написаны на русском языке, в них использованы жанровые особенности и элементы поэтики, свойственные современной писателю русской прозе. Но это настоящий «певец Абхазии», хотя коренным абхазцем по происхождению назвать его трудно: перс по отцу, он проживал в Абхазии у родственников только во время каникул, а, закончив школу и институт, проработав некоторое незначительное время корреспондентом в провинциальных изданиях, вовсе переселился в Москву. И всё-таки, Абхазия, безусловно, является «духовной родиной писателя». Обратимся снова к роману «Сандро из Чегема». Повествование ведётся от первого лица. Присутствует некий автор – рассказчик, и не случайно главный герой Сандро Чегемба приходится ему, этому рассказчику, родным дядей по матери. Этот элемент подчёркивает кровное родство писателя с абхазским селом «Чегем» и его жителями.

ПОЭТИКА РОМАНА

«За последние годы наука о литературе развивалась под знаком поэтики», - писал В. М. Жирмунский в 1919 году. (В. Жирмунский, 1977. С. 15) Это утверждение осталось верным для литературоведения всего двадцатого столетия.

С точки зрения Ю.Б. Борева, для литературоведения в этом вопросе характерны две крайности: первая из них – это абсолютизация субъективной критики, вторая – чрезмерное увлечение структурализмом (микроанализ, семиотический, статистический подход). (Ю.Борев, 1988. С. 13) Для анализа крупного эпического произведения, а также отдельных его частей, более

подходящим кажется принцип герменевтики, то есть понимание стилистически маркированного текста при помощи информации, заключённой в этом тексте, однако, выраженной немаркированным, «школьным» языком. В дальнейшем я считаю целесообразным обращаться к положительным сторонам этого метода.

Интересный взгляд на проблему литературоведческого анализа дан в книге Мишеля Бютора «Роман как исследование». (М. Бютор, 2000. С. 43) «Поскольку современная жизнь поразительно усугубила жестокость прерывистости, многие авторы принялись писать противостоящими друг другу блоками, чтобы мы почувствовали разрывы. Речь идёт о том, чтобы уточнить технику перерыва и прыжка, естественно, изучив объективные ритмы, управляющие нашей оценкой времени, отзвуки внутри данной стихии». В дальнейшем, при оценке жанрового своеобразия романа «Сандро из Чегема» будет целесообразно обратиться к работе Мишеля Бютора.

Чрезвычайно интересен также взгляд на проблему анализа литературного произведения Роллана Барта, который считает, что при литературоведческом анализе главное – взорвать текст, рассеять первоначальный образ содержания. (Р. Барт, 1989. С. 412) Таким образом, считает исследователь, становится возможной работа по прослеживанию первоначально намеченных авторских кодов и определению элементов.

И всё же для того, чтобы лучше понять структуру романа, целесообразно вначале рассмотреть различные его издания.

В 1970 году, в издательстве «Советский писатель» (Москва) вышла книга Ф.Искандера «Дерево детства», в которую вошла повесть «Созвездие Козлотура», а также три отдельных новеллы, одна из которых – «Колчерукий» – будет в будущем представлена как одна из глав романа «Сандро из Чегема».

Первый раз роман «Сандро из Чегема» вышел отдельной книгой в 1977 году, в издательстве «Советский писатель» (Москва). Состоял роман из восьми глав:

1. «Дядя Сандро, княгиня и богатый армянин»
2. «Дядя Сандро у себя дома»
3. «Принц Ольденбургский»
4. «Игроки»
5. «Битва при Кодоре»
6. «Хранитель гор»
7. «Дядя Сандро и его любимец»
8. «Тали – чудо Чегема»

Год спустя, в 1978 году, издательство «Алашара» (Сухуми) выпустило сборник новелл Ф. Искандера, в котором новелла «Колчерукий» (в будущем включённая в роман «Сандро из Чегема» в качестве одной из глав) представлена как самостоятельное произведение.

В этом же году, в издательстве «Советский писатель» (Москва) вышел сборник новелл Искандера «Под сенью грецкого ореха», причём одна из трёх представленных в сборнике новелл – «Дерево детства»- в будущем также будет включена в роман.

В 1986 году, в издательстве «Алашара» (Сухуми) был издан сборник рассказов, под названием «Большой день Большого дома», в котором в качестве самостоятельных новелл были представлены: «Бригадир Кязым», «Умыкание или загадка эндурцев», «Большой день Большого дома», «Утраты». Все эти новеллы также вошли в роман «Сандро из Чегема» как его главы.

В окончательном варианте роман вышел в 1987 году, в издательстве «Советский писатель» (Москва).

Итак, можно проследить, что главы романа неоднократно печатались как самостоятельные новеллы. В таком непростом вопросе как определение жанра далеко не последнюю роль играет авторская позиция. Гоголь считал прозаическое произведение «Мёртвые души» поэмой, Пушкин назвал монументальное произведение «Евгений Онегин» романом, хотя в классическом определении жанра это неверно. Однако авторская позиция имеет в данном случае ни с чем не сравнимый вес. В случае с романом Ф. Искандера «Санд-

ро из Чегема» можно было бы тоже принять во внимание мнение автора, утверждающего, что его произведение – роман. Однако здесь мы сталкиваемся со сложностями: авторской позиции, с логической точки зрения, в данном случае не существует. Если автор считает, что «Сандро из Чегема» - роман, то есть единое целое, не делимое на отдельные части без урона для своей целостности, то как объяснить тот факт, что он на протяжении многих лет публикует главы этого романа в качестве отдельных новелл – то есть, самостоятельных произведений? Итак, при определении жанра мы лишены возможности сослаться на позицию автора.

Далее следует перейти к теоретической части, то есть дать ответ на такие необходимые при данном исследовании вопросы, как определение романа и новеллы, принципы соединения глав в романе, выявление особенностей эпического повествования, и многие другие.

Можно обратиться к исследованию М.А. Петровского «Морфология новеллы». В частности, в своём труде Петровский сравнивает особенности повествования в романе и новелле.

Роман и новелла, по мнению исследователя, - это два типа организации повествования. Отношения между ними есть отношение экстенсивного к интенсивному, распространяющегося к сосредотачивающемуся. Роман распространяется вширь, стремится охватить как возможно больше, и, переходя за положенный предел, он легко обращается в хронику. Новелла стремится к краткости, за положенным ей пределом стоит анекдот.

Экстенсивность романной структуры обуславливает то, что художественно она представляется менее значимой в ряду других элементов романа, как целого, чем соответственно структура новеллы в ряду её элементов. Никакой роман не может и не должен быть рассчитан на полное единство эффекта, ибо роман есть книга для длительного чтения «про себя», которое можно прервать, закрыв книгу и занявшись другим делом, а потом вернуться и читать дальше, может быть, не слишком отчетливо помня все предыдущее. В самом художественном восприятии всегда ряд всегда имеется ряд впечат-

лений, ушедших в прошлое, как неотъемлемый конститутивный компонент человеческого восприятия. (М. Петровский, 1999. С. 62) Иными словами, новеллу можно рассматривать как некое единство событий, все эпизоды этого единства создают единое целое. Для полного литературоведческого анализа, необходимо сравнить композицию и диспозицию произведения, рассмотреть сюжетный пролог (Vorgesicht) и сюжетный эпилог (Nachgesicht). Для романа характерна эпическая широта, а не сжатость. Достичь единства повествования можно простейшим способом, для этого требуется вложить изложение в уста рассказчика.

Композиция новеллы, по мнению Б.М. Эйхенбаума, зависит от того, какую роль в её сложении играет личный тон автора, то есть, является ли этот тон началом организующим, создаёт ли более или менее иллюзию сказа.

Примитивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нём – считает автор - потому что весь интерес и все движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Организующим началом примитивной новеллы является сплетение мотивов и мотиваций, в её основу заложен анекдот. Иной становится композиция, если сюжет перестаёт играть организующую роль, и на первый план выдвигает себя рассказчик. Здесь же, анализируя структуру новеллы, автор говорит о том, что существуют два рода комического сказа:

повествующий и воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами, второй вводит приёмы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические изображения. Первый производит впечатление ровной речи, за вторым часто как бы скрывается актёр,

так что сказ приобретает характер игры, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов”. (Б. Эйхенбаум, 1969. С. 306) Итак, одним из основных свойств романа Б.М. Эйхенбаум называет “эпическую широту”, а

М.А. Петровский – экстенсивность структуры, что, по сути говоря, одно и то же. Попробуем определить, насколько структура романа “Сандро из Чегема” подходит под эту характеристику. Во временном отношении произведение охватывает огромный срез: от времени князей и принца Ольденбургского до времён Хрущёва, оно по-настоящему эпохально, т.е. не просто охватывает разные по времени эпохи, оно ещё и отражает их. Отражена здесь дореволюционная Абхазия, отражено время коллективизации, сталинизма, войны, хрущёвских преобразований в сельскохозяйственной сфере, личное переплетается с общественным, хотя общественное является в данном случае частью личного, а не наоборот. Что касается “эпической широты”, то её присутствие здесь бесспорно. Однако нельзя не обратить внимание на тот факт, что практически все главы романа (разговор об этом уже был начат выше) имеют право на самостоятельное существование в качестве новелл.

Они обладают вполне законченным сюжетом, имеют все черты самостоятельного произведения – завязку, кульминацию, развязку - и могут свободно, как мы убедились в этом ранее, существовать друг без друга. Рассмотрим это на примере отдельной новеллы “Широколобий”:

В новелле идёт речь о судьбе колхозного буйвола, по кличке Широколобий. Не об отдельном событии из жизни этого буйвола, а именно о судьбе, которая проходит перед глазами читателя, по мере того, как машина, в кузове которой находится связанный Широколобий, приближается к бойне. Впрочем, завязкой повествования служит здесь разговор колхозников на скотном дворе, когда буйвола грузят для отправки на бойню. Собственно, каждое предложение является в завязке статическим мотивом: не изменяющим ситуацию динамически, но прибавляющим что-то к центральному образу повествования. Далее дана обширная ретроспектива, являющаяся своеобразным символом: по дороге к смерти перед глазами Широколоблого проходит вся его жизнь.

Буйвол думает о тракторе, о людях и вообще об окружающем мире; автор активно использует приём «остранения» (термин В. Шкловского).

«...Постараемся приблизительно определить границы применения термина «остранение». Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ. Образ – не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания». (В. Шкловский, 1983. С. 19) В данном случае мы имеем дело с задержанной экспозицией, т.е. постепенным введением мотивов в рамках этой ретроспективы.

Кульминацией (*Spannung* – точка высшего напряжения, терм. Б.Томашевского) - является, однако, не какой-либо мотив ретроспективы, а действие, в котором как будто раскрывается характер буйвола: он вышибает дверь бойни, наносит удар работнику, бросается в море – и плывёт по направлению к родному Чегему. Следом за кульминацией наступает развязка: буйвола убивают из ружья погнавшиеся за ним на лодке, по поручению начальника бойни, колхозники. Сюжетный эпилог выражен здесь одной-единственной строчкой: «Но со стороны некому было посмотреть, да и нет в этом мире сторонних». Тему новеллы определяет заглавие: судьба доброго благородного животного, своим нравственным строем похожего на человека. Идея новеллы в следующем: нравственные законы Чегема едины для всех его жителей: людей и животных, и буйвол, помнящий и соблюдающий эти законы, лучше и благороднее человека, забывшего о них. Сюжетный же эпилог является эпилогом в самом широком смысле: со стороны смотреть, действительно, некому: никто не может знать, что происходит в самой глубине живого существа, в его душе.

Теперь обратим внимание на следующее: новелла является абсолютно самостоятельным произведением, главный её герой – буйвол Широколобый - на страницах романа нигде больше не упоминается (хотя, справедливости ради, надо отметить: с второстепенными персонажами – пастухом Бадрушей и бригадиром Кязымом - читатель встречается неоднократно. Эта особенность - полная смысловая и художественная законченность – особенность

практически всех глав романа “Сандро из Чегема”. Законченности этой не мешает даже то, что иногда в одной из глав-новелл мелькает ссылка на другую и то, что в разных главах действуют одни и те же персонажи.

Далее попробуем рассмотреть структуру романа, с точки зрения сюжета и фабулы. Для начала следует обратиться к работе Целковой Л.Н. “Сюжет и фабула романа в их художественной функции”. (Л. Целкова, 1981)

Автор работы указывает на тот факт, что подробное сопоставление этих понятий относится к довольно позднему времени – двадцатым годам, и основная заслуга в этом принадлежит “русской формальной школе”.

Сюжет, по мнению Целковой, - это изображение развития действия в его индивидуальности, фабула же – способ (совокупность приёмов) повествования об изображении и развитии действия, выбранный или изобретённый автором и всецело построенный по его художественной логике.

Итак, сюжет имеет следующие функции:

-тематическую (включает событийно – динамический ряд)

-проблемную (выражает проблематику романа)

Эмоционально-оценочную (выражает экспрессивную окраску, идейно-эмоциональную оценку характеров)

Рассматривая проблему сопоставления сюжета и фабулы, следует рассмотреть известную работу Кожина В.В. “Сюжет, фабула, композиция”:

Литературное произведение ставит перед исследователем многочисленную последовательность внешних и внутренних движений людей или вещей, более или менее сложный ряд жестов, считает автор работы. По его мнению, эта единая, обладающая многообразными внутренними связями, последовательность образует сюжет произведения. (В. Кожин, 1964. С. 421) « Мы называем сюжетом действие произведения в его полноте, реальную цепь изображённых движений, а фабулой – систему основных событий, которая может быть пересказана». (С. 422)

Интересно исследование Л.С. Левитана, Л.М. Цилевич «Сюжет и идея».

Авторы исследования проводят различия между фабулой, сюжетом и фабульностью, как разными сторонами эпического произведения, имеющими свои особые функции. Фабула, по их мнению, является элементом сюжета, а «фабульность» - формообразующим моментом повествования. (Л. Левитан. Л. Цилевич, 1973. С. 35) Важным моментом для исследования романа Ф.Искандера «Сандро из Чегема» является сопоставление сюжета и фабулы, главным образом, потому, что это является одним из важнейших критериев при определении жанра. Термин «фабульность», являющийся спорным в литературоведении, здесь может быть применен, так как для исследования большой интерес представляет именно формообразующий момент повествования.

Если мы проследим, в каком порядке должны располагаться главы произведения, согласно временному аспекту и вписанной в него судьбе главного героя романа – т.е. дяди Сандро, то получим примерно следующую картину:

Сандро-мальчик («Большой день Большого дома», в романе – глава 29),

Сандро-юноша («Дядя Сандро и раб Хазарат», в романе – глава 20),

Сандро – молодой человек (история с княгиней, встреча с принцем Ольденбургским, гражданская война, в романе главы – 1 («Сандро из Чегема»), глава 3 («Принц Ольденбургский»), глава 4 («Игроки»),

глава 5 - («Битва на Кодоре, или деревянный броневик имени Ной Жордания»).

Сандро – история женитьбы («Умыкание, или загадка эндурцев», в романе глава 14),

Сандро – танцор ансамбля Платона Панцулая («Пир Валтасара», в романе глава 8),

Сандро покидает ансамбль («Рассказ мула старого Хабуга», в романе глава 9),

Сандро – отец («Тали – чудо Чегема», в романе глава 11),

Сандро - почётный гражданин села, тамада, рассказчик, историями которого заслушиваются (глава 2 - «Дядя Сандро у себя дома», глава 10 - «Дядя Сандро и его любимец»).

Становится понятно, что, несмотря на обособленный характер новелл, выстроить сюжетную линию, проследив судьбу главного героя по ним, тем не менее, можно. Однако, есть и ещё важный доминирующий признак, указывающий на то, что произведение, несомненно, является романом. Такой доминантой, в данном случае, является сам Чегем, причём не только как место действия романов и родина главного героя, а также второстепенных персонажей, но и как некое единое духовно-нравственное пространство, во всех, без исключения, новеллах определяющее поступки людей, и, в конечном счёте, их жизненный путь. Понятие «Чегем» было подробно рассмотрено в предыдущих главах, поэтому нет смысла останавливаться на нём подробнее, однако именно оно (не считая жизненного пути главного героя) является тем самым связующим звеном, которое в смысловом отношении объединяет разрозненные новеллы в единое произведение.

Современное литературоведение признаёт: роман может состоять из отдельных новелл. Что же будет в таком случае являться формообразующим элементом? Обратимся к исследованию Б.В. Томашевского, в котором большое внимание уделяется объединению новелл в романе. Исследователь предлагает следующий способ: необходимо не только объединить новеллы, но и сделать их существование немислимым вне романа, т.е. разрушить их цельность. Это достигается отсечением концовки новеллы, спутыванием мотивов новелл (подготовка развязки одной новеллы происходит в пределах другой новеллы романа) После такой обработки новелла как самостоятельное произведение превращается в новеллу как сюжетный элемент романа, считает автор. (Б. Томашевский, 2002. С. 248)

Также Томашевский упоминает о вставных новеллах – это законченные произведения, который могут существовать вне романа. В качестве примера можно привести сон Обломова в романе Гончарова. Рассуждая о ро-

мане, состоящем из новелл, Томашевский пишет о ступенчатом (или цепном) повествовании. Его характерными признаками являются: система мотивов-тайн и изобилие вводных мотивов (С. 249).

В романе «Сандро из Чегема» мы не наблюдаем ни одного из этих признаков, однако это может свидетельствовать лишь о том, что повествование в романе не является ступенчатым.

«... В художественном произведении есть те же самые стихии, что и в слове (содержание или идея), соответствующие чувственному образу или развившемуся из него понятию, внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, и, наконец, внешняя форма, в которой объект - художественный образ». (А. Потебня, 1905. С. 6) По мнению М.М.Бахтина, роман появляется в условиях активного социального расслоения идеологических «языков» и является прямым отражением такого расслоения. В романе все «языки» тяготеют к тому, чтобы расположиться в одной и той же ценностной плоскости, предстать как равноправные точки зрения на мир. Это равноправие делает роман «диалогичным» жанром, причём сами романские диалоги оказываются принципиально «безысходными». (М. Бахтин, 1972. С. 78) Авторскую позицию в романе, по мнению Бахтина, обуславливает равноправие «языков» в романном жанре. Иными словами, «язык» автора участвует в романе на тех же правах, что и язык любого из персонажей: «изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображённым словом героя и может вступить с ним (точнее, не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания». (М. Бахтин, 1970. С. 112) Автор в романе, с точки зрения Бахтина, не занимает особой, главенствующей позиции, не обладает привилегированным пространством. По этой причине исследователь убеждён: «единого языка и стиля в романе нет». (М. Бахтин, 1965. С. 89) Однако нельзя не упомянуть о следующем факте: в концепции М.М. Бахтина личность существует только как функция социального целого, как представитель уже готового языка-мировоззрения.

С точки зрения Г.К. Косикова, роман имеет дело не с множеством равнозначимых правд-мировоззрений, а с одной единственной правдой – правдой героя.

Являясь полноправным носителем романной «правды», герой неизбежно оказывается в привилегированном положении, его позиция приобретает особый вес и значение, она в принципе не может быть уравнена с позициями остальных персонажей. Герой и остальные персонажи размещаются не в одной и той же, как полагает М.М. Бахтин, а в различных и несовместимых друг с другом ценностных плоскостях. (Г. Косиков, 1976. С. 67)

По мнению Косикова, «язык» автора покрывает и «язык» героя, и «язык» остальных персонажей, занимая в романе иерархически высшую позицию и создавая, в конечном счёте, стилевое единство и цельность романтического произведения (С. 76).

В плутовском же романе, считает исследователь, мы имеем дело не только с приключениями, но и с отношением рассказчика к этим приключениям, которое составляет главный, со стороны жанровой проблематики, повествовательный план плутовского романа (С. 74).

Если придерживаться этой точки зрения, «Сандро из Чегема» вполне можно охарактеризовать как плутовской роман: на протяжении всего повествования читатель постоянно сталкивается с отношением рассказчика к приключениям героя. Отношение это, как правило, доброжелательное, с оттенком лёгкого восхищения, однако, не лишённое критики:

« Дело в том, что он тогда был любовником княгини и торчал у неё день и ночь. Благодаря своим выдающимся рыцарским достоинствам, он был в то время первым или даже единственным её любовником. Юный негодяй тоже был влюблён в княгиню и тоже торчал у неё день и ночь, кажется, на правах соседа или дальнего родственника со стороны мужа. Но он, по словам дяди Сандро, не обладал столь выдающимися рыцарскими достоинствами, как сам дядя Сандро. А может, и обладал, но никак не мог найти случая применить их, потому что княгиня была без ума от дяди Сандро». (С.

7) Здесь мы можем наблюдать, как ракурс автора и ракурс героя взаимно налагаются друг на друга в пределах одного и того же высказывания, создавая сложные стилистические эффекты. Здесь видны два языковых пласта. С одной стороны, выражения «выдающиеся рыцарские достоинства», «юный негодяй», «первый, или даже единственный любовник» - говорят о том, что эпизод дан в иллюзорном видении самого дяди Сандро, а последнее выражение имеет ещё и коннотативное значение: в нём содержится намёк на явную любвеобильность княгини.

Но в то же время вся сцена показывается и глазами автора, об этом свидетельствуют такие выражения, как «торчал день и ночь», «никак не мог применить их (своих достоинств), потому что княгиня была без ума от дяди Сандро». Причём, последним выражением автор как бы слегка иронизирует над самоуверенностью дяди Сандро в его неотразимости.

Авторский голос используется здесь для того, чтобы отразить реальную суть происходящего, тот смысл, которого герой, ослеплённый самоуверенностью, не видит и не замечает. К тому же, позиция автора вводит дополнительную стилевую интонацию – в данном случае, юмористическую. Вскоре после выхода в свет романа «Сандро из Чегема» появились критические отзывы, в которых говорилось о причастности произведения Ф. Искандера к жанру «плутовского романа».

Сегодня это кажется не совсем верным, и вот почему:

Плутовской роман имеет чёткую сюжетно-композиционную схему: в нём изображаются похождения главного героя, плута (пикаро), который, будучи сиротой или оказавшись изгнанным из дома, вынужден сам зарабатывать себе на жизнь. После долгих скитаний, в ходе которых герой знакомится с представителями почти всех общественных слоёв и учится противостоять враждебному миру, он завоёвывает своё место в социальной иерархии и добивается определённых материальных благ. Характерно, что герой плутовского романа – это человек беспринципный, приспособляющийся к обстоятельствам, при всей своей предприимчивости – морально пассивный. Плу-

товской роман именно поэтому и называют «романом воспитания наизнанку». Отличительными чертами плутовского романа являются автобиографическая форма, бытовой комизм, сатирическая направленность. Одним из важнейших свойств плутовского романа, по сравнению с рыцарским романом и бюргерской традицией является изображение характера и поведения героя как продукта окружающей среды.

Мы имеем возможность ясно увидеть, что взгляд на роман «Сандро из Чегема» как относящийся к жанру «плутовского», можно назвать поверхностным. Конечно, ранее было замечено о влиянии Чегема на характеры и судьбы людей. Однако, утверждение, что Чегем – это и есть та самая «окружающая среда», «продуктом» которой является «герой», то есть, дядя Сандро, было бы также поверхностным, так как само понятие «Чегем» в художественной системе Ф.Искандера гораздо шире, нежели просто окружающая среда. Окружающая среда имеет особенность, воспитывая, уравнивая людей, приводя индивидуальности характеров к некому усреднённому человеческому коэффициенту, а Чегем, являясь духовным и нравственным пространством, как бы наделяет каждого духовностью, сообразно с характером и складом личности человека.

К тому же, сюжет «Сандро из Чегема» никак не вписывается (мы уже могли это заметить) в рамки «плутовского романа».

Что же позаимствовало произведение Фазиля Искандера из жанра «плутовского романа»? Сатирическую направленность, бытовой комизм, автобиографичность. Однако, и сатирическая направленность, и бытовой комизм, и автобиографичность характерны также для рыцарского романа, с которым у произведения Ф.Искандера гораздо больше общего, нежели с плутовским. Очень интересно, с научной точки зрения, рассматривает эту тему Иванова Н.Б. в своей книге «Смех против страха, или Фазиль Искандер»: «Дядя Сандро – безусловный литературный потомок Рыцаря Печального Образа. Только он произошёл ещё, как замечали критики, и от Санчо Пансы. Ибо в искандеровском рыцаре величие духа гротескно соединено крестьян-

ской осмотрительностью, беззаветная преданность – с готовностью обхитрить, самоотверженная любовь – с эгоизмом, а глубокая мудрость – с глупостью. Неожиданным соединением этих противоположных начал Искандер создал единое целое своего героя, наследующего великим литературным предкам». (Н. Иванова, 1990. С. 260)

Произведение Фазиля Искандера «Сандро из Чегема», безусловно, относится к жанру романа.

Во - первых, огромный исторический срез: принц Ольденбургский, гражданская война, Сталин, Берия, Лакоба, время полётов в космос, хрущёвская «кукурузная эпоха», - по своему историческому масштабу «Сандро из Чегема» поистине феноменальное произведение. Однако, несмотря на это, историческим его явно не назовёшь, все персонажи, представленные в произведении, это именно персонажи, а не исторические лица.

«Художественная реальность совпадает и не совпадает с действительностью. Она, с одной стороны, настолько совпадает, чтобы действительность была узнаваема и чтобы произведение несло о ней обобщённую концептуальную информацию. С другой стороны – настолько не совпадает, что за художественным текстом не следует искать прямые факты действительности, а в героях произведения видеть живых людей с конкретными адресами». (Б. Урдашев, 1988. С. 340) Во-вторых, в произведении имеется единая сюжетная линия, которая была подробно рассмотрена на предыдущих страницах.

Кроме того, динамическим мотивом является, по сути, сам Чегем, его духовно-нравственные ориентиры.

Теперь рассмотрим структуру повествования: в данном исследовании требуется выяснить, чем она отличается от традиционной. Итак, роман состоит из отдельных новелл, слабо связанных между собой. Однако, некоторая упорядоченность здесь всё-таки присутствует: в первой главе романа автор именно вводит своего главного героя, а последняя содержит послесловие, которое, в повествовательном смысле, служит как бы прощанием с Чегемом:

«Так закончилось наше последнее путешествие в Чегем. И теперь мы о нём не скоро вспомним, а если и вспомним, навряд ли заговорим». (С. 450). И, если проанализировать связь структуры романа с фабулой, то мы ясно увидим: тут тоже имеется особая упорядоченность. После того, как автор вводит своего героя в повествование (1 глава), далее следует обширная ретроспектива вплоть до 11 главы. Сюжетные события, раскрытию которых посвящены эти главы, следуют тут в хронологической последовательности. Таким образом, ретроспектива выполнена в порядке хронологии. Что же касается новелл, посвящённых событиям, более или менее близким к современности, они расположены более стихийно и гораздо меньше связаны между собой: можно было бы, в порядке эксперимента, поменять местами главы «Широколобий» и «О, Марат!», не почувствовав при этом абсолютно никаких изменений в смысловом отношении. Однако именно этот авторский приём кажется оправданным: в нём содержится намёк на стихийность и прерывистость окружающего мира, непостоянство его. И «Сандро из Чегема» – роман, отражающий непостоянство мира, роман с собственной, тщательно выстроенной организацией повествования.

«Каждый раз, когда мы меняем одну ткань произведения на другую, «нить» рвётся. Любое повествование предстаёт перед нами как ритм, организованный то цельностями, то пустотами, ведь мало того, что невозможно поведать о всех событиях в прямой последовательности, но даже изложить все факты подряд внутри отдельного кадра». (М. Бютор, 2000. С. 42).

Исследователь совершенно прав: прерывистость – действительно является спецификой не только современного ритма действительности, но и жанра романа, по сути говоря, механизма отражения той же действительности.

Поэтому роман, состоящий из отдельных новелл, объединённых сюжетной линией (зачастую слабо развитой), не нуждающийся ни в каких специальных приёмах (таких, как усечённая концовка, перенос смыслового центра в следующую новеллу, и т.д.) - новый, современный тип романа, обязан-

ный своими особенностями, в глобальном смысле, самой жизни. В современной литературе, как отечественной, так и зарубежной, подобная структура повествования чрезвычайно популярна.

Двадцатый век в этом отношении произвёл настоящую революцию, поскольку до него главенствовал иной взгляд на связь между собой отдельных частей литературного произведения, описанный, в общих чертах, ещё Аристотелем, считающим, что единое подражание является подражанием одному предмету и что сказания, будучи подражанием действию, должны быть подражанием действию единому и целому, а части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или с изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, поскольку то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого. (Аристотель, 1927. С. 65)

В отечественной же литературе двадцатого века «Сандро из Чегема» один из первых подобных произведений. Его появление можно назвать маленькой революцией, как в смысле организации повествования, так и в силу других структурных и художественных особенностей, подробно рассмотренных на предыдущих страницах работы.

* * *

Сегодня никто не возьмётся спорить с тем, что проза Фазиля Искандера – это своеобразный, абсолютно индивидуальный мир образов, понятий, сюжетных линий объединенных автором в единую художественную систему. Уже не первое десятилетие вокруг этой системы ведутся споры, одной из главных тем которых является её условное разграничение на «русскую» и «абхазскую».

Чтобы поверить в самую возможность подобного разграничения, необходимо рассмотреть причинно-условные связи, побуждающие делить единое и гармоничное целое на разобщённые, совершенно не дополняющие друг друга части.

С одной стороны, причины, казалось бы, налицо: перед нами – русскоязычная проза, принадлежащая перу автора - абхаза, причём, автора, на родном языке никогда не писавшего. Ситуация билингвизма

(как в случае с «двуязычным» Чингизом Айтматовым и некоторыми писателями Севера) здесь отсутствует полностью, хотя, казалось бы, все предпосылки для неё есть. Из биографии Ф. Искандера нам известно, что родился и вырос он в Абхазии, в семье, говорившей на двух языках: абхазском и русском. И ту, и другую культуру писатель знает превосходно, компоненты этих культур в его художественной системе объединены в единое целое: несмотря на то, что нет ситуации «двуязычия», присутствует ситуация «сложения» двух культур. Нельзя не обратить внимание, что «место действия» в его прозе – не только заповедный абхазский «Чегем» – это такое культовое понятие абхазского рая на Земле, но и многие русские города, например, Москва, однако, во втором случае, - это русские города именно глазами абхаза. Во многих его произведениях присутствуют элементы абхазского кодекса этикета Апсуара, причём, рассматриваются они не только с абхазских, но и с русских позиций. В то же время особенности поэтики прозы Ф. Искандера принадлежат именно русской классической традиции. Все это говорит как раз о невозможности деления художественной системы писателя на русскую и абхазскую. Необходимо признать: существует некий феномен – творчество крупного писателя, находящееся на стыке двух культур, впитавшее в себя элементы как русской, так и абхазской культуры. Если признавать возможной подобную формулировку, многие вопросы (кстати говоря, не поддающиеся научно обоснованному решению) отпадут сами собой.

Однако такая формулировка вовсе не подразумевает, что не представляет интереса глубокий литературоведческий анализ, с вычленением традиционно русских и абхазских элементов.

В частности, интересно рассмотреть элементы абхазского кодекса Апсуара в самом значительном произведении Ф. Искандера - романе «Сандро из Чегема». Традиционно кодекс Апсуара принято определять как свод пра-

вил абхазского этикета. На самом деле – это слишком узкое определение не охватывает сущности этого, во - многом центрального для абхазской культуры понятия, что ясно уже из самого перевода слова Апсуара на русский язык.

Апсуара дословно переводится как «абхазство», то есть вмещает в себя сведения не только об этикете, но и о духовном стержне нации.

Апсуара – своего рода Священная Книга для абхазов.

Приведу, в частности, отрывок из стихотворения абхазского поэта Таифа Аджба:

...Завидовать нечего нам богачу:

Богатства всегда ему мало.

А я человеком остаться хочу,-

Спасибо тебе, Апсуара!

Исполнен величия древний закон,

Он близок и юным и старым.

И, если на свете исчезнет огонь,

Заменит его Апсуара.

И пусть сотни лет продолжается так,

Сквозь бури, снега и ненастье

Моя Апсуара, мой маленький флаг,

Ты пульсом стучишься в запястье!

(подстрочный перевод В. Бигуаа, лит. обработка О. Козэль)

Кодекс Апсуара можно условно разделить на три части:

1. Обычаи, связанные с родом, очагом, родственными отношениями.
2. Обычаи, связанные непосредственно с этикетом.

3. Обычаи, связанные с кровной мезтью.

Роман «Сандро из Чегема» – это произведение, написанное абхазцем об абхазах. Ранее мы уже могли заметить, что кодекс Апсуара – это неотъемлемое от национального сознания духовное и нравственное начало, на котором строится менталитет целого народа, и, следовательно, такое крупномасштабное произведение как «Сандро из Чегема» не может восприниматься в отрыве от него.

Чтобы исследовать справедливость данного предположения, необходимо обратиться к главам романа.

В качестве примера к первой части кодекса (обычаи, связанные с родом, очагом, родственными отношениями) рассмотрим главу «Пирь Валтасара». В этой главе автор, подробно описывая правительственное застолье в Абхазии, даёт художественную характеристику личности Иосифа Сталина. Рассмотрим один из художественных методов, которым автор пользуется для того, чтобы придать образу вождя резко негативный оттенок.

Слушая песню, исполняемую абхазским ансамблем песни и пляски «Лети, чёрная ласточка, лети», Сталин, рисуя в уме идиллическую картину возвращения на Кавказ, думает о своей матери:

«...Куры, пьяные от виноградных отжимок, ходят по двору, прислушиваясь к своему странному состоянию, крестьянин, дожидаясь его, почтительно кланяется, мать, услышав скрип арбы, выглядывает из кухни и улыбается сыну. Добрая, старая мать с морщинистым лицом. Хотя в старости почёт и достаток пришли наконец... Добрая... Будь ты проклята!»

Далее он вспоминает об обидных сплетнях о матери, которые ходили по селу, и совершенно явно не прощает ей этого.

Если рассмотреть эпизод с точки зрения Апсуара, описываемый персонаж предстаёт в самом что ни на есть негативном свете, который только может представить себе сознание кавказца. Во-первых, само слово «мать», согласно кодексу Апсуара, является священным, и соединение его с проклятием является святотатством.

Во-вторых, для всех кавказцев, а для абхазцев, в частности, большое значение имеет достоинство рода, и здесь целомудрие женщин играет роль гораздо большую, чем богатство и знатное происхождение. Иными словами, сын матери, про которую ходят недостойные слухи, всегда будет чувствовать на себе её позор. Человека, рождённого этой женщиной, на Кавказе будут воспринимать неотъемлемо от этого позора, и тот факт, что Сталин был выходцем из Грузии, а не из Абхазии, не играет в данном случае никакой роли: грузины не только признают нравственный закон граничащей с ней Абхазии, но и считают его во многом обязательным для себя, особенно когда речь идёт об обычаях, связанных с родом и родственными отношениями.

Кстати, интересен в художественном отношении и другой приём, которым пользуется Искандер, описывая вождей: во многих местах они фигурируют под характерными названиями, например: Ленин – «Тот, Кто хотел хорошего», Сталин – Большеусый, Лакоба – Глухой, и так далее. Это тоже приём, напрямую связанный с абхазским этикетом, согласно которому такими вымышленными названиями «одаривают» животных, чтобы обмануть злые силы: лошадь – Бьющая копытом, лиса – Хитрая, и т. д. Впрочем, здесь можно говорить о двойной мудрости: в то время, когда происходили описываемые в романе события, называть вещи и некоторых людей своими именами было крайне опасно, поэтому персонажи и прибегали к подобному «эзопову языку».

Для того, чтобы наглядно проиллюстрировать связь романа «Сандро из Чегема» со второй частью кодекса Апсуара, можно привести эпизод из главы «Большой день Большого дома». Здесь описано, в частности, возвращение вышедшей замуж дочери под крышу родного дома.

«Мать, прибежавшая вместе с сыновьями, обняла дочку и, целуя, прильнула к ней. Потом бабка степенно подошла к внучке, несколько раз провела рукой возле её лица, что означало: «Да падут твои болезни на мою голову!» – после чего обняла её».

Не стоит удивляться последней фразе, согласно кодексу Апсуара, она типична при приёме гостей, причём произносится не только для родственников. Кавказскому гостеприимству, которое давно уже стало «притчей во языцех», кодекс уделяет особое внимание: гостем считается не только приглашённый, но и каждый, кто переступил порог дома. Существуют чёткие правила, в каком порядке гости должны сидеть за столом – младшие далеко от старших, сын не может сидеть с отцом, зять с тестем, племянник – с дядей по материнской линии, и т.д. Женщины обслуживают застолье, но за стол с мужчинами не садятся. Существует обряд «омовения рук», несколько сходный с эпизодом, описанным у Искандера: гостю «омывают руки», при этом говоря: «Помой руки – да приму на себя все твои беды!» В каждом абхазском доме имеется асасаирта – место, куда приглашают гостей. Главное блюдо абхазского стола – мясо и вино – подаёт гостям сам хозяин, причём предлагать можно только мясо свежезарезанного животного, и ни в коем случае – убитого накануне, иначе навлечёшь на свой дом позор. Не менее красочны и разнообразны обычаи, связанные со свадьбой, похоронами, рождением ребёнка, похищением невесты, и т.д.

Третья часть кодекса – обычаи, связанные с кровной мстью – также отражена в романе «Сандро из Чегема», в частности, в главе «Дядя Сандро у себя дома». Следует отметить, что кровная мсть сохранилась в Абхазии, хотя и не в прежнем виде, до наших дней. Сегодня многие абхазы решают свои проблемы другими, более мирными способами. Но Апсуара предписывала мстить. Мстить положено, прежде всего, за убийство родственников и уж потом и далеко не всегда – за оскорбления. Но и здесь присутствует определённый этикет.

«Убей врага по совести!» – гласит Апсуара. Так убийство палкой считалось недопустимым, так же как нападение «из-за угла». Следует завернуть тело убитого, чтобы его не повредили жара и дикие животные, и известить родственников о случившемся. В старину люди, убившие «кровника», часто

сами уходили в «абреки», спасаясь как от закона, так и от возможной мести со стороны родственников погибшего.

Но вернёмся к роману «Сандро из Чегема». Один эпизод из главы «Дядя Сандро у себя дома» повествует о споре по поводу кровной мести «старых» и «новых» абхазов, и представитель «старых» – дядя Сандро - пытается убедить двух абхазских парней отомстить за своего отца. Это ему не удаётся, что явно свидетельствует о неоднозначном восприятии молодым поколением третьей части абхазского кодекса.

«Дядя Сандро, - говорит лоб, что постарше, но ведь нас за это арестуют».

«Козлиная голова, - отвечаю ему, - конечно, арестуют, если поймают. Но ты подумай: как показал Двадцатый съезд, партийные люди и то по десять – по пятнадцать лет даром просидели, а ты что, за родного отца отказываешься просидеть? Отрекаешься?»...

Конечно, персонажи не отрекаются от своего отца. Просто они ставят под сомнение необходимость кровной мести, что никогда бы не сделали их предки. Те следовали Апсуаре слепо – эти пытаются соразмерить свои поступки с духом времени и собственным здравым смыслом, помня: поступки – это не только то, что делаем мы, но это ещё и то, что делает нас.

Приведённые здесь примеры значительной роли абхазского кодекса Апсуара в художественной системе Фазиля Искандера – далеко не единственные в романе «Сандро из Чегема».

Исследование произведений авторов современного Кавказа, пишущих как на русском, так и на двух языках - русском и национальном – в ракурсе выявления синтеза элементов двух культур представляет большой интерес не только для литературоведов. В сложившейся сегодня в мире политической, духовной и культурной ситуации это исследование может значительно помочь при урегулировании конфликтов, воспитании уважения к другим культурам, а также вызвать необходимое стремление воспринимать духовные принципы народов, с которыми у нас единое прошлое, настоящее и будущее.

* * *

Село Чегем, кстати говоря, реально существующее в Абхазии, является, скорее, понятием духовным, а не географическим, неким мериллом нравственности в людях и окружающем мире. Отличительные черты чегемства – положительные черты целого народа, лучшей его части. Этими чертами сполна наделены как сам повествователь, так и герои повествования, начиная самим Сандро Чегембой и его отцом – зажиточным крестьянином Хабугом, и заканчивая деревенским пастухом – Кунтой. Впрочем, далеко не все из этих чегемских черт можно назвать сугубо положительными: здесь присутствуют и хитрость, и злословие, и своеобразный цинизм. Но и хитрость, и приправленный тонким юмором цинизм способны выглядеть привлекательно, если являются отличительной чертой родных и близких людей. Впрочем, духовно – образный мир романа делится не только на «своих» и «чужих». Скорее, он делится на чегемцев, посторонних и эндурцев. Первые, безусловно, хороши, какими бы они ни были. Вторые бывают разными, но они всё равно находятся как бы «по ту сторону» добра и зла. Зло представлено огромным, всё время пополняющимся племенем эндурцев. Что это за эндурцы?

«Мой немецкий переводчик Саша Кемпфе, прочитав «Сандро», вдруг спросил у меня:

- Эндурцы – это евреи?

Начинается, решил я, но потом оказалось, что этот вопрос возбуждает любопытство разных народов. Эндурцев и кенгурцев я придумал ещё в детском саду. Мой любимый дядя хохотал над моими рисунками, где я изображал бесконечные сражения двух придуманных племён. Потом любимый дядя погиб в Магадане, а эти придуманные народы всплыли в виде названия двух районов Абхазии. И теперь (только заткните кляпом рот психопату-психоаналитику) я скажу: эндурцами могут быть представители любой нации. Эндурцы – это и наш предрассудок (чужие), и образ дурной цивилизации, делающий нас чужими самим себе. Однажды мы можем проснуться, а

кругом одни эндурцы, из чего не следует, что мы не должны просыпаться, а следует, что просыпаться надо вовремя. Впрочем, поиск и выявление эндурцев и есть первый признак самих эндурцев. Позднейший лозунг «Эндурское – значит отлично!» – ко мне никакого отношения не имеет». (Ф. Искандер, 1989. С. 4)

Эндурцы бывают разного происхождения, в том числе и абхазского. Эндурцы – равнодушные к народным обычаям люди, не помнящие и не ценящие их. Вероятно, в цитате, приведённой выше, содержится авторская шутка, призывающая к смеху над известным социалистическим лозунгом «Советское – значит отлично!» Разумеется, не всё советское кажется автору смешным и нелепым, а лишь то, что имеет в себе корень «эндурства»: лихорадочные попытки изменить вековой уклад, вмешаться в культурные традиции, навязать другой язык, и т.д. В частности, абсолютно неприемлемым для Чегема новшеством является колхоз. В новелле

«Рассказ мула старого Хабуга» автор с тонким, оригинальным юмором высмеивает отношение новоиспечённых колхозников к труду. Своеобразие юмора заключается в том, что рассуждения старика Хабуга – одного из главных героев романа - переданы от лица мула, при этом старик рассуждает, а наблюдательный мул делает умозаключения.

«Вообще-то, честно говоря, в колхозе много глупостей делается, и мой старик прав. Но у них есть и хорошие стороны, и надо быть к ним справедливым...» - так рассуждает мул в новелле «Рассказ мула старого Хабуга». Какие же это «хорошие стороны», с точки зрения мула?

Например, терпимое отношение колхозников к животным. Мулл рассуждает:» А в другой раз мы славно потравили колхозное поле... Ну так вот, мы там славно попиروвали, может быть час, может быть больше. И только тогда нас заметил один колхозник. Правда, прогнать прогнал, а бить не бил...» В это же время мул с содроганием вспоминает подобную вылазку на поле собственника, когда его хорошо отодрали плёткой заодно с «сообщниками». Чем вызвано оно, хорошее отношение колхозника к животным в дан-

ной ситуации? Автор ясно даёт понять: тем, что колхозная земля – чужая, и человек никогда не будет на ней нормально работать.

(«Так это ж колхозное, - наконец, миролюбиво сказала одна крестьянка, чего ты убиваешься, старый...») («Рассказ мула старого Хабуга»)

Иными словами, коллективизация – явное проявление «эндурства» со стороны властей.

* * *

Власть в романе Ф. Искандера «Сандро из Чегема» можно условно разделить на три части.

1. Правительственные деятели.
2. Местная власть.
3. Принц Ольденбургский.

Правительственные деятели в романе представлены постольку, поскольку в реальной жизни они сталкиваются с героями романа. Обратимся к главе «Пир Валтасара». Для начала отметим, что Валтасар – библейский образ, и трактовка его в романе имеет абсолютно новое, неожиданное значение. В IX главе изображено правительственное застолье в Гаграх, на котором присутствуют “главные люди” Советского Союза того времени – Сталин, Ворошилов, Берия, Лакоба, причём последний играет роль гостеприимного хозяина.

Перед собравшимися выступает знаменитый абхазский ансамбль песни и пляски, в котором одним из лучших танцоров – наравне с руководителем Платоном Панцулая и Патой Патарая – является Сандро Чегемский – главный герой романа. Несмотря на внешне мирный лад застолья – соблюдение обычаев гостеприимства, богатое убранство стола – существует внутреннее напряжение, охватывающее всех собравшихся и сравнимое разве что с натянутой струной. От этого напряжения не избавлен никто, даже «Вождь народов» – Сталин, однако, если у остальных оно вызвано страхом перед вождём, у вождя – страхом раскрыть свой внутренний мир, то есть – неким страхом

перед самим собой. Задуманный автором скрытый парадокс здесь просматривается в полной мере: страх как бы существует отдельно от людей, он не объясним, и от этого он ещё «страшнее».

Это было ещё и время «искусственного погружения в забвение» (термин Кнаббе) « В Новое время сохранялась традиция искусственного погружения в забвение. В России при Сталине запрещалось упоминание «врагов народа", а в библиотеках постоянно проводилась ликвидация устарелой литературы». (Г. Кнаббе // Вопросы литературы. № 1 - 2, 2004)

Интересен тот факт, что насаждающие это «погружение в забвение» - Сталин и его ближайший соратник Берия – сами родом с Кавказа, где память предков ценится необычайно высоко. Забвение для горца – вторая смерть, и, думается, этот метод борьбы с покойниками применялся не случайно: враг мёртв не когда он мёртв, а когда имя его забыто.

«Исходный смысл забвения приходит в культурном самосознании Нового времени. Удивительно точной парафразой заменил греческий термин Гегель: *Furie des Verschwindes* – фирия забвения, небытия...» (Д. Харт. Ландшафты памяти и забвения. // пер. с нем. О.К. // *Op cit. Summer*. № 4, 1998) На застолье открыто происходят вещи, стоящие за пределами нравственности, причём не только абхазской – любой. Гость оскорбляет жену Хозяина, унижает других гостей. Хозяин – Нестор Лакоба - тоже не прочь поглумится над человеческим достоинством: он приглашает повара, несколько дней потратившего на приготовление застолья – и стреляет в яйцо, положенное тому на голову. Между тем, образ Валтасара использован здесь отнюдь не случайно. Валтасар в художественной системе Фазиля Искандера – не Сталин, а Лакоба. Этому утверждению имеются серьёзные доказательства. Во-первых, само заглавие подчёркивает: «пир Валтасара» – пир Лакобы, т.е. организованный Лакобой в честь «высоких» гостей. Во-вторых, если обратиться к первоисточнику – в данном случае – к Библии- то можно заметить, что судьба Сталина не имеет с судьбой библейского царя абсолютно ничего общего, чего не скажешь об участии Нестора Лакобы. Вспомним, что Лакоба был убит, его

жена замучена в тюремных застенках, а сын – вчерашний школьник - расстрелян вскоре после достижения совершеннолетия. Обратимся к Библии («Книга пророка Даниила»):

Тогда отвечал Даниил и сказал царю: дары твои пусть останутся у тебя, и почести отдай другому, а написанное я прочитаю царю и значение объясню ему. Царь! Всевышний Бог даровал отцу твоему Навуходоносору царство, величие, честь и славу. Пред величием, которое Он дал ему, все народы, племена и языки трепетали и страшились его, кого хотел, он убивал, и кого хотел, оставлял в живых, кого хотел, возвышал и кого хотел, унижал. Но когда сердце его надмилось и дух его ожесточился до дерзости, он был свержен с царского престола своего и лишён славы своей, и отлучён был от сынов человеческих, и сердце его уподобилось звериному, и жил он с дикими ослами, кормили его травой, как вола, и тело его орошаемо было небесною росой, доколе он познал, что над царством человеческим владычествует Всевышний Бог. И вот что начертано: мене, мене, текел, упарсин. Вот и значение слов: мене – исчислил Бог царство твоё и положил конец ему. Текел – ты взвешен на весах и найден очень лёгким. Перес - разделено царство твое и дано Мидянам и Персам. Тогда по повелению Валтасара облекли Даниила в багряницу, и возложили золотую цепь на шею его, и провозгласили его третьим властелином в царстве. В ту же самую ночь Валтасар, царь Халдейский, был убит...» (Библия, 1990. С. 851 - 852) Кроме указанных выше аналогий, существует ещё одна. «Разделено царство твое...» – разъясняет Даниил царю Слово Божие. Во время нахождения у власти Нестора Лакобы, и в особенности после его ареста, идёт активный процесс грузинизации Абхазии. В конце 30-х годов, по непосредственному указанию Берии, при правительстве СССР было организовано специальное Переселенческое управление. Начиная с 1937 года, в Абхазии была репрессирована большая часть интеллигенции, в 1945 году – закрыты абхазские школы. Немалую роль в этом процессе играет сам Берия – один из участников застолья в главе «Пирь Валтасара». Впрочем, здесь справедливости ради всё же надо отметить: жестокие забавы с

унижением подданных были свойственны не только тирану Сталину и его сообщнику Берии, а многим другим достаточно ярким и уважаемым правителям, например, Петру Первому:

«Многие современники воспринимали «всепянейший и всешутейный собор» как открытое кощунство. Князь И.И. Хованский горестно вспоминал, как доверенное лицо царя Н.М. Зотов вовлёл его в «шутовские обряды». «Бог дал было мне венец, да я потерял, брали меня в Преображенское, и на генеральском дворе Н. Зотов ставил меня в митрополиты (так!) и дали мне для отречения столбец, и по тому письму я отрицался, и тем своим отречением я себя и пуще бороды погубил, что не спорил... Впрочем, одновременно «петровское кощунство» трактуется не как монаршее развлечение, не как личная прихоть, озорство или слабость, но как культурная акция». (М. Одесский. Синтез искусств, или русский Gesamtkunstwerk.//Вопросы литературы. № 1-2, 2004.) «Высокий гость» – Берия появляется и в другой главе романа - «О, Марат». Несмотря на юмористическую направленность повествования, Берии и здесь отведена роль «натягивателя струны», т.е. человека, в присутствии которого окружающих охватывает ужас.

Ленин – «Тот, Кто хотел хорошего» - пожалуй, единственный политик, претендующий на сугубо положительную роль (это, кстати говоря, подчёркивает название, которое дали ему чегемцы). К нему у чегемцев отношение уважительное и несколько сочувственное: в их головах не укладывается, как это можно умершего человека не предать земле, а держать в Мавзолее.

У «кипарисового рыцаря» дяди Сандро непростые отношения с властью. Прекрасно зная с кем имеет дело – достаточно вспомнить его детскую встречу с молодым Сталиным, только что убившим своего попутчика - Сандро не то чтобы заигрывает с властью из чистой корысти (танец у ног Сталина), скорее он сознательно временами играет с ней в какую-то чрезвычайно опасную игру, льстящую его самолюбию, причём плата за риск его устраивает. В главе «Рассказ мула старого Хабуга» есть немаловажный эпизод: Хабуг, отец Сандро, приезжает в город навестить сына и узнаёт, что тому предло-

жили за бесценок купить дом только что репрессированной семьи. Любопытная деталь: от «дома с прошлым» дядя Сандро в конце концов отказывается, но это, по большей части, заслуга не его, а старого Хабуга, пригрозившего сыну проклятием.

Местная власть также широко представлена в романе. Её представители – люди с разными судьбами и характерами, однако наделённые одной общей чертой – некоторой обезличенностью. Обезличенными этих людей как раз делает власть. Что общего, например, у Абессалома Нартовича («Кутёж трёх князей в зелёном дворике»), Тимура Жванбы («История молельного дерева»), редактора Автандила Автандиловича? Пожалуй, несколько выделяется из этого ряда бригадир Кязым. Кязым умён, обаятельно хитёр, без сомнения, нравственный человек. Почему автор выделяет его, делает отличным от местных начальников? Дело в том, что Кязым – коренной чегемец, его «выход в большие люди» абсолютно органичен, остальные же – начальники, присланные «сверху», путающиеся в местных обычаях, не чувствующие и не замечающие многих чрезвычайно важных вещей.

Принц Ольденбургский стоит в ряду «властителей» несколько особняком, и на это имеются свои причины. Первая из этих причин – удалённость от современности: принц, как известно, имел власть ещё до 1917 года, поэтому найти какие-либо общие тенденции развития образов самого принца и Советского правительства, и, тем более, советских чиновников, не представляется возможным. Вторая причина – территориальная: принц Ольденбургский правил только в Гаграх. В-третьих – здесь автор не случайно сравнивает принца с Петром I (сравнивает для придания большего комического эффекта) – это правитель – реформатор, несмотря на явную безнадёжность и несуразность его реформ. Его «витание в облаках» и сознание собственной значительности в истории являются противоположностью трезвой практичности дяди Сандро (тот возвращает улетевшую птицу, конечно же, рассчитывая на вознаграждение со стороны принца, и получает в подарок... бинокль.) Кстати, дядя Сандро говорит о принце с явной почтительностью даже

после его свержения: «Он хотел людям хорошего... но среди людей немало сукиных сынов оказывалось...» (С. 74) Нельзя не заметить явную параллель: « Тот, кто хотел хорошего» – Ленин. Искандер как бы предлагает сравнить их читателю и поразиться, как много общего у этих двух реформаторов в том смысле, что ленинские реформы настолько же странны для Кавказа, насколько реформы принца странны вообще.

* * *

В романе значительное место занимают женские образы. Подобно героиням преданий, обернувшись светилами, подобно центральной фигуре Нартского эпоса - самой Сатаней Гуаше, женщины в романе Ф. Искандера «Сандро из Чегема», несмотря на внешние обстоятельства жизни, более возвышенны, чем мужчины. Для автора романа, как и для создателей народных эпосов, женское начало уже само по себе является положительной чертой, несмотря на то, какой судьбой оно наделено в мире. А судьбы эти действительно разные: что общего, например, у проститутки Анастасии («Чегемский Пушкинист»), юной дочери дяди Сандро Тали, у беспутной Зейнаб («Чегемская Кармен») и дочерей Махаза, две из которых до свадьбы попадают в одну и ту же малоприятную историю, («Пастух Махаз»), молодой Айши («Слово»)?

По замыслу автора – как раз женское начало. Рассмотрим это понятие.

Отчего в Нартском эпосе Сатаней -Гуаша намного крупнее и сильнее (как в физическом, так и в моральном плане) отцов своих детей? Отчего в абхазских мифах Солнце всегда олицетворяет женское начало? Оттого, что без женского начала, как и без солнца, нет жизни. Это – общая черта с позицией автора «Сандро из Чегема». Впрочем, в романе это явно выраженное возвышение женского начала в романе несколько смягчено отношением к женщине абхазских обычаев, в частности кодекса Апсуара, согласно которому женщина не может сесть за стол рядом с мужчиной во время приема гостей. В романе «Сандро из Чегема» невест «крадут» («Умыкание, или загадка эн-дурцев»), что само по себе ставит женщину ниже мужчины, кроме этого,

практически все обычаи подчёркивают неравенство, причём не в пользу женщин. Теперь обратим внимание, какие художественные средства автор романа «Сандро из Чегема» использует для того, чтобы подчеркнуть возвышение каждого женского образа. Во-первых, это отношение к ним окружающих. Каждую героиню романа мы обязательно видим глазами влюблённого в неё человека: чегемский парень Чунка («Чегемский пушкинист») восхищается проституткой Анастасией, причём его восхищению абсолютно не мешает то, что её любовь он покупает за деньги от проданных фруктов. Юной Тали («Тали - чудо Чегема») восхищаются, кроме Баграта, многие люди: односельчане, друзья, родственники. Погибшую Айшу («Слово») читатель видит глазами автора, но автора-мальчика. (« Мама говорит...», «мама рассказывает...») И мальчик определённо восхищён своей давно умершей молодой тёткой, восхищён, несмотря на внешнюю некрасивость, на которой, между прочим, делается акцент в самом начале главы:

«Я даже думаю, что если б не эти огромные темнеющие глаза, она, может быть, казалась бы уродливой, настолько черты её лица были явно неправильны. Но когда на лице такие громадные глаза, все остальные черты делаются незаметными, и потом, они придают лицу выражение какой-то незащищённости – вечное оружие женственности». (С. 471)

Айша не исключение, практически каждая героиня имеет какой-нибудь недостаток во внешнем облике, таким образом, автор как бы сознательно «удаляет» образ от идеала, намекая, что идеал этот – не во внешности – в чём-то ином. Так, у Кати «Умыкание, или загадка эндурцев» на теле слишком много родинок, Тали («Тали – чудо Чегема») чрезвычайно худа, а дочери Махаза («Пастух Махаз») отличаются богатырским телосложением. Впрочем, у этих недостатков есть ещё одна задача: сознательно наделяя ими героинь, автор сообщает им необходимую долю индивидуальности. Все женские образы романа «Сандро из Чегема» наделены мягкостью, женственностью, добросердечностью. Исключением не является даже хрестоматийная «злодейка» Зейнаб («Чегемская Кармен»). Несмотря на то, что жизнь её полна

тяжёлых событий, виновницей которых в немалой мере является она сама: убийство бабушки её любовником, измены мужу – известному учёному Андрею Таркилову, сомнительные связи с людьми, находящимися не в ладах с законом. Точку в этой череде превратностей поставила её смерть, точнее не просто смерть, а убийство. Зейнаб убил отчаявшийся отец. Само название «Чегемская Кармен» говорит не только о том, что центральное лицо здесь – героиня с трагической судьбой. Вспомним: Кармен совершила драму любви и была убита любящим человеком. Неважно, был он ей отцом или любовником, важен глубинный парадокс события: убийство любящим человеком любимого. Отец убил Зейнаб не из злости и не из корысти, он, как и любовник Кармен, не мог допустить, чтобы женщина впредь нарушала нравственный закон и принадлежала человеку, недостойному её. Но есть и ещё одна деталь. Автор предлагает читателю увидеть её не глазами автора (знакового с нею). Не глазами Андрея, который немало рассказывает о ней. В целом, Искандер представляет читателю образ Зейнаб глазами её отца – человека, который сам в романе представлен только в упоминаниях в связи с судьбой дочери. Причина этому – то, что именно отец олицетворяет в главе «Чегемская Кармен» тот высший нравственный закон, от лица которого идёт перечисление всех её «деяний» и жертвой нарушения которого она, в конце концов, становится.

Но Искандер искусно направляет восприятие читателя под таким углом, что тот представляет красоту и некрасивость героини, её хорошие и дурные поступки как бы с позиций отцовства. В противном случае, читатель видел бы только её отрицательные черты. Именно отрицательной видит её автор, друзья за столиком в ресторане, неизвестная девочка, сделавшая ей замечание насчёт курения, а то, что говорит о ней бывший муж, ниже всякой критики: «... Самая лживая и гуманистическая легенда состоит в том, что женщину делают проституткой социальные условия. Это так же нелепо, как сказать, что некоторые умирают от обжорства, потому что нет общественного контроля за питанием людей. Женщину делает проституткой именно же-

ление быть проституткой. Споткнуться может любой человек. Дальше всё зависит от него. Или у него есть воля выпрямиться, или он находит удовольствие в этом спотыкании». (С. 455 - 456)

Искандер, описывая чегемскую Кармен, предпринимает сложный художественный ход: он заставляет читателя посмотреть на неё с позиции отцовства, то есть воспринять её отрицательные черты именно так, как воспринимал их её любящий отец. Поэтому кульминационный момент главы – именно убийство отцом дочери: убивая, он как бы пытается взять на себя её грехи. Поэтому Зейнаб не становится отрицательным персонажем. Ведь Кармен – классическая трагическая героиня – тоже преступает нравственный закон, но от этого не становится отрицательной.

Впрочем, нравственный закон преступает не одна Зейнаб, многих других героинь романа, которыми автор любит и призывает любоваться читателя, отнюдь не назовёшь целомудренными: Даша, возлюбленная Коли Зархиди («Игроки») незаконно сожительствует сперва с соблазненным её офицером, затем – с самим Колей. Старшие дочери Махаза («Пастух Махаза») до брака вступают в любовные связи. Можно ли сказать, что женское целомудрие автор считает неценным и пытается доказать это читателю? Разумеется, нет, и в том, и в другом случае девушки были обольщены по наивности, их душевные качества от этого не изменились. У проститутки Анастасии («Чегемский пушкинист») тоже есть своеобразное алиби, и это алиби – воля её матери, заставляющей дочь торговать своим телом.

Кроме того, она искренне влюблена в своего «клиента» Чунку, и эта любовь, проявления которой автор показывает в самом конце главы, является чем-то наподобие катарсиса для женской души.

Несколько особняком среди женских образов романа «Сандро из Чегема» стоит Кама («Большой день большого дома») которая, согласно повествованию, является младшей сестрой дяди Сандро и в будущем становится матерью автора (в будущем потому, что время действия застаёт её двенадцатилетней девочкой). Причина этой обособленности – не только детский

возраст героини и не только ретроспектива (Айша из главы «Слово» по времени умерла гораздо раньше матери автора), а значительный автобиографический срез: «Это мама моя! – мама! - кричу я сквозь бездну невероятных лет, но девочка не слышит.

...Старая, старая женщина, седоглавая, с выцветшими глазами сидит на постели в ночной рубашке и покачивается от слабости...»

«И вот уже нет мамы, нет ничего. Есть серое московское небо, а за окном, впиваясь в мозги, визжит около строящегося дома неугомонный движок. И машинка моя, как безумный дятел, долбит трухлявое дерево отечественной словесности, и я, поджав ноги и сгорбившись над столом, вышибаю из клавиш одно и то же слово, твоё слово, мама: долг, долг, долг». (С. 265 - 266)

И хотя героиня главы «Большой день большого дома», как мы уже заметили, стоит несколько особняком, тем не менее, свою задачу она выполняет: неотъемлемым качеством женственности является материнство, привязанность к родному дому и верность родной крови.

Человеческие качества, описанные в этой главе применительно к образу Камы являются как бы своеобразно заданной шкалой измерения человечности, женственности, милосердия, целомудрия, и все остальные женские образы хороши ровно настолько, насколько их душевные качества соответствуют данным этой шкалы. Это возвышение героини делает оправданным то, что она мать, и материнство, таким образом, делается высшим мериллом женственности. Материнские черты присутствуют практически в любом женском образе романа. Исключением является Зейнаб («Чегемская Кармен»), но лишь из-за сложности художественного видения образа, из-за присутствующей здесь, ярко выраженной темы отцовства. Чегемская Кармен в этой системе – не женщина, а ребёнок, и это оправдывает отсутствие у неё материнских черт. Можно вспомнить весьма характерный эпизод, когда к ней, курящей в уличном кафе, подходит девочка школьница и долго разъясняет недопустимость поступка. Материнское начало – жалость, стремление

защитить, желание заботиться – проявляется не обязательно по отношению к собственным детям. Анастасия, например, («Чегемский пушкинист») испытывает материнскую жалость к любимому ею Чунке, дочери Махаза («Пастух Махаз») поддаются обаянию совратителя родственника, тоже вначале пожалев его и его детей, Даша («Игроки») относится к своему возлюбленному Коле Захриди, как к большому ребёнку («Если увидишь Колю – гони его домой»), а к его матери как к равной, что на самом деле полностью разрушает семейную иерархию.

Любимая героиня Искандера – это, конечно же, Тали, дочь дяди Сандро. («Тали – чудо Чегема»). Согласно художественной системе, автору она является племянницей. У юной Тали, кроме разве что её детской взбалмошности, вообще нет отрицательных черт. Она на редкость нравственна, трудолюбива (трудолюбие является одним из главных критериев при оценке женщины в Абхазии). Она смешлива и добра, но главное, что поражает в ней окружающих и притягивает к ней сердца – это потрясающее жизнелюбие. Как же воспринимает девушку влюблённый в неё Багра́т? «...Правда, улыбка, как солнечная щёлочка в облачном небе. Но до чего же худая, господи! И всё-таки он не злился на себя в засушливые часы бессоницы, ему было приятно вспоминать её голос, вызывающий у него улыбку ещё до того, как он её увидел, и потом такой низкий, грудной, когда она разозлилась и сказала: - Иди куда идёшь!» (С. 425 - 426)

Багра́т не просит руки Тали – он прибегает к старинному абхазскому способу умыкания невест - умыканию. Для этого были свои причины: во-первых, Багра́т уверен, что старый Хабуг никогда не согласится отдать свою внучку за него - полукровку, во-вторых, невеста ещё не достигла совершеннолетия, в-третьих, по замыслу автора, прибегнув к этому древнему абхазскому обычаю, молодой жених полностью отрекается от земного и материального – в пользу любви. В данном конкретном случае это верно (дядя Сандро, как мы знаем, тоже «умыкал» невесту, но делал это по другой причине: из удали и молодчества, а также по вине известных обстоятельств).

Через некоторое время в село, из которого была украдена Тали, приходит весть, что Тали родила двух мальчиков (у выросшей Камы, являющей собой, идеальный женский образ, тоже двое детей). Своим неутомимым трудолюбием Тали – лучшая вязальщица табака - тоже походит на Каму, всю жизнь непрестанно трудившуюся, чтобы прокормить детей:

«С утра она уходила в лавку, и поздно вечером возвращалась. И так три десятка лет без отпусков, без выходных, потому что ежедневный заработок давал детям ежедневную еду». (С. 265)

Автор неоднократно указывает на схожесть образов Камы и Тали, давая уразуметь читателю, что Тали в его понимании – идеальный женский образ. Кроме всего перечисленного выше схожесть эту подтверждают два одинаковых эпизода: Кама («Большой день большого дома») предстаёт перед читателем девочкой- подростком, сбивающей вишенки для чужого ребёнка – своего двоюродного брата. Точно такой же впервые видит Тали Баграат: отроковица играет со своими двоюродными братьями и сёстрами, сбивая для них орехи. Впрочем, схожесть этих эпизодов преследует ещё одну цель: показать, что для автора идеальный женский образ прежде всего – образ материнства, пусть даже и вымышленного, как в этих случаях, т.е. образы девочек-подростков, заботящихся о чужих детях.

Но материнство в художественной системе Искандера – это ещё и умение противостоять жизненным трудностям, которое составляет как бы часть самого понятия – материнство. Обеих девочек – Каму и Тали ждёт тяжёлая жизнь, полная превратностей. В случае с Камой автор этого не скрывает (см. абзац, приведённый выше), в случае с Тали – просто намекает на будущие трудности. « А сейчас мы покидаем Чегем, ибо пусто даже в любимом Чегеме без Тали, без её живого голоса, без её утоляющей душу улыбки...» (С. 470)

* * *

Несмотря на явное отношение обычая кровной мести к абхазскому кодексу Апсуара, подробно рассматривать изображение этой темы в романе «Сандро из Чегема» более целесообразно, выделив её обособленно.

Во-первых, потому, что этот обычай не принят ни одной Конституцией и противостоит закону. Во-вторых, потому, что во времена действия романа «Сандро из Чегема» обычай кровной мести уже был значительно видоизменён, даже в том смысле, что не считался обязательным в выполнении. В-третьих, по той причине, что кодекс Апсуара – нравственный закон, а обычай кровной мести – это суд, который, как известно, является последствием невыполнения закона. Всех этих причин достаточно, чтобы рассматривать отражение обычая кровной мести в романе обособленно.

Обычай этот отражён в главах «Пастух Махаз» и «Дядя Сандро и раб Хазарат». Пастух Махаз, человек мирный и молчаливый, всю жизнь мечтал иметь сына, но в семье рождались только дочери. Пастух был по-своему религиозным человеком. С одной стороны, он совершенно искренне любил повторять, что всё в божьих руках, с другой – он при этом оставался язычником: для того, чтобы утверждать это, достаточно вспомнить его клятву отомстить тому, кто покусится на его дочь ... у подножия молельного ореха. Юная дочь Махаза, Маяна, едет в город учиться и по настоянию матери временно проживает у своего богатого родственника. Родственник соблазняет девушку, и Маяна возвращается домой беременная. Родители выдают её замуж за пожилого человека. Вскоре (в этом угадывается традиционный фольклорный мотив – вслед за старшим ребенком превратности судьбы испытывает младший, и т.д.) в город посылают вторую дочь - Хикур. Эта девушка живёт в общежитии, но мечтает встретить родственника, чтобы отомстить за поруганную честь старшей сестры. По абхазским понятиям, в крайнем случае месть может стать делом женщины. Замысел свой Хикур не может привести в исполнение: её «месть» тоже заканчивается потерей невинности. После возвращения Хикур в родное село отец девушек решается отомстить. Путь его в город оказывается долгим из-за нахлынувших воспоминаний. Тут при-

водится обширная ретроспектива: герой вспоминает свою первую любовь, когда он, будучи до безумия влюблённым в замужнюю женщину, никогда не смел не только притронуться - даже мечтать о ней. Он простой деревенский парень, и это ещё одна отличительная особенность чегемца: абсолютная невозможность завладеть чужим. Город, по замыслу автора, смывает эти границы (вспомним, что все беды, согласно сюжету, приходятся на долю города: здесь лишают честь дочерей Махаза, здесь арестовывают близких ему людей). Сам Махаз уверен: Чегем уберёт бы всех ото всего.

Он как бы проживает всю жизнь заново, идя на это убийство. Автор подробно описывает также день убитого к вечеру Шалико – родственника Махаза. Он тоже проживает жизнь: вспоминает, как он обманул покупателей, кого из знакомых когда посадили, причём (любопытная деталь!) его знакомых, в отличие от близких людей Махаза, сажали совершенно справедливо. Поначалу он не очень испугался, увидев вошедшего в магазин Махаза - ментально решил, что откупиться деньгами. Но Махаз спрашивает, знал ли он о данной им клятве выпить кровь того, кто покусится на честь Хикур? И, убедившись, что Шалико обо всём знал, спокойно, без гнева, перерезает ему горло. После этого Махаз спокойно находит в городе милиционера и сообщает ему о случившемся, настаивая на том, чтобы о трупе позаботились, не оставив его на съедение крысам. Согласно кодексу Апсуара, человек, совершивший дело мести, должен позаботиться о теле убитого, не оставляя его зверям. Любопытно состояние Махаза, когда его приводят в камеру и закрывают за ним дверь. С момента убийства им человека проходит не более двух часов, но абсолютно спокойный и неагрессивный Махаз вообще не вспоминает о покойнике. Он думает о том, что сделал настоящее мужское дело – убил выродка, который обесчестил дочерей, и за это мужское дело, может быть, Бог даст ему сына. Предстоящий срок не пугает Махаза – он боится только одного: что будет слишком пожилым и не сможет зачать сына. Этим автор ещё раз подчёркивает, что кровная месть и убийство – отнюдь не одно и то же.

Другая интересная деталь повествования заключается в том, что отомстить за поруганную честь пастух решается только тогда, когда беда случается со второй дочерью. По логике, надо было бы это сделать после того, как в село вернулась Маяна. Дело тут не в нерешительности – ведь когда в город уезжала Маяна, отец не давал никакой клятвы. Это говорит о многом. Значит, сам по себе обычай кровной мести принят далеко не везде и не всеми – иначе возможность мести за обесчещенную девушку предполагалась бы, и никакой специальной клятвой это закреплять было бы не нужно. Вспомним, что перед тем, как умертвить Шалико, Махаз интересуется, знал ли он о клятве, причём, если бы выяснилось, что не знал, ещё неизвестно, как бы развернулись события. Здесь разговор не просто об оскорблённом мужском самолюбии: клятва эта, по мнению Махаза, должна была служить не только талисманом, защищающим честь дочери, а напоминанием о возможности понести наказание за случившееся, то есть, напоминанием о том, что кодекс Апсоуара никто не отменял. Несмотря на это напоминание, Шалико нарушает нравственный закон и несёт-таки заслуженное наказание. Махаз – не убийца, а отомстивший – видит в ту ночь удивительно лёгкие сны, и это ещё раз доказывает, что в глазах автора кровная месть – не убийство.

Драма иного характера разворачивается в главе «Дядя Сандро и раб Хазарат». Здесь, кроме всего прочего, речь идёт о вражде двух родов, которые долгое время были очень дружны между собою. Однако затем, из-за пустякового (автор подчёркивает это!) инцидента прежние кунаки становятся кровниками и в короткое время практически истребляют друг друга. Этот достаточно содержательный рассказ-вставка ведётся от лица дяди Сандро, который начинает его с того, что признаёт: у абхазов есть дурные обычаи, которые никак не могут кануть в Лету.

«И потому я говорю: и раньше, в старые времена, у абхазцев было немало дурости, из-за которой народ наш страдал, и сейчас среди абхазцев не меньше дурости, только теперь она имеет другую форму. Раньше главная дурость была- это кровная месть. Некоторые роды полностью друг друга уни-

чтожали из-за этого. Нет, я не против кровной мести, когда надо. Это было полезно. Почему? Потому что человек, который против другого человека плохое задумал, знал, что тот человек, против которого он задумал плохое, сам на себе не кончается. За него отомстят его родственники. И это многие плохие дела останавливало, потому что знали: человек сам на себе не кончается». (С. 384)

В этом случае кровная месть является средством охраны нравственного закона целого народа. Но вернёмся к тексту. В конце концов, в каждом роду осталось в живых по одному мужчине: тринадцатилетний мальчик Хазарат и охотник Адамыр. Адамыр, убив братьев Хазарата, пощадил подростка, но сказал, что тот до конца жизни будет рабом у него в доме.

Он привёл мальчика домой и посадил на цепь. Рассказчик – дядя Сандро - познакомился с Адамыром, когда его раб был уже взрослым мужчиной, и решил освободить Хазарата. Он прокрался в дом, когда хозяин охотился в горах, и предложил рабу бежать. Но, к его испугу и изумлению, Хазарат уйти отказался, лишь просил напильник, чтобы подпилить цепь. Он убил Адамыра, а сам умер с голоду. У этого повествования немало загадок.

Во-первых, загадочно поведение Адамыра. Он не отомстил за братьев привычным образом (вряд ли захват человека в рабство может считаться кровной мстью, особенно в Абхазии, где не было даже крепостного права). В то же время нельзя сказать, что он поступил благородно, пощадив и оставив матери единственного ребёнка, заметим, находившегося ещё в нежном возрасте. Нет, он поклялся, что только смерть освободит Хазарата от рабства, причём самому Адамыру иметь раба едва ли не более тягостно, чем рабу – сидеть в сарае на цепи. С Адамыром (которого все поначалу хвалили за то, что тот пощадил мальчика) никто из односельчан не общается. Он не может создать семью – сватается, но безуспешно: за него не хотят отдавать дочерей. Он оказывается фактически изгоем, и даже единственный друг, появившийся у него незадолго до смерти – дядя Сандро, появился у него в доме, как мы знаем, лишь для того, чтобы спасти Хазарата. Вторая загадка повествования

– выбор самого Хазарата, отказавшегося бежать из рабства, в котором томился десятилетиями, бежать к свету, к свободе, к нормальной жизни. Почему? Сандро вспоминает:

«Я думал: почему он в ту ночь не ушёл со мной? И я понял, в чём дело. Он боялся, что если уйдёт, то не сумеет отомстить. А меня обманул, что научился ходить...» С. 397)

Создаётся такое ощущение, что и раб, и хозяин связаны пожизненно какой-то тяжёлой клятвой, существующей как бы отдельно, самой по себе, клятвой, которая запрещает им жить обычной человеческой жизнью, подобно людям их социума. Так оно и есть на самом деле. Однако возникает ряд вопросов: почему Адамыр всё-таки пощадил Хазарата? Потому, что тот был ещё ребёнок, или по другой причине – хотел насладиться видом раба из рода своих кровников? Вначале, вероятно, и то и другое, однако, вскоре исчезла и жалость, и охота наслаждаться – осталась лишь клятва перед братьями, давно мёртвыми.

«Однажды на охоте Адамыр мне сказал: - Некоторые думают, что я держу раба для радости. Но раба держать нелегко, и радости от него нет. Иногда ночью просыпаюсь от страха, что он сбежал, хотя умом знаю, что он сбежать не мог. За одну ночь о жернов нельзя перетереть цепь. Я уже проверил. А днём я всегда замечу, что он ночью цепь перетирал. Да если и перетрёт, куда убежит: Сарай заперт. А если выйдет из сарая, собаки разорвут. И всё-таки не выдерживаю. Беру свечу, открываю дверь в сарае и смотрю. Спит. И сколько раз я его ни проверял, никогда не просыпается. Так крепко спит. А я просыпаюсь каждую ночь. Так кому хуже - мне или ему?». (С. 392 - 393)

Кому хуже? Прежде чем рассмотреть авторскую позицию по этому вопросу, попробуем понять, разницу в восприятии понятия «кровная месть» у самого Адамыра, потерявшего, благодаря ей, всех родственников, и его односельчан, окружающих людей и, наконец, дяди Сандро. Проблема в том, что Адамыр понимает само выражение «кровная месть» в более широком

смысле. Как ни парадоксально, понятие окружающих Адамыра людей о кровной мести ближе к понятию «кровавой мести»- за кровь требуется отомстить кровью. А, между тем, понятие «кровь» гораздо шире. О сыновьях, дочерях – продолжении своего рода – тоже говорят «моя кровь», «кровный родственник». Взяв своего маленького кровника пожизненно в рабы, Адамыр тем самым лишает его возможности продолжить род, то есть сохранить свою кровь в детях. Но получается парадокс: благодаря своей мести, Адамыр и сам не имеет возможности продолжить род. Любопытна концовка: Хазарат убивает хозяина, почти наверняка зная, что расплатится за это жизнью. Вот тут-то и приходит пора поразмышлять об авторской позиции, потому что с позицией рассказчика - дяди Сандро - она несколько не схожа.

Во-первых, вспомним, что Адамыр лишён сна по ночам – по абхазским понятиям, признак нечистой совести. При этом мы знаем, что Хазарат спокойно спит и не просыпается, даже от света фонаря. Вспомним, что Махаз, совершивший дело мести, тоже спокойно спит. Во-вторых, посмотрим, как изображен мёртвый Хазарат и как – мёртвый Адамыр:

« Я первым открыл сарай. Дверь была просто прикрыта. И вот что мы видим. Мёртвый Адамыр лежит на спине, и лицо у него ужасное от страдания, которое он испытал перед смертью. Вся шея в синих пятнах, и голова, как у мёртвой курицы, повёрнута. А Хазарат лежит на кукурузной соломе, руки сложил на груди, а лицо спокойное-спокойное, как у святого...» (С. 396)

В-третьих, мы можем понять, что симпатии автора явно на стороне Хазарата, ещё и обратившись к следующей перипитии: для Хазарата, несмотря на его пожизненное пребывание в рабстве, ничего не изменилось: будучи убитым в детстве, он точно так же лежал бы с лицом «как у святого». А участь Адамыра была бы не менее страшной, если б он поднял нож на беззащитного ребёнка. Выход один: по замыслу автора, Адамыр полностью выполнил бы нравственный закон, если бы убил своих врагов, но сохранил жизнь и свободу маленькому Хазарату. В сложившейся же ситуации для раба

был только один правильный выход – тот, который он и выбрал, и его месть Адамыру была именно мезтью, а не убийством.

Отображение картин кровной мести в романе Ф. Искандера «Сандро из Чегема» имеет немалое значение. Во-первых, без них, без введения своеобразной философии на эту тему, было бы гораздо сложнее передать многогранный колорит жизни Кавказа, в том числе и современного, ведь

ретроспектива в романе – значительная часть современности.

Во-вторых, введение этой темы является художественным средством для описания Чегема и чегемцев, ведь именно отношение к смерти, поведение человека перед смертью, способность отнять у человека жизнь – это те глобальные проблемы, которые дают возможность раскрыться человеческой душе, говорят о нравственных критериях, привитых человеку в процессе воспитания и социализации.

Для того, чтобы утвердительно ответить на вопрос об автобиографичности произведения, необходимо провести глубокий анализ автобиографического материала, использованного автором при создании произведения. На первый взгляд, этого материала здесь немало, и, кажется, что речь идёт о большом сообществе людей, связанных друг с другом родственными отношениями. Стоит заранее отметить, что дать однозначно положительный ответ на вопрос, послуживший названием главы, невозможно уже потому, что, несмотря на обилие автобиографического материала, в центр повествования поставлен не сам автор-рассказчик, а другой персонаж, в данном случае – дядя Сандро. Любопытно заметить, что остальные персонажи романа «открыты» для читательских глаз, или же, напротив, находятся в тени, ровно настолько, насколько они родственно близки главному герою. В первой главе романа «Сандро из Чегема» читатель впервые встречается с самим дядей Сандро, его племянником – автором-рассказчиком, (с которым, следует заметить, он совершенно явно не находится в чрезвычайно близких тёплых отношениях, иначе откуда эта полуофициальная натянутость в речи дяди, и постоянное приглядывание, рассматривание всего и всех в доме Сандро со сто-

роны племянника?), его женой Катей, которая приходится автору тетушкой (в некоторых главах автор называет её «тётя Катя», но лично к ней так не обращается, что тоже не говорит о близких отношениях племянника с домом дяди Сандро).

Итак, среди персонажей, родственно близких дяде Сандро, можно выделить следующих:

Хабуг (отец Сандро и, соответственно, дед автора-рассказчика), ему посвящена глава «Рассказ мула старого Хабуга». В данном случае, оригинальным художественным средством является повествование от лица мула, оно использовано для того, чтобы несколько разнообразить стиль повествования, избавить его от монотонности, неизбежно создающейся при длительном рассказе от третьего лица.

Тали (дочь дяди Сандро, соответственно, двоюродная сестра автора-рассказчика), ей адресована глава «Тали – чудо Чегема».

Баграт – зять Сандро, в повествовании находится на втором плане, автор практически не изображает отдельно от Тали («Тали – чудо Чегема»).

Айша и Теймраз – близкие родственники дяди Сандро (Айша – его сестра).

Автор не изображает этих героев по отдельности, во-первых, потому что они давно умерли, во-вторых, из-за обстоятельств этой «двойной» смерти.

Айше и Теймразу посвящена глава «Слово».

Махаз – брат дяди Сандро, и, соответственно, дядя рассказчика, дочери Махаза - племянницы дяди Сандро. В центре повествования в главе «Пастух Махаз» на первом плане находится сам Махаз и история, послужившая причиной кровной мести. Его жена и дочери открыты читателю ровно настолько, насколько они имеют отношение к этой истории.

Катя – жена Сандро, показана во многих главах, но везде вторым планом, даже в главе «Умыкание, или загадка эндурцев», главным образом, изображена история женитьбы дяди Сандро, а сама невеста на заднем плане.

Впрочем, этому можно найти объяснение: вероятно, автор хочет этим показать место мужчины и женщины в абхазской, в данном случае – чегемской, семье. Катя, несмотря на своё постоянное нахождение «в тени» мужа, – подробно нарисованный образ: она добра, тиха, кротка, хотя к старости в ней появляется небольшая ворчливость, но ворчливость эта скорей комична и направлена только к одной-единственной цели: оградить пожилого мужа от всевозможных потрясений.

Чунка – ещё один герой, которому в романе посвящена целая глава.

Молодой чегемец Чунка – сын Нуцы, а Нуца приходится сестрой дяде Сандро («Молния-мужчина, или чегемский пушкинист»).

Кязым – (Бригадир Кязым) – ещё один брат дяди Сандро, и соответственно, также является дядей автору-рассказчику.

Если расположить главы романа в хронологическом порядке, то первой должна была бы стоять глава «Большой день Большого дома» – где все братья – ещё подростки, Кама (мать автора-рассказчика) – маленькая девочка. Из дальнейшего повествования мы узнаём о судьбе каждого: Сандро, его племянника Кемала, которому в начале повествования два года и с которым читатель снова встречается в главе «Дороги», Махаза, Исы (который стал охотником и трагически погиб), и, конечно, Камы.

Теперь имеет смысл обратиться к биографии самого писателя, чтобы проследить какие детали в романе могли быть взяты из его биографии.

Что касается персонажей, то здесь, несмотря на внешнее сходство и одинаковые имена, трудно утверждать что-либо наверняка. Однако, доподлинно известно, что у автора в действительности был дядя Кязым, тётя Нуца, что совпадают многие второстепенные детали и что, наконец, та магия кавказского очага, которая присутствует во многих главах романа, существовала в действительности – многие детали кавказского быта взяты писателем из собственного детства, значительная часть которого прошла в Мухусе (Сухуме). Глава «Большой день Большого дома» носит некий объединяющий характер не только потому, что, по хронологической последовательности, её

действия находятся в начале повествования, но и потому, что содержит самый большой автобиографический пласт в романе – обращение к матери, рассказ о её жизни. Автор раскрывает-таки карты - читатель узнаёт: Кама – мать автора. Кстати, об остальных героях ничего подобного сказать нельзя. Судя по описанию бригадира Кязыма («Бригадир Кязым»), этот персонаж похож на дядю писателя, Кязыма, но провести здесь чёткую параллель невозможно, то же самое касается остальных персонажей, кроме матери.

Надо признать: многие произведения Искандера содержат мощный автобиографический пласт. Это отмечает исследователь Наталья Иванова в своей книге «Смех против страха, или Фазиль Искандер».

Однако, назвать роман Искандера автобиографическим не представляется возможным. Автор-рассказчик отнюдь не является здесь центральным персонажем, он нигде не акцентирует внимание на себе самом.

Многие персонажи, в том числе и из числа центральных - здесь вымышленные. Для автобиографии характерны особый тип биографического времени и «специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь» (термин М. Бахтина). (М. Бахтин, 1975. С. 281) В романе «Сандро из Чегема» мы видим «специфически построенный» образ автора-рассказчика, однако ни малейшего понятия не имеем о его жизненном пути. По самой своей сути, с этой точки зрения произведение можно охарактеризовать как роман, содержащий автобиографический материал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Фазиля Искандера является неким феноменом, поскольку оно представляет собой синтез двух культур – русской и абхазской. Называя себя русским писателем, Ф. Искандер имеет на это все основания: он пишет на русском языке, обращается в своих произведениях к традициям русской классической литературы. Однако действие практически всех его произведений происходит в Абхазии, автор глубоко понимает абхазскую жизнь, мировоззрение народа, прекрасно знает его историю, умело раскрывает все это в своей прозе. При этом характерен тот факт, что, хорошо владея абхазским языком, Ф.Искандер не пишет на нем, т.е. ситуация билингвизма (как, например, в случае с Чингизом Айтматовым) не образуется. Большой интерес представляет поэтика произведений Ф.Искандера. Роман «Сандро из Чегема» можно охарактеризовать как роман нового типа: крупномасштабное по объему текста, а также по величине событийного и временного среза, произведение состоит из отдельных рассказов, не имеющих общей сюжетной линии. С одной стороны, большое значение при определении жанра имеет авторская позиция, однако в данном случае мы лишены возможности ссылаться на нее: называя «Сандро из Чегема» романом, Ф. Искандер тем не менее в разные годы публикует главы романа как отдельные рассказы. Однако, в ходе данного исследования нам удалось прийти к выводу, что произведение «Сандро из Чегема» является романом. Доказательством этому служат различные факты, подробно изложенные в работе. Основными из них являются следующие: произведение не только имеет одного-единственного главного героя, но и целый ряд второстепенных персонажей, которые перемещаются автором из одной новеллы в другую. Не имея единого сюжета, главы романа тем не менее связаны между собой – их связывает единое художественное пространство, тот факт, что в одной главе часто упоминаются события другой, а также то, что персонажи оказываются неразрывно связанными с нравственно-философским понятием «Чегем». В ряде статей произведение «Сан-

дро из Чегема» было охарактеризовано как «плутовской роман». В нашем исследовании подробно рассматривается данная тема, однако полученные выводы говорят скорее о том, что по своим тематическим особенностям «Сандро из Чегема» намного ближе к средневековому рыцарскому роману, нежели к плутовскому. Главный герой произведения – Сандро – абсолютно не традиционен: он мудр и глуп, хитер и простодушен, он трудолюбивый крестьянин и вечный бездельник. Согласно особенностям поэтической структуры, роман «Сандро из Чегема» можно сравнить с другим произведением Ф.Искандера – «Рассказами о Чике». Повествование выстроено в «Рассказах о Чике» похожим образом, в-основном, это сходство достигается за счет системы персонажей (один главный герой, множество второстепенных персонажей, а также единое художественное пространство). Однако, «Рассказы о Чике» нельзя отнести к жанру романа: тут сказывается отсутствие временной и исторической масштабности, отсутствие многоплановости. Новаторским приемом можно назвать соединение Ф.Искандером художественного и публицистического жанров («Созвездие Козлотура»). Публицистичность повествования оправдана в данном случае тематикой произведения: автор подвергает сатирическому осмеянию коррумпированность средств массовой информации, их зависимость от мнения «высших чинов». Повествование в большинстве произведений Ф.Искандера построено так, что большую роль играет авторский голос (автор-рассказчик является одним из героев произведения). Этот прием, безусловно, уходит корнями в современную абхазскую прозу: в 60-70-е годы XX века в Абхазии формируется психологическая проза, одновременно с формированием нового направления усложняется поэтика. Новаторским является также прием комического изображения трагических ситуаций (часто за основу берется столкновение стандартного поведения с разумностью ребенка, животного, народного обычая). Рассматривая творчество писателя с позиций двух литератур – русской и абхазской – мы можем наблюдать новаторство Ф.Искандера в контексте каждой из них. В литературу Абхазии Ф.Искандер принес сложный художе-

ственный мир, истоки которого – традиции русской литературы. В русскую же литературу писатель приносит особую разновидность литературного смеха, корень которого – абсолютное приятие бытия. И, наконец, художественный мир писателя – красочный, разнообразный, чувственно осязаемый – является принципиально новым для обеих литератур. Мировоззрение Ф.Искандера формировалось, во - многом, под влиянием русской литературы - в творчестве писателя просматриваются традиции А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого. В основе искандеровского абсолютного приятия бытия лежит пушкинский принцип приятия мира – отношение к жизни как к абсолютной целостности, в которой нет ничего такого, что нужно было бы искоренить для улучшения. С Л.Н.Толстым Ф.Искандер имеет сходство не только в плане проблематики, а также в использовании художественных средств и приемов. Художественно близким для Ф.Искандера является толстовский тезис: «Цементом, все связывающим в единое художественное целое, является не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету». Тематика творчества Ф.Искандера сложна и разнообразна, однако на первый план всегда выступает нравственно-духовный поиск человеческой личности, ее развитие.

В ряде своих крупных произведений Ф.Искандер обращается к теме противостояния человеческой личности тоталитарному государству – это можно наблюдать в «Рассказах о Чике», повести «Школьный вальс, или Энергия стыда», философской сказке «Кролики и удавы», повести «Стоянка человека», и, конечно, в романе «Сандро из Чегема». Эта тема подробно рассматривается и другими русскими и абхазскими писателями. В частности, интересные выводы были получены при сравнении образа Сталина у Ф.Искандера («Стоянка человека», «Школьный вальс, или Энергия стыда») и А.Рыбакова («Дети Арбата»). «Вождь народов» в произведениях Ф.Искандера – это персонаж, так или иначе овеянный мистикой. Писатель несколько раз пользуется приемом «оживления» мертвого Сталина – то он встает из гроба и дирижирует похоронным оркестром, то вдруг появляется в

парке и заставляет всех окружающих людей рухнуть на колени. В эпоху сталинизма к «вождям» нередко применяли эпитет «вечно живой», что само по себе имело огромное значение для воздействия на психику миллионов людей, отцы и деды которых были крещеными и по воскресеньям ходили на церковную службу. «Вечно живой», продолжатель «дела, которое никогда не умрет» - все это были, пусть высокопарные, но ссылки на вечность человека. Поскольку вечным в понимании людей (пусть даже на подсознательном уровне) может быть только Бог, то выводы напрашиваются сами собой – этот прием был в конкретном случае совсем не плох для массового гипноза. В образах «ожившего» Сталина у Ф.Искандера, конечно же, присутствует элемент пародии на этот гипноз. Но цель этого приема - совсем не пародийная: она - в том, чтобы доказать отсутствие смерти при рассмотрении исторического контекста. У истории нет мертвых – человек жив, если он оставил на Земле след – им могут быть миллионы людей, замученных в лагерях, великое открытие в науке, память близких, или просто память на генном уровне, передающая правнукам черты лица умершего. Если воспринимать происходящее в стране именно с этой точки зрения, то прошлое, настоящее и будущее оказываются неразрывно связанными. Вывод несложен: Сталин умер, но продолжает жить Страх, который еще страшнее тирана, поскольку страх – психическое явление мистического свойства, а воскресение мертвого, пусть даже временное, - это некое обещание страха. Человеческая психика устроена так, что мистическое явление способно внушить ужас оттого, что является обещанием страха перед неизвестным. Образ Сталина в романе А.Рыбакова «Дети Арбата» в некоторых деталях является яркой противоположностью «ожившего мертвеца» у Ф. Искандера. Он – абсолютно реален, он рассуждает о политике и ходе истории, осуждая при этом своих соратников за вполне конкретные вещи. Сближает с искандеровским Сталиным его именно нереальность и даже некоторая мистичность его рассуждений. Думая о себе в третьем лице, он тем самым возводит себя на небывалую высоту собственного сознания, и это понятно: он, Сталин, «ведет страну». Это важная деталь:

не руководит страной, а именно «ведет» ее, как шофер – машину. Такая позиция полностью исключает сотрудничество «ведущего» и «ведомого», делая последнего абсолютно пассивным звеном, полностью зависящим от воли «ведущего». У рыбаковского Сталина огромная роль: он, по собственному признанию, делает историю. Простые граждане, в художественной системе Ф.Искандера, могут увидеть Сталина хотя бы давно умершего, согласно концепции А.Рыбакова, миллионы простых людей лишены и этого: Сталин просто не оставляет для них места в своих дедуктивных упражнениях, начисто забывая о том, что та самая история, которую он «делает» - это еще и его современники. В повести «Школьный вальс, или Энергия стыда» основной темой становится все же не страх (которому тоже уделено большое значение), а стыд – стыд за предательство. Репрессированный человек (отец маленького героя повести) стыдится напоминать о себе письмами близким, чтоб лишний раз не травмировать их, мальчик стыдится своего бессилия (он ничем не может помочь отцу), а, вырастая, подсознательно считает себя предателем по отношению к отцу, умершему на чужбине. Впрочем, он прощает себе с возрастом это предательство, поскольку нельзя всю жизнь жить с комплексом вины. Ф.Искандер оставляет «за кадром» вопрос: человека простить можно, а насколько реально простить власть, которая заставляет своих граждан умирать на чужбине, а ни в чем не повинных детей терзаться стыдом?

Вопрос это скорее риторический, и однозначного ответа не требует: в произведении Ф.Искандера «Школьный вальс, или Энергия стыда» каждый решает его «для себя». Вывод, который подсказывает художественная система повести, прост: Стыд, являясь, по существу, психическим явлением, свойственным порядочным людям, тоже обладает Энергией, помогающей человеку выжить, заставляющей двигаться вперед. Тема противопоставления тоталитарного режима и человеческой личности появляется также в «Рассказах о Чике» и в повести «Мальчики и первая любовь», но уже несколько в ином ракурсе – здесь уже речь не идет ни о стыде, ни о страхе – скорее, напротив, появляются новые мотивы: в частности, некая благородная юродивость, за-

ставляющая людей вести себя бесстрашно, порою с риском для собственной жизни.

Корень этой благородной юродивости – человеческая самоотверженность; это она заставляет мальчиков-подростков идти ночью в НКВД, чтобы узнать что-либо о недавно репрессированной семье своей одноклассницы («Мальчики и первая любовь»); это самоотверженность заставляет дядю маленького Чика объяснить племяннику такие вещи в политике страны, о которых с детьми обычно не говорят, особенно – в тоталитарную эпоху («Рассказы о Чике»). Юродивых в старину считали людьми святыми как раз за неумение говорить неправду, кривить душой, поступать не по совести. Между прочим, внешне поступки юродивых тоже очень часто походили на действия сумасшедших, походили как раз оттого, что в них не было жажды неперемного выживания. Нет ее и у героев Ф.Искандера, и не оттого, что им не хочется жить и они не боятся смерти, а скорее потому, что жизнь в тоталитарном государстве им и без того видится чем-то вроде постоянного хождения над пропастью (юродивым тоже казалось, что мир висит на волоске), и в такой ситуации говорить неправду не имеет смысла. Если подвиг юродства на себя принимали по причине глубокой веры в Бога, то у юных героев повести «Мальчики и первая любовь» – иные приоритеты – веру в Бога им заменяет вера в справедливость, во всемогущество искренней любви к ближнему. Так и маленький Чик – кстати, тоже сын репрессированного – оберегает от насмешек девочку, отец которой объявлен «врагом народа». Подросток не то чтобы полностью уверен, что отец подружки осужден незаслуженно, но, на примере своих родственников, он совершенно точно знает, что иногда сажают в тюрьму невинных людей, кроме того, у него обостренное чувство справедливости, заставляющее заступаться за человека, в дом которого пришла беда. Тема справедливости – одна из основных в «Рассказах о Чике», она подробно рассмотрена в данном исследовании, для более подробного рассмотрения этой темы проведен сравнительный анализ эпизодов, показанных Ф.Искандером и В.Астафьевым (повесть «Кража»). Главный герой «Расска-

зов о Чике» - абхазский подросток - попадает в сложную ситуацию, пожалев на базаре обиженного хулиганами старика и попросив о помощи уголовника. Герой В.Астафьева – подросток Толя Мазов - оказывается в не менее сложной ситуации, будучи фактически замешанным в кражу выручки у кассира и став свидетелем того, как дети осиротевшие дети попавшей под суд женщины оказываются в том же детдоме, где живет сам Толя. Любопытно, что оба мальчика поначалу не только не отдают себе отчета в содеянном, но даже чувствуют себя чуть ли не героями: Чик – оттого, что сумел-таки отомстить за старика, Толя – оттого, что вместе с друзьями совершил ловкий, отчаянный поступок и остался незамеченным. Прозрение в обоих случаях наступает быстро и оказывается горьким – совсем не потому, что вдребезги разбивает «миф» о собственном «геройстве», а потому что, в - общем - то совестливые, справедливые мальчишки видят страдания людей, случившиеся по их вине. В «Рассказах о Чике» - на глазах изумленного подростка призванный им на помощь уголовник бьет ножом хулиганистого парня, в повести «Кража» - в детдомовской спальне появляются две новые детские кровати, принадлежавшие отныне осиротевшим (по вине детдомовцев, а, значит, и по вине Толи) детям ограбленного кассира.

Таким образом, это прозрение мальчиков-подростков и является главным сюжетным компонентом, которым пользуются оба автора – оно является главным критерием проснувшейся совести и придает повествованию совершенно новый, неожиданный оттенок. Маленькие герои оказываются лицом к лицу с настоящим, большим злом – и смело вступают в борьбу с ним. Тут то и начинаются расхождения: если Толе удастся полностью исправить зло (он рискует жизнью, но дети кассира возвращаются домой), то у искандеровского Чика такой возможности просто нет – он не может в одно мгновение (а также в два и в три) вылечить израненного, униженного парня – кульминацией рассказа является тот момент, где Чик пытается искупить вину, обмывая кровь с ног раненого (здесь присутствует явная переключка с евангельским «омовением ног»). Таким образом, Ф.Искандер, как и

В.Астафьев, подводит своих читателей к идее: добро не может существовать без зла. И для того, чтобы воспитать в подростке нравственные начала, зло необходимо, как воздух.

Большое внимание в данном исследовании уделено роману Ф.Искандера «Сандро из Чегема». Произведение Ф.Искандера охватывает огромный эпохальный срез – от дореволюционного правления в Абхазии принца Ольденбургского до брежневских времен. Одним из основных свойств романа является многоплановость, и она присутствует в романе, однако эта многоплановость совершенно особого свойства – в данном случае нельзя с уверенностью утверждать, какой план является главным, а какие вторичными, и т.д. В центре повествования находится главный герой – дядя Сандро, а сюжет глав романа - жизнь Чегема и чегемцев (большинство из них родственники и знакомые главного героя) образует некое подобие генеалогического древа: таким образом, каждый такой «фамильный» срез имеет равные «права на существование». Он и формирует этико-нравственное понятие «Чегем», являющееся основополагающим в романе. Все персонажи романа делятся условно на три категории – «чегемцев», «посторонних» и «эндурцев»: первые определенно хороши, хоть и наделены различными недостатками, вторые – безразличны автору-повествователю (хоть иногда бывают ничуть не менее хороши и порядочны), третьи – определенно плохи. Эндурцы в территориальном плане не являются далекими от чегемцев, они живут поблизости, зачастую и в самом Чегеме. Иными словами, тут на передний план снова выступает проблема необходимости «неизбежного зла» - в данном случае – эндурства. Зло необходимо не для того, чтобы на его фоне лучше было заметно добро, оно, в нравственной концепции автора, является неизбежностью потому, что и добро может считаться добром лишь в том случае, если ведет непрерывную борьбу со злом. Это восприятие проблемы вполне отвечает нравственным законам абхазского кодекса Апсуара, в частности – закону кровной мести: человек, совершивший недостойный поступок, обрекал на страдания, может быть, смерть, не только себя, но и весь свой род. С

другой стороны, мужчина не отомстивший за убитого родственника или поруганную честь женщины, считался недостойным человеком (неотомстивший не имел права даже оплакивать убитого и приближаться к гробу). Тему кровной мести в наши дни автор рассматривает очень подробно и неоднозначно: в отдельных случаях она именуется «дуростью», в иных – приветствуется. В главе «Пастух Махаз» неагрессивный и, в - общем-то, высоко нравственный чегемец убивает своего дальнего родственника, обесчестившего его молодых дочерей. Позиция автора здесь проявляется в художественных средствах, которыми изображена ночь Махаза, пришедшая вслед за днем убийства. Впрочем, месть и убийство – не одно и то же, автор совершенно явно Махаза убийцей не считает, не считает себя таковым и сам Махаз: ночью к нему приходят удивительно светлые сны, он надеется, что за выполнение святого дела (имеется в виду кровная месть – О.К.) бог пошлет ему, наконец, сына. Кстати, в этой же главе Ф. Искандер четко дает ответ на вопрос, в каких ситуациях кровная месть является необходимой: вспомним, что после возвращения в родное село опозоренной первой дочери Махаз не берется за нож. Он мстит лишь после того, как следующая (по возрасту) дочь возвращается в Чегем, опозоренная этим же человеком. Кровная месть, с авторской точки зрения, необходима лишь в том случае, когда зло и насилие нельзя прервать никакими иными методами. Та же точка зрения подтверждается сюжетом главы «Дядя Сандро и раб Хазарат»: это как раз печальное свидетельство тому, какие последствия приносит кровная месть, когда ею пользуются в иных случаях. В центре самого понятия «кровная месть» стоит отнюдь не стремление пролить кровь человека враждебного рода, как это широко принято считать. Если бы подобная точка зрения была верной, явление кровной мести не охватывало бы такой широкий диапазон людей: разных поколений, различных социальных слоев, и т.д. В главе романа «Дядя Сандро и раб Хазарат» Ф.Искандер проливает свет, в частности, и на эту проблему. Главной целью кровной мести является именно лишение ненавистного человека продолжить свой род на Земле (нередко поэтому убивали

всех молодых мужчин рода, даже маленьких мальчиков – женщина, согласно абхазским понятиям, не является продолжательницей рода). Главный герой новеллы, потерявший в результате кровной резни отца и братьев, пожалел маленького кровника и не убил его, однако он не мог допустить, чтоб враждебный род продолжился и сделал мальчика своим рабом. Он, с одной стороны, достиг своей цели: оставаясь рабом долгие годы, Хазарат не сумел продолжить род, но, с другой стороны, сам «рабовладелец» оказался тоже лишенным такой возможности – чегемцы отказываются отдавать за него дочерей. Погибает он – парадокс!- как раз от руки кровника, а, значит, по сути – в результате кровной мести, которая и без того косвенно изломала его жизнь. В этом случае – симпатии автора отнюдь не на стороне древнего обычая.

Проблема «человек – власть» - одна из центральных в романе Ф.Искандера. Власть в данном произведении можно условно подразделить на три части:

1. Правительственные деятели.
2. Местная власть.
3. Принц Ольденбургский.

Правительственные деятели – в реальной жизни они сталкиваются с героями романа - широко представлены, в частности, в главе «Пиры Валтасара». Несмотря на внешне мирный лад правительственного застолья, всеми его участниками – Сталиным, его высокими подчиненными, выступающими перед ними артистами – владеет нервное напряжение, причем напряжение это разного свойства; если у членов Правительства и артистов оно вызвано страхом перед вождем, то у самого вождя – страхом раскрыть свой внутренний мир, то есть – неким страхом перед самим собой. Образ царя Валтасара использован в заглавии не случайно. Валтасар в художественной системе Ф.Искандера – не Сталин, а Лакоба. Во - первых, само заглавие подчеркивает это: «пир Валтасара» - пир Лакобы, т.е. организованный Лакобой в честь высоких гостей. Во – вторых, согласно Библии, судьба Сталина не имеет ничего общего с судьбой библейского царя.

Иное дело – Нестор Лакоба: сам был убит, его жена замучена в тюремных стенах, а сын, едва достигнув совершеннолетия, расстрелян. Кроме указанных аналогий, существует еще одна. Согласно Библейскому тексту, пророк Даниил объясняет царю: «Разделено царство Твое...» Достаточно вспомнить, что как раз в то время, когда происходило застолье, шел активный процесс грузинизации Абхазии. Местная власть представлена в романе широко и неоднозначно – это и образ бригадира Кязыма (глава «Бригадир Кязым») – умного, обаятельного чегемца, который, благодаря своей природной наблюдательности и жизненной мудрости, раскрывает преступление и выводит мошенника на чистую воду, и Тимур Жванба «История молельного дерева», и председатель колхоза, злобно и некрасиво мстящий гибелью умному буйволу (глава «Широколобый»), и многие другие образы, целью присутствия которых в романе является, в первую очередь, раскрытие глубинных черт характера чегемцев.

Произведение Ф.Искандера «Сандро из Чегема» содержит, кроме всего прочего, автобиографический материал, мы имеем дело со специфически построенным образом автора-рассказчика и особым типом «биографического времени» (М.М.Бахтин). Сюжетной особенностью является в данном случае и тот факт, что, несмотря на близкое родство автора – рассказчика с героями романа, практически невозможно проследить его человеческую судьбу, его жизненный путь.

Роман «Сандро из Чегема» имеет длительную, порой парадоксальную историю создания: первый вариант его увидел свет в 1977 году, и в окончательном варианте он вышел лишь десять лет спустя, в издательстве «Советский писатель». Если рассматривать проблему генезиса произведения с точки зрения глубинного родства с народными сказаниями, можно прийти к следующему выводу: в целом, структура романа «Сандро из Чегема» имеет много общего с абхазским Нартским эпосом. Нартские сказания у абхазов, так же, как у адыгов и осетин, представляют собой образец архаического эпоса, зародившегося и оформившегося в своей основ-

ной части еще в эпоху первобытнообщинного строя. Процесс создания Нартского эпоса являлся длительным – он продолжался не одно тысячелетие. В своем становлении эпос проходит три основных фазы:

1. разрозненные, ничем не связанные сказания
2. циклизация ранее не связанных между собой сказаний вокруг отдельных героев
3. соединение одной сюжетной нитью разрозненных циклов, в результате которого эпос достигает высшей точки своего развития – эпопеи

В Нартском эпосе основным и ведущим циклом является цикл сказаний о Сасрыкве и Сатаней-Гуаше – вокруг этих имен концентрируются основные события, главные художественные линии эпоса. Они принимают участие во всех событиях эпоса, в одних случаях играя ведущую роль, в других – менее значительную. Цикл о Сасрыкве имеет художественную целостность – читатель имеет возможность проследить всю биографию героя, начиная от рождения из камня и кончая трагической гибелью от рук завистливых братьев.

Иными словами, сказания о Сасрыкве - единственные в Нартском эпосе, образующие самостоятельный цикл. В результате сравнения особенностей поэтики романа «Сандро из Чегема» со структурой Нартского эпоса можно увидеть немалое сходство: роман точно также проходит через этап «разрозненных повествований» - к этапу циклизации ранее не связанных повествований вокруг отдельных героев и точно так же не достигает третьего этапа – эпопеи. Период циклизации точно так же выдает один-единственный законченный цикл – о жизни и приключениях дяди Сандро, остальные истории, в центре которых стоят другие герои, по разным причинам циклов не образуют. Итак, учитывая все эти факты, можно утверждать: роман «Сандро из Чегема», как и Нартский эпос, начинался с разрозненных повествований.

Одним из основных свойств романа Б.М.Эйхенбаум называет «эпическую широту», а исследователь М.А.Петровский – экстенсивность структуры, что, по сути говоря, одно и то же. Присутствие «эпической широты» в данном случае бесспорно – повествование охватывает огромный временной срез, отражает различные эпохи – дореволюционная Абхазия, время коллективизации, и т.д. – личное здесь переплетается с общественным, однако при этом именно общественное является частью личного, а не наоборот. Однако, можно признать неоспоримым и тот факт, что практически все главы романа имеют все черты самостоятельного произведения, а именно – завязку, кульминацию, развязку, и могут свободно (этот вопрос был подробно рассмотрен в исследовании) существовать отдельно друг от друга.

В результате подробного анализа поэтики и жанрового своеобразия произведения Ф.Искандера «Сандро из Чегема» был получен следующий вывод, о котором уже говорилось выше: «Сандро из Чегема» - роман нового типа, роман, состоящий из самостоятельных новелл. Необходимо отметить, что если для современной русской литературы такой тип произведения является новым, то в литературе Западной Европы, уже с самого начала XX века подобное смешение жанров было популярным. Поэтика современного русского романа – явление крайне интересное: дело в том, что она разнообразна и не вписывается в жесткие рамки классификации, однако и выявление общих тенденций может быть темой для отдельного исследования. Также автор хотел бы продолжить свою работу в данном ключе, исследуя произведения русскоязычных писателей – выходцев из бывших союзных республик. К сожалению, в последние годы отечественное литературоведение уделяет мало внимания произведениям, созданным в ситуации билингвизма, между тем как это явление является крайне интересным как с научной, так и с психологической точки зрения. Большой интерес представляет также сравнительный анализ общих тенденций современной отечественной прозы и прозы народов России. Произведения,

созданные на русском языке, отражающие самобытность культуры, к которой принадлежит создавший их автор, непременно должны быть прочитаны русским читателем и изучены русским литературоведением. Диалог двух культур – почва крайне благодатная для исследователя – существование подобного диалога делает возможным взаимное духовное обогащение двух народов, а, значит, способствует бережному, доброжелательному отношению к духовным ценностям людей иной национальности. Обращенные к нам голоса необходимо услышать... Необходимо помочь читателю в понимании произведений, созданных на его родном языке, но в условиях иной культуры, разъяснить ему ценность этих произведений. Именно готовность народов услышать друг друга делает возможным диалог культур и духовных ценностей, столь необходимый в современном мире.

БИБЛИОГРАФИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ:

- Абрамов, 2001 - Абрамов С.Р. Герменевтика: история и теория метода. – Майкоп: Издательство Адыгского государственного университета, 2001. – 318 с.
- Аверинцев, 2001 - Аверинцев С.С. От слова к смыслу: проблемы тропогенеза. – М.: УРСС, 2001. – 121 с.
- Агрба, 1988 - Агрба В.Б. Из истории дореволюционной абхазской литературы. – Сухуми: Алашара, 1988. – 72 с.
- Айрапетян, 1992 - Айрапетян В.И. Герменевтические подступы к русскому слову. - М.: Лабиринт, 1992. – 302 с.
- Айтматов, 1976 - Айтматов Ч. Точка присоединения. // Вопросы литературы: -1976. - № 18: - с. 20- 28.
- Анастасьев, 1987 - Анастасьев Н.А. Продолжение диалога: советская литература и художественный мир XX века. - М.: Советский писатель, 1987. – 430 с.
- Андреев, 1992 - Андреев М.Л. Второе рождение нормативной поэтики. – М.: ГУВШЭ, 1992. – 29 с.
- Андренов, 1994 - Андренов Н.Б. Отражение в истории и литературе. - Чита: Росток, 1994. – 72 с.
- Аникин, 1976 - Аникин В.П. Особенности стиля, мотивов и сюжета народной сказки как явления коллективного творчества // Литературные направления и стили: -1976. - С. 130-136.
- Аристотель, 1927 - Аристотель. Поэтика. - Л.: Академия, 1927. – 120 с.
- Арнольд, 1997 - Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста. – СПб.: Образование, 1997. – 59 с.
- Баранов, 1988 - Баранов С.Ю. Специфика искусства и анализ литературного произведения. – Вологда: Издательство Вологодского государственного педагогического института, 1988. – 107 с.

- Барт, 1989 - Барт Роллан. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
- Бахтин, 1965 - Бахтин М.М. Слово в романе. // Вопросы литературы: -1965. - № 8. - С. 35- 44.
- Бахтин, 1972 - Бахтин М.М. Слово в поэзии и в прозе //Вопросы литературы: - 1972. - № 6. – С. 23-37.
- Бахтин, 1975 - Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики: -1975, - С. 90 -118.
- Бахтин, 1970 - Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы: - 1970. - № 1. - С. 86 – 107.
- Бгажба, 1983 - Бгажба Х.С. Страницы из летописи дружбы. – Тбилиси: Мецниереба, 1983. – 116 с.
- Бельчиков, 1983 - Бельчиков Н.Ф. Литературное источниковедение. – М.: Наука, 1983. – 272 с.
- Бения, 1983 - Бения Ц.В. Идеино-эстетические взаимосвязи абхазской и грузинской литератур 60-х – 70-х годов. – М.: Издательство МГУ, 1983. – 18 с.
- Беселия, 1981 - Беселия А.Я. Литературное творчество и идеология: к диалектическому пониманию творческого метода. – Сухуми: Алашара, 1981. – 103 с.
- Библия, 1990 - Библия. Книги Священного Ветхого и Нового Завета, М. 1990. Издание Московской Патриархии.
- Бигуаа, 2003 - Бигуаа В.А. Абхазский исторический роман. История. Типология. Поэтика. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 598 с.
- Бигуаа, 1999 - Бигуаа В.А. Абхазская литература в историко-культурном контексте. – М.: Интеллект, 1999. – 299 с.
- Билинкис, 1991 - Билинкис Я.С. Непокорное искусство: о процессе художественного развития. – Л.: Советский писатель, 1991. – 329 с.
- Бланшо, 2002 - Бланшо Морис. Пространство литературы. – М.: Логос, 2002. – 404 с.

- Богин, 1993 - Богин Г.И. Субстанциальная сторона понимания текста. - Тверь: ТГУ, 1993. – 137 с.
- Богин, 1981 - Богин Г.И. Филологическая герменевтика. – Калинин: КГУ, 1981. – 86 с.
- Болдина, 1997 - Болдина Н.Н. Лингвистический анализ художественного текста. – Пенза: Издательство Пензенского государственного университета им. Белинского, 1997. – 64 с.
- Болотова, 2001 - Болотова Н.С. Филологический анализ текста. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2001. – 129 с.
- Борев, 1988 - Борев Ю.Б. Методология анализа художественного произведения // Методология анализа художественного произведения. М.: Наука, 1988. – С. 32-44.
- Борисов, 2000 - Борисов С.Б. Человек. Текст. Культура: очерки по культурной антропологии и истории духовной культуры. – Шадринск: Издательство Шадринского государственного пед. института, 2000. – 51 с.
- Бройтман, 2001 - Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательство Ростовского государственного гуманитарного университета, 2001. – 418 с.
- Бушмин, 1980 - Бушмин А.С. Наука о литературе. Проблемы. Суждения. Споры. – М.: Современник, 1980. – 334 с.
- Бютор, 2000 - Бютор М. Роман как исследование. – М.: Издательство МГУ, 2000. – 191 с.
- Вайс, 2001 - Вайс М. Библия и современное литературоведение: метод целостной интерпретации. – Иерусалим: Мосты культуры, 2001. - 445 с.
- Вахрушев, 2002 - Вахрушев В.С. Образ. Текст. Игра. Очерки по теории литературы. – Саратов: Издательство Саратовского университета им. Чернышевского, 2002. - 127 с.
- Веселовский, 1989 - Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

- Власенко, 1995 - Власенко Т.Л. Литература как форма авторского сознания. – М.: Логос, 1995. – 197 с.
- Волков, 1995 - Волков И.Ф. Теория литературы: учебное пособие для студентов и преподавателей. – М.: Просвещение, 1995. - 256 с.
- Воронин, 2004 - Воронин В.С. Анализ литературного произведения (логический подход). – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2004. – 73 с.
- Воронова, 2000 - Воронова Н.Г. Деятельностная модель интерпретации художественного текста. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2000. – 37 с.
- Гаминская, 1981 - Гаминская И.Л. Современные философские проблемы художественной литературы: научно-аналитический обзор. – М.: ИНИОН, 1981. – 44 с.
- Гачев, 1989 - Гачев Г.Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. – М.: Художественная литература, 1989. – 430 с.
- Гвердцители, 1983 - Гвердцители Л.В. Язык писателя и национальный литературный язык: (аспект кодификации и лексикографирования). – Тбилиси: издательство Тбилисского университета, 1983. – 153 с.
- Гиршман, 1996 - Гиршман М.М. Избранные статьи: художественная целостность, ритм, стиль, диалогическое мышление. – Донецк: Лебедь, 1996. – 159 с.
- Григорьев, 1993 - Григорьев В.П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. – М.: Наука, 1993. – 172 с.
- Григорян, 1984 - Григорян А.П. Анализ структуры литературного произведения. – Ереван.: издательство АН Армянской ССР, 1984. – 187 с.
- Гудков, 1998 - Гудков Л.Д. Литература и общество. Введение в социологию литературы. – М.: РГГУ, 1998. – 76 с.
- Дарсалия, 1980 - Дарсалия В.В. Абхазская проза 20 - 60-х годов.- Тбилиси: 1980. -120 с.

- Дарсалия, 1982 - Дарсалия В.В. Быть человеком. Литературно-критические статьи. – Сухуми: Алашара, 1982. – 135 с.
- Дарсалия, 1986 - Дарсалия В.В. В ответе у времени. Литературно-критические статьи. – Сухуми: Алашара, 1986. – 153 с.
- Джопуа, 1987 - Джопуа Т.Ш. Формы повествования в современной абхазской прозе (автор-повествователь – герой). – М.: ИМЛИ РАН, 1987. – 16 с.
- Егорова, 2001 - Егорова Л.П. Технология литературоведческого исследования. – Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2001. – 165 с.
- Есин, 2002 - Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Наука, 2002. – 246 с.
- Есаулов, 1996 - Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе XIX-XX в. (автореферат диссертации доктора филологических наук). М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. - 47 с.
- Женнет Жерар, 1998 - Женетт Жерар. Фигуры: в 2-х т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т.1. -469 с.; Т.2. - 469 с.
- Жирмунский – 1977, Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л.: 1977. - 202 с.
- Зухба, 1995 - Зухба С.Л. Типология абхазской сказочной прозы. – Майкоп: Меоты, 1995. – 333 с.
- Иванова, 1990 - Иванова Н. Б. Смех против страха, или Фазиль Искандер. – М.: Советский писатель, 1990. – 310 с.
- Иванюк, 1998 - Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение. - Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
- Инал-Ипа, 1980 - Инал-Ипа Ш.Д. Страницы абхазской литературы (статьи, очерки, выступления). – Сухуми: Алашара, 1980. – 249 с.
- Канторович, 1984 - Канторович В.Я. Литература и социология. – М.: Советский писатель, 1984. – 400 с.

- Квартерникова, 1994 - Квартерникова Т.О. Библиографическое отражение динамики литературного процесса. – М.: Московский государственный университет культуры, 1994. – 22 с.
- Кедров, 1999 - Кедров К.А. Метакод и метаметафора. – М.: Доос, 1999. – 235 с.
- Кедров, 2000 - Кедров К.А. Энциклопедия метаметафоры. – М.: Доос, 2000. – 126 с.
- Кирай Дюла, 1976 - Кирай Дюла. О соотношении объективного мышления и объективного повествования //Литературные направления и стили. М.: Изд-во Московского Университета, 1976. – С. 55-65.
- Клочек, 1989 - Клочек Г.Д. Методология систем и исследований индивидуальной поэтики и поэтики отдельного литературного произведения. - Киев: Институт литературы им. Т.Шевченко, 1989. – 39 с.
- Кнаббе, 2004 - Кнаббе Г. Вторая память Мнемозины// Вопросы литературы: - 2004. – № 1-2. – С. 20-28.
- Кожин, 1964 - Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция //Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М.: Наука, 1964. – С. 52-87.
- Комина, 1976 - Комина Р.В. О многообразии художественных течений советской литературы //Литературные направления и стили. М.: Изд-во Московского Университета, 1976. – С. 81-89.
- Косиков, 1976 - Косиков Г.К. О принципах повествования в романе //Литературные направления и стили. М.: Изд-во Московского Университета, 1976. – С. 65-77.
- Куницын, 1980 - Куницын Г.И. Общечеловеческое в литературе. – М.: Советский писатель, 1980. – 583 с.
- Кургинян, 1989 - Кургинян М.С. Человек в литературе XX века. – М.: Наука, 1989. – 243 с.
- Курилов, 1985 - Курилов В.В. Теория и методология в науке о литературе. – Ростов: Издательство Ростовского университета, 1985. – 122 с.

- Левидов, 1983 - Левидов А.М. Автор – Образ – Читатель. – Л.: издательство ЛГУ, 1983. – 350 с.
- Левин, 1998 - Левин Ю.Н. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Язык русской культуры, 1998. – 822 с.
- Левинтова, 1991 - Левинтова Е.Н. Опыт построения лингвистической теории жанра. – М.: Издательство Московского лингвистического университета, 1991. – 22 с.
- Левитан, Цилевич – 1973, Левитан Л.С. Цилевич Л.М. Сюжет и идея. – Рига: Звайгэне, 1973. – 277 с.
- Ленсу, 1980 - Ленсу Е.Я. Замысел. Художественная идея и образный мир литературного произведения. – Минск.: Издательство Минского гос. пед. Института им. А.М. Горького, 1980. – 98 с.
- Лотман, 1992 - Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах. Т 1 (статьи по семиотике и типологии культуры). – Таллин: Александра, 1992. – 479 с.
- Мазилова, 1988 - Мазилова А.Ю. Лингвистический анализ художественного текста. – Ярославль: ЯГПИ, 1988. – 84 с.
- Майнова, 2000 - Майнова А.Н. Интерпретация литературных произведений в свете теории архетипов Карла Юнга. – М.: МГУ, 2000. – 21 с.
- Манн Поль, 2002 - Манн Поль. Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики. – Спб.: Издательство Гуманитарной Академии, 2002. – 255 с.
- Маркевич Генрик, 1980 - Маркевич Генрик. Основные проблемы науки и литературы. – М.: Прогресс, 1980. – 374 с.
- Мелетинский, 2001 – Мелетинский Е.М. Язык. Литература. Эпос. // К 100-летию со дня рождения В.М.Жирмунского. – Спб.: Азбука, 2001. – С. 398 - 412.
- Мелетинский, 1986 - Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
- Минералов, 1986 - Минералов Ю.И. Поэтика индивидуального стиля. – М.: Издательство МГУ, 1986. – 31 с.

- Москвина, Мокронос, 1987 - Москвина Р.Р. Мокронос Г.В. Человек как объект философии и литературы. – Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1987. – 199 с.
- Навроцкий, 1986 - Навроцкий В. Класс, идеология, литература. – М.: Радуга, 1986. – 318 с.
- Науман Манфред, 1984 - Науман Манфред. Литературное произведение и история литературы: сб. избр. Работ. – М.: Радуга, 1984. – 423 с.
- Нигматуллина, 1983 - Нигматуллина Ю.Г. Методология комплексного изучения художественного творчества. - Казань: Издательство Казанского университета, 1983. – 104 с.
- Николаев, 1983 - Николаев П.А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. – М.: Издательство МГУ, 1983. – 366 с.
- Одесский, 2004 - Одесский М.М. Синтез искусств, или русский Gesamtkunstwerk // Вопросы литературы. - 2004. - № 1-2. – С. 40-48.
- Паклина, 1971 - Паклина Л.Я. Искусство иносказательной речи. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1971. – 56 с.
- Пачулия, 1980 - Пачулия В.П. Русские писатели в Абхазии. – Сухуми: Алашара, 1980. – 102 с.
- Петровский, 1999 - Петровский М.А. Морфология новеллы //Поэтика. Вопросы литературоведения. М.: Российский открытый университет, 1999. – С. 131-160.
- Поспелов, 1983 - Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: сборник статей. – М.: Издательство МГУ, 1983. – 336 с.
- Потебня, 1905 - Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков: 1905. – 652 с.
- Потебня, 1990 - Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 342 с.
- Рассказов, 1998 - Рассказов Ю.С. Теоретическая поэтика литературного произведения. – Краснодар: Флер, 1998. – 136 с.

- Роботова, 1996 - Роботова А.С. Художественно-образное познание педагогического действия средствами литературы. – Спб.: Российский педагогический университет, 1996. – 38 с.
- Руднева, 1982 - Руднева Е.Г. Идейное утверждение и отрицание в художественном произведении: курс лекций. – М.: издательство МГУ, 1982. – 80 с.
- Руженцева, 2001 - Руженцева Н.Б. Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2001. – 311 с.
- Сакулин, 1990 - Сакулин П.Н. Филология и культурология. - М.: Высшая школа, 1990. – 239 с.
- Салакая, 1976 - Салакая Ш.Х. Абхазский Нартский эпос. - Тбилиси: Мецниереба, 1976. - 235 с.
- Салакая, 1989 - Салакая Ш.Х. В ногу со временем: литературно-критические статьи. – Сухуми: Алашара, 1989. – 195 с.
- Сапаров, 1984 - Сапаров М.А. Художественное произведение как предмет теории литературы. - Л.: Институт русской литературы, 1984. – 23 с.
- Салагаева, 1980 - Салагаева З.М. Поэтика жанра// Межвузовский сборник статей. – Орджоникидзе: издательство Ун-та, 1980, с. 8- 23.
- Томашевский, 2002 - Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 2002. -333 с.
- Тростанова, 2004 - Тростанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации: жить ниоткуда, писать ниоткуда. – М.: УРСС, 2004. – 414 с.
- Тынянов, 2002 - Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранное. – М.: Аграф, 2002. – 494 с.
- Урдашев, 1988 - Урдашев Б.С. Действительность- литература- герой. Методология анализа литературного произведения. М.: Наука, 1988. – С. 80-86.
- Фридлендер, 1984 - Фридлендер Г.М. Методологические проблемы литературоведения. – Л.: Наука, 1984. – 238 с.

- Хали, 1989 - Хали. Поэтика. – Душанбе.: Доним, 1989. – 241 с.
- Хализев, 1976 - Хализев В.Е. Речь как предмет художественного изображения //Литературные направления и стили. М.: Изд-во Московского университета, 1976. - С.101- 115.
- Целкова, 1981 - Целкова Л.Н. Сюжет и фабула романа в их художественной функции. – М.: Издательство МГУ,1981. – 35 с.
- Чиковани, 1980 - Чиковани М.Я. Идеино-эстетическая и нравственная функции классического фольклора// Межвузовский сборник статей. Орджоникидзе: Издательство пед. Ун-та, 1980 – 67 - 83 с.
- Шкловский, 1929 - Шкловский В. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 265 с.
- Эйхенбаум, 1969 - Эйхенбаум Б.М. О прозе. - Л.: Художественная литература, 1969. – 503 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Астафьев, 1975 - Астафьев В.П. Где-то гремит война. Повести и рассказы. – М.: Современник, 1975. – 624 с.
- Астафьев, 1974 - Астафьев В.П. Избранное. – Красноярск: Кн. Издательство, 1974. – 758 с.
- Астафьев, 1977 - Астафьев В.П. Повести. – М.: Советская Россия, 1977. – 558 с.
- Астафьев, 1991 – Астафьев В.П. Собр. Сочинений в 6-ти т., Т. 2. - М. 1991. - 520 с.
- Искандер, 1973 - Искандер Ф.А. Время счастливых находок. Рассказы. Повести. – М.: Молодая гвардия, 1973. – 431 с.
- Искандер, 1970 - Искандер Ф.А. Дерево детства. Рассказы и повесть. – М.: Советский писатель, 1970. – 367 с.

- Искандер, 2004 - Искандер Ф.А. Детство Чика, - М.: Московский рабочий, 2004. – 686 с.
- Искандер, 1966 - Искандер Ф.А. Запретный плод. Рассказы. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 256 с.
- Искандер, 1978 - Искандер Ф.А. Начало. Рассказы. – Сухуми: Алашара, 1978. – 171 с.
- Искандер, 1972 - Искандер Ф.А. Первое дело. Рассказы и повесть. – М.: Детская литература, 1972. – 190 с.
- Искандер, 1979 - Искандер Ф.А. Под сенью грецкого ореха. Повести. – М.: Советский писатель, 1979. – 392 с.
- Искандер, 1977 - Искандер Ф.А. Сандро из Чегема. Рассказы, роман. – М.: Советский писатель, 1977. – 479 с.
- Искандер, 1989 - Искандер Ф. А. Сандро из Чегема: Роман в 3-х книгах: – М.: Московский рабочий, 1989. - Кн. 1-М.: кн. 1- 479 с., кн. 2 - 480 с., кн. 3 - 463 с.
- Искандер, 1992 - Искандер Ф.А. Собрание сочинений в 4-х т: Т.2. – М.: Молодая гвардия, – 1992. – 252 с.
- Искандер, 1966 - Искандер Ф.А. Тринадцатый подвиг Геракла. Рассказы. – М.: Советская Россия», 1966. – 137 с.
- Лермонтов, 2004 - Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. – СПб.: Азбука, 2004. – 119 с.
- Платонов, 1977 - Платонов А.П. Избранное. – М.: Современник, 1977. – 443 с.
- Распутин, 1977 - Распутин В.Г. Живи и помни. Повести. - М.: Известия, 1977. – 591 с.
- Распутин, 1978 - Распутин В.Г. Повести. – М.: Молодая гвардия, 1978. – 654 с.
- Рыбаков, 1988 - Рыбаков А. Дети Арбата. – М.: Советский писатель, 1988. – 522 с.

Салтыков-Щедрин, 1875 – Салтыков-Щедрин М.Е. Недоконченные беседы. – М.: Русское издательское общ-тво, 1875. – 122 с.

Салтыков-Щедрин, 1939 - Салтыков – Щедрин М.Е. Сказки. – Л.: Художественная литература, 1939. – 215 с.

Шинкуба, 1994 - Шинкуба Б. Последний из ушедших. Перевод К. Симонова и Я. Козловского. – Нальчик, 1994. – 230 с.

Шинкуба, 1986 - Шинкуба Б. Рассеченный камень. Перевод И. Бехтерева. – М., 1986. – 297 с.