

МАМАСАЛЫ АПЫШЕВ

**ФЕНОМЕН ДВУЯЗЫЧИЯ:
ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ И МАР БАЙДЖИЕВ**

(Билингвизм в художественном творчестве)

Бишкек-2009

УДК 82 / 821.0
ББК 83. 3 Ки
А 78

Мамасалы Апышев.
А78 **Феномен двуязычия: Чингиз Айтматов и
Мар Байджиев: Научно-популярное издание**
– Б.: 2009. –156 б.

ISBN 978-9967-25-788-7

В этом литературоведческом исследовании творчество двух выдающихся кыргызских писателей Чингиза Айтматова и Мара Байджиева впервые подвергаются исследованию через призму художественного билингвального творчества. Автор наряду с рассматриваемыми объектами затрагивает и общие теоретические вопросы билингвизма. В работе также проведено сопоставление стилей различных авторов из русской и мировой литературы.

Это научно-популярное издание адресовано всем тем, кто интересуется актуальными проблемами кыргызской литературы в контексте общемировых процессов.

А 4603020100-09
ISBN 978–9967–25-788-7

УДК 82 /821.0
ББК 83. 3 Ки
© Апышев М., 2009.

ВВЕДЕНИЕ

На пороге XXI века, когда происходят события поистине вселенского масштаба, когда любое мало-мальски значительное событие в общественно-политической жизни одного народа, в пределах одного государства, тотчас же стало самым естественным образом затрагивать и интересы другого народа и государства очень важной является тенденция общечеловеческих устремлений.

Перефразируя знаменитые слова Федора Достоевского о том, что "красота спасет мир" можно заключить, что только литература и искусство остаются даже в дни ожесточенного противостояния между разными народами и государствами "дружественными" по отношению друг к другу, тем самым сближая разные народы, напоминая им, что все они вместе и есть неразрывные части единого целого - Человечества.

Начало нового XXI века еще более актуализировало идею единства разных народов и их культуры.

Глобалистика как наука предсказывает, что в XXI веке наряду с грозящими человечеству глобальными катастрофами - экологический и демографический кризис, войны, которые по прогнозам некоторых футурологов, могут свести на нет жизнь на земле, - еще больше усугубилась и "вечная" угроза - кризис духовной культуры, конфликты между родственными народами, а также ранее мирно уживавшимися друг с другом цивилизациями.

Народам, населяющим Центральную Азию, издревле были присущи такие черты, как открытость, стремление к взаимопониманию и толерантность. Испокон веков на этой территории мирно жили и сосуществовали (несмотря на отдельные локальные конфликты, которые, впрочем, неизбежны даже во внутренней жизни отдельно взятого народа), духовно взаимообогащаясь, обмениваясь достижениями в разных областях, представители самых разных народов, носители самых разных национальных культур и языков, что и сохранилось поныне.

Известно утверждение английского ученого Майкла Уэста о том, что "человеку нужны два языка, один - для по-

вседневногo общения, а второй - для получения более широкой знаний". Согласно этой теории Уэста, носители малых языков помимо знания собственных языков нуждаются в обязательном знании и языка какого-либо большого народа, "нужного для приобщения к мировой культуре". Следовательно, резюмирует он, "малые народы должны быть двуязычными".

Проблемы двуязычия, таким образом, в свете последних перемен в общественно-политической жизни народов постсоветского пространства становятся все более и более актуальными. Давно назрела необходимость взглянуть на эту проблему на качественно новом уровне, без политической конъюнктуры, не принижая и не возвышая роли "ни малого, ни большого" языка, не впадая в крайности, установить формы "мирного" сосуществования и эффективного софункционирования в интернациональном обществе разных языков.

Одной из новых проблем является то, что так называемые ранее "малые языки" в силу последних исторических событий получили статус государственных языков и стали активно контактировать с другими иностранными языками. Иначе говоря, в современном Кыргызстанском обществе возникла подлинно билингвальная и полилингвальная форма общения на всех уровнях, что только обострило проблему изучения двуязычия. Ибо, несмотря на многосторонние контакты, языковые связи строятся все равно на традиционной двуязычной основе, как киргизско-русский, киргизско-английский, киргизско-турецкий, киргизско-немецкий, киргизско-французский, киргизско-японский, киргизско-китайский и т.д.

В этой работе подвергаются исследованию произведения кыргызских двуязычных писателей Чингиза Айтматова и Мара Байджиева, пишущих на русском и кыргызском языках. Предметом исследования взяты именно те их произведения, которые наиболее ярко отражают художественный образ с двух точек зрения - с точки зрения кыргызского и русского языков.

Автор на примере творчества двух выдающихся кыргызских писателей - Чингиза Айтматова и Мара Байджиева, - ставит целью определить особенности стиля двуязыч-

ных писателей, выявить наиболее характерные особенности в художественных образах двуязычного творчества, установить границы трансформации национальных элементов в билингвальном художественном мире разных писателей.

¹ Эта работа была написана в 2001-году. (Примечание автора).

ПРИРОДА БИЛИНГВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА: НАЦИОНАЛЬНЫЙ И ЛИЧНОСТНЫЙ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

История мировой литературы знает многих писателей, писавших на двух или более языках. Естественным является то, что параллельное творение на двух языках имеет свои особенности и накладывает свой отпечаток в стиле писателей-билингвов, что и отличает их от основной, традиционной части большинства писателей, пишущих лишь на своем родном языке

Любопытно, что билингвизм как явление в художественном творчестве стал интенсивно изучаться относительно с недавних пор. Вплоть до середины XX века на творчество писателей-билингвов почти всегда смотрели сквозь пальцы, как на некое исключение из правил, а то и вовсе как на аномалию.

Не этим ли настороженным отношением к двуязычному творчеству объясняется эмоциональное письмо Ивана Сергеевича Тургенева исследователю своего творчества С.А. Венгеру: "огорчило... меня Ваше предположение и удивило, "что некоторые мои повести написаны мною по-немецки", что у меня есть повести на "французском языке"... Это предположение уже не в первый раз появляется в печати, но я всегда видел в нем намерение меня уязвить... в противном случае я был бы не художник, а просто - дрянь. Как это возможно писать на чужом языке - когда и на своем-то, на родном едва можешь сладить с образами, мыслями..."

В другом своем письме этому же адресату Тургенев сравнивает творчество на неродном языке с "хождением в тесных сапогах", чем хотя бы косвенно подтверждая о том, что у него был все-таки опыт творчества "на неудобном, тесном" для его художественных фантазий иностранных языках. Да и герои писателя, как известно, преимущественно говорили на французском языке и, подобно Базарову из романа "Отцы и дети", переходили на русский язык "лишь в момент сильного волнения", - а значит, и думали на французском языке!

Следует отметить, что еще в эпоху Тургенева находились люди, признававшие возможность двуязычного художественного творчества. Совершенно справедливо и то, что большая переписка Ивана Тургенева с французской актрисой Полиной Виардо (с которой у него был большой любовный роман) тоже рассматривается исследователями творчества писателя как двуязычное эпистолярное творчество, ибо, как известно, мемуарная форма письма также в определенных ситуациях могут органично вписаться в "ткань" художественного произведения других жанров.

В том, что произведения Тургенева быстрее и легче, чем произведения других авторов переводились и безоговорочно завоевывали новую аудиторию, безусловно, присутствует "языковой фактор", - ведь они хоть и писались на русском языке, их автор свободно владел французским, общался и жил среди своих "новых читателей" - в атмосфере двуязычного художественного творчества, вольно невольно (а может быть, и подсознательно) настраивая свой слух и творческий пафос под эту атмосферу.

В этом отношении, думается нам, наиболее верную позицию в споре "Тургенев и двуязычие" занял Федор Достоевский: "Выражено было даже мнение, что не все ли равно господину Тургеневу сочинять на французском или на русском языке?.. Запрещенного, конечно, нет ничего - особенно такому огромному писателю и знатоку русского языка, как Тургенев, и если у него такая фантазия, то почему же ему не писать на французском, да к тому же если он французский знает почти как родной язык...", - писал он.

Билингвизм в художественном творчестве (явление, существовавшее издревле), лишь во второй половине XX века привлек к себе внимание и стал предметом пристального изучения? Дело в том, что двуязычие само по себе очень сложное социолингвистическое явление, имеющее многослойную, многозначную основу, возникающее на взаимосвязях многочисленных факторов. А потому те немногие, редкие труды, посвященные в той или иной степени исследованию двуязычного творчества, также носили отрывочный харак-

тер, как и само исследуемое явление, воспринимавшееся до поры до времени как нечто исключительное, из ряда вон выходящее. И лишь к тому времени, когда двуязычие и многоязычие стали восприниматься в обществе как естественное явление, творчество отдельных писателей-билингвов начало обобщаться, а из их частной практики предпринимались попытки выработать общую теорию.

Двуязычие стран "третьего мира" в корне отличалось от двуязычия в бывшем союзе. Кыргызы, как и многие другие народы в составе бывшего союза, наряду с обязательным изучением русского языка получали образование на своем родном языке. Следовательно, двуязычие в художественном творчестве в бывших постсоветских странах тоже отличалось от двуязычия в странах "третьего мира", для которых больше подходила теория Майкла Уэста о "языке обихода" и о "языке образования".

Известный литературовед, специалист по билингвизму Чингиз Гусейнов в своей классификации разновидностей писательского двуязычия в "советской многонациональной литературе" определяет следующие типы:

а) творчество на национальном и авторский перевод на русский;

б) творчество на русском с последующим самопереводом на национальный язык;

в) параллельное творчество на национальном и русском без самоперевода;

г) временный или постоянный переход с двуязычия на одноязычие русское или национальное, при котором произведение не переводится автором на национальный язык в первом случае, и, на русский - во втором;

д) творчество лишь на русском языке, при котором, однако, писатель причисляет себя к литературе не русской, а национальной".

В принципе соглашаясь с Гусейновым, заметим лишь, что все вышеназванные типы билингвизма встречаются на практике зачастую в их комбинированном виде. При том - в творчестве одного и того же писателя, периодически переходя

из одного состояния в другое, в зависимости от конкретных социально-политических и личных творческих условий каждого писателя. Кстати, несмотря на общие черты, общие закономерности, двуязычное творчество так же, как и любое творчество, является глубоко индивидуальным, неповторимым явлением, "не поддающимся прямолинейному причинному обоснованию социальными условиями" (Гусейнов). Об этом же свидетельствует и творчество рассматриваемых в настоящем исследовании писателей - Чингиза Айтматова, Мара Байджиева. Если принять во внимание то, что "в каждом конкретном случае многое решает биография писателя, его индивидуальная судьба, условия формирования его как творческой личности", то становится ясно, что в стилистических особенностях билингвального творчества все-таки преобладает личностный аспект.

Произведения признанных писателей-билингвов Чингиза Айтматова и Мара Байджиева, содержат в себе все выше-названные "гусейновские" типы билингвизма, при том легко и гармонично переходя из одного типа в другой, подтверждая тем самым органичность, естественность такого сложного явления, как билингвизм в художественном творчестве. При том они сами столько раз писали (или рассказывали в своих многочисленных интервью, касаясь вопросов билингвизма) о природе двуязычного творчества, исходя из собственной практики, что сами со временем стали авторитетнейшими теоретиками в этом направлении.

Почти все исследователи безоговорочно признают личное право каждого писателя на самостоятельный выбор языка своего творчества, но как только речь заходит об определении национальных рамок, возникает горячая полемика, высказываются суждения, взаимоисключающие друг друга. Да так, что порою доходит до абсурдных утверждений типа: "Айтматов - русский писатель", как категорически выразился осетинский писатель-литературовед Нафи Джусойты. Или же "национальность любого заслуживающего уважения писателя имеет лишь второстепенное значение... Искусство писателя - вот его паспорт". Впрочем, последнее космо-

политическое утверждение оправдано применительно к творчеству самого Владимира Набокова - автора сего тезиса, так как о нем в литературоведении официально принято считать одновременно как о русском и американском писателе.

Приведенные выше два противоположных по смыслу высказывания, на наш взгляд, отличаются тенденциозностью своей интерпретации, так как представляют собой две крайности, посвященные обсуждаемой проблеме. История мировой литературы знает многих писателей, которые творили на неродном для себя языке и официально значатся (во всевозможных справочниках, энциклопедиях и учебниках) писателями как по языковому признаку, так и по национальной принадлежности. Джозеф Конрад - поляк по национальности, писавший всю жизнь на английском языке, остался как английский писатель. Но в то же время американский писатель Серая Сова (Вэша Куоннезин) - индеец по происхождению, хотя и все свои произведения писал на английском, как в официальных справочниках, так и среди читателей считается индейским писателем. Очевидно, при определении национального признака писателя также следует проявить комплексный подход к творчеству изучаемого писателя, а не "вырывать" из контекста лишь один из компонентов: язык творчества, национальную принадлежность или страну проживания данного писателя. Не помогут тут и материалы, изображаемая среда, география в произведениях писателя, так как эти параметры условны в художественных произведениях и зачастую постоянно меняются. Писатель может временно избрать объектом своего художественного изображения и другую страну, другой народ, то есть, "чужой" для себя мир: бесспорно то, что такие шедевры, как "Казаки", "Хаджи Мурат" Льва Толстого (лишь в условной мере называемые "кавказскими") являются субъектами русской литературы, точно также и "Пегий пес, бегущий краем моря", полностью посвященная жизни нивхского народа, никогда не сделает Чингиза Айтматова нивхским писателем. Утверждая так в полном серьезе - "Айтматов - нивхский писатель", - мы пошли бы еще дальше,

чем осетинский литературовед Нафи Джусойты, при определении "национальности" Айтматова вырвавшего из контекста лишь языковой компонент. Правда, чувствуя "недостаточность", уязвимость своего постулата, он пытается подкрепить свою мысль веским, по его мнению, аргументом, отмечая, что "самые значительные свои произведения Айтматов написал на русском языке". Да, с первого взгляда звучит довольно-таки убедительно, но только если не брать во внимание то обстоятельство, что Айтматов еще до полного перехода на русскоязычное творчество (впервые в 1966-году повесть "Прощай, Гульсары!" была написана им сразу же на русском языке) был уже широко известным писателем и успел получить Ленинскую премию за свои произведения, написанные на кыргызском языке.

Но из всей творческой практики Айтматова можно назвать лишь одну статью, когда он выступил с ответом на своих критиков - и по поводу обвинений в пессимизме в адрес повести "Белый пароход". Да и еще отрывочные высказывания, заочную полемику с критиками романа "Плаха". "Полифония самых разных голосов и разноголосица оповещают нас о том, что наступила пора широкого демократического обсуждения любого произведения. И вот, я думаю, что первым пробным шаром оказалась "Плаха". На нее обрушилась буквально лавина самых разных, иногда диаметрально противоположных читательских мнений. Но я-то вижу, что идет от глубокого понимания, от искреннего, а что от тенденциозного. То есть, я за всем этим вижу самые разнообразные побуждения, в том числе и злонамеренные, но вместе с тем я вижу и высокий взлет критической мысли, и в профессиональном смысле меня это устраивает, я не боюсь широкого обсуждения и бурного кипения страстей", - писал Ч.Айтматов.

Но когда критические "стрелы стали брать в мишень" именно двуязычное свойство творчества писателя, пытаясь сделать из нее "ахиллесову пяту", Айтматов все же не удержался и высказал раздраженную, обиженную реплику в адрес

литературоведа Сергея Аверинцева: "Так вот, я и говорю, что существует общее достояние, несмотря на то, что С.Аверинцев чуть ли не самолично хотел бы указывать со снобистским высокомерием, кому можно, а кому нельзя касаться этой темы".

Очевидно, что вопрос языка и темы - вечная больная проблема писателя-билингва, - стоит в судьбе и творчестве двуязычного литератора острее, чем в творчестве традиционного "одноязычного" писателя. Можно привести массу примеров, когда писатель-билингв через всю свою творческую жизнь переносил этот свой тяжкий "крест", возданный ему волею судьбы свыше, любя и работая одновременно на обоих своих "родных" языках, но в то же время постоянно подвергаясь критике с обеих сторон, отвечая своим оппонентам на разных тонах.

...Владимир Набоков с детства воспитывался в космополитической среде, что отразилось даже в его произведениях, резко отличая его от остальных русских писателей. Эту "необычность" для русского писателя правильно подметила Зинаида Шахновская в своей книге "В поисках Набокова": "Сияющие, сладкопевные описания его русской природы похожи на восторги дачника, а не человека с землей кровно связанного... как будто Набоков никогда не знал: запаха конопли, нагретый солнцем, облака мякины, летящей с гумны, дыхания земли после половодья, стука молотка или краюхи ржаного хлеба, посыпанного солью... Все то, что знали Левины и Ростовы как часть самих себя Толстой, Тургенев, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Бунин, все русские и крестьянские писатели, за исключением Достоевского".

Какой ценой Набоков пришел к своей теории о космополитичности писателя (мол, дескать, не национальная принадлежность писателя, а его произведения - важнее!, - что в сущности правильно, но произведения-то писателя, хотим мы это признать или нет, связаны с его национальной природой, что и в конечном итоге определяет качество, тему и содержание), через какие муки и сомнения ему пришлось пройти, можно легко установить по его многочисленным

статьям, интервью и письмам, где он затрагивает в частности и эту большую для себя тему.

"В три года говорил по-английски лучше, чем по-русски, а с другой стороны, был период между девятью и двадцатью годами, когда, несмотря на то, что читал невероятно много английских авторов: Уэлса, Киплинга, Шекспира, если брать только некоторые вершины, говорил я по-английски очень редко. Французский я выучил в 6 лет" - рассказывал Владимир Набоков в своем интервью Бернару Пиво на французском телевидении в 1975-году. Спокойность тона ранее всегда эмоционального писателя объясняется тем, что к этому времени он своими произведениями - уже на деле, - доказал возможность двуязычного творчества и был признан как на русском, так и на английском языках тончайшим стилистом авторитетными знатоками, ценителями художественного слова.

Любопытны теоретические обобщения Набокова, сделанные на основе собственной практики: "Язык моих предков - это по-прежнему язык, где я себя чувствую совершенно в своей стихии. Но я никогда не пожалею о своем превращении в американца. Французский же язык, или, скорее, мой французский (это нечто особое) не так сгибается под пытками моего воображения. Его синтаксис запрещает мне некоторые вольности, которые я с легкостью могу себе позволить по отношению к двум другим языкам. Само собой разумеется, я обожаю русский язык, но английский превосходит его как рабочий инструмент, он превосходит его в богатстве, в богатстве оттенков, в исступленности прозы, в фонетической точности".

Ценно и другое признание, сделанное Владимиром Набоковым в "Постскриптуме к русскому изданию" в "Лолите", написанной в 1965-году: "Американскому читателю я так страстно твержу о превосходстве моего русского слога над моим слогом английским, что иной славист может и впрямь подумать, что мой перевод "Лолиты" во сто раз лучше оригинала. Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн. История этого перевода - история разоча-

рования. Увы, тот "дивный русский язык", который сдавалось мне, все ждет меня где-то цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней, и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку.

Утешаюсь, во-первых, тем, что в неуклюжести предлагаемого перевода повинен не только отвыкнувший от родной речи переводчик, но и дух языка, на который перевод делается. За полгода работы над русской "Лолитой", я не только убедился в пропаже многих личных безделушек и невозможности восстановить языковых навыков и сокровищ, но пришел и к некоторым общим заключениям по поводу взаимной переводимости двух изумительных языков.

Телодвижения, ужимки, ландшафты, томление деревьев, запахи, дожди, тающие и переливчатые оттенки природы, все нежно-человеческое (как ни странно!), а также все мужицкое, грубое, сочно-похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговренности, поэзия мысли, мгновенная переключка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов, все это, а также все относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям - становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма...".

В этой длинной цитате нас особенно интересует признание об "отвыкнувшем от родной речи переводчике", а также о "невозможности восстановления языковых навыков и сокровищ".

Исходя из богатой практики Набокова, можно сделать вывод о том, что билингвизм устный и письменный также имеют существенные различия, чем и объясняются трудности при переходе с одного письменного языка на другой (отказ от русского) прирожденного билингвиста Набокова. Тут можно смело заключить, исходя из опыта Айтматова и Байджиева: идеальный вариант билингвизма - это параллельное сосуществование, когда оба языка одновременно нахо-

дятся в работе. Однако, следует учесть, "параллельное функционирование" двух языков предполагает наличие особой билингвальной среды, располагающей к этому, чего у Набокова никогда и не было (в детстве и юности, когда он жил в России - не было полноценной англоязычной среды, а за рубежом - русскоязычной).

Параллельное софункционирование, как идеальная форма двуязычия, было возможно лишь в таком обществе, как бывший союз, когда многие семьи говорили на смешанных русско-национальных языках. То есть, дома говорили на своем родном языке, а на работе и в обществе - на русском языке, одним словом, естественный переход с одного языка на другой язык был для бывшего советского человека таким же само собой разумеющимся явлением, как смена дня и ночи.

Природа билингвального творчества кроме вышеперечисленных глубоко индивидуальных моментов, конечно, имеет и много общего, что и объединяет писателей-билингвов и дает основания исследователям природу билингвального творчества обобщать отдельные положения из практики двуязычных писателей и выработать общую теорию. Уже стало расхожим утверждение об "ахиллесовой пяте" писателей-билингвов - о несовершенстве их языка, о дефектах: стилистическом, лексическом и даже грамматическом.

К примеру, литературовед Юрий Суровцев в своей статье "Многозвучный роман - контрапункт", заголовок которой уже отдает патетическим-комплиментарным тоном, в целом очень высоко оценивая роман "И дольше века длится день", как бы между прочим пишет, что слова "цыбатый", которое встречается в тексте романа - в русском языке нет!

Несмотря на доброжелательное замечание (вот, дескать нерусский писатель, стало быть, языковые погрешности в его стиле неизбежны!), эта критика сама сразу же вызывает массу вопросов: во-первых, одно "странное слово" для довольно-таки объемного романа не так уж и многовато, во-вторых, когда-то ведь не было многих слов, которыми мы сейчас пользуемся, в то время, как состав "Толкового словаря живого великорусского словаря" Владимира Даля также

сильно изменился, много слов из которого ушло в небытие, став архаизмами. И самое главное, в связи с этим почему-то сразу вспоминается высказывание великого русского литературоведа Михаила Бахтина о Достоевском о том, как он ввел в русский язык слово-глагол "стусшеваться". Нам кажется, что язык живой, постоянно развивающийся, обновляющийся организм и именно благодаря писателям-билингвам, их своеобразному мышлению в нем происходят обогащающие процессы. А между тем, известно, что при преднамеренной цели "выловить" что-то по языку, у любого писателя в языке можно найти слово - хотя бы одно! - выпадающее из литературной нормы, присущую именно этому писателю стилистическую конструкцию.

По нашему мнению, следует признать, что писатели-билингвы обладают своеобразным мышлением и особым видением (или, говоря по Георгию Гачеву, "стереоскопическим зрением", охватывающим национальный мир обоих языков), синтезирующим в себе черты национального мышления обоих языков, которыми он владеет, что и дает основание думать их критикам, (так, как литературоведы и критики, за исключением тех, кто занимается проблемами двуязычия, "традиционалисты"), - и на том, и на другом языке, - как о "недостатках" об их стилевых особенностях, а языковые особенности писателей-билингвов воспринимаются с их точки зрения как дефекты, нарушающие норму традиционной стилистики.

Иногда такое впечатление могут создать и кальки, которые автоматически рождаются у писателя-билингва помимо его воли. Любопытна с этой точки зрения "эволюция" во взгляде литературоведа Льва Аннинского, много и с пониманием, с любовью писавшего об узбекском писателе Тимуре Пулатове (который, кстати, в языковом отношении стоит на таком же положении - как и Ф.Искандер, но хоть и никогда не писал на своем родном узбекском языке, считается узбекским писателем, отсюда и вышеуказанное нами повышенное внимание к языку писателя!), в частности, рассматривая повесть "Впечатлительный Алишо", всячески

цеплялся к языку писателя, высмеивая шероховатости типа "голени ног", но уже в послесловии к однотомнику, по сути, избранному Пулатова, он признает неизбежность своеобразия писателя, пишущего не на родном языке: "Прежде всего - двойственность языка самого писателя. В детстве - противоборство таджикского, на котором говорила мать, и узбекского, на котором говорил отец. А затем - столь важное для писателя совмещение узбекского или, точнее, восточного образа жизни с русским языком. Это не просто двуязычие, о чем в последние годы стали говорить, как о некоем само собою разумеющемся и легко достижимом явлении в связи с творчеством многих писателей, пишущих на русском языке, а непрерывное внутреннее напряжение, неутихающая борьба противоречий".

А Чингиз Айтматов и Мар Байджиев значительно в большей степени заслуживают чуткого, глубокого отношения к себе среди всех вышеназванных писателей-билингвов из бывшей советской литературы, так как такого феномена, когда писатели постоянно творили параллельно на двух языках практически больше нет! Оба они в силу сложившихся жизненных обстоятельств с раннего детства владели двумя языками, затем в разное время учились в кыргызской и русской школах, постигая, таким образом, не только языковые знания, но и жизненные премудрости, истекающие из основ самой национальной особенности.

К слову, споры среди пуристов и ревнителей языка, как среди сторонников, так и среди противников двуязычного творчества ведутся по всем направлениям. И одним из краеугольных вопросов является, какой язык считать родным для писателя-билингва? Язык творчества? Тем более, понятие "впитавший с молоком матери" также касательно основного рабочего языка (по сути, родного для писателя, так как он пишет только на нем!) отходит на второй план. На этот счет парадоксальную, но относительно новую, неожиданную мысль высказал известный калмыцкий поэт Давид Кугультинов: "Человек ведь не помнит, какие слова родного языка он произнес впервые и что значили эти слова. Но

когда он проникает в суть другого языка, уже имея известный жизненный опыт, - дело иное. Помню, как я узнал русское слово "хлеб". Вытащив горячий каравай из печи, мне отрезали и подали душистый ломоть: "На, поешь хлеба с медом". И сколько бы лет ни прошло с тех пор, когда произносят слово "хлеб", я слышу запах, вкус, и ощущаю все, что связано с этим словом, вплоть до понятия мудрости и отчизны. Слово, рождаясь, аккумулирует и цвет неба, и черты ландшафта той точки земли, где оно было выдохнуто из груди человека. И поэтому наличие множества языков на нашей планете обогащает то, что Вернадский назвал Ноосферой - сферой разума".

Из вышеизложенного можно прийти к выводу о том, что, в двуязычном творчестве есть свои неоспоримые преимущества (при всех своих индивидуальных недостатках или стилевых особенностях тех или иных писателей), которые выражаются в "омолаживающем оба языка" притоке постоянных, свежих обновлений. Ибо, как и любая субстанция, язык тоже находится в постоянном "движении" и, развиваясь, меняется. И это изменение, прежде всего, заметно в так называемом "активном словаре", когда социальные условия диктуют "уход" определенной части лексикона, постепенно превращая их в архаизмы, зато вместо них появляются новые понятия-неологизмы. И в этом смысле язык и есть живой организм (разумеется, кроме мертвой латыни, которая не убавляется и не развивается, сохранив свой статус-кво), чутко реагирующий на любые "погодные" изменения в жизни человека. Речь идет не только о взаимовлиянии и языковой диффузии в условиях интернационального общества, а именно о следах, "оставляемых" двуязычным творчеством на том, и на другом "параллельно существующих" в творчестве двуязычных писателей языках.

Кто знает, может быть, именно этим объясняется та парадоксальность, что создателем "Толкового словаря живого великорусского языка" стал Владимир Даль - обрусевший датчанин. Ибо, человек, находясь на стыке двух культур, двух языков, острее чувствует, более объемно видит

преимущества или недостатки каждой из этих культур и языков. Константин Юдахин также, без всякого сомнения, духовно "окиргизился", иначе бы - без второй половины своего "я", - по сути, части единого целого, - он бы не смог создать такого энциклопедического по своему значению киргизско-русского словаря!

Когда мы говорим об "омолаживании, обогащении и развитии" языка имеем в виду не только слова типа "манкурт", моментально ставшего нарицательным, вошедшего в активный словарь многих языков, а слова-конструкции (поиски-разведки) типа набоковских взлетов, когда иногда даже через ошибки, через непривычные пробы открываются новые горизонты, достигаются новые высоты-возможности, заложенные в потенциале любого языка.

Горьковские слова "безумству храбрых поем мы славу!" - в какой-то мере точно иллюстрируют положительную сторону в творчестве двуязычных писателей, не слишком обремененных кондовыми, железными правилами языка, с другой стороны чувствующих за собой постоянное дыхание, напор "второго" языка, параллельно диктующего свои законы и образы, сливаясь с тем языком, на котором пишет автор. Это не только кальки, а нечто большее, которое может передать и почувствовать в полноценном виде только сам писатель-билингв.

ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ БИЛИНГВИЗМА В КЫРГЫЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

История активной кыргызской письменной литературы, до начала которой была пассивная, отрывочная форма письменности, измеряется неполным веком. А "возраст" билингвального художественного творчества, по иронии судьбы, является старше даже возраста самой литературы, породившей его. Это объясняется в первую очередь тем, что до того, как новописьменная молодая кыргызская национальная литература приобрела в начале 20-х годов XX века свой алфавит и печатные органы, кыргызские поэты и писатели писали на адаптированной к кыргызскому языку арабской графике. Более того, в период арабского владычества (VIII-X в.в.) и позже у Центральноазиатских народов широкое распространение получили арабский и персидский языки, на которых творили поэты и историки. Хотя подобные примеры редки, и требуют все еще всестороннего исследования и уточнения, нам кажется, что истоки билингвизма художественного творчества в кыргызской литературе лежат именно там, где на стыке фольклорной и письменной литературы порою стирались и национальные черты, постепенно превращаясь в достояние всех родственных и близких по языку народов региона.

Но все же есть неоспоримые, установленные истины. Одна из них - реальное присутствие в фольклорной литературе билингвизма и полилингвизма в их чистом виде, когда то или иное произведение постепенно могло стать фактом нескольких фольклорных литератур, родственных по языку. Впрочем, легко доказать билингвальность и полилингвальность фольклорной литературы и на сегодняшних примерах, на основании тех образцов фольклорной литературы, которые дошли до нас из глубин веков, содержащих в себе не только аутентичность и гомогенность, но и абсолютно полное буквальное совпадение в содержательно-смысловом плане. Как классический пример аутентичности фольклорного текста можно привести эпос "Алпамыш", который существует на кыргызском, казахском и узбекском языках в своих подлинных вариантах и, несмотря на одинаковое со-

держание, в каждом из вышеназванных фольклоров считается как бы "родным", своим...

Проведем небольшое компаративное исследование: известно, что праздник Нооруз и ряд других народных обрядов сопровождаются (многие из которых ничего общего с мусульманской религией не имеют по той простой причине, что возникли задолго до прихода в регион мусульманской религии - еще в эпоху язычества!) увеселительными и другими традиционными мероприятиями, во время которых поются или исполняются произведения с одинаковым содержанием - но на разных языках! То же самое можно сказать и о мусульманском месяце Рамазан, когда у всех Центральноазиатских народов совершаются одни и те же обряды, исполняются одни и те же песни - но на разных языках.

"Дыхание Мусульманского ренессанса (Эпохи Возрождения) с середины X в. дошло и до населения Караханидского каганата (то есть, государства, существовавшего в то время на территории нынешнего Кыргызстана, - М.А.). Развитие на его территории культуры и науки особенно заметно было в XI веке. Тюркские народы Тенир-Тоо не ограничились освоением научных достижений мусульманского мира, но и стремились доказать, что и их собственные языки наравне с арабским могут стать языком науки и поэзии. "Шуубиййа" - "народность", получившее такое название движение было свойственно не только тюркским народам, но еще раньше иранцам и другим народам среднего востока. Жусуп Баласагуни... родился между 1015-1018-годами в городе Баласагун чуйской долины и является поэтом, мыслителем в одинаковой мере принадлежащим тюркским народам... свое знаменитое эпическое произведение "Кутадгу билиг" - "Благодатное знание преподнес... сыну Восточного караханидского кагана в Кашгаре Сулайман Арслан Кара-Кагана - тавгачу Буура Кара-Кагану Абу Хасану... Автору за то, что он написал свой труд на караханидском литературном языке - "на тюркском языке Бууры кагана" - глава управления делами в каганском дворе присвоил чин "специальный хажип".

Не стоит, наверное, обострять внимание на первой части цитаты, ибо дискуссии о "народности" языков продолжаются и поныне - но только в других социально-политических измерениях и с другими сопутствующими элементами современной культуры, так как после распада бывшего союза вместо безраздельного доминирования везде русского языка вновь вышли на передний план национальные языки, в том числе и проблемы современного кыргызского языка. Пусть и не было во времена Союза необходимости доказать, что национальные языки тоже наравне с русским "могут стать языком науки и поэзии", определенная девальвация национальных языков происходила именно из-за неиспользования обществом потенциальных возможностей гармоничного параллельного существования разных языков, билингвизма и полилингвизма в интернациональной культуре...

Вновь вернемся к аналогиям из истории - а если точнее - к истокам проблем двуязычия и многоязычия в интернациональном обществе, обозначенным еще более тысяча лет тому назад известным тюркологом Махмудом Кашгари, который в своем знаменитом труде "Диван лугат-ат-турк" - "Словарь тюркских слов" писал так: "Я сам, будучи среди них (тюрков) одним из языкастых (имея хорошо подвешенный язык, то есть будучи хорошим оратором), слова которого достигают своей цели, душою - духом чистым и здоровым, будучи представителем аристократического рода, умея вести и боевое единоборство (то есть, умея хорошо держать в руках копьё), взялся за исследование городов и весей, природу киргизов, ягм, чигилов, туркмен-огузов, тюрков, запомнил их речь, изучал языки и всегда помнил их мудрые крылатые слова. В конце концов, я хорошо овладел языками каждого из этих родов, что и в конечном итоге стало украшением моего сборника", (перевод наш, - М.А.).

Однако, говорить о полноценном двуязычии или многоязычии в нынешнем их понимании, конечно, нельзя. Ибо, как явствует из вышеприведенных цитат, речь пока идет только о "попытках доказать" возможности национальных языков, которые волею судьбы и истории оказались подав-

ленными, вытесненными более могучим на тот период языком - арабским, что, впрочем, не мешало существованию полноценного билингвизма и полилингвизма в быту и на уровне устного народного художественного творчества. Следовательно, можно резюмировать на основании отдельных фактов, реального билингвизма в художественном творчестве в его письменном виде еще не было, а были лишь зачаточные проявления черт билингвального творчества.

Изучая литературу средневековья народов Центральной Азии, можно натолкнуться на такой интересный факт - многие поэты, философы и ученые этого региона творили одновременно на двух или даже на трех языках, в силу чего до сих пор иногда возникают споры о принадлежности того или иного поэта-классика к какой-то конкретно взятой национальной литературе, как скажем, с Алишером Навои, который параллельно писал на узбекском и фарси. А в жилах Бабур, одного из ярких, прославленных правителей средневековья, оставившего в наследие историко-философский труд "Бабурнаме", текла ровно наполовину кыргызская кровь.

Установленный факт: начиная с IX века в этом регионе было сильно влияние арабской культуры и языка - цивилизации, наиболее развитой к тому времени. А в языковой политике вплоть до средневековья утвердилось такое негласное правило: фарси (то есть, персидский язык) - для поэзии, арабский - язык науки, а языки самих местных народов - многочисленных национальных меньшинств, - служили для общения в быту, для выполнения повседневных функций. Не напоминает ли такое "разграничение" о современной теории английского ученого Майкла Уэста о "малом и большом языках"? Если даже есть некое сходство, что этот этап был пройден, как видно, для народов Центральной Азии еще до эпохи Средневековья.

И этот парадоксальный на первый взгляд "ранжир" глубоко справедлив и естественен, ибо такой подход к языкам исходил из самих возможностей языков на тот момент и был выработан в результате естественного отбора, без искусственно-политического навязывания простому народу по той

простой причине - большинство из них было попросту говоря безграмотным и не умело ни читать, ни писать.

Естественность же вышеперечисленного "ранжира" нам видится и вот в чем: знатоки утверждают о поэтичности, звучности персидского языка, а арабский мир, как известно, еще с V-VI веков вобрал в себя все научные достижения человечества на тот момент и продолжал усиленно обмениваться переводами с древнегреческого и других "передовых" на тот момент языков мира. Да на таком уровне, что с арабского стали переводить на европейские языки труды восточных ученых и поэтов. То есть, ни о какой реальной конкуренции с арабским языком других языков на тот момент и речи идти не могло. Поэтому, не имея никакой базы для дальнейшего развития в языковом смысле (еще не были переведены на языки малых национальностей, многие из которых находились на уровне наречий, лучшие образцы мировой литературы и научные достижения того времени, хотя и устное народное творчество, фольклор у каждого народа продолжали развиваться самым естественным образом), и потому нелепо было бы изобретать велосипед. Народы были мудры и естественны в своем выборе. И, надо полагать, региональные, местные правители хоть и поощряли историков, писателей, ученых, пытавшихся на их собственном языке писать свои произведения (как в случае с Махмудом Кашгари), никому и в голову не приходило о навязывании какого-либо языка, называя его государственным или официальным языком межнационального общения. Народ выбирал тот язык, который был удобен, более приспособлен и для науки, и для поэзии, и для межнационального и бытового общения. Так происходил синтез общечеловеческой культуры во всех национальностях.

Несмотря на величайшие образцы устного народного творчества, на высокоразвитый фольклор, современный кыргызский литературный язык также сформировался лишь в начале 20-х годов XX века, когда был утвержден новый алфавит, предусматривающий единые правила писания, когда появились первые печатные органы, без которых было

бы немыслимо само существование письменного литературного языка. Хотя, справедливости ради, особо следует подчеркнуть, что и новописьменная молодая национальная кыргызская литература долгое время развивалась в основном за счет фольклорных образцов, которые теперь приобретали закрепленную на бумаге, письменную форму. Примечательно, что даже образцы фольклора в некоторых случаях переходили в иноязычную форму (в "двуязычную" - если можно так выразиться!), изменив свою изначальную, "родную" аудиторию. К примеру, великий поэт-импровизатор, композитор Токтогул Сатылганов, находясь в ссылке в Сибири, пел и исполнял песни на кыргызском языке перед интернациональной аудиторией, то есть, перед ссыльными, собравшимся со всей территории царской России того времени. Согласно воспоминаниям А.Власова, Токтогул "хорошо знал русский язык, хотя и говорил немного с акцентом, и даже исполнял русские песни, мелодию "Барыня" на комузе". Очевидно, перед своими интернациональными слушателями Токтогул исполнял не только кыргызские песни и мелодии, но и пел на русском языке, хотя говорить о двуязычном художественном творчестве тут можно только в его "устном", фольклорном виде. Ибо великий поэт был безграмотным и не писал даже на своем родном кыргызском языке!

Точно такой же специфический характер носит и билингвизм в художественном творчестве родоначальников новой кыргызской письменной литературы Токчоро Джолдошева и Касыма Тыныстанова, которые в начале 20-х годов XX века отдельные свои произведения написали и опубликовали на казахском языке. Но тут опять-таки следует обратить внимание на то, что двуязычие в их творчестве носило вынужденный характер, так как только из-за отсутствия издания на кыргызском языке ими были написаны и опубликованы отдельные произведения на казахском языке. В частности, рассказ "Сорлы София", то есть, "Несчастная София" - Токчоро Джолдошева, а также цикл ранних стихов Касыма Тыныстанова. Тем более, начиная с первых же дней возникновения печати на кыргызском языке, вы-

шеназванные авторы сразу же стали творить исключительно на кыргызском языке - вплоть до самого конца их творческого пути, когда вскоре их творчество трагически оборвалось в годы репрессий в начале 30-х годов, можно с сожалением утверждать, что не раскрыв своих потенциальных творческих возможностей, на взлете...

И что характерно, с изменением языка своего творчества не только вышеназванные родоначальники новописьменной кыргызской литературы, а вся кыргызская литературная общественность стала ориентироваться (как в смысле обучения, так и в смысле эталона, критерия-образца) на русскую литературу, имеющую богатую традицию и историю. Об этом же косвенно подтверждает и то, что первые в истории новописьменной кыргызской литературы изданные книги также были в какой-то степени "двуязычными". Например, первый поэтический сборник кыргызских поэтов, составленный Токчоро Джолдошевым "Кызыл гүл" ("Красный цветок") наряду с оригинальными произведениями кыргызских поэтов содержал и два перевода - "Три пальмы" Михаила Лермонтова в переводе Касымалы Баялинова и "Интернационал" в переводе Касыма Тыныстанова.

"Первые стихи Касыма написаны на казахском языке. Может быть, читателей это озадачит. Но мы сознательно допустили такое составление стихов (то есть, двуязычный состав: вначале - на казахском, а затем стихи, написанные на кыргызском языках, - М.А.). В этом есть многосторонние (то есть, комплексный подход! - М.А.) причины: все стихи Касыма, написанные на казахском языке, ранее были опубликованы в газете "Өрүс" (что в переводе означает "Развитие", - М.А.) на казахском языке. В то время это было объективным направлением в развитии нашего народа. Стихи, написанные на казахском языке, имеют для нас большую историческую ценность. Поэтому мы и напечатали их на казахском языке. Мы не сочли необходимым переводить как в смысловом (так как смысл родственных языков понятен и без перевода, - М.А.), отношении, так и по языку, и по историческому значению. А все следующие стихи Касыма напи-

саны на чистом кыргызском языке. В языковом отношении их значение непреходяще. В стихах Касыма ярко раскрылись будущие возможности нашего пока еще устного, неудобного, неприспособленного для художественной литературы языка", - писал один из видных просветителей Базаркул Данияров в своем предисловии, написанном для первого сборника Касыма Тыныстанова "Сборник стихов Касыма" ("Касым ырларынын жыйнагы", - перевод предисловия наш - М.А.).

То, что ранее писавшие на казахском языке Токчоро Джолдошев и Касым Тыныстанов, после появления печатных изданий на кыргызском языке основным творческим ориентиром избрали великую русскую литературу, конечно, сыграло свою благотворную роль в развитии молодой национальной литературы. Хотя этот ориентир был предопределен в социально-политическом плане, избрание в качестве художественного эталона и образца произведений классиков русской литературы, безусловно, способствовало быстрому росту молодой литературы, питавшейся доселе в основном только за счет богатых фольклорных традиций, зачастую "переводя" известные фольклорные мотивы, сюжеты с небольшими изменениями или даже дословно - "переложив" на письменный язык. Подобная "стенографическая" роль в литературе сковывала возможностей прежде всего самих талантливых молодых писателей и поэтов, которые, несмотря на природную одаренность, в большинстве своем были малообразованными людьми в силу исторических условий той эпохи. Их литературный-творческий багаж ограничивался запасом знаний фольклора и своим жизненным опытом. И вот, в этой сложной ситуации, лидеры этой волны - Токчоро Джолдошев и Касым Тыныстанов, - высокообразованные люди своей эпохи, еще до этого хорошо знавшие творчество русских классиков, осознавая всю ответственность момента, "ахиллесову пяту" молодых кыргызских литераторов, усиленно стали их агитировать к изучению произведений Пушкина, Лермонтова, Льва Толстого и других классиков русской литературы. С первого взгляда мо-

жет показаться парадоксальным то, что "первый" язык творчества Токчоро Джолдошева и Касыма Тыныстанова с появлением печати на кыргызском языке сразу же потерял свое значение и влияние, всецело уступив место кыргызскому и частично - русскому языку. Хотя, казалось бы, малообразованному и плохо владевшему русским языком молодому поколению новописьменной кыргызской литературы легче было бы изучить высших образцов русской и мировой литературы через казахский язык, которым в силу родственности на хорошем уровне владели все молодые поэты и писатели. Да, к тому же по таким практическим показателям, как наличие учебников и литературы, разнообразной переводной литературы с русского языка казахский язык и литература значительно опережали кыргызский язык и литературу.

Но, думается, Токчоро Джолдошев и Касым Тыныстанов вовсе и не искали легких путей, а сознательно потянули кыргызскую молодежь за собой - по пути наибольшего сопротивления. Ибо, они ясно понимали, что при всей кажущейся "продвинутой" по сравнению с кыргызской литературой, казахская письменная литература также делает всего лишь первые свои шаги, робко переходя из состояния устно-фольклорного в письменную. Да и как знатоки кыргызского, казахского и русского языков они отдавали должное качеству тех первых переводов с русского языка на казахский, предпочитая все же усвоить русскую классику с первоисточников - на языке оригинала!

В этом отношении любопытно и весьма характерно воспоминание литературоведа Зияша Бектенова, точно рисующего атмосферу литературного круга того времени.

"В 1928-году, в октябрьском и ноябрьском объединенном 6-7- номерах журнала "Жаңы маданият жолунда" (что в переводе означает "На пути к новой культуре") был опубликован рассказ Узакбая Абдукаимова "Перед рассветом", который был подписан псевдонимом "Үмүт", то есть, "Надежда". После выхода в свет этого своего рассказа Узакбай завоевал репутацию серьезного писателя, что выразилось на одном из собраний "Кызыл учкуна" (то есть, литературного кружка "Красная искра"), когда его усиленно хвалили Ток-

чоро и Касым, предрекая, что "Узакбай в будущем может стать Пушкиным кыргызской литературы".

Вышеприведенная цитата, конечно, более чем красноречиво свидетельствует об установившихся к тому времени в молодой кыргызской литературе профессиональных критериях и ориентирах. Стало быть, вопрос выбора языка своего творчества отпал сам собой с появлением печати на родном языке у первых кыргызских писателей-билингвов - Токчоро Дждошева и Касыма Тыныстанова. При этом, несмотря на то, что все писали на кыргызском языке, преобладающими стали роль и влияние русской литературы и языка, так как пресыщенная фольклорными образцами, жадная до письменных образцов высокой литературы молодежь с рвением стала изучать русскую литературу, о чем ярко свидетельствуют книга литературоведа Зияша Бектенова "Воспоминания о моих современниках".

Особого рассмотрения заслуживает и творчество Узакбая Абдукаимова - одного из неповторимых, крупных кыргызских писателей XX века. Вступив в литературу, как сказано выше, с момента ее первых шагов письменности, к концу своей жизни среди ценителей высокого творчества он стал живым классиком. Нас же в данном случае, конечно, творчество Абдукаимова интересует именно с точки зрения билингвизма - предмета нашего исследования. Дело в том, что в его творчестве в отдельные моменты проявлялись элементы двуязычия - кыргызского и русского языков. Речь здесь идет не только о классических переводах на кыргызский язык сказочных поэм Александра Пушкина.

"Анатолий Васильевич (то есть, - Луначарский- М.А.), - оказался отменным трибуном, ярким оратором до того, что мы почувствовали себя увлеченными зрителями в театре, а не слушателями доклада. После доклада, когда мы возвращались домой, Узакбай мне рассказал о том, что он написал рассказ на русском языке и прочел его А.Луначарскому, получив у него консультацию. (...) Вскоре после того доклада, когда в один из выходных дней мы с Узакбаем шли возле Большого Театра в сторону ЦУМа, навстречу нас вышел

Анатолий Васильевич в светло-сером костюме, без головного убора, с кавказской тростью в руке:

- Узачок, как дела? - поприветствовал он за руку Узакбая.

- Анатолий Васильевич, как ваши дела и здоровье? - спросил Узакбай.

- Дела в порядке, Узачок, да и здоровье пока неплохое. Я уезжаю постпредом в Испанию. Очевидно, теперь мы с тобой надолго не увидимся. Но вы не бросайте писать! Из вас выйдет толк, - сказал Анатолий Васильевич".

Тут мы убедились, что еще на заре истории письменной литературы среди кыргызских литераторов были писатели, творившие в той или иной степени параллельно на двух языках - на кыргызском и казахском, как в случае с Токчоро Джолдошевым и Касымом Тыныстановым или на кыргызском и русском - в случае с Узакбаем Абдукаимовым. Следует обратить внимание и на то, что и Узакбай Абдукаимов (как и ранее отказавшиеся от казахского языка и полностью переключившиеся на кыргызский язык с ориентацией на критерии русской литературы Т.Джолдошев и К.Тыныстанов) в своем экспериментальном произведении подсознательно примеривался к критериям русской аудитории.

Безусловно, прав исследователь двуязычного творчества Чингиз Гусейнов, определяя причину выбора языка творчества писателем "его индивидуальную судьбу" как один из главных факторов. Ибо, само творчество, по большому счету, является как бы зеркальным отражением самой судьбы писателя. Узакбай Абдукаимов, как выясняется из "Воспоминаний" Зияша Бектенова, с детства рос в атмосфере двуязычия, "вместе играя с русскими детьми", так как его родное село Багыш и село Октябрьское, основанное русскими поселенцами - крестьянами, находились рядом. Более того, оставшись сиротой, два года учился в русской школе-интернате (не говоря уже об образовании, полученном на кыргызском языке и о годах учебы в кыргызском институте Просвещения), одним словом, несмотря на то, что его вышеназванный рассказ, написанный на русском языке, не был опубли-

ликован, мы вправе рассматривать стремление автора к двуязычному творчеству как некую естественную тягу, как закономерную творческую потребность. Кстати, это органичное в какой-то мере владение двумя языками вскоре вновь проявило себя в экстремальной ситуации, когда в годы Великой Отечественной войны Узакбай Абдукаимов в суровых бытовых условиях военных дней вел дневник на русском языке. Несомненно, что, как и любой писатель, серьезно относящийся к своему творчеству, он находился в постоянном поиске темы и материала для своего будущего произведения. Зная, что бесценный жизненный материал уходит безвозвратно, он стал наспех вносить в свой дневник в качестве сырья-материала записи о наблюдаемых собою событиях, свои мысли. Ни времени, ни условий для того, чтобы записывать обдуманно (то есть, на кыргызском языке), - естественно, у него не было. Да и описываемая среда, сам материал были изначально как бы "русскоязычными", если бы он писал свой дневник на кыргызском, то ему невольно пришлось бы мысленно "переводить" еще ненаписанное произведение-дневник с русского языка на кыргызский, что, конечно, только усложнило бы эту работу. А так, сделанные наспех штрихи, точно в "срок" зафиксированные жизненные наброски остались бесценным материалом для будущего романа писателя - "Фронт". И, читая отдельные пассажи, отражающие военные картины из романа "Фронт", можно реально почувствовать на себе "холодок" и "дыхание" военных дней, что, конечно, могло быть сохранено только в своевременно сделанном дневнике, а затем те записи в переработанном, дополненном виде, уже в новом качестве перешли в художественное произведение.

Будучи уже профессиональным литератором, Узакбай Абдукаимов в своем дневнике (в подготовительном материале) записывал не только хронику военных действий, так сказать, внешнюю канву событий, но и заносил со скрупулезной точностью и переживания, мысли-монологи бойцов. Уже после выхода в свет единственного романа писателя (и главного произведения писателя), после смерти Узакбая Абдукаимова, были опубликованы и отдельные фрагменты

из его военного дневника, объединенные под общим заголовком "Дневник младшего лейтенанта". В тех дневниковых записях, переведенных на кыргызский язык Ашимом Джакипбековым, не трудно найти не только тематически-бытовое, но и интонационное созвучие с отдельными эпизодами романа "Фронт".

На этих отрывочных фактах исчерпывается опыт двуязычного художественного творчества в кыргызской литературе на начальном этапе ее развития. Но вот, что характерно - по мере становления младописьменной национальной литературы, с ростом (как в количественном, так и в качественном отношении) переводной литературы, уже к концу 40-х годов XX века влияние русской литературы - и как следствие этого - русского языка, становится неоспоримым фактом.

Следовательно, можно констатировать, что вместе с развитием литературы начинается новый этап и в развитии билингвального художественного творчества, который стал восприниматься как естественное явление и в кыргызской литературе (как в свое время и в русской литературе и в других литературах, когда вместо скептических замечаний, бывших недооценок билингвизм стал признаваться реально существующим явлением). Ибо, в какой-то мере сам "резкий скачок" в развитии кыргызской национальной литературы объясняется билингвальным художественным творчеством. А, говоря точнее, творчеством Чингиза Айтматова, который подобно "фарватеру", потянул за собой доселе изолированно, в какой-то мере провинциально развивающуюся кыргызскую литературу в мировые "океаны", нарушив его тихий и мирный покой, мирное течение!

Вместе с творчеством Чингиза Айтматова в истории кыргызской литературы начинается и реальное билингвальное художественное творчество (не вынужденное и не экспериментальное, не отрывочное, как это было ранее), доказавшее возможность полноценного параллельного творчества на двух языках.

ТВОРЧЕСТВО ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА И МАРА БАЙДЖИЕВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ БИЛИНГВИЗМА

Парадоксально звучит, но это так - хотя творчество прославленного писателя Чингиза Айтматова изучено уже и продолжает изучаться вдоль и поперек, рассматриваясь со всех точек зрения, до сих пор остаются ранее не замеченные свойства, грани в безграничном художественном мире писателя, которые только-только становятся предметом пристального исследования. Без всякого сомнения, одним из таких свойств является двуязычная природа художника Айтматова, которая, безусловно, накладывает свой неповторимый отпечаток на его произведения. Этой стороне творчества писателя лишь недавно стали уделять внимание, что связано с актуализацией проблем билингвизма в художественном творчестве лишь с начала 80-х годов.

Между тем, общепризнанным в литературоведении считается ошибочность рассмотрения в отрыве произведений зрелого мастера от его ранних истоков, от первых его произведений, какими бы слабыми и ученическими они ни были. Вопросы общего характера типа: а как писатель пришел к своей теме, как у него выработался своеобразный стиль, на чем основаны его идейно-художественные принципы - понятное дело, в первую очередь измеряются его биографическими данными, "его индивидуальной судьбой, условиями формирования его как творческой личности" (Ч.Гусейнов). Коли так, то мы должны признать и тот факт, что у Чингиза Айтматова и Мара Байджиева еще с детства духовный и интеллектуальный багаж (будущий художественный мир писателя) наполнялся из двух источников: через кыргызский и русский языки, о чем сами эти писатели неоднократно писали в своих автобиографических заметках. Дело не только в хорошем знании ими национального фольклора, силу и слабостей национальной литературы, а также в прекрасной осведомленности в мировой литературе, в знакомстве с лучшими ее образцами, но и в органическом, естественном синтезировании этих двух начал, считающихся обычно самостоятельными сами по

себе, нередко даже противопоставляемых друг другу, как пример неповторимости национального элемента.

Известно, что за редким исключением зрелыми мастерами не становятся с первых же произведений. Писателям в самом начале их творческого пути свойственны мучительные поиски своего "голоса", манеры и стиля или даже элементарных навыков во владении слогом и пером. Многие из начинающих писателей в самом начале своего творчества, делая еще неумелые, во многом подсознательные, наивные попытки создать свои произведения, естественным образом, как потребность, приходят к переводческому искусству. Чингиз Айтматов и Мар Байджиев тоже не прошли мимо этой столь необходимой "школы". Если до сих пор было известно лишь о "неудачных" (так как из-за своей "неискушенности в издательских вопросах", как признает позже сам писатель, он перевел ранее уже переведенное и изданное произведение) переводческих опытах Айтматова на кыргызский язык романа Михаила Бубеннова "Белая береза" и повести Валентина Катаева "Сын полка", то недавно появились новые факты, проливающие свет на ранний период творчества этих писателей. Речь идет об интервью известного литературоведа-философа Азиза Салиева, опубликованном в газете "Адабий гезит", где говорится о том, что в начале 50-х годов молодой "зоотехник Чингиз Айтматов" и студент-филолог Мар Байджиев в группе переводчиков участвовали в подготовке подстрочного перевода эпоса "Манас".

Как выясняется, молодой переводчик, которого с большим трудом отыскали в "экспериментальной ферме" Выставки Достижений Народного Хозяйства (ВДНХ), так как считанное количество людей владели в то время в совершенстве русским и киргизским языками, не ограничился только переводом "более ста страниц эпоса", но и по завершении работы вместе с переводом принес к председателю Союза Писателей Азизу Салиеву свой оригинальный рассказ под названием "Писатель-мост", который по настоянию последнего был опубликован в альманахе "Литературный Киргизстан". Здесь мы видим, как первые робкие шаги в ориги-

нальном творчестве великого писателя с самого начала шли в тесном переплетении с переводческим искусством - как с русского на кыргызский язык, так и с кыргызского на русский. При том, и переводимые материалы, как видно, были поучительными во всех отношениях.

Любопытна и реплика, происшедшая между главным редактором журнала "Литературный Кыргызстан" Сергеем Фиксиным и Азизом Салиевым, который отпарировал знаменитой Сталинской фразой "Сын за отца не отвечает" на претензии первого о том, что "отец этого автора, оказывается, является контрреволюционером". Уже это показывает на решимость писателя, настроенного преодолеть любые препятствия на своем пути - и творческого, и нетворческого характера!

Понятно, что и художественный, и подстрочный виды перевода помогли молодым писателям по-новому взглянуть на писательское искусство, тем более, если учесть отсутствие специального филологического образования у "молодого зоотехника", то значение этих начальных переводческих опытов трудно переоценить. Ибо, переводя того или иного классика, полюбившееся себе произведение, молодой автор получает возможность как можно глубже проникнуть в лабораторию - в творческую мастерскую своего учителя, в суть материала, по которому он, переводя, как гениальный Лев Толстой в свое время, учится. В этом отношении перевод дает молодому писателю многократную или даже вообще неизмеримую отдачу, которую он не может получить даже при самом внимательном чтении и в ходе перечитывания, так как при всех усилиях эта работа остается как бы внешним наблюдением, слежением за сюжетными и содержательными и идейными изменениями в читаемом произведении. В ходе же перевода, идя след в след за классиком, за автором (в зависимости от переводимого материала), молодой писатель - переводчик как бы заново проходит весь путь, уже пройденный зрелым автором, попутно испытывая все муки и радости, препятствия и озарения творчества уже на новом языке.

Хотя и в официальных справочниках и литературе, за исключением перевода на русский язык второго тома рома-

на Тугельбая Сыдыкбекова о переводческой деятельности Чингиза Айтматова вообще не говорится, мы видим, что у него еще до начала своего оригинального творчества был накоплен достаточно богатый переводческий опыт, с лихвой покрывающий "ахиллесову" пятую" молодого зоотехника - отсутствие у него филологического образования, так как его опыт с теории сразу же перешел на практический результат.

А любой опыт - есть элемент, обогащающий "копилку", творческий багаж молодого писателя. Кстати, в этом плане интересно замечание Валентина Катаева - виртуозного стилиста (повесть которого "Сын полка" перевел на кыргызский язык Ч.Айтматов), утверждавшего, что начинающий писатель должен учиться у всех предшествующих собратьев по перу, и даже у плохих писателей - хотя бы тому, как не надо писать!.. В этом смысле у Чингиза Айтматова, переводившего самых разных писателей и даже вершину кыргызского фольклора, - к тому времени накопился весьма богатый и полезный опыт.

О двуязычном творчестве писателя, создававшего свои произведения параллельно на кыргызском и русском языках, в течение определенного времени даже активно занимавшегося авторским переводом, лишь в последнее время появились первые серьезные исследования. Известный кыргызский литературовед Кенешбек Асаналиев данную проблему рассматривает в контексте творчества двуязычных писателей из истории мировой литературы и анализирует причины, побудившие "окончательный переход Айтматова на русский язык".

Ранние произведения (сам писатель впоследствии, будучи уже зрелым мастером художественного слова, в одном из своих интервью назвал свою повесть "Лицом к лицу" концом своего ученического периода писательства), объединенные под общим заголовком "Повести гор и степей", принесли писателю заслуженную популярность. Этот сборник, вернее его название, стало как бы "визитной карточкой" молодого кыргызского писателя, вошедшего в большую литературу. При пристальном рассмотрении обнаруживается, что

уже само название книги носило не просто экзотический оттенок, дань моде, а по нему уже можно было судить, кто стучится в большую литературу и кто его герои, каков их внутренний мир. Ибо, как известно, зачастую "место действия" произведений и предопределяют круг тем, проблем, у читателя не возникало обычное настороженное чувство: кого он представляет собой этот новый, молодой автор и кто его герои? Уже само название книги и незатейливое художественное оформление издания говорило о героях, о месте действия произведений, включенных в этот сборник.

У крупнейшего знатока древнерусской литературы, академика Дмитрия Лихачева есть дефиниция о нерасторжимой связи духовного мира человека с его окружающей природой. Особенности духовного мира, культуры, вкусы художественного характера человека, по мнению Лихачева, во многом зависят от природных условий, от климатических особенностей. Для подкрепления этой своей теории Лихачев сравнивает грузинские и русские народные песни, звучащие по-разному и своеобразно, неся в себе национально-этнографический колорит. Русские песни протяжны по своему звучанию, как и равнины, где они возникли, а песни грузин звучат громко, как эхо, раздающиеся с отвесных скал, которые "глядят" друг на друга с высоких гор. Еще определеннее высказался о влиянии географической среды на психологию человека известный востоковед Лев Гумилев, сравнивая возможные поведения русского, кавказца, татарина и латыша в одной и той же ситуации. По мысли ученого выходит, что определенные эмоции, характер, психологические черты людей заложены в нем еще при рождении, детерминированы, так сказать, его окружающей средой.

Следовательно, "горы и степи" в произведениях Айтматова также несут на себе определенную идейно-философскую, эстетическую нагрузку. Можно сказать еще более конкретнее: если тот или иной ярко выраженный характер, образ в произведении диктуется ментальностью, то сама ментальность, безусловно, взаимосвязаны с окружающей ее средой - биосферой и Ноосферой одновременно, в чем не могут быть никаких сомнений.

Уже в ранних рассказах и повестях Чингиза Айтматова появляется тот тип героя, который живет в необычных, порою экстремальных природных условиях (даже по меркам горной республики и самих горцев!) и стремится утвердить себя, преодолеть себя и те трудности, которые встали на пути к достижению цели. Таковы Нурбек из рассказа "На реке Байдамтал", таков Кемель из повести "Верблюжий глаз", таков Ильяс из повести "Тополек мой в красной косынке". И этот мотив (преодоление себя) со временем станет чуть ли не самым главным лейтмотивом во всех произведениях писателя. Если Нурбек из рассказа "На реке Байдамтал" романтичен и напоминает выдуманного литературного героя, накликавшего сам на себя беду, то Кемель из повести "Верблюжий глаз" уже борется с реальными трудностями, исходивших из самой природы в жизненной ситуации.

Известно, что еще античная литература противопоставляла человека и природу, гармонию и стихию. Порядок и хаос, добро и зло в произведениях античности находятся в постоянном противоречии. И у молодого Айтматова также сильно заметно противостояние его героев к природным стихиям. Вот, к примеру, Нурбек из вышеупомянутого рассказа: потерпев крушение на пути к своей цели, он предпринимает попытку бегства от своих товарищей - трактористов, которые ранее отговаривали его пахать на крутом склоне. Но Нурбек, одержимый желанием доказать возможность своей задумки, ночью тайком от своих друзей на своем тракторе начинает пахать крутой склон... и терпит аварию (крушение) уже в буквальном смысле этого слова. а дальше, предвидя свой позор, не зная чем оправдаться, он бежит в безоглядную даль, через горы. В какой-то момент, совсем обессилев, он теряет сознание и очнется только в кровати. Его в горах подберут, уже потерявшего сознание, Байтемир и Асия, - люди тоже романтической и мужественной профессии, - гидрометеорологи, работающие на высоких горах, в труднодоступных местах. Постепенно Нурбек возвращается в реальный мир (и в прямом, и в переносном смыслах этого слова), и видит себя, свою неосуществленную мечту, уже

лежа в постели, как бы со стороны. Уже больной и пассивный в своих действиях, он критически оценивает свои поступки, видит со стороны деятельность Байтемира и Азии, остающихся всегда, при любых обстоятельствах, при всей экзотичности и романтичности своей профессии, на простых, человеческих взаимоотношениях. К удивлению Нурбека, живут они без всякой претензии на героизм, успевая одновременно ухаживать и за больным Нурбеком, и справляться со своими служебными обязанностями. И больной, которого они отхаживают, словно чудодейственно избавляется от своих недугов - как физических, так и морально-нравственных. Он даже тайно, безнадежно влюбляется в Асию. "Как только у тебя язык поворачивается сказать - люблю! - думал Нурбек. - Асия живет в этих диких и неведомых горах (разрядка наша - М.А.), чтобы сделать для народа большое, неопенимое дело... А ты, ты-то кто? И, конечно, Асия никогда не полюбит меня! Для нее есть люди другие, подостойнее!"

Литературоведами, исследователями творчества Айтматова этот рассказ справедливо отмечается как творческий скачок, разделяющий ранние ученические вещи писателя и переход к серьезным художественным критериям. И в самом деле, от прежних ученических рассказов Айтматова этот рассказ выделяется, несмотря на шероховатости в стиле, острой драматичностью морально-нравственной коллизии. Ибо, главный герой рассказа вступает в конфликт с самим собой, а не с искусственно-надуманно противопоставленным ему отрицательным героем. И даже в тех местах, где отдает штамповой газетной пропагандой (как, например, в той же процитированной нами фразе: "чтобы сделать для народа большое, неопенимое дело"), где видны влияния литературы вообще, а не реальной жизни, рассказ воспринимается как законченное, цельное художественное произведение.

Говоря о "газетности" языка двуязычного писателя, мы здесь имеем в виду стандартные клише, избитые фразы, которые нет-нет да "высвечиваясь", выделяясь из общего потока лексики писателя, проявляются на протяжении всего его творчества. Так что, эту особенность в языке писателя

надо воспринимать уже как неотъемлемую черту в стиле билингвального творчества Ч.Айтматова. Но все же, забегая вперед, заметим, что черты "газетности" превалируют все-таки в большей степени в ранних произведениях Айтматова (вплоть до повести "Тополек мой в красной косынке" включительно) и в последнем по времени выхода романа писателя "Тавро Кассандры".

Романтичен (и это опять-таки естественно!) и образ юного Кемеля из повести "Верблюжий глаз", который по комсомольской путевке - и что гораздо важнее - по зову своего сердца поехал осваивать кыргызскую целину, высокогорную степь Кенес-Анархай. Его по-юношески восторженные мечты, представления об экзотическом для него до сих пор крае, как о нетронутой цивилизацией степи "разбиваются о быт" (В. Маяковский), так как вполне естественным образом соприкасаются с реальностью. Романтическое, наивное восприятие мира и окружающего себя мира Кемелем вполне понятно раздражают "земного" реалиста-обывателя Абакира, героя повести, поехавшего в эти суровые края лишь с единственной целью - за длинным рублем. Иначе и быть не могло. Читатель внутренне соглашается и верит в этот конфликт, а душою находится на стороне Кемеля, представляющего собою светлые помыслы, душевную чистоту. Несмотря на наивность, непрактичность, его поступки честны, полны самоотверженным оптимизмом.

Горы для горца не только среда обитания, место жительства, а нечто большее. В них горцы видят не только географическое, природное, низменные начала, но и связывают их с глубоко этическими, эстетическими ценностями в своей жизни. Колыбель, родной дом, малая родина и Родина - такие понятия у горца естественным образом ассоциируются с абстрактным на первый взгляд, но вполне адекватным, осязаемым, реальным понятием под названием "Горы". Ибо, горцы в горах не только находят насущную пищу, добывают хлеб, живут в повседневной жизни, но и в трудных, опасных для своей жизни моментах находят прибежище, укрытие. Интересно, с этой точки зрения проследить за ходом мыслей айтматовской героини Сейде из повести "Лицом к лицу".

"Ну. Сбежал, и что из этого? Никому никакого вреда, пусть себе бережется, подумаешь, разве ему охота погибать?.. Бог даст, зиму перезимуем, а с началом лета перевал откроется - уйдет в Чаткал..." - так думает жена дезертира Исмаила, ища спасения для своего мужа, и видя это спасение в горах.

"Вон за тем неприступным хребтом, за нетронутыми сине-белыми снегами лежит Чаткал.

Чаткал представляется ей сказочной землей. Там круглый год зеленеют луга, пасется скот. По обоим берегам реки вереницей расставлены среди берез белые, как яйца, юрты. Возле них горят костры, в казанах полно мяса... Люди ходят в гости из юрты в юрту... Откроется перевал и они с Исмаилом уйдут в этот чудесный мир за высокими горами... Там никто не будет знать, что Исмаил - беглец, никто не будет преследовать и травить его. Там нет таких злобных и скверных людей, как этот Мырзакул!.. Там они будут работать. Исмаил чабаном в колхозе, а она - его помощником" - монолог отчаянной Сейде, переданный автором методом несобственно прямой речи, выражает ее отношение ко всему своему окружающему именно через призму восприятия гор. Из приведенной цитаты видно, как героиня, оказавшаяся в безвыходном положении из-за трусости, эгоистичности своего мужа, не понимая иллюзорность своей мечты, превратила в своих мыслях далекие Чаткальские горы в сказочные места.

Горы в произведениях Айтматова являются такой же субстанцией, что и стихия, хаос, природа в античных произведениях, и помогают глубже раскрыть своих героев, зримо, выпукло изображать ситуацию. В этом смысле горы для писателя и для его героев являются не просто географическим, социальным объектом, а гораздо шире - в некоторых моментах они из места действия переходят в качественно иное состояние, став как бы полноправными участниками в произведении, неодушевленными персонажами без языка и поступков. Ибо, событие, описываемое в произведении, морально-нравственные проблемы, исследуемые в них, нерешаемы без их участия, более того - без "сопереживания" гор.

Если природе, стихийным бедствиям, хаосу в античной литературе противостоят сильные люди, подобные Проме-

тею, то у Айтматова герои представлены самим себе - внутренняя, духовная борьба, морально-нравственная проблема, этические и эстетические вопросы, поиски идеалов - вот, что им не дает покоя. В какой-то переломный момент своей судьбы, испытывая себя и свои возможности (высоту своего духа, силу воли), они словно открываются заново, возвышаются над самим собой, поднимаясь на новую ступень морально-нравственной, этической "лестницы", становятся чище и выше душою. Коллизия, конфликт, испытания, переживаемые героями, становятся как бы очищающим их катарсисом.

Ильяс из повести "Тополек мой в красной косынке" встречается с лирическим героем повести, от лица которого ведется рассказ, именно в такой кульминационный момент своей судьбы. Он также является "жертвой" гор - сложной, трудной судьбы. Но, конечно, если повнимательнее присмотреться, то он является скорее жертвой своего трудного, упрямого характера. Ильяс сам признается в этом: "У каждого человека свой характер. Надо им, конечно, управлять, но не всегда это удается..." Прицепив однажды машину с заглохшим мотором, и вытянув ее по перевалу Долон, Ильяс добивается своей затаенной мечты: покорила крутой перевал!

"Случилось раз в жизни, потягался с силами с Долонном, и хватит. Да я забыл бы об этом на второй же день, если бы не занемог на обратном пути, простыл я тогда, оказывается. Едва добрался до дома - и сразу свалился. Не помню, что со мной было, все мерещилось, будто тяну на буксире машину по Долону... Впереди перевал, - конца-края не видать, машина задралась радиатором в небо, карабкается вверх, ревет, срывается с крутизны..."

И вот, будто "вещий" страшный сон сбывается наяву: если раньше у него был лишь спортивный азарт, доказать самому себе, то вскоре после этого представляется случай Ильясу повторить свой эксперимент. На этот раз с прицепом, украденным в своей же автобазе. После того, как на производственном собрании его предложение взять прицепы к машине не прошло, он решается на такой рискованный шаг. "Ты что! Чужими жизнями поиграть захотел?"

"Новатор! Премию зарабатывает" "Подготовиться надо, продумать все, как следует, посоветоваться, провести испытание..." После столь бурной реакции по поводу своего предложения, вместо того, чтобы выбрать наиболее разумное, подходящее из них - предложение своего друга Алибека Джантурина о том, что надо вначале провести испытание, Ильяс, бунтарь по своей природе, в одиночку решается бросить вызов природным препятствиям - то есть, преодолеть горный перевал.

"Во мне кипели боль, обида, горечь и раздражение. Чем дальше, тем больше распаялось задетое самолюбие. Нет, я вам докажу! Докажу как не верить человеку, докажу как смеяться над ним, докажу, как осторожничать, испытать! Он умный, осмотнительный! А я плевал на это. Запросто сделаю и утру всем носы!..."

Однако, не сбыться второй раз его дерзкому намерению. Сама природа, пришедшая ему в тот первый раз на помощь, на этот раз, будто желая наказать его за упрямый характер, за то, что он не послушал разумные советы, дельные предложения, за его эгоистичные представления об окружающих себя людях, превращается во "врага" Ильяса. Как назло, на вершине перевала, на крутых склонах горных дорог как раз в этот момент всю царила непогода. Вьюга, снег, лед... Результат - перевернувшийся в кювет дороги прицеп, бросив его на месте аварии, Ильяс мчится обратно - навстречу своей новой судьбе: такой же извилистой, запутанной, словно предначертанной на крутых горных дорогах. Так Ильяс оказывается побежденным не только у высокого горного перевала, но и в личной жизни. Так печально закончится романтически, возвышенно начавшаяся было любовь. Прознав о случайной служебном "романе" своего мужа с Кадичей - диспетчером автобазы, Асель, которая в минуты отчаяния единственная поддержала и утешала своего мужа как могла, - уходит от него навсегда.

Психологи утверждают, что характер человека (а философы - более глубоко: мировоззрение человека) формируется в соответствии с окружающим его миром, не без влияния

среды, природных и климатических условий. Если под этим углом зрения, - через призму "среды обитания", так сказать, места действия, проанализировать поступки героев, то многое прояснится и кажущиеся странности в их поведении, сразу же адекватно мотивируются. Говоря о национальном своеобразии в художественном мире писателя, передающимся вместе с содержанием, с внешним развитием сюжета, конечно, следует признать, что Айтматов, начиная со своих ранних рассказов до самых последних по времени выхода произведений никогда не эксплуатировал в своих произведениях национально-этнографические элементы в угоду своего художественного замысла или же, наоборот, опасаясь, что читатели другой аудитории (другой национальности) не поймут, сознательно не ступовал, не стирал эту особенность, оставляя эту "грань" в своей естественной дозировке.

Хотя, справедливости ради, надо отметить, что эта гармоничная "пропорция" иногда нарушалась в некоторых произведениях Айтматова, которые были переведены на русский язык другими переводчиками. К примеру, в той же повести "Лицом к лицу" один из самых драматичных эпизодов - возвращение Исмаила и встреча с Сейде переведен так:

– "Сын свекрови! Сын моей свекрови! - сдавленным шепотом выговорила она по привычке и, уже больше не в силах сдержаться, назвала его по имени "Исмаил!" Сейде заплакала. Какое счастье, неожиданное счастье - ее муж вернулся живой и невредимый! Вот он стоит, Исмаил, и от него пахнет крепкой махоркой. Ворот шинели грубым ворсом царапает ей лицо, словно волосистой аркан..."

На кыргызском оригинале этот текст звучит так:

– "Энемдин баласы! Энемдин баласы - деди ал кысталып, шыбыраган үн менен, анан чыдай албай кетип, "Ысмайыл!" – деп өз атынан айтып, кубанганынан балактап ыйлап жиберди. Бул кандай кудайдын бергени: анын аскерге кеткен жан жолдошу аман -эсен келип турат! Оба, мынакей ал, оозунан махорка жыттанып, боз шинелинин жакасы өгөдөй катуу экен"

Если даже снисходительно опустить то, что простая махорка в переводе превратилась в "крепкую махорку", "жес-

ткий, словно напильник ворот серой шинели" в переводе "царапал ей лицо, словно волосяной аркан", не может не бросаться в глаза главные расхождения перевода А.Дроздова с оригинальным текстом писателя - это именно национальное мышление, оставшееся за рамкой текста в русском переводе. А между тем, обращение Сейде: "Сын свекрови! Сын свекрови!" - а затем и "не в силах больше сдерживаться, назвала его по имени "Исмаил!" - несущее в себе нагрузку с национальным колоритом, в русском тексте хоть и в словесном выражении четко выдержано, подтекст, а точнее - "междустрочный" глубинный смысл кыргызского текста на русском языке выпал. Правда, чувствуя "уход" чего-то особенного, непередаваемого словами, переводчик предпринял слабую попытку незаметно ввести новый оттенок, усилить звучание национального элемента на русском варианте: "по привычке" - то, чего нету в оригинале, но это все же не в состоянии поднять глубинный пласт, национальный этно-эстетический колорит, содержащийся в кыргызском тексте самым естественным образом. Наоборот, у русского читателя может возникнуть совсем другая ассоциация, возникающая из-за конспиративности настоящей ситуации, будто Сейде уже догадалась о том, что ее муж - беглец, а потому, только "не в силах сдерживаться больше", назвала его по имени - "Исмаил!"

Между тем, в кыргызском оригинале еще в предыдущем эпизоде дана исчерпывающая информация о том, какой "келин" - невестой была Сейде - из-за своей стеснительности, да и еще из-за предписаний национальных обычаев, не сумевшая даже попрощаться с мужем так, как ей хотелось. То есть, Сейде и другие кыргызские невесты ее эпохи, согласно национальному обычаю, не называли по имени ни своего мужа, ни его родителей, братьев и сестер по их именам, так как это считалось знаком неуважения по отношению к ним. Именно поэтому они называли их не прямо, а переносно "Сын свекрови", "Отец моего сына", "Сын свекра" и так далее. Кстати, переводчик точно уловил то, что речь идет о свекрови, хотя в кыргызском тексте просто на-

писано "Энемдин баласы", то есть, буквально "Сын моей матери", но не стал "продираться сквозь сопротивления национального материала", выбрав поверхностную "дорогу" наименьшего сопротивления. В идеале этот эпизод должен был бы в русском тексте снабжен внетекстовым комментарием, разъясняющим новому читателю то, что остается под текстом, за внешним содержанием.

Интересно, что в произведениях двуязычных авторов подобные двусмысленные свойства национального образа в корне пресекаются предусмотрительными пассажами, вводными предложениями, подтекстовыми нюансами, подразумевающими, что "это так принято у киргизов". Это и есть та "стереоскопичность зрения" писателя-билингва, которая, по объяснению Георгия Гачева, одновременно охватывает "два мира". В русскоязычных произведениях Айтматова (написанных сразу на русском языке или же, переведенных им самим на русский язык) такой эффект достигается ненавязчивыми, не бросающимися в глаза при чтении определениями, эпитетами.

"Пыль из-под его копыт прочерчивала степь белым бегучим следом и в безветренную погоду нависала над дорогой, как дым реактивного самолет. Стоял чабан в такие минуты, прикрыв глаза козырьком ладони, говорил себе: "Это он идет, Гульсары!" - и с завистью думал о том счастливце, который обжигая лицо горячим ветром, летал на этом коне. Великая честь для кыргыза, когда под ним бежит такой знаменитый иноходец". Этот пассаж из повести "Прощай, Гульсары!" характерен тем, что в нем национальный материал трансформирован с двух точек зрения, объединившись в единое целое (реактивный самолет - и конь, как великая честь для кыргыза), наглядно подтверждая двуязычное мышление и восприятие мира.

Еще одной особенностью творчества Айтматова является густонаселенность его произведений животным миром. Речь идет не о чистой анималистике, когда это совершается как самоцель, а об естественной взаимосвязи человека с животным миром. Мы имеем в виду нехарактерную даже

для кыргызского писателя особую прикованность внимания к "меньшим братьям" - олень, конь, верблюд, пес, волк и волчица, лисица, коршун и даже рыба - становятся полноправными "героями" произведений писателя. В их изображении писатель не только прибегает к известным из анималистической литературы приемам антропоморфизма, наделяя их человеческими чертами, "очеловечивая" ради достижения поставленной перед собой художественной задачи, но и любовно, полноценно изображает их как самостоятельных субъектов, в той или иной мере влияющих или даже соучаствующих в судьбе героев. Танабай и Гульсары, Едигей и Каранар, Мальчик и Олень, Бостон и Акбара, Ташчайнар, - не просто эстетические, философские тандемы-понятия, но и незаменимые категории, ибо каждый из них как художественный образ друг без друга был бы неполноценен. Без соучастия друг друга не состоялись бы их судьбы. Ибо это художественное изображение такое же неделимое, неразрывное развитие, как и сама реальная жизнь, населенная наряду с человечеством и разнообразным животным миром. То, что их существование нерасторжимо связано и зависят друг от друга, - в сегодняшнем цивилизованном обществе есть неоспоримая истина. Дело не только в обострении экологических проблем, но и в осознании себя частью космоса, вместе с тем воспринимая окружающий себя мир таким, какой он есть.

"Густонаселенность" животным миром наряду с людьми - без отрыва друг от друга, - столь нехарактерная даже для кыргызского национального писателя, на поверхностный взгляд может показаться связанной с первым специальным (или же "базовым", как сейчас принято считать) образованием писателя. Во всяком случае, эта "прикованность" к антропоморфизации животных никак нельзя связать с сельским происхождением Айтматова, ибо всегда были и есть писатели, вышедшие или даже всю жизнь проведенные в сельской местности, но в то же время никогда не писавшие так зримо, объемно животных, вообще не интересовавшиеся изображением животных. В их произведениях, даже

в тех, где, казалось бы, затрагиваются самые, что ни на есть жгучие сельские проблемы, животные появляются лишь на втором, а то и на третьем плане, - и всегда лишь в качестве интерьера, атрибута сельской жизни. Разумеется, мы имеем в виду общеупотребительные методы в художественном изображении, что автоматически отпадает в тех случаях, когда вперед выходит анималистика, выдвигая изображение "жизни" животного как художественную самоцель.

Таким образом, постоянное присутствие животных и их полноценное изображение в произведениях Айтматова может показаться связанным с сельскохозяйственным образованием писателя, будто бы ему в углублении "в психологию" животных помогает "зоотехнические знания", а не только свое сельское происхождение. Описание точное, зримое и убедительное, как известно, невозможно без подготовительной работы или без профессиональных знаний. Следовательно, в изображении животных, их повадков Айтматову пригодились и годы учения до прихода в большую литературу. Тем более, в некоторых интервью и публицистических работах писатель сам дает пищу для такого толкования. К примеру, в книге-беседе "Плач охотника над пропастью (Исповедь на исходе века)", написанной в соавторстве с известным казахским поэтом Мухтаром Шахановым, он вспоминает о годах своей учебы в Джамбульском сельскохозяйственном техникуме так: "Параллельно с ежедневными лекциями у нас шли практические занятия. Пройдя курсы лекций "Коневодство", "Овцеводство", мы вдруг перешли к теме "Ословодство". Поначалу мы смеялись, иронизировали: эка невидаль, осел. Вот еще, не хватало изучать его! На деле оказалось иначе. Как нам стало известно, вислоухое и ревущее ослиное племя издревле ведет свой род, подразделяется на различные породы, виды, масти, то бишь, и осел ослу - рознь" ...

А далее, по прошествии многих лет, будучи уже известным писателем, с иронией рассказывает, как он во время практического занятия попал в нелепое смешное положение, - увидев его, студента-Айтматова, рассказывающего "об этом животном, поначалу распространенном на континен-

тах Африки и Азии", его односельчанин растрезвонил всем о том, что он "учится ослиной науке".

Приведенная цитата свидетельствует о действительных профессиональных знаниях Айтматова в области животного мира, так сказать, не только в теоретическом, но и в практическом отношении. Более того, выясняется, что в годы учебы в сельскохозяйственном институте, да и некоторое время после окончания (вплоть до окончательного перехода на профессиональную литературную стезю), он всерьез готовился к карьере ученого, исследующего проблемы животноводства. Очевидно, будучи с клеймом "сын врага народа", Айтматов хорошо понимал, что для него дорога в большую литературу если не заказана, то во всяком случае всегда будет сопровождаться с искусственными преградами, что он испытал при первой же своей публикации (имеем в виду вышеприведенный диалог-спор между С.Фиксиным и А.Салиевым о том, что "сын за отца не отвечает"). И потому, будучи не совсем уверенным в своей будущей литературной судьбе, Айтматов готовился (как готовится запасной аэродром на случай экстренной посадки) к карьере профильного, далекого от внимания общественной политики ученого. А раскрыть свои потенциальные интеллектуальные возможности, реализовать себя он мог бы в случае "перекрытия" ему дороги в литературу только в узко-профильной науке. Не зря ведь писатель накануне своего 50-летия, находясь уже на вершине славы, с высоты литературного олимпа, в одном из своих интервью, по сути подытоживающем творчество и жизнь писателя на тот момент, говорил: "если бы не поехал в Москву на учебу, то сейчас был бы доктором сельскохозяйственных наук". Но все перевернул XX съезд КПСС, осудивший сталинизм, открывший людям, подобным Айтматову, "зеленую дорогу", доселе испытывавшим несправедливое к себе отношение. И не зря ведь именно через считанные месяцы после исторического съезда компартии Айтматов круто повернул свою судьбу, порвав со своей прежней профессией, которой он отдал более десяти лет и уже в зрелом возрасте поехал учиться - по сути, начав с нуля, так как

филология была для него абсолютно новая наука, не считая, конечно, проведенной до этого большой самостоятельной работы. При этом, как вспоминает писатель, он не слушал даже уговоров о том, что "Горький не кончил никаких университетов", мол, если на роду у тебя написано, то и без всякой учебы станешь писателем.

Ну а после того, как он "сдал дела своему преемнику Мусе Касымову" и уехал в Москву поступать в Литературный институт, его преемник в ящике рабочего стола нашел две научные статьи молодого зоотехника Чингиза Айтматова "Достаточно ли трехкратного доения?" и "Кукуруза в рационе животных". К радости айтматоведов, следует напомнить, что обе эти работы уцелели и сохранились поныне. Хранятся они у того же Мусы Касымова "как самая дорогая реликвия в его семье больше четырех десятка лет".

Кстати, в вышеупомянутом интервью литературоведа Азиза Салиева есть отдаленные отголоски, перекликающиеся с воспоминаниями Чингиза Айтматова о своих "зоотехнических годах". По словам Салиева, Айтматов первоначально намеревался поступить на филологический факультет, но его туда не приняли как "сына врага народа". И именно Салиев, прочитав первые его оригинальные рассказы, посоветовал, даже настаивал "получить образование в Литературном институте имени Горького в Москве, обучающем на своих двухгодичных курсах писателей, не имеющих специального филологического образования". Как с гордостью вспоминает Салиев, об этом поворотном моменте своей творческой судьбы Чингиз Айтматов в предисловии к книге философа-эстетика Азиза Салиева "Искусство и человек", написал так: "По инициативе и настоянию Азиза Салиева я поехал учиться на эти курсы, если бы там не учился вряд ли я стал бы писателем".

Хотя прежние профессиональные знания, безусловно, пригодились писателю (как и любое другое знание и жизненный опыт вообще), приверженность Айтматова в своем творчестве к животному миру объяснить только с этой точки зрения было бы ошибочным, несмотря на кажущуюся

логичность обоснования. Мы же склонны считать, что и эта отличительная черта айтматова-писателя также исходит от его двуязычной природы. Ибо, подобные "мелкие странности", необычности в совокупности и составляют ту "обособленность", отличающую двуязычного художника слова от его национальных собратьев по перу и от русских писателей, для которых русский язык является родным. Стоя на "пограничной ситуации", охватывая взглядом одновременно обе стороны, писатель-билингв замечает то, что не замечают традиционные писатели. В своих произведениях, написанных на русском языке, писатель ведет речь о своей нации и об ее особенностях, об окружающем его мире со всеми его атрибутами. Хотя под влиянием айтматовской повести "Прощай, Гульсары!" (или даже - возьмем шире - под влиянием "Холстомера" Льва Толстого) и в кыргызской литературе появились произведения, где присутствует как "главные герои" конь (назовем хотя бы повесть "Айгашка" Ашима Джакипбекова), они не получили, несмотря на достаточно высокий художественный уровень, такого всеобъемлющего резонанса, не дошли до другого адресата, как нам кажется, именно из-за отсутствия "стереоскопичности зрения" в изображении данной проблемы. То, что привычно, буднично с точки зрения кыргыза и даже уныло-стерто - неизвестно преобразуется - старый конь, старая телега, - казалось бы, избитые художественные образы! - именно в синтезированном их виде, повествуя о судьбе коня и человека "одновременно на двух языках" (сам при этом превращаясь в кентавра - человека-коня - по образному, меткому выражению Георгия Гачева), национальный материал возвышается над будничной национальностью - бытом и с помощью русскоязычного мышления превращается в новый поэтический, философский образ.

Отдельные упреки раздавались в адрес писателя после создания им романа "И дольше века длится день". Вот, мол, дескать, он вновь эксплуатирует однажды удачно найденный образ - только в другом виде: вместо коня и Танабая появились Едигей и верблюд Каранар. Принимая созвучность параллелей, мотивов повествования, все же не можем

согласиться с такой критикой. Дело не только в "разности ситуаций", места действия (если даже брать во внимание общность эпохи у этих произведений и общность "вечных" проблем), а в том, что по большому счету у большой литературы, о чем бы она ни писала, о ком бы она ни вела речь, - есть лишь один предмет - это человек и его жизнь, неразгаданная до сих пор тайна природы. Следовательно, это не автореминисценция из прежней повести, а нечто большее - идущее вглубь, "бурение" в тех же вопросах на качественно новом уровне.

Любовное, пристальное изображение животных, в то же время не выпячивая их (в этом отношении у Айтматова всегда есть прекрасное чувство меры), показать полную картину о мире, со всеми его красками - светом и тенью, рельефно рисуя всю "фауну и флору", атмосферу, окружающую своих героев, наблюдается даже в тех произведениях, где на первый взгляд они вовсе не являются главными "героями" наподобие Гульсары и Каранару. Это достигается неброскими штрихами, отношением людей-героев к окружающему себя миру, к животным не только как к живым существам, но и как к самостоятельным философским-этическим субъектам, у которых есть свои собственные иерархии этических и эстетических ценностей, как у тех же волков и маралов, у Гульсары и Каранара.

По-разному можно интерпретировать их отношение к окружающему себя миру. В этом нередко приходят на помощь Животные. К примеру, тот же Исмаил, скрывающийся дезертир, постепенно превращающийся в двуногого волка, загнанного, выработавшего свои "волчьи законы" и моральные нормы. Задрев единственную кормилицу - корову у многодетной матери-вдовы Тоту, и оправдывая свой бесчеловечный поступок своими же "волчьими законами", Исмаил поставил себя вне человеческой этики, но в то же время не может быть "судим" и оправдан критериями самого животного мира, так как жестокость, выживание, борьба за выживание у них исходит от самой их природы и обусловлены изначально, ибо такими они созданы и рождены свыше!

Точно такая же ситуация есть и в повести "Ранние журавли", когда воры ночью тайком уводят лошадей-пахарей, когда возвышенные мечты, идеалы молодых людей рушатся, разбившись о "бытовые реалии" жизни, то есть, мы вновь встречаемся с тем, как сложность, неоднозначность жизни писателем изображаются во всей ее слагаемых, - люди с разными убеждениями и взглядом на мир, а также животные, предстающие как самостоятельные субъекты изображения.

Следовательно, совместное представление людей и животных в произведениях Айтматова вытекает из самой художественной природы изображаемого материала естественным образом, а не искусственно-выдуманно, - только ради достижения поставленной идейно-эстетической, философской задачи. Не секрет, что национальный материал нередко служит (скажем прямо, зачастую в неудачных художественных образцах, когда инациональный художник пишет на этом материале, или же когда, наоборот, национальный писатель заранее нацеливается на иноязычную аудиторию, подробно разъясняя суть вещей до мельчайших деталей) лишь экзотико-этнографическим фоном в тех случаях, когда изображаемое не вытекает органически из природы самой вещи. Но истинный художник, даже изображая инациональный материал, в центре своего внимания держит, скажем, как Лев Толстой в "Хаджи Мурате", не экзотику и этнографию, необычные элементы инационального материала (хотя они, в силу "необычности" взгляда изображающего их писателя, даются более выпукло, подчеркнута необычно), а те же предметы настоящей литературы - "движение души" и сопутствующие им факторы.

Можно резюмировать, что элементы экзотики и этнографии, национальный материал, как ни парадоксально, в силу бесконечной повторяемости, "будничности", перед оком национального художника порою тускнеет, как бы хорошо он не знал свой материал и как бы блестяще он не разбирался в этих вопросах. А в изображении этого же материала двуязычным писателем "банальное, избитое" будто преобразуется, возрождаясь в новом качестве именно в силу синте-

зированности мышления и "стереоскопичности зрения". В этом отношении наглядной иллюстрацией может служить повесть "Пегий пес, бегущий краем моря" Чингиза Айтматова, когда писатель впервые избрал своей темой инациональный материал, изображая жизнь нивхских рыбаков. Предыстория данной "метаморфозы" такова: известный нивхский писатель Владимир Санги рассказал Чингизу Айтматову нивхскую национальную легенду - притчу от утке Лувр, а затем вспомнил реальный случай из своей жизни, рассказав о том, как старейший рода, не веря, что дождется с фронта охотников-добытчиков, решил вывести в море младшего, то есть, Владимира Санги. Старейший боялся, что охотничьи навыки, секреты уйдут вместе с ним в могилу и род перестанет заниматься своим кровным делом, захиреет. Вышедшие на море старики и маленький Владимир Санги попали в туман и у гребцов опустили руки. И в тот момент, вдруг они увидели полярную сову, которая весной утром летит на охоту от берега, а вечером возвращается по той же трассе на берег, - и по направлению полета совы вышли на берег. Услышав этот рассказ, Айтматов сразу же загорелся, спросил у Владимира Санги, - известного писателя, пишущего на русском языке, не собирается ли он об этом написать? Нет, ответил тот, "дарю тебе этот сюжет" - сказал он, без сожаления расставшись с этим "обычным" для себя материалом. Через некоторое время, встретившись с Санги, Айтматов ему сказал: "Написал повесть о нивхах. Выйдет в "Знамени". Посвятил тебе. Извини, если каких-то деталей вашего быта я не знаю. Было трудно с именами. Я взял их из твоего романа "Женитьба Кевонгов".

Следует особо отметить, что после написания "Пегого пса..." перемена места действия в произведениях Айтматова происходила не один раз. Появилась казахстанская степь в романах "И дольше века длится день" и "Плаха", почти планетарный охват места действия в романе "Тавро Кассандры, что является естественным продолжением постоянных, новых художественных поисков. Теперь, по истечении определенного времени уже стало окончательно ясно, что как

раз в те годы в творческих поисках Чингиза Айтматова открылся новый этап, обусловивший выход на иной масштаб не только в географическом плане, но и в проблемно-философском обобщении, глобализация узко-национальных проблем, поднимаемых доселе в отрыве, "автономно".

Хотя в своих многочисленных статьях и интервью, посвященных к проблемам двуязычия в той или иной степени, Чингиз Айтматов с завидным постоянством отстаивает возможность билингвального творчества - и только в параллельном его софункционировании, - начиная с повести "Прощай, Гульсары!" писатель свои художественные произведения создает исключительно на русском языке (с 1966-года!), что закономерно порождает множество вопросов, связанных с двуязычным творчеством писателя.

Кыргызский литературовед Кенешбек Асаналиев, рассматривая творчество Айтматова через призму билингвального творчества, обращает внимание на то, что первые рассказы писателя, опубликованные на страницах печати, им были написаны на русском языке. Действительно, рассказы "Газетчик Дзюо", "Ашим", отмечаемые в литературоведческих источниках как начало творчества писателя, были опубликованы на русском языке в альманахе "Кыргызстан". По нашему же мнению, переплетение двух языковых стихий, одновременное творение на двух языках для Айтматова до того, как он "окончательно перешел" на русскоязычное творчество и после, является естественным и ничем не стесненным гармоничным явлением, вытекающим из самой природы вещей, из необходимых жизненных обстоятельств. Хотя, следует тут оговориться, что в двуязычном творчестве возможно и "лабораторное, внутреннее слияние", сосуществование, незаметное на посторонний взгляд, даже в случае постоянного творения на одном из них. То есть, одно и то же произведение может быть написано на двух языках параллельно, переходя в процессе рождения с одного языка на второй, и вновь возвращаясь на первый, и так далее, но в окончательной редакции приобретать единую языковую форму для соблюдения элементарных правил и общепринятых

норм. Вот почему даже произведения, состоящие из двуязычных, многоязычных текстов, вытекающих самым естественным образом из самой ткани темы, избранной писателем (как, скажем, "Война и мир" Льва Толстого, где герои попеременно говорят то на французском, то на немецком наряду с русским), иноязычные тексты нуждаются в переводческих примечаниях. Точно также дело обстоит и с произведениями, составленными из языкового многоголосия (хотя это, справедливости ради, надо заметить, нередко представляет собой литературную игру, прием, как, к примеру, цикл рассказов "Дублинцы" и роман "Улисс" Джеймса Джойса, герои которого являются прирожденными билингвистами и полилингвистами, говорят и пишут на многих языках).

Еще сложнее дело обстоит в определении языковых границ в двуязычном художественном творчестве, так как язык, который определился в окончательной редакции, необязательно является "родным" и "единственным" языком этого произведения. То есть, полагаясь только на том, на каком языке впервые увидело свет то или иное произведение, или же какой язык указан самим автором как язык оригинала этого произведения, категорически утверждать о языковой "принадлежности" данного произведения тоже может порою ввести в серьезное заблуждение. Ибо, билингвальное творчество основано на двух языках, и процесс создания произведения также зачастую идет в пределах функционирования этих языков. Говоря еще конкретнее, - писатель-билингв в процессе создания своего произведения может свободно переходить с одного языка на второй бесконечное количество раз в уме, в мыслях (естественное двуязычное мышление!), более того, эти самые "кидания" с одного языка на второй могут отразиться и в рабочих записях, в черновиках произведения, что, конечно, остается вне поля зрения. Следовательно, можно прийти к выводу о том, что параллельное двуязычное творчество хоть и приобретает в окончательном виде единую языковую форму, изначально воплощено и рождается на двух языковых субстанциях, которые органично перетекают, взаимопроникают, взаимовлияют друг на друга.

Порою такое свойство двуязычного творчества проявляется и в ходе литературного процесса. Возьмем, к примеру, такой парадоксальный случай, когда у Чингиза Айтматова повесть "Тополек мой в красной косынке" была опубликована на русском языке как "перевод автора с кыргызского языка", хотя кыргызский оригинальный текст сей повести увидел свет лишь в 1981-году, то есть, спустя почти двадцать лет после переводного русского текста. Однако, как явствует из предыдущего нашего анализа, этот факт вовсе не означает, что повесть была "переведена" с несуществующего оригинала, что само по себе абсурдно. Об этом же подтверждает и отрывок из этой повести, опубликованный впервые на кыргызском языке под названием "Долондун кан жолунда", то есть, "На магистрали Долон" в газете "Советтик Кыргызстан", опережающий ныне "канонический" русский текст повести почти на пять лет. Отсюда мы имеем все основания полагать, что повесть "Тополек мой в красной косынке" представляет собой настоящее билингвальное произведение в буквальном смысле этого слова, написанное попеременно то на кыргызском, то на русском языках, но приобретая свою окончательную редакцию на русском языке. Именно эта особенность и обусловила авторское определение "перевод с кыргызского языка", хотя, как мы убедились, повесть создана на двух языках параллельно.

Но все же, надо отметить, что вышеприведенный случай хоть и является для двуязычного художественного творчества обычным явлением, у Чингиза Айтматова, как справедливо пишет об этом Кенешбек Асаналиев, начиная с повести "Прощай, Гульсары!", все последующие произведения публиковались вначале на русском языке, а лишь затем, в виде переводов, появлялись на кыргызском языке. Так национальный материал, написанный двуязычным национальным писателем на русском языке, стал вводит многих в заблуждение вплоть до того, что иные из них в полном серьезе утверждали, что "Айтматов - русский писатель", упуская из виду то, что две языковые стихии гармонично сливались даже в русскоязычных оригинальных произведениях

писателя. Ибо, национальные элементы, образы, свойственные кыргызскому народу, на каком бы языке ни были изображены, первоначально воплощены в своей родной языковой стихии. Исходя из этого, можно сделать вывод, что национальный материал уже в процессе создания произведения как бы проходит через перевод.

Формальный переход на русский язык сам писатель объяснил "узостью мышления литературной критики" в республиках, как инстинкт самосохранения от критики низкого уровня, "сразу навешивающего ярлыки", которые затем могли привести к "проработкам" писателя. Вполне допуская, что вышеприведенный довод является одной из главных причин (целого-сложного комплекса причин, прямо заметим!) в переходе Айтматова на русскоязычное творчество, отметим, что "узостью мышления", "навешивающей ярлыки", московская литературная критика страдала не меньше, если не больше, чем критика в республиках. Вспомним хотя бы разгром журнала "Звезда" в 1948-году, "проработку", направленную на творчество талантливейших поэтов и писателей Анны Ахматовой и Бориса Пастернака, Андрея Платонова и Михаила Булгакова. Можно привести массу примеров вплоть до середины 80-х годов XX века, когда литературная критика перестала быть дубинкой в руках партийной власти, пока не пришла в свое естественное состояние, выражая плюрализм мнений.

И тем более, первая серьезная критика с идеологическими обвинениями о том, что пафос повести "Белый пароход" чересчур пессимистичен, тоже ведь прозвучала в адрес Айтматова именно со страниц московской "Литературной газеты"?! В этом отношении, местная критика ничем не отличалась от московской, более того, зачастую она действовала с подачи центральной-московской литературной критики, беря в качестве образца ее художественные, идейные критерии. Так что, "узость мышления местной критики", подтолкнувшая Айтматова к переходу на русскоязычное творчество, может быть истолкована весьма многозначно и шире, чем это кажется.

Вышеупомянутый аргумент Айтматова об узости "мышления местной критики" вполне понятно задел известного кыргызского литературоведа и одного из активных пропагандистов-интерпретаторов айтматовских произведений Кенешбека Асаналиева, который в своей книге, посвященной к двуязычному творчеству Айтматова, пишет, что он не верит тому, что именно фактор литературной критики "сыграл решающую роль в переходе Айтматова к русскому языку". Скорее всего, предполагает литературовед, "Айтматов имеет в виду официальную критику", верховенствовавшую в ту пору в национальной литературе, или даже цензуру, а вовсе не литературно-художественную критику.

Со своей стороны заметим, что оба тезиса, выдвигаемые как самим писателем, так и литературоведом, по своему частично верны, но не полны. При внимательном изучении причин "перехода к русскоязычному творчеству", мы столкнемся с целым комплексом взаимосвязанных причин, обусловивших переход Айтматова к русскому языку. Айтматовский тезис также частично верен прежде всего вот почему: выше мы писали, что в силу определенных обстоятельств, из-за своей индивидуальной судьбы у Айтматова с самого начала своего творчества был чрезвычайно высоко развит инстинкт самосохранения. И он никогда, ни в одном из своих произведений не нарушал эту допустимую границу, умело балансируя высоким подтекстом, многозначным звучанием художественного слова, позволяющего, как и любое высокое произведение искусства, на различные толкования. В том, что у писателя с самого начала творчества был развит инстинкт самосохранения, можно убедиться хотя бы глядя на то, какие произведения для перевода на кыргызский язык он выбрал: нашумевший роман, "олауреаченный" сталинской премией "Белая береза" Михаила Бубеннова с претензией на русско-национальную этнографичность, но в целом, по самым высоким художественным критериям - несостоятельное произведение. Однако, если брать во внимание то, что за это было время, когда "вождь народов" всемогущий Сталин сам поднимал бокал-тост за "великий русский на-

род", становится понятно, что "выбор сына врага народа" вовсе неслучаен. Да и талантливое произведение Валентина Катаева (повесть "Сын полка"), получившего впоследствии устойчивый неофициальный титул "придворный писатель" - в то время совпало с общественно-политическим настроением, когда всеобщая поэтизация патриотизма была в ходу. Да и сами ранние ученические произведения молодого Айтматова носили подчеркнуто верную идеологическую линию. Об одном из них, опубликованном в республиканской комсомольской газете рассказе "Мы идем дальше", повествующем о строительстве Волгодонского канала, писатель с иронией вспоминает в своем интервью "Обрети судьбу свою" ("Литературная учеба", №-6, 1978), говоря, что он "в глаза не видел никогда и не представлял" то, что он выдумал в своем рассказе, а именно - производственные детали, процесс.

Ирония иронией, но понятно, что в те суровые годы сталинизма, жесткой тоталитарной политической системы молодой Айтматов, которого сразу же встретили в редакции как "сына врага народа", при всем желании не мог быть либералом. Иначе, чем объяснить выбор для перевода из богатой русской литературы довольно-таки посредственного романа и компромиссно-художественную повесть? Это не может не вызвать вопросов: почему талантливый человек, чрезвычайно много читавший самую разнообразную литературу, выбрал именно эти произведения для перевода на кыргызский язык? Тем более, если учесть, что как и всякий высокоодаренный человек он обладал прекрасным вкусом и эстетическим чутьем, с первого же взгляда помогающего отличить талантливое от бездарного, истинно-художественное от безобразно-поддельного. Этот вполне понятный вопрос отпадает сам по себе как только вспомним о той общественно-политической атмосфере, царившей в то время в литературе, да и вообще в жизни. Начало 50-х годов XX века, когда всеобщая амнистия коснулась лишь уголовных преступников, а политические репрессированные, подобные Абуталибу Куттыбаеву из романа "И дольше века длится день", все еще ждали своего часа справедливости.

Начиная с 20-х годов до середины 50-х годов (до наступления так называемой хрущевской эпохи "оттепели") в литературном процессе также всюду шла ожесточенная идеологическая борьба: поиски врагов, навешивание ярлыков, когда под разгромную критику попадали не только отдельные произведения и писатели, но и целые литературные течения, не совпадающие по своим художественным принципам и критериям с указанным свыше официальным ориентиром развития. Да, молодой, талантливый Айтматов тоже в этой ситуации был вынужден идти на компромиссные решения, выбирать наименьшее из двух зол, - то есть, переводить более или менее высокохудожественное произведение из того ряда идеологически верной, верноподданической литературы.

Пытаясь отвести упреки в адрес "местной литературной критики", отличающейся "узостью мышления", навешивающей "ярлыки", готовящих авторов к "политическим проработкам", думается, Кенешбек Асаналиев также прав по своему. Ибо, как мы уже писали, подобной критики, служившей официальной власти, идеологии с особым рвением, было предостаточно и в московских литературных кругах. Один из лучших айтматоведов Кенешбек Асаналиев, как нам кажется, тут выступает не только за "честь мундира" кыргызской литературной критики. Дело в том, что он является не только активным пропагандистом айтматовских художественно-эстетических ценностей с самого начала его творчества, но и в какой-то мере является своего рода "крестным отцом", давшим Чингизу Айтматову "путевку" в большую литературу.

В творческой судьбе большого художника современности - в ее переломных, решающих моментах, - огромную роль сыграли кыргызские литературоведы Азиз Салиев и Кенешбек Асаналиев, выдающиеся писатели-личности XX века - Мухтар Ауэзов и Александр Твардовский. При том, у каждого из них была своя "незаменимая роль" судьбоносного характера. Скажем, по прошествии многих лет Айтматова сам признается, что если бы он не поехал в Москву - в Литературный институт, на высшие литературные курсы, то он

вряд ли стал бы писателем. Конечно, как и всякий природно одаренный человек, он и в том случае стал бы писателем, но вряд ли так полностью раскрыл бы свой талант, свои потенциальные возможности. Ибо, метаться между основной своей профессией и литературой на любительском уровне, - без полной отдачи, без посвящения ей всей своей жизни, значило бы предать свой талант, данный свыше - так многие сверхталантливые люди прошли из жизни бесследно. Стало быть, в том, что Айтматов поехал в Москву, сделав первый серьезный, трудный и важный выбор, - расстаться навсегда со своей бывшей профессией, которой было отдано много сил и времени, в которой он уже достиг зримых успехов - есть безусловная заслуга Азиза Салиева, увидевшего в еще ученических вещах Айтматова ростки большого таланта, давшего ему правильное направление дальнейшего развития.

Далее наступила "судьбоносная" роль известного литературоведа Кенешбека Асаналиева. Об этом в канун своего 50-летия, будучи уже на вершине славы и художественной высоты, Айтматов вспоминал так в своем интервью литературоведу Виктору Левченко, в котором дал свою ретроспективную оценку ко всем сопутствовавшим моментам в его восхождении на литературный олимп.

"Как же это было? Какой-то фильм я тогда смотрел... И он почему-то запал мне в душу. Дай бог памяти, по Лавреневу, кажется, да, да... "Сорок первый"... Ну и как-то зажегся, решил написать сам. Уже в Москве писал (когда начал учиться на Высших Литературных курсах при Литературной институте имени М.Горького - М.А.). На кыргызском. Написал повесть очень быстро и долго носил рукопись, не зная кому показать. И вот, как-то я шел по улице и возле гостиницы "Москва" встретил нашего известного критика Кенешбека Асаналиева. Хорошо сейчас помню, встретились мы случайно, он был с каким-то очень большим, по-моему, красным портфелем. Остановил его, сказал, что хочу ему что-то показать. А он тогда был уже в Киргизии известным критиком, имел филологическое образование, в Москву приехал в командировку. Мы с ним пристроились прямо в ко-

ридоре, в уголке. Читал я ему эту вещь часа полтора. Он очень был доволен, взволнован. Сказал, что это - новое слово в кыргызской литературе".

Нам кажется, что при установлении причин "перехода Айтматова к русскому языку" надо учитывать целый комплекс множества причин и "привходящих обстоятельств", которые вместе и послужили причиной смены писателем языка своего творчества. При отрывочном изучении, как мы убедились выше, эти причины лишь частично могут объяснить истину, что, естественно, не может создать полную картину. Итак, попытаемся обосновать целый комплекс причин, подтолкнувших "окончательный переход" к русскому языку творчества.

Мы считаем, что в вопросе о переходе Айтматова на русский язык не стоит сбрасывать со счетов и чисто практический подход. И как бы это ни звучало меркантильно, начать с того: а чем же выгоден был русский язык (или, наоборот, в чем же были недостатки киргизскоязычного творчества?), какие преимущества в языковой проблеме считались в то время решающими? Начнем с того, что к тому времени, когда Айтматов написал свою повесть впервые на русском языке (в 1966-году - повесть "Прощай, Гульсары!"), русский язык носил официальный статус языка межнационального общения ООН с конца 40-х годов. Он был широко распространен, стало быть, не только в бывшем Союзе, но и во всем мире (преимущественно, конечно, в так называемом социалистическом лагере).

Следовательно, русский язык охватывал более широкую аудиторию и в этом отношении находился в выигрышном положении перед национальными языками, сфера действий которых была ограничена пределами своей национальной республики. Сюда же следует добавить и преимущества чисто конкретно-практического характера, как наличие мощной полиграфической базы за русским языком, широкий выбор "толстых" литературных журналов, а также специальных популярных изданий типа "Роман-газета", чего и в помине не было в распоряжении национальных авторов, ну

а об издании своего произведения миллионными тиражами национальные авторы разве что могли только мечтать. Наоборот, они делили между собой скудные возможности местных изданий, что порою превращалось в томительное ожидание в выпуске своего произведения.

Сюда же следует присовокупить и проблемы перевода - время, уходящее на этот процесс, да и возможные издержки переводческого искусства, с чем сталкивался Айтматов не понаслышке, убеждаясь на практике в слабости переводческой традиции, о чем он даже писал в свое время проблемные статьи, сетуя на качество переводов, вплоть до того, что "переводы порою бывают далеки от своего оригинала", а качество терминологического словаря не соответствует требованиям.

То есть, русский язык и русскоязычное творчество при одинаковых стартовых показателях обладал по сравнению с национальными языками огромным и неоспоримым преимуществом. И при условии, если автор в одинаковой мере владел этими языками, в то время более выгодно, целесообразнее было со всех точек зрения писать на русском языке. И автор, пишущий на русском языке (в данном случае, для "наглядности", возьмем для примера "двух Айтматовых", пишущих гипотетически только на кыргызском и только на русском языках и сравним их перспективные возможности при одинаковых стартовых показателях: то есть, одинаковый талант, мера трудолюбия, образованность и так далее) по всем параметрам стоял в выигрышном положении и быстрее мог завоевать популярность, что и было продемонстрировано в случае самого Айтматова. Ну а что касается морально-этической стороны вопроса при выборе языка, "долга перед народом, породившем тебя" (Айтматов), то у писателя-билингва во времена Союза было сильное оправдание - все его потенциальные читатели являлись двуязычными и при желании могли прочесть на русском языке его произведение - ну, в крайнем случае, с помощью словаря! Да, к тому же, могли последовать сразу же переводы на национальные языки, а также на языки народов мира. То есть,

при наличии таланта уровня Айтматова произведение тотчас же могло получить большой резонанс не только в бывшем Союзе, но и во всем мире! Чего, конечно, никогда не могло быть в случае творения только на родном языке по вышеперечисленным же причинам... Одним словом, такая сложная гамма причин и обусловили переход Айтматова - человека чрезвычайно цельного и практичного даже в творческом вопросе, - к русскому языку как-то само собою, естественным образом.

К чести Айтматова, даже перейдя на русский язык в художественном творчестве, он параллельно на двух языках продолжал писать публицистику, выступая в периодической печати в зависимости от ситуации на кыргызском или на русском языках, о чем ярко свидетельствуют многочисленные статьи и интервью писателя. То есть, теоретические положения в суждениях Айтматова о "параллельном сосуществовании двух языков" и как о заготовительном материале для художественного произведения о публицистике - в полной мере соблюдались и продолжали действовать на практике.

Кстати, о публицистике как о "заготовительном материале". В этом смысле своя "заготовка-предтеча" была и у повести "Прощай, Гульсары!", написанной на русском языке, была "прародительница" - своеобразный вариант, написанный первоначально на кыргызском языке. Об этом свидетельствует воспоминание писателя в том же вышеупомянутом интервью, по прошествии лет, с высоты своего мастерского уровня оценивающего эту "заготовку" с иронией: "Весной 57-года был объявлен конкурс в честь 40-летия Октября. Ну и я тоже решил принять в нем участие. Взял себе тему - жизнь табунщика, жил он у бая, бай его эксплуатировал, - в общем такую типичную для наших среднеазиатских литератур тему... В общем даже неплохой был сценарий по тем временам. Но не получил я никаких премий. И все-таки главное я получил - я почувствовал приближение к Теме".

Если даже отбросить жанровое несовпадение (сценарий и повесть) между этой еще ученической вещью и с поздней

зрелой повестью Айтматова, есть безусловная тесная связь - внутреннее тематическое единство существует. По крайней мере, есть все основания полагать, что этот неудачный опыт послужил для писателя в будущем "заготовительным материалом", что не вызывает сомнения если вспомним о том, что и Танабай со своим сводным братом Кулубеком, с которым разошлись во взрослой жизни по классовым, идеологическим вопросам, в детстве и отрочестве батрачили у бая, откуда они ушли с обидой, не получив соответствующую оплату за свой труд. Думается, не только этот мотив, но и многое другое затем было использовано при повторной "глубокой вспашке" этой темы.

Подытоживая вышеизложенное, можно заключить, что хотя действительно формально русскоязычное творчество Чингиза Айтматова начинается с повести "Прощай, Гульсары!", однозначно утверждать о том, что с тех пор художественное творчество писателя продолжается только в сферах русского языка, было бы неверным. Ибо, природно билингвальному человеку взять да выбросить (или же насовсем позабыть) из своего нравственно-эстетического кладезя те ценности, устоявшиеся и составляющие стержень личности, практически невозможно. Это равносильно тому, что человек заново рождается - уже в зрелом возрасте. Хотя в переносном смысле слова мы часто используем о "возрождении" (так сказать, об усилении, о ярком проявлении уже известного и имеющегося!), никому и в голову не приходит мысль о рождении (перерождении - что чаще всего употребляется в негативном смысле) человека в почти сорокалетнем возрасте, что означает, что у этого человека не было ни детства, ни юношеской поры, и вообще всего, то, что питает человека в течение всей его жизни.

Таким образом, по нашему мнению, несмотря на то, что в окончательном виде (уже отредактированный вариант двуязычного художественного творчества) произведения Айтматова предстают на русском языке и первоначально публикуются на русском языке, процесс "рождения" и создания этих произведений все равно носит абсолютный двуязычный характер.

До сих пор мы рассматривали самые поверхностные, а потому кажущиеся основными, причины в переходе Айтматова на русский язык. Помимо практических вопросов, есть, конечно, и глубинная причина, ставшая серьезным аргументом при выборе языка творчества. Тем более, если учесть высказывание писателя о том, что "писатель при выборе языка своего творчества должен учитывать и свой внутренний долг интеллигента перед народом, породившим себя" (Айтматов), возникает сложность ситуации во всей ее полноте. Стало быть, каждую причину в отдельности еще можно аргументировать, но во всей совокупности раскрыть эту сложную гамму (или "нравственную драму", как говорил Луи Арагон, объясняя те мучительные моменты, когда его жена - Эльза Триоле меняла свой привычный язык творчества) можно только в комплексном изучении всех компонентов, связанных с данным вопросом.

В этом смысле, не может не возникать у человека, рассматривающего проблему "Айтматов и двуязычие", некое противоречивое чувство: с одной стороны редкое постоянство в отстаивании двуязычной формы художественного творчества, с другой стороны - на протяжении длительного времени творение идет лишь на русском языке. Что же тут произошло? Разрыв теории с практикой? Или же Айтматов в своих теоретических выкладках имеет в виду некую идеальную модель, которая вообще недостижима в повседневной, будничной жизни?

Начиная с момента написания статьи, рожденной на основе своего доклада, озвученного на международной конференции, посвященной проблемам двуязычного художественного творчества в 1967-году, Айтматов не раз высказывался о возможности гармоничного сосуществования двух языков. "Если книга написана на кыргызском языке, я ее перевожу на русский, и наоборот. При этом я получаю глубочайшее удовлетворение от этой двусторонней работы. Это чрезвычайно интересная внутренняя работа писателя, ведущая, по моему убеждению, к совершенствованию стиля, к обогащению образности языка". При том, это утверждение

писателя не оставалось на уровне голословного теоретического рассуждения. Как мы убедились выше, отдельные произведения писателя ("Тополек мой в красной косынке", "Прощай, Гульсары!") в процессе создания писались даже параллельно на двух языках, рождаясь на двух языковых стихиях. То есть, другое высказывание писателя о том, что он "даже сны видит на двух языках" (что и является по сути продолжением творчества на подсознательном уровне!) подтверждалось на практике.

Для того, чтобы понять почему впоследствии "Айтматов окончательно перешел на русский язык" (К.Асаналиев), интересно проследить за "эволюцией" взгляда писателя к проблемам двуязычия и вообще к языку творчества. Особо подчеркивая "опыт русской художественной мысли", писатель в одном из интервью говорил, что русский язык для него "не в меньшей степени родной, чем кыргызский. Родной с детства. Родной на всю жизнь".

Оставим в стороне заочную бесплодную полемику, развернувшуюся сразу после этого интервью писателя (общественный резонанс, достигнутый на публицистическом уровне!) о том, что "двух родных языков не может быть", что подобное утверждение, мягко говоря, неправильно. Нет, наоборот, мы в процессе нашего исследования убедились в том, что двуязычие и даже полноценное многоязычие вполне возможны. В нашу же задачу входит анализ особенностей двуязычного художественного творчества. Почему и как один из двух равноценных "родных языков" в те или иные моменты творчества превалирует над другим? Как этот процесс происходит? Болезненно или гармонично?

Любопытно, что появление повести "Прощай, Гульсары!" сразу на русском языке ни у кого не вызвало ни протеста, ни одобрений чисто в языковом смысле. Затем были опубликованы повести "Белый пароход", "Ранние журавли", уже насторожившие ревнителей языка - как со стороны русскоязычной литературной общественности, так и в родной до этого для писателя кыргызскоязычной литературной общественности, хотя прямых упреков, критики в адрес

писателя, перешедшего на русский язык творчества не было, в общих рассуждениях о природе "языка творчества" со всех сторон раздавались скептические голоса по поводу возможности полноценного творчества на двух языках. Было понятно, что речь идет именно о Чингизе Айтматове, так как он был не только первопроходцем в этом направлении, доказавшим возможность двуязычного творчества, но и по сей день остается крупнейшим представителем этого уникального творческого явления.

Внимательно следя за "эволюцией" отношения писателя к проблемам двуязычия, при всей его последовательности, можно заметить со временем все более и более проступающую тенденцию - а именно, еле заметное предпочтительное отношение к русскому языку творчества. Разумеется, ни в коем случае не возвышение одного языка за счет понижения другого. Речь идет именно о возможностях языка как инструмента творчества, о тех или иных свойствах, которые их отличают друг от друга.

"Писать на русском языке для меня, что снимать широкоформатно", "опыт другого языка с большим "литературным стажем" и стоящей за ним культурой постоянно присутствует и помогает мне исподволь, самопроизвольно, как бы невидимо рамки видения".

В другой статье Айтматов справедливо указывает на то, что кыргызская литература вплоть до 50-х годов переживала свой младенческий возраст, питаясь исключительно из источников народного фольклора, да и критерии профессионально соответствовали им.

"Если говорить персонально обо мне, то это в самом деле пример слияния двух культур, и чем дальше, тем больше я убеждаюсь в том, что русская литература, русский язык - в соединении с той национальной культурой, которая имеется у меня за плечами, - повлияли на меня. кыргызская литература - драматургия, и проза - до того, как я в нее вошел, уже состоялось, и особенно устное народное творчество - как бы объединились в одном течении". В этой же беседе, состоявшейся уже в пору (в 1976-году) творения на

русском языке, писатель делает одно немаловажное замечание, хотя с виду оно не имеет прямого отношения к двуязычному художественному творчеству: "...наступила новая историческая полоса. Первый шаг сделан: преодолевая все государственные, социальные, национальные различия, мы пытаемся найти подход к общечеловеческим проблемам". При этом, заметим, слово "общечеловеческое" взято в разрядку, то есть, особо выделено.

В этом отношении весьма характерно проанализировать общечеловеческое звучание одного из шедевров писателя - повесть "Белый пароход", написанную на чисто кыргызском национальном материале, как по месту действия, так и по поднимаемым нравственно-философским проблемам. Так что же подвигнуло писателя писать это свое произведение сразу на русском языке? Понятно, что чем содержательнее и глубже произведение в художественном плане, тем труднее его "раскрыть", "исчерпать" одним, другим анализом. Поэтому, не затрагивая квинтэссенцию повести в целом, рассмотрим данное произведение с того аспекта, который нас интересует прежде всего, а именно: национальный материал и проблемы двуязычия в срезе общечеловеческого аспекта.

Пожалуй, ни в одном своем другом произведении Айтматов еще не достиг такой естественной, гармоничной концентрации самых разнообразных явлений. Вот, вкратце, из чего соткана "ткань" произведения: древность и современность, реальный окружающий мир и ирреальный мир, созданный в воображении мальчика, национальная легенда, миф и общечеловеческие глобальные экологические проблемы. При всем при этом нельзя однозначно утверждать, что эти явления противопоставлены друг к другу и специально подобраны автором как антитезы для более яркого раскрытия темы, идеи, содержания. Нет, наоборот, именно цельное, гармоничное существование-сосуществование самых разнообразных явлений, событий делает произведение таким многозначным, многозвучным. Полифония, свойственная лучшим произведениям Айтматова, наиболее ярко, выпукло и в гармоничном виде высветилась именно в повести "Белый пароход".

Выше мы писали о неудовлетворенности Айтматова "уровнем местной литературной критики", пытаюсь рассмотреть проблем двуязычия с различных сторон. По нашему глубокому убеждению, сюда же следует присовокупить еще одну немаловажную причину, которая является самым прямым - логическим продолжением вышеназванной проблемы. Это наличие высокообразованной, подготовленной аудитории, литературной среды. Ибо, как писал еще полтора века тому назад Михаил Юрьевич Лермонтов, публика в какой-то мере подпитывает, подсказывает дальнейший рост художника. Известны слова крупнейшего американского художника слова Уильяма Фолкнера в одном из его интервью о том, что "хорошего писателя создает хорошая читательская аудитория". Речь тут идет о косвенном, "обратном" влиянии, так сказать, об ориентации на читательскую аудиторию. "Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения", - сетовал Лермонтов в одном из своих писем.

Стало быть, когда мы ищем причины "окончательного перехода" Айтматова к русскоязычному творчеству, должны изучить и учесть и проблему "публики" или аудитории. Не секрет, что вплоть до 60-х годов в кыргызской литературе преобладали традиции фольклорной литературы, а качество переводов из мировой литературы во многих случаях оставляло желать лучшего. Об Айтматове-читателе существует специальное литературоведческое-библиографическое исследование, подробно излагающее не только тему "Чингиз Айтматов и мировой читательский процесс", но и личные читательские пристрастия писателя.

По разбросанным высказываниям во многочисленных интервью, статьях писателя известно о том, что он с детства много читал на русском языке - русскую и мировую классику. Следовательно, хорошо зная вершины народного фольклора, в то же время писатель с детства осваивал, синтезировал более широкую аудиторию, - неограниченную критериями только национальных-фольклорных рамок, что само собою возвышало планку его писательских критериев. Ин-

интересно, с этой точки зрения, более ярко осветить тему "Айтматов и его отношение к своему читателю" (или даже шире - к своей читательской аудитории). В своей беседе с пакистанским писателем Фаизом Ахмадом Фаизом, названной "Высокий долг писателя", Айтматов коротко, ясно и исчерпывающе выразил свою позицию по этому вопросу: "Я думаю, я хотел бы надеяться, пишу для одного человека. Это человек, за которого я переживаю, за которого я борюсь, с которым я стараюсь быть предельно откровенным, которому я хочу высказать самые сокровенные мысли, и таким образом высказать их, чтобы это его затронуло и восхитило, и поразило, вознесло, и бросило в бездну. И я надеюсь - этот человек меня поймет. Если так и произошло, значит я достиг желанной цели. Если нашелся один такой человек, я верю, что меня поймут и другие, может быть, и многие, может быть и народ. Если же с самого начала поставить перед собой задачу написать для масс, то с самого начала идет расчет на массы, а это ведет к девальвации смысла и назначению художественного творчества". Думается, из вышеприведенного более чем ясно, что писатель изначально ориентирован на более подготовленную, взыскательную аудиторию, имеющую богатые традиции. Понятно, что в начале 60-х годов XX века кыргызская читательская аудитория таковой не являлась по вышесказанным же причинам. Речь ни в коем случае не идет о профессионалах, об уровне литературной критики, но с другой стороны, она перекликается в своей глубинной сути с теми же доводами, послужившими причиной перехода писателя к русскоязычному творчеству.

Интересно предваряющее высказывание самого писателя, еще задолго до появления повести "Прощай, Гульсары!" в печати в полном виде. После публикации отрывка из повести в "Литературной газете" под названием "Смерть иноходца", автор дал небольшое интервью газете "Советская Киргизия", большая часть которого посвящена новому произведению писателя - именно с точки зрения автора. "Она очень дорога мне тем, что нова по форме и по теме, что она - новое направление в моем творчестве", говорит писатель о своей

повести, впервые написанной на русском языке. Означает ли это, что писатель эту новую форму, "тему и направление" не доверил кыргызскоязычной аудитории? Нет, конечно, тут о конкретном адресате речь идти не может. Но, если взять неудовлетворенность писателя "литературной и читательской" средой" с точки зрения Уильяма Фолкнера, предъявляющей самые высокие критерии к писателю, то переход к русскоязычному творчеству был закономерным явлением. Образно говоря, продолжай Айтматов писать на кыргызском языке и только на кыргызском - это значило бы повторную учебу уже переросшего этот этап "ученика" среди учеников, которые только-только начинают постигать и осваивать опыт мировой литературы, синтезируя ее с лучшими образцами национального фольклора.

Думается, что сами собой отпали вопросы типа: но почему то же самое нельзя было (с теми же высокими критериями) написать на кыргызском языке? Ибо, как выяснилось, в Айтматовском творчестве четко и ясно присутствует изначальная ориентированность на более подготовленную аудиторию, вооруженную разнообразными, высшими критериями мировой литературы, чего не было по большому счету (за исключением специалистов, а также немногих других людей, хорошо разбирающихся в литературе и искусстве), в кыргызской литературной среде. Но вот, что парадоксально, - такая доселе отсутствующая взыскательная читательская среда, устойчивая аудитория высокоинтеллектуальной литературы была сформирована айтматовскими же произведениями, вернувшимися на кыргызский язык - через перевод с русского языка или даже будучи на русском, но в то же время считаясь, - по определенным критериям (по национальному признаку, по теме и месту действия) как бы "родной" для кыргызской литературы и читателей.

"У него были две сказки" - так внешне очень просто и незатейливо начинает повесть "Белый пароход". Затем выясняется, что одна из них своя, то есть, сказка мальчика, придуманная им самим. Автор в своем произведении по законам полифонического жанра охотно использует разнооб-

разную стилистику. Язык писателя отличается в этом произведении на редкость гибким, пластичным богатством, естественно переливаясь из одной интонации в другую. Писатель пользуется стилистическим приемом несобственно прямой речи. То есть, повествование в течение всего произведения ведется от имени автора, но в то же время, - о ком бы он не писал, о чем бы он не писал, - через призму видения тех героев, через их оценку тех или иных событий, людей.

Наивно, чисто, светло "повествует" обо всем (даже о печальной стороне своей жизни) мальчик. Безысходность, отчаяние, граничащие с безумием, но в то же время чувство долга перед маленьким ребенком, надежды, возлагаемые на него - вот, все, что осталось у Момуна от его долгой жизни. Месть, злорадство, жестокость - и все это из-за своей несложившейся судьбы, и Орозкул обвиняет во всем других, словно не он сам, а другие повинны в том, что не осуществились его мечты. Он зол на весь мир - и не только на свою судьбу.

Полифоничность произведения, сложные взаимоотношения между героями произведения и природой, незаметно и постепенно втягивают в себя читателя. Так обычно воздействует на слушателя гениальная музыка, показавшаяся вначале легкой и простой, но затем все больше и больше завораживающая, захватывающая. Точно также сюжетная линия повести вначале развивается незатейливо просто, даже прямолинейно, постепенно вводя читателя к тем сложным хитросплетениям, идейно-философским, нравственным коллизиям, которые разворачиваются шаг за шагом, вытекая из самой природы художественного развития. Затем вдруг обнаруживается, что повесть отнюдь не "детская" и для детей, а вне всяких рамок, - да, да, именно вне всяких рамок, как и все подлинные произведения искусства, которые воспринимаются как единое целое, как и сама жизнь. Поэтому, хоть и правы по-своему все исследователи данной повести, каждый из них вычлняя, "вырывая" из контекста произведения, в зависимости от характера своего исследования, от круга тем, и проблем, интересующих его, говоря об "экологической проблеме", или даже о метаэкологии, то есть, об

экологии души, но все же, таким расщеплением на части содержание повести не исчерпается. Наоборот, от раздробления, от узко-аспектного специфического изучения могут возникнуть новые вопросы, новые проблемы, новые горизонты, новые пласты, ранее незамеченные, лежавшие в многослойной, многозначной художественной структуре повести.

Выше мы отмечали, что сюжетная линия повести развивается очень просто: из уст мальчика и с точки зрения мальчика передающаяся тематическая рамка, проблематичность, идейное содержание произведения "растягиваются" до безграничных размеров. Так мир обычно встречает утро: едва забрезживший утренний блеклый свет постепенно и незаметно переходит в необъятный простор, одновременно просто и неотвратно избавляясь от ночного мрака. Точно такими же меткими, простыми и высокохудожественными, точными деталями писатель свое изначально национальное произведение (как по материалу, так и по тематике, по местам действия и по своему содержанию) "возвышает" до общечеловеческого уровня. Читая легенду о Матери-Оленихе, которая спасла жизнь целого народа, спасая жизни двух сирот - мальчика и девочки, читатель уже невольно начинает думать о судьбе всего человечества. То есть, подтекст, глубинный пласт произведения также естественно от частного, индивидуального перерастают в глобальную проблему, изменив свои художественные масштабы.

От генеалогического истока одного рода, от истории одного народа осуществляется плавный, подсознательный (на уровне подтекста) переход к истории и судьбам всего человечества. У читателя самым естественным образом возникают ассоциативные образы, вопросы: а ведь, действительно, когда-то было это Начало?! В пору древнейшей истории человечества (так называемого Малого Человечества, как сейчас называют ту эпоху историки) или еще раньше? А дальше, видя трагическую гибель из рук варваров-изуверов уже современной к нам Матери-Оленихи, читатель сопереживает вместе с мальчиком, в зависимости от своего уровня интеллекта и духовности воспринимая "музыку" на разных

аккордах, ненавязчиво, свободно излагаемой вместе с содержанием. Задачей же исследователя, естественно, является поиск скрытого смысла, того, что кроется под внешним сюжетом и того, что остается за "кадром" (в данном случае - под текстом в буквальном смысле и в переносном смысле). Именно в этом эпизоде со всей отчетливостью предстает картина апокалипсиса, мысль о Конце Света. То есть, Прошлое, Настоящее и Грядущее также естественно и гармонично сливаются воедино, как и другие сюжетные линии повести, взаимодополняя и взаимовлияя друг на друга.

И что еще примечательно, во всей ткани повести с начала до конца незримо присутствует, точно также гармонично сливаясь друг с другом, оптимистическое, жизнеутверждающее и трагическое Начала, мощные интонационные мотивы, как в произведениях Баха и Бетховена, то бросая читателя в неизведанные пропасти души или же, то вновь возвышая, обратно призывая к возвышению. Почти за каждую судьбу, за каждое срубленное дерево, за каждую погубленную душу Матери-Оленихи сопереживает читатель вместе с автором, пронзительная скорбь которого никогда однозначно не впадает в пессимистическое или оптимистическое настроение. И эта многозвучная, переливающаяся до глубин души интонация самым естественным образом передается и читателю. И даже самый отрицательный персонаж повести - и грубиян, жестокий и бескультурный, бездушный человек - Орозкул тоже, выйдя из оцепенения безнравственности, в каких-то эпизодах начинает вызывать сочувствие. Его личная трагедия (кстати, проблемы бесплодия переданы через киргизскоязычное образное мышление, но как и подобает двуязычному мышлению, посредством русского языка: "И сколько баб на свете рожают, как овцы..."), убогая, неполная в смысле семейного и человеческого счастья жизнь начинают вызывать не осуждения, а сочувствие. Кажется бы, читатель в какие-то моменты готов понять, почему он так зол на весь мир, почему ему пришлось так ужесточиться, обидеться на свою судьбу, более того - ко всей окружающей среде.

Наиболее характерен в этом отношении маленький эпизод, где всего лишь на короткое мгновение промелькнет учительница мальчика, но именно этим и глубоко западает в душу читателя, запомнившись в виде законченного художественного образа. "-Не привозите ребенка в школу, - говорила она, - если не будете забирать его вовремя. На меня не рассчитывайте, у меня своих четверо..." Так, укоризненно предупреждая, учительница вручит мальчика в руки опоздавшего дедушки Момуна. И тут, словно отдаленное эхо, раздающееся от этого эпизода (подтекст - по большому счету), читателя пронзает догадка о том, что у всех персонажей повести есть и свои невидимые с постороннего взгляда личные проблемы, свои неповторимые судьбы, пусть и в разной степени сложности. И некому им протянуть руку помощи, все они загружены, или даже - погружены в своих бытовоправственно-философских проблемах, в постоянных поисках смысла жизни, гармоничной формы сосуществования с окружающим миром и с людьми.

Если и дальше развивать эту же мысль, то сразу же приходит на ум размышление об одиночестве всего человечества, и даже каждого отдельно взятого человека. Да, окружающих друг друга людей много, - но вместе с тем, каждый из них - Целый Космос и Одинок по своему, не говоря уже о биологической неповторимости каждого индивида! Речь идет об идейно-философском, мировоззренческом, духовном одиночестве. И здесь писатель удачно использует ту же идею полифонии, многозвучности, плавно переходя от частного к общему, от одной идеи к обобщению.

Глубокое содержание повести, ее многогранные, многослойные пласты сами собою толкают к мысли об антропоцентрических идеях, берущих свое начало с тех времен, когда человек осознал себя разумным существом и до сих пор продолжает искать ответов на свои насущные вопросы о смысле Жизни и Бытия. Испокон веков человечество ощущает свое одиночество, хоть и продолжает надеяться и искать во Вселенной других разумных существ, инопланетных людей. И эта идея также стала одной из главных идей

в произведениях Айтматова, повторяющимся мотивом, превратившись в лучших произведениях писателя в главный лейтмотив, сконцентрирующий вокруг себя все остальные идеи, как, скажем, в романах "И дольше века длится день", "Плаха". Если проследить за развитием данной идеи, то поиски человеком разумных существ (по большому счету - тема "Человек и Космос"), начиная с повести "Белый пароход" до романов "И дольше века длится день", а затем и "Тавро Кассандры", превратилась в четко выстроенную логическую связь. Дальнейшая эволюция идеи - как итог длительных размышлений и художественного воплощения, в разных произведениях она выступает уже в виде законченного образа.

По-разному можно читать и интерпретировать произведения любого писателя. Это прежде всего зависит от уровня аудитории, от ее особенностей, от ее уровня подготовленности. Но не будет лишним сказать о том, что "Прощай, Гульсары!", "Белый пароход" рассчитаны на вдумчивого читателя, "сопереживателя", умеющего вместе с автором размышлять, делать свои самостоятельные выводы, а также после личной интерпретации содержания продолжающего самостоятельно искать ответы на самые волнующие вопросы Бытия. Хотя в этих произведениях внешнее развитие сюжете построено достаточно четко и занимательно, не оно определяет главную суть произведения. А в тех произведениях, где сильны влияния фольклорных традиций, как известно, превалирует внешняя занимательность, заслоняющая за собой "внетекстовую", подтекстовую, междустрочную идею. Гиперболизация, аллегория и героизация в духе фольклора были свойственны в первую очередь произведениям национальных писателей, пишущих на кыргызском языке. В отличие от своих национальных собратьев, как мы убедились, даже в использовании фольклорного материала Айтматова интересует внутренняя суть национально-духовной атрибутики, позволяющая подняться до общечеловеческого звучания.

О том, что повесть "Прощай, Гульсары!" является важным поворотным моментом, новым "витком" в своем творчестве, несущей "новую форму и направление", отмечал сам

Чингиз Айтматов. Но в чем выражены эти новая форма и направление? Сопоставляя эту повесть с прежними произведениями писателя. Где также основными героями выступали простые современники, земляки писателя, по внешним признакам очень даже не просто "вычислить" эту самую "новизну" художественного постижения.

Разумеется, речь идет не только о тематической новизне в творчестве писателя, а прежде всего о новой форме художественного познания, о новом уровне художественного постижения внутреннего мира героев. Уже на новом уровне их развития, далеко вперед ушедшем с эпохи фольклорных традиций. Хотя, заметим, что даже восприятие первых произведений, написанных на кыргызском языке, в строгом соблюдении национальных норм и обычаев (этикета нравственности, скажем так, на новом витке развития) тоже прошло не так-то гладко. К примеру, в своей статье "Главная книга", которую в какой-то мере даже можно назвать программной для писателя (или же, образно говоря, художественным манифестом Чингиза Айтматова), он писал так: "Иной раз на автора нового произведения из современной жизни, которое не во всем соответствует "общепризнанным" национальным традициям данной литературы, смотрят уже как на "отрезанный ломоть". Так, например, получилось с моим рассказом "Верблюжий глаз", опубликованным в "Новом мире". Один уважаемый мною писатель заявил: "Что это за люди по поведению и характеру? Не кыргызы, не русские. Это метисы". Если бы даже это соответствовало истине, я ничего не имел бы против такого определения. Но если пристальнее взглядеться, то я думаю, можно понять, что герои мои - те же кыргызы, только нового поколения, нашего времени".

Совершенно прав в этой заочной полемике писатель, хотя в его аргументе легко уловить чуть обиженную интонацию. Но если вдуматься, то и "тот уважаемый Айтматовым писатель" также, как и сам Айтматов, по-своему прав. Ибо, бо-соногие герои-батраки 30-х годов прошлого века (как у Тугельбая Сыдыкбекова), впервые увидев трактор испугавши-

еся, как от чудовища, герои, живущие в рамках национальных обычаев и пару слов не умеющие связать по-русски, конечно, ушли в безвозвратное прошлое. Изменения в социально-политической жизни, общественно-экономического уклада жизни, урбанизация и индустриализация сделали свое дело, неузнаваемо изменив и менталитет народа, который ранее преимущественно жил изолированно. Следовательно, изменился и стиль, образ мышления. А с прежней точки зрения эти люди нового поколения, естественно, свободно мыслящие на двух и трех языках, высокообразованные герои, кажутся "не кыргызами", непохожими на себя "мелтисами".

Хотя магистральные проблемы жизни и человека всегда были одни и те же "вечные" морально-нравственные, философские вопросы со времен античной литературы, решение и изображение их в литературе и искусстве все время меняются в зависимости от уровня развития социально-экономических, общественно-политических изменений жизни. Таким образом, каждое изменение, происходящее во внешних атрибутах жизни не только "отпечатывается" в сознании человека и отражается в его поступках, но и вызывает необходимость новой формы и содержания, соответствующих для их полноценного показа в произведении искусства. В этом смысле думается, уместно вспомнить высказывание Карла Маркса о "невозможности стрелы и ахиллесовой пяты" да и вообще - героя подобного Ахиллесу, античному персонажу - в эпоху пороха и свинца!..

То есть, применительно к нашей эпохе, можно сказать, что тип героя с "ахиллесовой пятой" остается, но для его изображения уже требуются все более изощренные и гибкие средства, а не только стрела, поражающая в эту самую пяту. Да и вообще, героев без недостатков в реалистической литературе (даже при сознательном возвышении, когда писатель пытается создать некий идеализированный образ) остается все меньше и меньше. Кстати, наделять одних героев исключительно положительными чертами (вплоть до внешней красоты), других отрицательными - было не толь-

ко качество, присущее фольклорным произведениям или же произведениям, оказавшимся под сильным воздействием фольклорной литературы, но и произведениям писателей, воспринимавшим в советскую эпоху так называемую теорию социалистического реализма однобоко, стремящимся при этом изобразить героев, верных идеям социализма, исключительно хорошо, а "идейных врагов", - одними только темными красками.

И молодой Айтматов тоже не избежал подобной участи. Как мы выше уже отмечали, в ранних произведениях (не говоря уже об ученических вещах, где идеологизированность, искусственность так и выпирает наружу) писателя, написанных на кыргызском языке, идущих от национально-фольклорных традиций, налицо было четкое деление героев на положительных и отрицательных, пусть и в завуалированном виде. К примеру, в "Джамиле" муж главной героини Джамили Садык и ее возлюбленный Данияр изображены как антиподы. Первый, судя по его письмам, где он лишь в самом конце упоминает о своей жене, является ярким приверженцем национальных пережитков, неспособным по-настоящему любить. А второй - идеализирован, романтичен и способен испытать большое чувство. Точно также изображены в рассказе "Верблюжий глаз" юный Кемель и его антипод Абакир. Первый - романтик, мечтающий покорить неведомый край, а второй - алчный эгоист, приехавший туда лишь за длинным рублем. В какой-то приглушенной мере эти образы-антитезы обнаруживаются даже в повести "Тополек мой в красной косынке" - в образах Ильяса и Джантая. Не зря ведь на вопросы Джантая "О чем, мол, думаешь?" - Ильяс саркастически отвечает: "О деньгах!.."

Не случайно Ч.Айтматов повесть "Лицом к лицу" называет концом своего ученического периода. Именно в ней писатель впервые от искусственно-надуманных, сознательно противопоставленных друг к другу героев пришел к реальным жизненным коллизиям. А далее - в каждом своем новом произведении писатель шел по нарастающей. От однобокого, плосковатого изображения - к глубинным слож-

ным достижениям. И это, действительно, стало поворотным моментом в художественном творчестве писателя.

У гениального русского литературоведа Михаила Бахтина, который ввел в литературоведение термин об "амбивалентности", есть теоретическое положение о том, что нельзя искусственно противопоставлять литературных героев, как и их реальных жизненных прототипов, заранее делить их на "положительных" и "отрицательных" героев, так как в отдельно взятом виде каждый герой имеет свою "ахиллесову пятую", то есть, как достоинства, так и недостатки. И полное раскрытие любого героя возможно только при условии равномерного изображения этих обеих сторон "света и тени".

В "Прощай, Гульсары!" нет героя, заранее идеологизированного или, наоборот, взятого в качестве отрицательного образа. Даже Танабай, главный герой повести, подытоживающий по сути итог своей сознательной жизни и деятельности (через призму жизни коня) сам признается, что не раз он в своей сложной жизни совершал непоправимые ошибки. Именно такую полифоничную, амбивалентную позицию по отношению к своим героям стал занимать Айтматов, начиная с повести "Прощай, Гульсары!". Вот в чем, думается, новизна "формы и направления", о которых в связи с этим произведением предупреждал сам автор.

Герои с отрицательными чертами предстают в произведениях уже не как чьи-либо антиподы, как "средства" для показа какого-то жизненного явления, а в своем естественном облике в состоянии своего действия в реальной жизненной ситуации. Вот почему, казалось бы, даже самый отрицательный персонаж Орозкул (его никак нельзя назвать антиподом какого-то положительного героя, ибо героя такового вовсе нет в повести "Белый пароход") в какие-то моменты начинает вызывать понимание и сочувствие в свете сложности жизни, судьбы людей. Он не контраст, не антипод, не искусственно-придуманый герой, а предоставленный самому себе жизненный художественный образ. Нельзя рассматривать его как антипода (негатив) героев более позитивного по сравнению с ним характера. Ибо, даже дед Мо-

мун, "обижающийся на людей за то, что нарушают этику", народные обычаи, когда его забывают пригласить в гости, а не вовсе из-за угощения, раздражающе безволен и изнурен своими жизненными и бытовыми неурядицами, то есть, нецелен, чтобы его можно было назвать положительным героем. Их нельзя противопоставлять друг другу как антиподов, так как они совершенно разные персонажи, несущие каждый свою автономную художественную нагрузку. Хотя и его роль - самоутверждение, утверждение своих моральных принципов, своего взгляда на мир в корне отличаются от орозкуловских, он никак не может противостоять в силу своего слабоболия, старческого возраста как художественный образ Орозкулу - его прихотям и оказать ему достойный протест за нарушение им своих морально-нравственных принципов. Да и мальчик в повести изображен как наивный, чистый, "реальный" мальчик, а потому не умеющий адекватно воспринимать окружающий мир, и, в конце концов, уплывший в свой ирреальный мир - к своей детской мечте.

И даже непутового, бездушного Сабитжана из романа "И дольше века длится день" нельзя однозначно назвать отрицательным героем в привычном смысле этого слова. Ведь таких людей - эрудированных интеллигентов без души, порвавших раз и навсегда со своими корнями, насовсем позабывших об отцовских традициях и духовно-нравственных ценностях предков - было повсюду предостаточно в советскую эпоху. Несмотря на то, что он типичный для своей эпохи герой, Сабитжан образ с двойным "дном", то есть, при внимательном чтении он оказывается зеркальным отражением, параболическим возвращением древнего манкурта, или же, современным воплощением манкуртизма. Вот почему рядом с ним - с ответственным работником важной организации, столичным интеллигентом - куда симпатичнее выглядят простые рабочие, степные обитатели, за всю свою жизнь ни разу не выезжавшие за пределы маленького степного полустанка и слыхом не слыхавшие о таком чуде, как радиоуправление над человеком. Зато в них в первозданном, чистом виде сохранились другие качества: умение ис-

кренне переживать и горевать при потере близких людей, а также человеческое сострадание. И читателю исподволь внушается подтекстовая мысль: человечность всегда и при любых обстоятельствах была и будет цениться превыше всего - во все эпохи, покуда жив человек и остается он человеком, а еще не превратился в радиоуправляемое существо наподобие бездушного робота. Эта содержательная сентенция произведения воспринимается читателем беспрекословно, как прописная, азбучная истина, но только приходящая на этот раз в его сознание в виде мощнейшего художественного образа, способного оказывать воздействие во сто крат больше, чем обыденное утверждение об этих общепринятых истинах.

И то же самое можно сказать и об Айтматовской притче о манкурте. В конце XX века, когда актуализировалась проблема зомбирования, изобретение и применение психотропных средств, с новой силой, возрожденной, как Феникс из пепла, зазвучала и легенда о манкурте. Между тем, пути нравственного решения этой актуальной проблемы широко обсуждались во всех цивилизованных странах. Эта проблема со всей остротой была поставлена даже в произведениях искусства и литературы. Мы имеем в виду роман современного американского писателя Кен Кизи "Полет над гнездом кукушки", где речь идет о герое, насильно, в качестве эксперимента лечаемся в психоневрологической больнице. Позднее этот роман был экранизирован одним из сильнейших кинорежиссеров современности Милошом Форманом и получил высшую кинопремию мира - "Оскара"...

Но все же, думается нам, что даже самые лучшие образцы произведений искусства на тему "генеалогической памяти", в силу плосковатого, однобокого изображения, не имели такого резонанса, как легенда о манкурте Чингиза Айтматова именно. Кыргызский же писатель не ограничился показом современного "состояния" проблемы или же напоминанием о древней притче на эту тему, а в квинтэссенцию своей воссозданной легенды вложил максимальную идейно-содержательную, философскую, многозначную нагрузку. Интересно, думается, будет проследить за эволюционным раз-

витием идеи "манкуртизма", так сказать, историю зарождения и ее воплощения в художественный образ. Если обратимся к "первоисточнику" этого образа, ставшего моментально нарицательным на многих языках, на которые был переведен роман, то сталкиваемся с длительным творческим процессом, убеждаясь в том, что писателю чужды поверхностные, поспешные записи в "двух-трех фразах", как бы мимоходом сообщая о таком важном национальном материале, полагаясь на только его "исключительную интересность".

"Где-то в середине шестидесятых я поинтересовался этимологией слов "манкурт" и "шири" у знаменитого сказителя-манасчи Саякбая Каралаева", - вспоминает в книге-диалоге "Плач охотника над пропастью" Чингиз Айтматов. И великий сказитель эпоса поведал тогда еще сравнительно молодому писателю (легенда о манкурте была использована спустя около пятнадцати лет - в романе "И дольше века длится день", написанном в 1980-году - наглядное свидетельство того, как писатель способен долго вынашивать в душе и продолжать работать, длительно размышлять над той или иной проблемой) об уже забытом методе умерщвления человеческой памяти так: "В старину, в эпоху кыргызско-калмакских войн, враждующие стороны, наряду со скотом и имуществом, захватывали и пленников, - для использования в качестве рабов. Пленник этот, хотя и исправно ходит за скотом, рано или поздно, наверняка убежит. Мир не без добрых людей, и пленник, улучив момент, мог переслать на родину весточку о себе, а поскольку в теле теплится душа - вполне мог завоевать сердце какой-нибудь впечатлительной особы из местных. Захваченный в молодом возрасте и физически зрелый пленник мог смиренно терпеть эту участь лет пять, максимум десять. Но как в каждом сыне человеческом, в нем так или иначе созрел протест, и тогда его рука тянулась к оружию, а помыслы - к восстанию. Вот почему лучшим. Если не единственным способом обезвредить потенциального бунтаря считалось обращение в манкурта".

А далее из уст великого сказителя эпоса "Манас" подробно описан сам метод обращения в манкурта, который почти дословно совпадает с художественным изображением процесса манкуртизации в романе "И дольше века длится день". Как тут не вспомнить одну из самых тенденциозных статей о творчестве Айтматова русского литературного критика Владимира Бондаренко, который в своей статье предвзято, заранее задавшись целью во что бы то ни стало, любыми методами и средствами, доступными себе, "развенчать" феномен Айтматова, в пылу субъективной эмоциональности обвиняет его даже в плагиате, утверждая, что "манкурт", по сути, полностью взят из "Баллады забытых степей" Абиша Кекильбаева, одного из лучших казахских писателей", позабыв о том, что литературная общественность "вспомнила" о талантливой повести казахского писателя лишь после огромного резонанса Айтматовского романа на международной арене, хоть и вышеупомянутая повесть ранее неоднократно издавалась на русском и других языках, кекильбаевский "манкурт" прошел почти незамеченным. То есть, мы убедились в том, что даже талантливое произведение, написанное на национальном материале национальным писателем, в переводе на другой язык стало восприниматься лишь как экзотическое произведение, не затрагивая заложенной в потенциале художественной мощью "чужую" национальную душу и не в состоянии органически войти со своими элементами в "неродную" для себя во всех смыслах (в традициях и художественных критериях, прежде всего) аудиторию. Подобное нередко случается во время "пересаживания" произведения искусства из одной почвы в другую.

Так достигается синтезирование древности и современности, проецирующее современную проблему через призму древней притчи, трансформируя ее до полифоничного содержания. Национальные элементы, образы, разработанные писателем (мифы, предания и ее стилизация-интонация), в канву сюжета произведений Айтматова вносятся не просто как "дополнительные украшения", орнамент, а своеобразный, гармоничный мир, вытекающий из реального "течения" самого произведения, возникнув вначале в душах ге-

роев, - как часть их духовного мира, неотъемлемая часть, как зеркальное отражение их внутреннего космоса, содержащего в себе всех и вся: и память поколений и предков, и нынешние ценности, проблемы, а также помыслы, надежды, чаяния, связанные с будущим.

Легенды о "Матери-Оленихе", о манкурте, взятые через проецирование современного "фона" в "Белом пароходе" и в романе "И дольше века длится день" (образ белого парохода, плывущего только в мечтах мальчика и в реальной жизни, но видимый только через бинокль, а также космический корабль, ушедший в небо, напугав мирную похоронную процессию) воспринимаются как гармоничное единое целое.

Это свойство двуязычного творчества Чингиза Айтматова (феноменальное возвышение национального материала до общечеловеческого уровня, по нашему мнению), точно охарактеризовано одним из видных айтматоведов Георгием Гачевым. В своей фундаментальной исследовательской книге "Чингиз Айтматов и мировая литература", в одной из ее глав, посвященной к билингвальному творчеству, размышляя о творчестве двуязычного писателя Айтматова, Гачев пишет: "им (то есть, Айтматовым, - М.А.) влиты в русскую литературную традицию такие сюжеты, мифологемы, образы, которых русский по происхождению писатель и на материале русской жизни создать не может... подобное было в первой трети XIX века, когда в русскую литературу вошел "нацмен" из Малороссии Николай Гоголь. Все эти сорочинцы, миргородцы, парубки, казаки Сечи Запорожской - с особыми жизненно-сюжетными ситуациями, преданиями, языком и юмором - как раздвинули они, влившись, в реку русской литературы".

"Фольклор - краеугольный камень фундамента литературы, - пишет литературовед, эстетик Юрий Боров. - Устные формы словесного творчества были арсеналом художественно-мыслительного материала для древнейшей литературы. Во все эпохи фольклор обогащал литературу. Библия и "Божественная комедия", трагедии Шекспира и "Фауст"

Гете, поэмы Пушкина и романы Толстого и Достоевского пронизаны фольклором, как мироздание потоками нейтрино. И прозу Г.Маркеса или Ч.Айтматова невозможно представить без народных легенд”.

Из кыргызских писателей, пожалуй, только Чингиз Айтматов и Мар Байджиев наиболее ярко использовали потенциальные возможности феноменальных древних национальных легенд и притч, органически реконструируя их с современностью. При этом и у Айтматова, и у Байджиева всегда наблюдается коренная трансформация, - значительное усиление первоначального содержания, переработка уже известной или полузабытой легенды. То есть, они как бы заново создают свою вариацию на ту же тему, изменив и приспособив ее к своим идеям и художественным критериям. Творческое отношение к фольклорному наследию возрождает его, вынося из кладезя народной памяти, превращая его уже теперь в общечеловеческое достояние. В результате именно творческого воссоздания (а не пересказа уже известного материала), казалось бы, известный всем, старый, архаичный, неактуальный материал вдруг оживает, преображаясь, "омолаживается" и, получив новый импульс, новое звучание, воспевая уже не на известной всем интонации и "мелодии", а, наоборот, аккумулируя в себе новые черты из современной жизни. То есть, притчи, легенды и предания в художественном исполнении Айтматова и Байджиева получают как бы "спрессованными", как двойные зеркала, отражающиеся друг в друге - древность на современную тему, а современность, находя свое отражение в древнем материале. Такое возрождение подобно тому, как искусный мастер - и лишь только он, - способен увидеть в старом, изношенном, потертом от времени антиквариате, хранящемся среди всякого ненужного, отслужившего свое, хлама, редкую и неповторимую красоту. И только мастер, отреставрировав, способен наполнить антиквариат с современным содержанием и звучанием, добившись при этом актуализации поднимаемой им проблемы. Только в этом случае материал, возвращенный в сегодняшний день из сферы

Бытия-небытия (то есть, из кладезя народной памяти), способен затронуть душу и чувства. Старое предание, пересказанное в том же прежнем виде, естественно, в силу обыденности не могло бы достичь такого эффекта даже в своей родной национальной аудитории, не то, чтобы, возрождаясь, подняться на общечеловеческий уровень, становясь понятным даже для тех, кто доселе не знал о таких легендах из чужого национального фольклора. Об этом подтверждает хотя бы тот факт, что с тех пор, как впервые кыргызскую легенду о Матери-Оленихе записал Чокан Валиханов ("Бугу значит олень. О происхождении этого названия в народе существует замечательный миф. Карамурза и Асан, охотясь за оленями на горах Аламышык, увидели в стаде маралов прекрасную девочку и мальчика с оленьими рогами...") минуло почти полтора века и за это время эта широко известная среди народа легенда в различных произведениях кыргызских писателей не раз упоминалась - но всегда лишь как проходной материал, иногда даже в двух-трех фразах, служа всего лишь эпизодическим фактом, орнаментом в показе другой темы и проблемы. По всей вероятности, освежить, и "отреставрировать", усилить путем воссоздания этой легенды национальным писателям мешало помимо отсутствия огромного таланта и художнического чутья айтматовского и байджиевского уровня и то скептическое отношение, отсутствие у них "стереоскопического зрения", вот, мол, и так всем хорошо известен этот материал, и зачем его надо пересказывать, повторяться, напоминая о нем в который уже раз?!

То же самое можно сказать и о кыргызской народной легенде об охотнике Кожожаш и о Серой Козе. Помимо фольклорного, скажем так, канонического варианта сюжет этой поистине трагической, драматической легенды не раз была использована в той или иной степени и в произведениях различных писателей. Но все они прошли почти незамеченными или же, не поднялись даже на уровень "оригинала" - фольклора.

А в драме "Древняя сказка" и в повести "Однажды очень давно" Мара Байджиева словно заново была раскрыта суть

древней легенды и в то же время она зазвучала по современному - актуально, вызвав огромный общественный резонанс далеко за пределами республики (национальной рамки!) уже в переработанном виде.

Охотник Кожожаш смел и меток, он кормилец своего народа, а Молдожаш - сын его, продолжатель его дела. Красавица и дочь хана Зулайка - жена Кожожаша. В финале драмы Зулайка своим плачем-причитанием осуждает действия Кожожаша, который "поддавшись гласу алчности своей", пошел за Серой Козой, заманившей его на неприступную крутую скалу, и погиб. А Молдожаш - его сын, - предстает сказочником, рассказывающим об "этой грустной, но мудрой легенде, сложенной киргизскими кочевниками много-много лет тому назад". Но читатель повести или зритель драмы понимая женскую-материнскую логику Зулайки, в целом воспринимая художественный-эстетический пафос произведения, в то же время отнюдь не сразу отвергает Кожожаша, который по своему симпатичен. Ибо, испокон веков у народов-кочевников было так принято: настоящий мужчина-джигит живет заботами о своем народе. А Кожожаш пошел на крайнюю меру лишь тогда, когда не оставалось иного выхода: из-за джута-голода народ погибал в лютую зиму, и он, не найдя другого зверя, нарушив древний завет охотников, подстрелил Серую Козу - мать козерогов. То есть, с точки зрения морали его гибель оправдана, ибо, его покарала не мифическая Серая Коза, а сама Природа, так как он истребил весь род козерогов. Трагизм достигается драматургом именно путем создания безысходности. Сюжет и коллизии неумолимо ведут именно к этой трагической развязке. Но известная народная фольклорная поэма на сцене предстает совсем по другому, зазвучав полифонично и по-современному.

Объективно говоря, двуязычное мастерство драматурга Мара Байджиева и прозаика Мара Байджиева по особенному, рельефно проявилось именно в художественно-интеллектуальной интерпретации этой легенды, несмотря на то, что им были написаны десятки других прекрасных драм и про-

заических произведений. Ибо, тут наглядно присутствует эффект двуязычного художественного мышления, так как чисто национальный материал достиг уровня общечеловеческого звучания. Хотя вряд ли уместно такое противопоставление одного и того же писателя самому себе, мы же вынуждены это сделать потому, что эта же легенда была использована Байджиевым и в его повести "Однажды очень давно". Конечно, это разные жанры и у каждого из этих произведений, исходя из их жанровых особенностей, есть свои преимущества и только ему присущие черты... Но стоит особо отметить, что автор сумел в каждом из этих произведений создать оригинальный художественный мир, не повторяя самого себя. При этом каждый раз использована им лишь сюжетная канва народной легенды, основательно переработанная и сдобренная творческими находками, которые в целом отражают стиль и самобытность писателя. К примеру, богач Мундузбай читает книгу "Благодатное знание" - творение мыслителя средних веков Жусупа Баласагунского. "Это книга мудростей. В ней говорится о том, как быть счастливым", - рассказывает о ней Мундузбай окружающим себя людям. Это довольно-таки смелое решение, ибо сложилось так, что большинство кыргызских писателей своих героев - людей тех времен изображают как безграмотных людей. Выше мы уже приводили о литературных исканиях Махмуда Кашгари и Жусупа Баласагунского, произведения которых чтит в правящих кругах и высоко ценит знатоки художественного слова. Стало быть, раз существовали еще в ту эпоху созданные ими книги, то вполне логично, что были и их читатели!

В повести есть и другие персонажи, такие, как столетняя старуха Сайкал-эне, живущая в ладу с природой и вносящие в ткань повести национальные элементы. Она в самую трудную пору голода просит, умоляя у покровительницы козорогов - Кайберен. "-О святая Кайберен! Ты всегда была добра к роду своему, давала нам мясо и жизнь. Попроси у неба немного солнца и тепла, не дай погибнуть моим и твоим детям!"

Как видно из этой цитаты, испокон веков кыргызы (а в особенности - до принятия им мусульманского верования) рассматривали себя и природу как единую, неразрывную, целостную субстанцию. Следовательно, любое выступление против законов природы ими расценивалось как моральное преступление. Они свято верили в то, что сама природа же за это жестоко покарает такого человека. Отец Кожожаша - старик преклонных лет рассказывает своему внуку, всерьез забеспокоится после того, как ему Кодожаш рассказывает о том, что он на охоте встретился со Святой Кайберен и ранил ее.

"-Ата, что будет, если встретишь ее? - спросил мальчик у деда.

- Святая Кайберен - мать всех диких животных, она хозяйка всех наших гор, земли и воды. Она охраняет разумных и добрых. Тот, кто обидит или прольет ее кровь, будет проклят небом, исчезнет с лица земли со всем своим родом, - пояснил старец".

Трагизм произведения истекает от самой природы, от сурового горного климата, который окружает кочевников. И животный мир во главе мифической Святой Кайберен и людской мир вынуждены выживать во имя продолжения своего рода. Даже Мундузбай, сказочно богатый человек по своему несчастью из-за своей бездетности. Его младшая юная жена-токол - красавица Айке на его обиженные упреки, мол, к чему она так недовольна своей жизнью, когда "такое даже не снилось ни тебе, ни твоим полунищим предкам", безутешно отвечает:

"- О бай-аке, разве счастье только в достатке?.. Когда я слышу детские голоса, у меня ноют соски... А когда вы уходите к сестре Бегаим (то есть, к своей старшей жене-байбиче, - М.А.), я прижимаю к груди вот это. - Она показала самодельную куклу, завернутую в одеяло. - Иногда среди ночи мне кажется, что она плачет, я вскакиваю, обнажаю грудь, а она не берет и молчит, как мертвая, - заплакала Айке.

- Что делать, сердце мое! Бог не дает нам детей. Я страдаю не меньше тебя. Годы идут, а в доме моем тишина. Когда сомкну глаза, родственники растащат скот, а враги разорят мой род. А ты у меня совсем молодая..."

И старый богач Мундузбай начинает искать опору и защиту от возможных врагов в Кожожаше, который в голодный год просит у него в долг скота для своего рода до следующей весны. Междуродовые набеги, грабеж скота в кочевническом прошлом были в порядке вещей и в отдельных случаях воспринимались как признак отваги и мужества. А род Кожожаша - "белые барсы" - жил и кормился исключительно охотничеством. И по отдельным эпизодам становится ясно, что несмотря на наличие всех атрибутов кочевой жизни, род Мундузбая, по сравнению с родом Кожожаша живут, осторожно выражаясь, более цивилизованно что ли. Конечно, применительно к той эпохе. Они устраивают пышные увеселительные мероприятия, празднества, умеют пользоваться пороховым оружием и пьют спиртное, курят кальян, в то время, как охотники Кожожаша все еще пользуются луками и стрелами. И в погоне за "огненными стрелами", чтобы закупить пороховое ружье у заезжих купцов, а также защититься от вооруженных джигитов Мундузбая, Кожожаш и его сородичи начинают беспощадно истреблять окружающий себя животный мир, нарушая прежнее чуткое обращение. Если раньше нельзя было убивать стельную козу и маленьких козленков (как, к примеру, герой любовно обращается к козленку, нечаянно возникшему перед ним: "Иди, топай, мал еще", - словно делая замечание маленькому ребенку), то теперь они начинают без разбора охотиться...

"В горах гремели выстрелы. Охотники ходили двумя группами. Одну возглавлял Кожожаш, другую Касен. Туши убитых пятнистых оленей гнили в ущельях, у ручьем на лужайках, - словом, там, где настигала пуля или свястящая стрела. Мясо маралов терзали волки, грызли собаки, клевали вороны, грифы, тащили шакалы... У каждой юрты на шестах висели туши вяленого и копченого мяса, сушились натянутые шкуры. Женщины и дети едва успевали засолить и обработать добычу, хлопотали от зари до захода солнца..."

А затем в результате такого безрассудного и жестокого истребления наступила экологическая катастрофа. "Охотники группами и в одиночку ходили по лесам и полям и воз-

вращались с пустыми руками". Летнее солнце необычно жарко начало испепелять весь живой мир и мясо случайно застреленного животного моментально становилось непригодным для употребления. Старуха Сайкал пела для детей старинный сказ об охотнике и проклятии Серой Козы:

*"Постой же, охотник! - кричала Коза.
Послушай, что скажет несчастная мать.
Постой, не стреляй, во чреве ее
Жизнь зачата, неужели убьешь?
Дай ей материнского счастья вкусить,
Увидеть родное дитя, вскормить,
Прижать его к сердцу, обласкать,
Ведь ты человек! Ты должен понять! -
Умоляла Коза".
Охотник оглох, не слышал Козу,
Он хищником стал".
А в заключении во время последней охоты*

Кожожаш застрелит своего сына, одетого в козью шкуру, приняв его за козерога. "Серая Коза отомстила за своих детей!" - во всеуслышание заявляет старуха Сайкал. И эта прекрасная повесть, написанная по сюжету народной легенды, заканчивается авторской ремаркой, - прямым обращением к читателю "...Во все времена народ был мудрым¹, неутомимым творцом: создавал полные поэзии песни, сказки, легенды, эпос и передавал их из уст в уста, от поколения к поколению. Одним из таких творений является сказ об охотнике Кожожаше, который вступил в борьбу с Серой Козой, уничтожил все ее потомство. Серая Коза завела его в неприступные скалы и оставила его там навсегда. Так она отомстила за гибель своих детей. Природа беспощадна к тому, кто пытается нарушить ее гармонию".

Здесь следует особо отметить гибкость, пластичность байджиевского стиля в обращении с национальным материалом. То, что писатель в финале повести использовал мотив другой легенды - еще одной из самых трагических кыргызских фольклорных поэм - "Карагул ботом", то есть, "Верб-

люжонок мой - Карагул" - легенду об охотнике, который по ошибке застрелил своего сына, одетого в одежду из козьей шкуры, сшитой из шкуры, подстреленной им самим же, - остается в завуалированном виде. Об этом могут догадаться лишь те немногие читатели, которые знакомы с той поэмой, по сути, плачем-причитанием отца-охотника над своим погибшим сыном. Писателю нет необходимости напоминать об этом. Ибо, двуязычное мышление автора еще в процессе создания произведения (на каком бы языке оно ни писалось!) как бы исподволь "подсказывает" ему о границах восприятия "другой" аудитории, которая не знакома с этой небольшой национальной фольклорной поэмой. Но эффект достигнут: лишь только мотив этой легенды, использованный подтекстовым методом, придает повести "Однажды очень давно" полифоничность, еще больше усиливая трагические финальные аккорды...

Следовательно, как мы убедились, и у Айтматова, и у Байджиева народные легенды преобразуются неузнаваемо, сохранив при этом первоначальную суть, в силу их художественной мощи подвергаются трансформации, органично сливаясь с той идеей и концепцией, которые и являются основным стрержнем самого произведения. Именно так ими достигаются многослойность, многозначность, глубина содержания.

Подытоживая тему "Айтматов и Байджиев: двуязычное художественное творчество", с полным основанием можно сказать, что произведения такой художественной мощи, такого своеобразия, совмещающие в себе синтезированные интернациональные элементы, могли появиться лишь только при наличии двух обязательных компонентов у их создателя-художника - в глубоком - "изнутри" - знании национального материала и умении видеть материал отстраненно, то есть, как бы "со стороны" одновременно, что и собственно составляет основную черту двуязычного художественного мышления, которое наиболее ярко, выпукло проявилось на сегодня в творчестве и стиле Чингиза Айтматова и Мара Байджиева.

Вот почему, думается, ранее другим национальным писателям, обращавшимся к этой тематике, к этому материа-

лу, даже при наличии довольно-таки своеобразного таланта, в своих произведениях никак не удавалось выйти на художественно-философское обобщение на общечеловеческом уровне...

Подытоживая вышеизложенное, можно прийти к выводу о том, что билингвальное художественное творчество должно изучаться во всем своем комплексе, без "вырываний" из контекста лишь только отдельных (пусть даже наиболее характерных!) черт такого сложного явления, как феномен двуязычия на художественном уровне. И лишь только подобный комплексный подход, целостное изучение и могут оградить от ошибочных методов и путей в исследовании в данном направлении. Ибо, "вырвав" из контекста легко выделяемые свойства (легко бросающиеся в глаза, а потому и "легковывчленяемых" элементов) художественной структуры можно прийти лишь к субъективным, частичным выводам, оставляя вне поля зрения другие свойства билингвального творчества, находящиеся "внутри" самой структуры стиля писателя. Тем более, как мы уже убедились на основе собственного анализа, само понятие двуязычное творчество может иметь место даже в том случае, если тот или иной писатель пишет свое произведение только на одном из "двух" своих языков. Даже в случае отсутствия параллельного творчества само владение двумя языками на уровне художественного творчества в процессе создания произведения диктует свои законы и особенности, которые и накладывают в его творчестве особый отпечаток, образуя так называемый индивидуальный стиль билингвальных писателей, хотя и, конечно, каждый из них отличается только себе свойственными индивидуальными стилистическими особенностями.

Весь подготовительный процесс, процесс создания (рождение замысла и обретение им идейно-художественного воплощения) любого произведения, на любом из двух языков, независимо от тематики и проблематики, материала произведения, в творческой лаборатории писателя-билингва, следовательно, протекают в русле этих двух языков и в сфере их влияния.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО ПЕРЕВОДА

Авторский перевод и его особенности являются одним из неотъемлемых черт билингвального художественного творчества. Как мы уже отметили выше, это свойство в равной степени отразилось и в творчестве рассматриваемых нами писателей. Однако, следует особо подчеркнуть, что если Чингиз Айтматов занимался авторским переводом лишь ненадолго и в самом начале своего творческого пути, то Мар Байджиев продолжает успешно и плодотворно работать в этом направлении на всем протяжении своего творчества. Именно эта самобытность писателя-драматурга Мара Байджиева дает богатую пищу для выявления особенностей одной из важных граней билингвального творчества. При том, независимо от того, на каком бы языке (на кыргызском или на русском) первоначально ни писалось то или иное его произведение, затем оно всякий раз обязательно сопровождалось своим "вторым рождением", - уже в авторском переводе! Так происходило почти со всеми произведениями Мара Байджиева...

Впрочем, не может не возникнуть закономерный вопрос: при одинаковом уровне владении обоими языками, почему на практике один из двух изучаемых нами двуязычных писателей (в данном случае, Чингиз Айтматов) постепенно преимущественно стал творить только на русском языке, а второй (Мар Байджиев) продолжает писать на обоих языках, при этом постоянно занимаясь автопереводом?

Конечно, нельзя упускать из виду то, что оба эти писателя вошли в кыргызскую литературу через русский язык, так как вначале они вышли со своими произведениями на русскоязычную аудиторию, и лишь затем постепенно начали работать и на кыргызском языке. Но вот, что парадоксально, считаясь кыргызскими писателями, все равно до поры до времени в своей родине они в силу различных причин были менее востребованы, наоборот, они оба были более популярными в России и в Европейских странах. Об айтматовских "мотивациях" мы уже, думается, достаточно писали.

А что касается Мара Байджива, то не стоит сбрасывать со счетов то обстоятельство, что несмотря на то, что и Чингиз Айтматов, и Мар Байджиев как талантливые писатели получили признание довольно-таки сравнительно в молодом возрасте (в 35-40 лет!), дальнейшие их "пути" разошлись и их творческие судьбы сложились по-разному.

Как известно, эйфория в общественно-политической жизни, связанная с XX съездом компартии и так называемой "оттепелью" (так метко названной по одному из произведений Ильи Эренбурга) исчезла очень быстро. Через десять-двенадцать лет вчерашние лидеры-первооткрыватели нового течения советской литературы типа Александра Солженицына, разоблачавшие в своих произведениях ошибки недавнего прошлого, политические репрессии, уже превратились в диссидентов!.. Тот короткий отрезок времени (длвшийся примерно около десяти лет, - с 1956-года по 1965-год) затем многие поколения советских художников, писателей долго вспоминали с тоской - вплоть до наступления так называемой горбачевской эпохи "перестройки", когда в общественно-политической жизни вновь стали доминировать такие критерии, как гласность, свобода слова, переоценка ценностей!..

Таким образом, мы убедились в том, что если смотреть на творчество Чингиза Айтматова и Мара Байджиева с этой точки зрения, через призму общественно-политической "погоды", то, несмотря на небольшую разницу в возрасте, их следует считать людьми совершенно разных двух поколений. Айтматов, в судьбе которого было удивительно много везений, как писатель к тому времени успел сформироваться окончательно и, перефразируя известные слова Гете, успев получить Ленинскую - самую высшую в социалистических странах, - премию, стал одним из достойных сыновей своей эпохи. И это мы говорим без всякой иронии. Ибо, даже в самые глухие годы застоя он как талантливый писатель оставался одним из самых отважных, глубоких художников слова... Хотя, как это ни парадоксально, мы должны признать, что после того, как он стремительно ворвался в со-

ветскую писательскую номенклатуру - в элитарный круг, - Айтматову многое позволялось даже в застойные годы и ему по сравнению с другими писателями, конечно, было легче опубликовать свои произведения без цензурных купюр и без долгих задержек в редакциях. Именно этим объясняется то, что романы "И дольше века длится день" и "Плаха" в какой-то мере стали "лицом", вершиной советской литературы...

А вступление в литературу и становление как творческой личности у Мара Байджиева в отличие от айтматовских 50-х годов (когда литература по большей части все еще подпитывалась из национального фольклора) совпали с началом так называемого "застойного периода" в обществе. То есть, как любой истинный художник слова Байджиев четко уловил общественные настроения и в своих произведениях (особенно в таких драматических произведениях, как "Дуэль", "Праздник в каждом доме", "В субботу вечером", "Поезд дальнего следования") начал изображать самые острые социальные проблемы, смело ставя в "эпицентре" произведений морально-нравственные конфликты в обществе, разоблачая двуличие, ханжество, обывательские принципы. Естественно, такая социальная направленность его творчества не могла бы в ту эпоху, когда в почете были "идеологически верные" произведения, остаться незамеченной бдительными идеологами!..

Но теперь в эпоху свободы слова мы, справедливости ради, должны признать, что многие из тех выверенно, старательно "правильно" написанных произведений о героях социалистического труда, о коммунистах, о передовиках производства и т.д., - сами были зеркальным отражением "двуличия общества", а потому, иные из них не успев даже отмечаться государственными премиями, тотчас же забывались. А произведения Мара Байджиева тех лет, которые порою с большим трудом пробивались к своему читателю и зрителю, стали заметной вехой в истории национальной литературы, несмотря на то, что они почти всякий раз подвергались острой критике со стороны официальной критики.

В этом отношении мы можем заключить, что если в кыргызской литературе и не было в чистом виде так назы-

ваемой диссидентской литературы, то проявление его отдельных элементов, упорное и смелое противостояние с официальной пропагандой в 70-е и 80-е годы прошлого века заметны были именно в творчестве Мара Байджиева. Не зря в одной из своих статей, посвященных вопросам билингвизма, Байджиев с особой благодарностью пишет "Друг мой - русский язык" ... И это не зря. По нашему мнению, когда он балансировал на грани риска, подвергаясь ожесточенной, несправедливой официальной критике, его спасало лишь то, что его творчество особой популярностью пользовалось в Европейских странах и в России. То есть, образно говоря, писатель-драматург Мар Байджиев был похож на летчика, который знал, что каждый раз совершает экстремальные полеты, но всегда имел свой запасной аэродром!..

Следовательно, можно сделать вывод, что одной из причин такой преданности Байджиева к авторскому переводу до наступления свободы слова являлась острая необходимость во что бы то ни стало "пробить" свое произведение на одном из двух "родных" автору языков, донести его до своего читателя и зрителя!..

Драма "Дуэль" и повесть "Ливень" Мара Байджиева имеют общую сюжетную канву и общих героев. Эти произведения, написанные в разных жанрах на современную тему, отличаются высоким накалом страстей и драматизмом сюжета. Главные герои Нази, ее любовник Искандер и его антипод Азиз предстают со своими обнаженными до предела духовными мирами, как и Кожожаш и его современники из прошлой эпохи, в минуты беспощадного и яростного раскрытия своего "я". То же самое можно сказать и о повести "Чыйыр" (на русском языке - "Тропа"). Высокий спрос отдельных героев с себя и с окружающих себя людей по самым высшим критериям "ненаписанного морально-нравственного кодекса" (Нази и Искандер или Абылкасым и Сапаркул из повести "Тропа"), конформистско-иждивенческие позиции других, которые всегда готовы совершить сделку со своей совестью, оправдывая это жизненными обстоятельствами (мол, они поступили со мной так, и я вынужден был

ответить им так), вовсе не являются ключом для однозначной интерпретации полифоничного содержания произведений. Наоборот, именно сложное сплетение сюжета и непохожих друг на друга жизненных характеров возвышают эти произведения до трагической ноты как бы приглашая читателя на сопереживание во имя духовного очищения - катарсиса!

К слову, заметим, что если в силу жанровых и стилистических особенностей в произведениях Чингиза Айтматова, за исключением, пожалуй, драмы, написанной им в соавторстве с казахским драматургом Калтаем Мухамеджановым, "Восхождение на Фудзияму", автор почти всегда оставляет финал незавершенным, опустив так называемый кульминационный момент (как бы приглашая читателя на совместное размышление, мол "остается еще, - читатель!"), то произведениям Мара Байджиева присущи полное доведение до кондиции всех морально-нравственных коллизий, вытекающих из сюжета и фабулы. То есть, автор будучи в равной мере и драматургом, и прозаиком, остается верным законам драматургии и смело идет до полного обнажения души и испытания своих героев друг перед другом, не боясь их шекспировских страстей!..

При этом привлекательность художественной идеи, плотность сюжетного содержания в равной мере сохраняются и в оригинале произведения и в его переводном варианте, исполненном самим автором. Как одну из прекрасных черт авторского перевода Мара Байджиева следует отметить незаметную с первого взгляда переработку переводимого материала. Максимально сохранив сюжет и содержание оригинала, к основательной редактуре подвергаются именно языковые интонации в зависимости от того, на какую аудиторию рассчитан перевод данного произведения. Конечно, несмотря на то, что кальки, произвольно возникающие и на русском, и на кыргызском языках, встречаются сплошь и рядом (как, скажем, в прекрасной повести "Жил был серый скакун" - о морально-нравственных исканиях творческого, интеллигентного человека, ищущего духовную опору в советскую эпоху), они вовсе не отвлекают внимание от главно-

го повествовательного ряда, а органично сливаются со всем содержательным материалом произведения. "На горластого козла посмотрим, когда он войдет в брод", - думает Мурат, критически оценивая реальные возможности некоторых своих коллег, которые, как водится иной раз в творческой среде, дальше прожектов и голословных громких заявлений не идут. Это не что иное, как калька из кыргызского присловья "Бакылдаган текени суу кечкенде көрөбүз"... То же самое можно сказать и о другом его замечании: "Ухо не виновато в том, что услышало" (кыргызский вариант присловья - "Уккан кулакта жазык жок")...

Кстати, из уст байджиевских героев так и сыплются аллюзии (реплика героини "Ты меня не любишь, не жалеешь" из одноименного рассказа, напоминающая строки из поэзии Сергея Есенина) и цитаты, подтверждающие их подлинный интеллектуальный уровень, типа: "Мы все учились понемногу, Назло врагам и на радость маме", - строчки из зачина Пушкинского "Евгения Онегина", звучащие в монологе Эрика в драме "Дуэль"...

Когда мы ведем речь об авторском переводе, то сразу подразумеваем присутствие двуязычного художественного творчества, ибо, без знания на должном уровне обоих языков такой перевод практически невозможен. Неслучайно феномен билингвального художественного творчества как одну из составных частей включает в себя и авторский перевод. При изучении проблем авторского перевода и двуязычного творчества зачастую они выступают как неотъемлемые части единого целого, так как трудно отыскать какого-нибудь двуязычного творчества (в случае действительного наличия билингвального творчества на двух языках) писателя, не переведившего никогда самого себя. Зачастую во время параллельного творчества на двух языках писатель переводит свои произведения на второй свой язык, занимаясь этим своеобразным продолжением творчества в течение всей своей жизни.

При всем при этом авторский перевод, сразу же следует оговориться, имеет присущие только себе черты, и отлича-

ется от традиционного вида перевода. Нам кажется, что проблемы авторского перевода не случайно стали активно изучаться и актуализировались именно в период повышенного интереса к двуязычному художественному творчеству, ибо эти явления друг без друга просто существовать не могут.

Именно поэтому авторский перевод также относительно недавно стал объектом научного исследования, тем самым будучи признанным как особый вид перевода. К фундаментальным исследованиям в этой области можно отнести книгу московского литературоведа Чингиза Гусейнова "Этот живой феномен". Примечательно, что эта работа ранее была опубликована в журнале "Дружба народов" частично под названием "Что такое "перевод автора"? Неисчерпаемые возможности и "грозящие опасности". В ней литературовед и писатель-билингв практик, активно занимавшийся переводами и авторским переводом, сделал как бы подытоживающие, обобщающие выводы по итогам дискуссии на эту же тему, в которой на страницах журнала участвовали писатели и переводчики, имеющие в той или иной степени отношение к переводу и авторскому переводу, и вообще - двуязычному творчеству.

Сложность в изучении проблем авторского перевода проявилась уже в том, что участники дискуссии разошлись во мнении "что такое авторский перевод?" - и дали этому понятию совершенно разные, порою противоположные, взаимоисключающие интерпретации, избегая четкого определения. И каждый из участников (заметим, это были известные писатели, - азербайджанец Анар, русский писатель корейского происхождения Анатолий Ким, белорусский писатель Виктор Козько, осетинский поэт, переводчик Тазрет Бесаев) выразил свою личную точку зрения, в результате чего в дискуссии были высказаны прямо противоположные друг другу мнения.

При этом если азербайджанский писатель Анар скептически приравнял авторский перевод к "добросовестному подстрочнику", то осетинский поэт Тазрет Бесаев был еще более категоричен, утверждая, что по его мнению "истинный

писатель никогда и не будет заниматься авторским переводом", аргументируя свою позицию тем, что "никакая мать не захочет, чтобы ее родившийся ребенок был подменен другим или, чтобы этот ребенок был не таким, а другим".

Со своей стороны заметим, что несмотря на лиричность аргументации, сравнения (действительно, ведь, по отношению к любому творческому созданию утвердилось негласное сравнение - мать и дитя), попытку опровергнуть авторский перевод, осетинский литератор отмечает, что "авторский перевод - есть второй оригинал". То есть, хотя бы косвенно признает, что этот "новый оригинал" рождается путем перевода. К тому же, если учесть, что и оригинал, и второй оригинал имеют одного и того же автора, то нам ничего не остается, кроме как развить и дальше поэтическое сравнение поэта, и назвать эти "два оригинала" на двух языках "близнецами".

Нам же кажется, что всю сложную природу авторского перевода во всех его проявлениях и тонких нюансах пытались раскрыть именно писатели-биллингвы, не только активно работающие в творчестве, но и занимающиеся переводами произведений других авторов. Можно предположить, что Анатолий Ким вовсе не случайно часто переводит именно с казахского языка (в частности, им были переведены на русский язык произведения современных казахских прозаиков Оралхана Бокеева, Дукенбая Досжанова и других), так как он сам родом из Казахстана. Следовательно, даже в случае поверхностного знакомства с языком (переводя с подстрочника), он представляет как все это выглядит на самом деле, одновременно представляя уже как все это передать доступным, кратчайшим путем русскому читателю.

А белорусский писатель Виктор Козько и азербайджанский писатель Чингиз Гусейнов соответственно переводят с белорусского и азербайджанского языков произведения других авторов (то есть, занимаются не только авторским переводом), работая и в традиционном виде перевода. Им есть что сравнить и делать собственные выводы на основе собственного опыта об этих двух видах художественного перевода. Именно поэтому, они, может быть, и далеки от катего-

рических суждений и однозначных оценок. Наоборот, они этот еще не до конца изученный феномен берут во всей его сложности, не сглаживая и не обостряя его проблемы.

Рассматривая проблемы авторского перевода, со столь "часто употребляемым в последнее время термином двуязычие", писатель Анатолий Ким обрисовал довольно точную характеристику билингва-писателя: "Двуязычие - способность естественного чувствования на двух разных языках. Это способность пребывать как бы в двух психологических ипостасях. Это подлинное ощущение полифонии духовных миров, постигнутое через языки. И радость осознания, что единство людское - не утопия, оно существует уже в тебе самом, внутри тебя. В сущности, ты можешь даже сны видеть на двух языках!".

Тут следует заметить, что Анатолий Ким никакую Америку и не открывает (да и не претендует на это, как нам кажется), а просто излагает о том, что уже известно среди писателей-билингвов. К примеру, о возможности гармоничного "чувствования" в двух психологических ипостасях, даже видеть сны на двух языках, еще задолго до этого сформулировал Чингиз Айтматов, отвечая на скептические замечания противников билингвального художественного творчества.

Следовательно, авторский перевод может и должен рассматриваться не только как художественный перевод в обычном понимании, а нечто большее, несущее в себе еще другие свойства, компоненты, методы в переводческой практике.

Белорусский писатель-билингв, практик авторского перевода Виктор Козько склонен рассматривать свои опыты в этой как "пересоздание", "воссоздание". С ним в общих чертах согласен и азербайджанский писатель Чингиз Гусейнов, на примере авторского перевода своих романов "Магомед, Мамед, Мамиш", "Фатальный Фатали", повести "Не назвался", доказывающий, что авторский перевод и опыт этого вида тоже имеет, как и вообще художественный перевод, виды адекватного и вольного перевода, что не всегда и необязательно авторский перевод серьезно отличается от оригина-

ла. По мнению Гусейнова, кардинальные изменения, вносимые во время авторского перевода, вовсе необязательны, что и роднит этот вид перевода с традиционным видом перевода. Стало быть, обладая большими возможностями, нежели традиционный вид художественного перевода, авторский перевод в то же время оставляет за собой право и на общепринятый адекватный подход к тексту оригинала.

Любопытно, что во время обсуждения больше всего споров вызвали, казалось бы, такие низменные, технические вопросы типа "зачем вообще нужен авторский перевод, когда есть профессиональные переводчики?" В чем вообще заключается необходимость авторского перевода? Ведь автор все равно на все языки свое произведение сам не переведет?! Думается, что подобная постановка проблемы сама по себе ненаучна и несправедлива, ибо на практике мы убедились, что авторские переводы независимо от нашего восприятия - хотим мы этого или нет, - существуют, и, стало быть, исходя из этого реального факта и следует осуществлять анализ проблем авторского перевода.

Да, к тому же, не столь важно, как нам кажется, определение необходимости и причин рождения авторских переводов, ибо, признав двуязычное творчество "глубоко индивидуальным явлением" (Чингиз Гусейнов), мы тем самым автоматически признали и индивидуальность авторского перевода, как составную часть, органического компонента этого явления. А потому попытки выявления причин необходимости авторского перевода также могут привести лишь к обобщению, сложенного из частного опыта. Но все же, назовем наиболее характерные в авторском переводе, самые распространенные на практике такие факторы, как желание довести автором свое произведение до более разнообразной, широкой аудитории, с тем, чтобы получить всеобщее признание (как это было в раннюю пору творчества Чингиза Айтматова), автора могут побудить также сокровенные чувства личного характера, когда ему хочется, чтобы то или иное его произведение прозвучало на "втором его родном языке", как это происходит в случае с Маром Байджиевым,

когда он сам берется за перевод своих произведений. Конечно, могут быть и более приземленные "причины", когда тот или иной авторский перевод может объясниться лишь "разовым экспериментом", как это произошло в случае с азербайджанским писателем Анаром, который перевел на русский язык, несмотря на свое скептическое отношение к этому виду перевода, свой рассказ "Я, ты, он и телефон", а также повесть "Контакт".

Анализируя перевод рассказа "Я, ты, он и телефон", Чингиз Гусейнов в целом, правильно поставил "диагноз", говоря, что в авторском переводе этот рассказ утратил конкретность места (то есть, город Баку, существующий в оригинале, в переводе вовсе не упоминается, превратившись в некий унифицированный современный город), а также национальную определенность героев (о том, что они все в оригинале азербайджанцы - тоже вроде бы не совсем обязательно знать новому читателю). Налицо, судя по происшедшим в результате изменениям, попытка автора донести свой рассказ как можно более широкому кругу читателей, независимо от их национальностей.

Но все же, заметим, стремление автора приспособить свое произведение "ко всем читателям", размыть национальные рамки и границы, также имеет свои опасные черты, за которой уже начинается некая искусственность, дисгармоничность, мешающие целостному восприятию произведения. Посмотрим такой случай опять-таки на примере того же авторского перевода вышеупомянутого рассказа Анара.

"Иногда я поднимал трубку черного телефона как крышку рояля. Иногда клал трубку, как закрывают крышку гроба". С первого взгляда может показаться, что речь идет о понятном всем христианском мире, подсознательно (на интонационном уровне) внушается мысль о том, что событие, описываемое в рассказе, происходит во вненациональном (интернациональном) городе. Но уже через несколько страниц читатель сталкивается с непереводаемым национальным элементом, что неожиданно разрушает сложившийся было художественный образ.

"Когда самолет пошел на взлет, она по народному обычаю бросила вслед уходящему воду. Наверное, это было впервые в истории авиации, чтобы вслед по убегающему по взлетной полосе стремительному лайнеру бросали, как тысяча лет назад, воду".

Очевидно, что подобным реалиям чисто национального свойства, как ни насилуй текст оригинала, при переводе невозможно найти адекватного звучания на новом языке. Русскоязычный "аналог" типа "Присядем на дорогу!" - не сможет передать национальный колорит оригинала. Хотя, заметим, правильнее было бы перевести - "не бросила воду", а "выплеснула воды", памятуя не только о русской грамматике, но и с точки зрения стилистики, снабдив при этом настоящую фразу сноской-комментарием, объясняющим смысл этого национального обычая, этнографического атрибута, напоминая о том, что такой обряд совершается, как правило, для отвода зла перед серьезным испытанием или после него (признаки подобных обрядов можно найти у всех народов, ранее поклонявшихся огню, воде и т.д.).

То есть, мы на конкретном примере убедились, что избежать такого эклектического, дисгармоничного звучания в рассказе, первая половина которого посвящена вненациональным изображениям, а вторая половина содержит непереводимую национальную атрибутику, можно было бы только путем серьезного "хирургического" вмешательства к тексту оригинала - либо сократив данный эпизод и, заново переписав его на русском языке, либо вовсе заменив равноценным образом, эквивалентным для новой аудитории.

Интересно, что даже в своих статьях, эссе, написанных на русском языке, Анар заранее как бы приспособливает свое сочинение к той аудитории, на языке которой он пишет. К примеру, в своем эссе "Воспоминание о сеятеле" - о первом азербайджанском просветителе Гасанбеке Зардаби - говорится, что "на гроб покойного был возложен его портрет в серебряной папке с золотой рамой", хотя всем известно, что в мусульманских странах, коим относится и азербайджанский народ, хоронят в саване, а не в гробу.

Проблемы авторского перевода независимо от неоднозначного к ним отношения, реально существуют в современной литературе и требуют серьезного изучения. Тем более, на практике этот вид перевода широко практикуется писателями-билингвами, несмотря на самые разные отношения к авторскому переводу с их стороны. Василь Быков с белорусского языка перевел ряд своих повестей и рассказов на русский язык сам, грузинский писатель Чабуа Амирэджиби перевел свои широко известные романы "Дата Туташхиа" и "Гора Мборгали"... И только Чингиз Гусейнов имел такой уникальный, сопоставимый по своему значению с опытом авторского перевода Мара Байджиева опыт, как перевод с русского на азербайджанский и с азербайджанского на русский языки...

Как мы выше уже отметили, добившись всеобщего признания, постепенно переходя на русский язык в своем художественном творчестве, Чингиз Айтматов вообще отошел от переводческой деятельности - не только от авторского, но и от перевода произведений чужих авторов. Вне всякого сомнения, в этой перемене решающую роль сыграла "фактор времени". Для Айтматова на этом этапе гораздо важнее было работать над своими новыми оригинальными произведениями, всецело сосредоточиться над своим писательским творчеством. Авторский же перевод хоть и оставляет простор для творческого подхода, но все же значило бы еще раз пройти "по уже вспаханному - худо или лучше - полю" (В.Козько).

К тому же, нельзя забывать и о том, что переводческое искусство помимо своих творческих аспектов более тесно связано с практическими вопросами вплоть до того, как финансовое вознаграждение за труд, нежели оригинальное творчество, которое пишется под прицелом "вечности" (конечно, в первую очередь у настоящего писателя), и если даже то или иное произведение писателя сразу не будет опубликовано и тотчас же не принесет материальную отдачу, такое последствие воспринимается как неизбежные, временные издержки художественного творчества. Наоборот, финансовый фактор "чистого перевода" (имеется в виду не авторский перевод) в жизни любого молодого литератора-перевод-

чика играет немаловажную роль. Нам думается, что если даже допустить, что при переводе романа "Белая береза" Михаила Бубеннова и повести "Сын полка" Валентина Катаева Айтматов, не имевший до той поры филологического образования, может быть, как и молодой Лев Толстой, преследовал цель "набить" руку в профессиональном смысле, научиться "как строить слог", то уже во время перевода второго тома романа кыргызского писателя Тугельбая Сыдыкбекова "Среди гор" этот этап для него был уже пройден, то есть, дальше в переводческом искусстве могли доминировать финансовые и иные мотивации.

А впоследствии, после авторских переводов своих ранних повестей, написанных ранее на кыргызском языке, на русский язык и получения всеобщего признания на всем пространстве бывшего союза и далеко за ее пределами, перевод как искусство слова, в том числе и авторский перевод, для Айтматова потеряли дальнейший смысл. То есть, сами собой отпали все необходимые факторы, стимулирующие переводческую деятельность, служившие до этого "первотолчком" в этом направлении.

В этом плане, как мы видим, опыт Чингиза Айтматова и Мара Байджиева (как и у Владимира Набокова) чем-то созвучен. Да и принципы в подходе к авторскому переводу - в общем, у них схожи, так как соблазн "переделать свое произведение" во время авторского перевода - общая для них черта. И эта склонность усовершенствовать свое произведение, ранее опубликованное, у Айтматова сохранилась даже в ту пору, когда он, можно сказать, находился в зените своей творческой славы. Именно эта вечная жажда достичь совершенства, на наш взгляд, и стала первопричиной появления новой редакции одной из ранних повестей писателя "Лицом к лицу", написанной на кыргызском языке, а новый вариант был написан на русском языке. Из того же ряда, думается, и "повесть к роману" "Белое облако Чингисхана", написанная значительно позднее, чем роман "И дольше века длится день".

Если взять как отправную точку высказывание Виссариона Григорьевича Белинского почти полтора века тому

назад о том, что переводчик не вправе "ни убирать, ни добавлять" к тексту оригинала, а должен перевести переводимый материал со всеми имеющимися в нем недостатками, не изменяя его ни в чем, то сразу же выясняется особое свойство, присущее только авторскому переводу, не ограниченного такими жесткими теоретическими принципами-рамками, не допускающее не только "переводить со всеми имеющимися недостатками", но и позволяющее исключительно творческий, свободный подход, превращающий процесс перевода в своеобразный новый - продолжающийся этап творческого воссоздания. То есть, образно говоря, авторский перевод в некоторых случаях может превратиться во второй этап работы над оригиналом, заключающий эту работу на языке перевода.

Нельзя не обратить внимания и на такое интересное явление, как увеличение авторских переводов прямо пропорционально по нарастанию билингвального художественного творчества. Так только в одном сборнике, изданном в 1985-году, в котором были представлены кыргызские двуязычные писатели, количество авторских переводов превысило объем текстов оригинальных произведений.

Думается, этот факт наглядно доказывает о том, что не только двуязычное творчество, но и авторский перевод превращается в широко распространенное творческое явление, продолжающееся уже на новом для автора оригинале. Об этом подтверждает и тот факт, что в вышеназванном сборнике наряду с произведениями (как оригинальными, так и в авторском переводе) ранее известных писателей-билингвов, как Чингиз Айтматов и Мар Байджиев, были представлены и авторские переводы других известных кыргызских писателей, таких, как Муса Мураталиев, Эркин Борбиев, Мурза Гапаров, Баян Сарыгулов, Джумабек Джумабаев, которые ранее никогда не занимались двуязычным творчеством и писали свои произведения только на кыргызском языке.

Среди противников авторского перевода существует, как правильно заметил в своей статье, посвященной к проблемам авторского перевода Чингиз Гусейнов, тенденциозное

представление, изначально опровергающее возможности автора переводить лучше, чем другой профессиональный переводчик. И вообще, что такое лучше? - говорят они, ведь, как бы автор ни доверял переводчику, как бы он хорошо ни знал второй язык, на который он осуществляет перевод, на все языки свои произведения он все равно не переведет сам?!

Да, стройный, в чем-то даже убедительный аргумент. Но ведь мы говорим об авторском переводе не просто как о традиционном переводе, а о некоем воссозданном заново оригинале посредством перевода на другом языке. Уже этим своим преимуществом авторский перевод выигрывает перевод перед традиционным переводом, пусть даже в том случае, если этот труд существует всего лишь на одном языке кроме первого языка оригинала. Не стоит упускать из виду и такой важный момент, как моментальное превращение любого перевода на русский в "оригинал" для переводов на другие мировые языки, так как с языков национальных литератур переводится значительно меньше, нежели с русского языка, это, как говорится, - неоспоримый факт. Особенно важна роль русского языка и перевода на русский язык именно как дальнейшее распространение произведения любого автора. И в этом плане стремление двуязычных авторов к авторскому переводу и даже желание усовершенствовать путем переработки свой прежний текст - вполне понятны. Невооруженным глазом видно, что писатель-билингв, занимающийся авторским переводом, при этом учитывает упущения не только в первом оригинале, но и просчитывает далекие перспективы своего нового детища - второго оригинала, продолжающиеся через переводы с русского языка. Ведь с национальных языков переводят преимущественно только на родственные языки, а на остальные языки - за редким исключением, - из-за нехватки специалистов-переводчиков, перевод осуществляется с русского языка... То есть, если вещи называть своими именами, то даже в случае традиционного перевода (а не только воссоздания "второго оригинала" путем авторского перевода") перевод на русском языке играет роль "оригинала", как это ни зву-

чит парадоксально, для переводов на другие мировые языки. И вовсе неслучайно произведения именно тех авторов, которые в русском переводе получили признание, выдержали испытание временем, так сказать, испытание на "прочность", подтверждая соответствие высоким критериям.

Нам же пока остается констатировать о том, что, как само билингвальное художественное творчество, так и являющийся его прямым продолжением - авторский перевод и его проблемы также мало изучены. И, несмотря на кажущуюся простоту, перевод и авторский перевод, сопутствующие им теоретические и практические факторы таят в себе немало сложных элементов, взаимосвязанных и взаимозависимых друг от друга. В этом плане ценным источником может стать как авторский перевод, так и в целом творчество Мара Байджиева для анализа и обобщения отдельных малоизученных аспектов творчества писателей-билингвов.

Ныне вовсе ни для кого не секрет о том, что вместе с исчезновением цензуры и идеологического контроля над литературой при всей их отрицательной черте вместе с искусственно навязанными критериями ушла и высокая требовательность, - "переделать, пересмотреть, сокращать, переписать и т.д." произведение сверху, когда некоторые авторы возвращались к своим художественным замыслам повторно, порою по несколько раз, усвершенствуя его по мере своих сил и возможностей. В условиях же свободы слова, когда нет таких преград, стимулирующих творчество (пусть даже как отрицательный повод), сохраняется угроза, что любое произведение может навсегда остаться на уровне своего "первого рукописного варианта-черновика". Следовательно, авторский перевод может рассматриваться в этом смысле и как новый "барьер", установленный самим автором сознательно для преодоления (словно новая планка для спортсмена, желающего покорить новую высоту!), как чуть ли ни единственная возможность возвращения, уже углубленно, к той же теме, - но на другом языке, что, конечно, только оттачивает перо и мастерство писателя.

Таким образом, авторский перевод в отличие от традиционного перевода предоставляет писателю-билингву как бы

"второй шанс", возможность усовершенствовать свое произведение, подняться на новую высоту в идейно художественном уровне. Но все же, справедливости ради, следует отметить, что перевод и авторский перевод на русский язык необязательно несут в себе "приспособление к новой аудитории" в силу усредненности и межнационального значения русского языка, чем и является удобным "посредником" для переводов на другие мировые языки.

Следовательно, авторский перевод одновременно охватывает в себе черты и методы традиционного перевода, но в то же время обладает такими несомненными достоинствами, как усовершенствование, воссоздание вплоть до создания нового оригинала на втором "родном языке" писателя-билингва. В этом смысле оригинал нередко даже может служить отправной точкой, "сырьевым материалом", вариацией на тему для автора на новом языке, что немислимо даже при самом вольном традиционном переводе. Уже эти особенности - показатели авторского перевода, думается нам, полностью оправдывают существование и необходимость авторского перевода как автономного вида художественного творчества, который еще предстоит изучить во всех его аспектах.

Бурный расцвет так называемой "деревенской прозы" в советской литературе за довольно-таки длительный период (примерно с конца 50-х до середины 70-х годов XX века) неожиданно. Но если вдуматься, вполне закономерно сменился заметным спадом. Критики и литературоведы обеспокоенно заговорили "об исчерпанности жизненного материала, об усталости формы", о повторах и самоповторах в произведениях известных писателей, чьими именами заслуженно связывались лучшие достижения советской многонациональной литературы. И всем стало ясно, что "деревенская проза", занимающая до сих пор лидирующую позицию, открывшая в литературе неизведанных доселе неповторимых, оригинальных, ярких типов героев, обширный круг больших и интересных тем и проблем, в своем развитии зашла в тупик и стала "забуксовывать".

Как составная часть многонациональной советской прозы кыргызская проза также как раз в этот момент в своем

развитии начала переживать определенный кризис, что стало даже предметом специального обсуждения с участием ведущих прозаиков, критиков и литературоведов.

Хотя в своей терминологии кыргызская литературная критика и литературоведение не пользовались такими терминами, как "деревенская" и "городская" проза (отсутствие такого четкого деления объясняется в первую очередь тем, что в кыргызской прозе, за редким исключением, разрабатывалась только сельская тематика и проблематика), а осторожно оперировала нейтральными дефинициями типа "сельская проза", "сельская жизнь", налицо было замедление в развитии прозы так называемого "среднего поколения", чьим творчеством еще вчера связывались самые радужные надежды. В частности, Чингиз Айтматов, бесспорный к тому времени лидер кыргызских писателей, ставший известным далеко за пределами Союза, прогнозируя дальнейшие тенденции в развитии кыргызской прозы, писал, что "в литературу уже вошла новая генерация очень талантливых молодых людей", которые вот уже в скором времени должны заявить о себе во весь голос. И в самом деле, мощный импульс, данный в национальной литературе творчеством Чингиза Айтматова, не мог пройти бесследно. В конце 60-х, в начале 70-х годов в кыргызскую литературу вошли такие самобытные прозаики, как Мар Байджиев, Муса Мураталиев, Мурза Гапаров, Кенеш Джусупов, Казат Акматов, Асанбек Стамов, Эркин Борбиев, Кочкен Сактанов, в какой-то мере продемонстрировавшие зрелость национальной литературы. Произведения этой талантливой плеяды переводились и пробивали себе дорогу на всесоюзную арену и к зарубежному читателю в результате тщательного естественного отбора, здоровой конкуренции, а не по привычным доселе "скидочным" критериям вроде того, что "решили познакомить с произведениями национальных авторов", как это было принято вплоть до 60-х годов. Но почему-то писатели многообещающего поколения, не успев еще полностью раскрыть себя и свои потенциальные возможности, творческий потенциал, оказались в трясине литературного

кризиса? Были ли объективные причины для этого? Естественно, что каждый писатель глубоко индивидуален, как в творческом, стилевом смысле, так и по своему отношению к жизни, к окружающему миру, то есть, по мировоззрению, что и составляет, обуславливает в конечном счете так называемую личную манеру писателя. Мы же ведем речь об общих тенденциях, об общих направлениях в развитии литературы.

Эту общность поколения точно подметил талантливый и самобытный прозаик Мурза Гапаров в вышеупомянутом обсуждении: у нас у всех схожие биографии, военное детство, полуголодное существование, сельская средняя школа, и - филологический факультет университета. Вот, что у нас за плечами, признался писатель. Пока каждый писал о своем личном, о своем селе - это еще не было заметно, но исчерпав тот не очень богатый жизненный материал, хотели было перейти на новые рубежи, сказать что-то новое, выяснилось, что все мы думаем и пишем об одном и том же.

Любопытно, что кризис наступил как раз в тот момент, когда литература по сути должна была подняться на новую ступень, а представители этого поколения писателей - открыть новый пласт, "неизведанные залежи" в своем творческом багаже. Ведь задача литературы, по высшим меркам, не просто рассказать о том, что было или показать, что происходит, а объяснить "почему" и "как" - одним словом, анализировать жизнь и ее явления.

Как это ни парадоксально, озабоченные проблемами "деревенской прозы" (а в кыргызской прозе - кризисом сельской тематики и проблематики), критики и литературоведы не заметили новые тенденции в прозе в целом, что еще раз подтверждает истину о том, что частное и целое должны рассматриваться в тесной увязке, как взаимодополняющие и взаимовлияющие субстанции. А между тем, при внимательном изучении, становится ясно, что "эстафету лидерства" в прозе захватила до того малозаметная, тихая "городская проза".

И вообще, это новое течение в кыргызской прозе, в литературном процессе в конце 70-х, в начале 80-х годов

XX века до сих пор остается не до конца понятным и оцененным. Если в русской советской прозе представители этого нового течения (Юрий Трифонов, возглавивший со своими "московскими повестями" это новое направление, а также произведения писателей Анатолия Рыбакова, Ильи Штемлера, Владимира Маканина, Лазаря Карелина, Виктории Токаревой, Анатолия Кима, Анатолия Курчаткина, Руслана Киреева и других) сразу же получили высокую оценку литературной критики, как писатели, идущие вглубь, во внутренний мир человека, то усилия таких кыргызских прозаиков, как Мар Байджиев, Асанбек Стамов, Кочкен Сактанов и Эркин Борбиев, в отдельных своих произведениях начинавших разрабатывать "городскую тематику", остались вообще незамеченными. И это вполне объяснимо, ведь в кыргызской прозе доселе не было традиций городской прозы. В основном разрабатывались только сельская и историческая тематика и проблематика. А в тех произведениях, где местом действия оказывался город (или же эпизодически появлялся городской пейзаж), опять-таки фигурировали сельские жители, вчерашние выходцы из сел и гор, студенты, приезжие или же в лучшем случае - переехавший совсем недавно из села новый городской житель, начавший осваивать новый для себя мир.

Мар Байджиев (драмы "Дуэль", "Жених и невеста", "Праздник в каждом доме" и другие, повести и рассказы "Осенние дожди", "Красивая", "Когда гибнет Чапай", "Воровка" и другие), Асанбек Стамов ("Чуйские повести" - цикл повестей, объединенные общим героем, находящегося в центре жизни городской творческой интеллигенции), Эркин Борбиев (рассказы о горожанах), без всякого преувеличения, в кыргызской литературе открыли новый тип героев, новую тему и проблематику. А именно - впервые с их приходом в литературу началось углубленное изучение жизни города и проблема городских жителей.

В этом смысле, Мар Байджиев, безусловно, является не только двуязычным, но и родоначальником - лидером нового "городского" направления в кыргызской литературе. Со

своими еще ранними произведениями он внес в литературу до того малозаметную, неисследованную сторону жизни. В силу определенных исторических условий, объективных причин, урбанизация и ее влияние на жизнь кыргызского народа, а как следствие - отражение этого социального процесса в литературе было отрывочным, нецелостным.

До того, как вступило это поколение писателей в литературу, жизнь города и городские проблемы рассматривались как бы со стороны. Глубинная, корневая связь героев Байджиева с городом и городскими проблемами (осознание себя частью города, проблем города - своими проблемами) исходит если на то пошло из биографии самого автора, который вырос и воспитывался в городе, в совершенно других условиях, чем остальные представители своего поколения. И этот факт наложил в его писательском почерке, творчестве (не говоря уже о тематике и проблематике произведений) яркий отпечаток, который и отличает его от других писателей.

Драмы и прозаические произведения Байджиева были пронизаны несвойственным для национальной литературы психологизмом, когда внешне события, действия как бы замедлялись (на определенное время отключались, останавливались - сюжетное же развитие продолжалось в воображении героев или подразумевалось). Рассмотрим в качестве примера повесть "Осенние дожди" Мара Байджиева. Действие повести развивается в двух измерениях - это так называемое настоящее время - интроспекция, ведущая сюжетную линию вперед, а также прошлое - ретроспекция, происходящая, воспроизводимая в сознании героев через их воспоминания.

Айша из повести "Осенние дожди" хоть и только что вышла на пенсию, вовсе не собирается вести пассивный образ жизни, а наоборот, пытается активно повлиять на жизнь своих соседей - молодой семейной пары - Бурул и Медера, видя в их совместной жизни неурядицы. И это все - с учетом своего огромного жизненного опыта, в которой было совершено предостаточное количество всяких ошибок, поспешных решений жизненно важных вопросов, необдуманных поступков. И вот, Айша пытается как раз предостеречь от таких ошибок своих молодых соседей, но, увы, - безуспешно...

Неожиданно прерывается ее одинокая жизнь и выясняется, что ее единственный сын Эркин, погибший на войне, во время своего двухмесячного пребывания на Украине успел влюбиться и обзавестись своей семьей - Вера, приехавшая издалека со своей четырехлетней дочерью, так и представится ей, - как сноха и внучка. Радость одинокой пожилой женщины беспредельна, но реальная жизнь и ее течение вновь предлагают новые проблемы на пути героев. Вера, молодая женщина, надеется попытать свое счастье в личной жизни, что вполне естественно. Это понимает и Айша, но она вновь из самых чистых и добрых побуждений предостерегает свою сноху от легкомысленного образа жизни, чтобы она не оказалась обманутой. Но Вера воспринимает это пожелание Айши неадекватно, даже превратно, и, обидевшись, уедет со своей дочерью в Ташкент, где устроится на фабрику, живет в общежитии и откуда прислала Айше одно-единственное письмо и умолкла... За прошлые ошибки Айша начинает попрекать сама себя, - даже за то, что своего мужа Мукаша раз и навсегда выгнала, не простив ему измену. Может быть, не стоило так поступить? - запоздало вопрошает она сама у себя. Внутренние сомнения и душевные смятения даже по ночам ей не дают покоя, нигде не оставляя ее в одиночестве, хотя она внешне почти всегда одна... Повесть заканчивается открытым финалом - Айша едет поездом в Ташкент за Верой и своей внучкой, чтобы забрать их к себе, просить прощения у них. В пути неожиданно начинаются роды у ее соседки по купе - символическое решение сюжетного финала - начало новой жизни...

Новизна и значение произведений Мара Байджиева в литературе 70-х, 80-х годов по истечении времени становятся все более очевидными, и заслуживают стать предметом всестороннего исследования. Для творчества Мара Байджиева также характерно не только параллельное двуязычие в художественном творчестве, но и практическое отражение активного авторского перевода своих произведений.

Не стоит сбрасывать со счетов и то, что Мар Байджиев имеет в своем творческом багаже богатый опыт как перевод-

чик произведений других авторов - как с русского на кыргызский, так и с кыргызского на русский языки. Московский литературовед Вадим Ковский пишет, что "еще учась в университете, М.Байджиев начал выступать в печати, пробовать силы в критике и заниматься переводами, достаточно вспомнить, что будучи студентом третьего курса он перевел на кыргызский роман Дмитрия Фурманова "Чапаев". Эта, в общем правильная фраза нуждается в серьезном уточнении: будучи уже в начале своей профессиональной писательской деятельности, Мар Байджиев закончил незавершенный ранее своим отцом, - одним из зачинателей кыргызской советской литературы, прозаиком и переводчиком Ташимом Байджиевым. Таким образом, история завершения этого перевода продлилась свыше двадцати лет и роман вышел в свет лишь в 1959-году, то есть, это один из уникальных случаев в истории художественного перевода, когда относительно небольшой роман переводился более четверть века, и над его переводом работали два человека - отец и сын Ташим и Мар Байджиевы.

Думается, что этот символический момент в судьбе писателя-билингва сыграл решающую роль, так как вслед за юридической реабилитацией репрессированного отца (это произошло, как известно, по отношению к политическим репрессированным в 1956-году - после памятного XX съезда Компартии Советского Союза) он добился и моральной, и творческой реабилитации своего отца, заодно утвердив раз и навсегда в себе призвание профессионального переводчика. Не зря ведь среди двуязычных авторов именно Мар Байджиев по сию пору продолжает активно заниматься переводами. В его переводческом активе имеются, в частности, кыргызские народные сказки, прозвучавшие на русском языке, а также "Антоний и Клеопатра" Вильяма Шекспира, поставленный в 2001-году на сцене кыргызского Академического Драматического театра, где переводчик и драматург, прозаик, киносценарист Мар Байджиев впервые испробовал себя в роли режиссера театра драмы.

Если же говорить о переводческих пристрастиях и стиле авторского перевода Мара Байджиева, то сразу же броса-

ется в глаза его приверженность к вольному переводу. Переводя свои драмы и прозаические произведения, Байджиев то и дело совершает в процессе перевода "доработку" и "переделку", приспособлявая свой текст к тому языку и новой аудитории, - на какой язык осуществляется данный перевод. При ближайшем, пристальном рассмотрении у русскоязычных текстов пьес Байджиева обнаруживается некоторая нарочитая "размытость". То есть, герои "обезличены" и даже во многих случаях не имеют не только конкретных имен и фамилий, но и у них абсолютно отсутствуют национальные черты. Непредвзятый читатель русского текста пьес может подумать, что точно такая же история могла бы произойти с кем угодно и где угодно. Ставя в своих пьесах в центре внимания морально-нравственные проблемы, драматург не привязывает их к каким-то конкретным местам действия. И это вполне объяснимо, ибо проблемы, поднятые в пьесах Байджиева по самой своей сути общечеловечны и не имеют никаких рамок - тут неуместны рассуждения о национальности, о расах или же о каких-либо ментальных границах психологии. Вечные вопросы и проблемы, идейное содержание произведения выходят на передний план, подтверждая ту непреложную истину о том, что все люди независимо от нации плачут и смеются одинаково.

Кроме того, думается нам, эта самая нарочитая обезличенность оправдана не только в смыслово-содержательном плане, но и имеет чисто практическую ценность применительно к драматургическому произведению, открывая ему прямую дорогу к сценам многих театров мира. Не зря именно Мар Байджиев среди кыргызских драматургов является самым признанным и популярным рубежом. Его пьесы с большим успехом идут на сценах многих театров бывшего союза и Европы, как нам кажется, именно в силу общедоступности, поднимая те же проблемы и вопросы, которые волнуют современных зрителей независимо от их национальности. Выше мы проанализировали авторский перевод азербайджанского писателя Анара своего рассказа "Я, ты, он и телефон", где он при всем желании и старании сделать из

своего рассказа "внеациональное" произведение, так и не смог, так как в отдельных местах остались непереводимые реалии национального быта. В Байджиевских же драмах в силу изначальной нацеленности на общечеловеческие ориентиры, без всякой экзотики, без видимых усилий со стороны автора "стусеваются" трудно переводимые или нуждающиеся в переводческих примечаниях эпизоды с национальными реалиями. То есть, даже в тех пьесах, где есть имена героев и обозначены национальность героев (как, к примеру, в драматической новелле "Дуэль") в силу общечеловечности поднимаемых в них проблем и звучания, любой театр легко может превратить ее в свою "родную" (русскую, грузинскую, эстонскую, английскую и т.д.), так как для этого не потребуются ни дополнительных декораций, ни изучение быта, социально-психологических атрибутов конкретно взятого народа. Ибо не они важны в этих произведениях, а важны душевно-психологические нюансы, морально-нравственный пафос, переживаемый героями. Так произведения автора, не имеющие до этого вроде бы "национальных корней", сразу же на сцене автоматически приобретают новые "корни", будто "пересаживаясь" на свою вторую родину без всяких "хирургических вмешательств".

Нам кажется, что такое свойство произведений Байджиева и Айтматова (хотя у последнего национальные черты и экзотические элементы нарочито не "приглушаются", как у Байджиева) тоже исходит не только потому, что они воспитаны в лучших традициях мировой и русской литературы, а благодаря их умению преподнести национальный материал на общечеловеческом уровне, думая, как писатели-билингвы, полифонично и творя с учетом национальных особенностей и менталитета изображаемой среды, но в то же время "вынося" их на общечеловеческое обозрение. Вот почему, думается, даже тогда, когда, казалось бы, они пишут о чисто национальных проблемах, на узко-национальном материале, как это было с повестью "Белый пароход" Чингиза Айтматова и повестью "Однажды очень давно" Мара Байджиева, эти произведения берут за душу чужую аудито-

рию не экзотичностью своей, не этнографической необычностью, а глубинным философским постижением поднимаемой проблемы на общечеловеческом уровне, так сказать, на понятном всем "языке".

Но вот, что парадоксально, - в тех случаях, когда Мар Байджиев сам переводит свои пьесы, написанные на русском языке, на кыргызский язык, он все же вносит туда серьезные изменения, несущие в себе уже национальные элементы, образы. Почему происходит такая метаморфоза? Конечно, и при прежнем "обезличенном" виде - или "статично-вненациональном" состоянии также пьесы могли быть поставлены на сценах национальных театров, но абстрактный мир, когда неведь какие герои без определенной национальности, не связанные с конкретным местом действия, бесконца спорят и размышляют о вечных вопросах, - в какой-то степени снизил бы уровень восприятия, поскольку кыргызский зритель, да и традиции кыргызского национального театра больше тяготеют к конкретике. Дело не только в том, что возраст драматического театра измеряется небольшим сроком, а сценические искания весьма рафинированы.

Театр абсурда типа пьес Сэмюэля Беккета и Эжена Ионеско не только чужды для восприятия кыргызского театрального зрителя, но и в силу неподготовленности театральных традиций и аудитории, в 60-70-е годы XX века всякая обезличенность, вненациональность, размытость рамок, отсутствие конкретного места действия автоматически приравнялись к неудачным экспериментам. И потому кыргызский театральный зритель привык к традиционным конкретным критериям и сразу же получал прямо на сцене ответы на интересующие себя вопросы типа: когда, где, с кем и почему это произошло? И лишь затем, узнав об этом, он мог стать соучастником сценического действия, болеть и переживать за того или иного героя, строить свои размышления по поводу содержания пьесы. Разумеется, речь идет об обобщенном кыргызском театральном зрителе, а не о высокообразованном специалисте, который был в курсе всех театральных традиций и исканий, включая самые современные

течения. Но ведь аудитория театра и так ограничена да и пьесы по большому счету ставятся в первую очередь для зрителей, а не для элитарного ценителя-специалиста по той простой причине - такой круг еще не был сформирован. Тем более, в отличие от литературного произведения, которое может быть заранее сознательно рассчитано на элитарную аудиторию и терпеливо ждать "своего часа", век драматического произведения на сцене короток и оно в первую очередь любым способом должно получить обратную реакцию зрителя, завоевать свой круг зрителей. В случае же отсутствия такового - один и тот же "провальный" спектакль не будет попросту ставиться в сотый, двухсотый раз в ожидании того, что наконец-то "созреют" его зрители. Следовательно, вопрос успеха или провала, проблема, связанная с тезисом "хорошая аудитория-читатель воспитывают хорошего писателя" (Уильям Фолкнер) применительно к сценическим, драматическим произведениям стоит еще более актуально, чем к книжной литературе.

Для того, чтобы спектакль, поставленный по его пьесе, долго и без проблем жил, как нам кажется, Мар Байджиев и "привязывал" его к конкретным местным условиям, изменив его прежнее содержание, адресованное к абстрактному, более подготовленному зрителю. Здесь невольно вспоминается древнегреческое требование к драматургическим произведениям о классическом триединстве в древнегреческом театре - об единстве места, времени и действия. Получается закономерным, что как и в литературе, театральное искусство тоже должно было обязательно "пережить" свой "младенческий" "возраст". Переболеть всеми необходимыми "болезнями роста". Сегодняшнему кыргызскому читателю и зрителю вовсе необязательно единство времени, места и действия, так как и до кыргызского театра (с увеличением их количества и сценического "амплуа") докатились самые разнообразные течения модерна и постмодернистские течения, идущие порою даже далеко впереди от театра абсурда.

Но в то же время Байджиев в своих авторских переводах сознательно "упрощал" свои пьесы до "древнегреческо-

го состояния", переделывая не только некоторые ремарки и диалоги, но и дотошно вкладывая в уста своих героев кыргызские фразеологизмы и пословицы, внося национальный колорит, напоминая о месте и времени действия.

К слову, подобные упрощения, изменения в авторском переводе придают пьесам (при сохранении сюжетной линии, идеи и общего содержания) новый вид, в результате чего в кыргызском варианте текста проявляется более доверительная, лирическая интонация, приглашающая зрителя к сопереживанию, а не просто наблюдению со стороны. И это все достигается малозаметными доработками, переделками во время авторского перевода. Кроме вышеназванной системы хронотопа (указания места и времени действия), авторский перевод в исполнении Байджиева обладает еще наличием в меру реалий, которые, без всякого сомнения, не только обеспечивают национальный колорит, но и делают событие "приземленным, родным", для зрительского восприятия.

В качестве примера возьмем пьесу "Дуэль" (которая, кстати, имеет и свой прозаический вариант под названием "Ливень"), прославившую тогда еще молодого драматурга, обошедшую сцены многих театров мира и до сих пор продолжающую занимать достойное место в репертуарах многих театров.

Каким "вернулся" этот спектакль, поставленный впервые на русском языке, к своему кыргызскому зрителю? Та же обезличенность (отсутствие конкретного места действия и внациональность) на русском языке тут же в авторском переводе преобразуется тонкими, незаметными штрихами: безымянное море превращается в озеро Иссык-Куль, холодновато-отстраненный, отчасти абстрактный юмор на русском языке Азиза на кыргызском приобретает шутливо-игривую, более приземленную простую интонацию.

Есть расхождения и в деталях: к примеру, в кыргызском тексте отсутствуют фразы типа "Сейчас налью кофе", нехарактерные для местных условий того времени. Зато появляется упоминание Азизом о своей болезни "Осмонаалы лөөкүй" (так с легкой руки известного мастера сатирика

Мидина Алыбаева, герой-ветеринар которого не может произнести русский диагноз "воспаление легких", это словосочетание превратилось в расхожее выражение - М.А.). И еще, к примеру, сопоставим отдельные пассажи на русском и кыргызском языках:

*"Азиз. Дикари, значит?
Я. Неандертальцы..."*

На кыргызском эта короткая диалогическая фраза звучит так:

*"Азиз. Эмне, өзүңөрчө жапайы эс алып жатасыңарбы?
Мен. Ооба, куду маймылдардай..."*

Так вполне понятное слово "дикари" по отношению к отдыхающим нуждается в расшифровке и предложение на кыргызском получилось вдвое длиннее, чем его русский "первоисточник". А слово неандертальцы (слово, которое не только малопонятное среднестатистическому кыргызскому зрителю, но и труднопроизносимое) заменено на "маймылдар" - то есть, "точь в точь, как обезьяне". К чести автора, его авторский перевод не только удачно "приземлен" с учетом национального менталитета и местных условий, но и адаптирован для восприятия местного зрителя без особой переработки и ущерба. И подобных примеров можно привести немало.

Безусловной художественной находкой писательского мастерства Мара Байджиева в автопереводах является его умение находить абсолютно тождественных, адекватных понятий без ущерба в психологическом-этнографическом плане и на русском, и на кыргызском языках.

К примеру, процитируем диалог между теми же героями из вышеназванной драмы "Дуэль". После того, как Нази узнает от Азиза о том, что он разведен, спрашивает:

*"Я. Короче говоря, не сошлись характерами?
Азиз. Да. Именно так..."*

На кыргызском этот диалог звучит так:

*"Нази. Эмне, отуңар күйүшпөй калдыбы?
Азиз. Ооба. Тим эле быкшып-түтөп эле жатып калды!..."*

То есть, мы видим, что несмотря на кажущееся внеш-

нее несовпадение смыслов русского и кыргызского текстов, избегая дословного перевода, тем не менее, автор сумел абсолютно точно передать психологическое-эмоциональное состояние своих героев и на том, и на другом языке. Это и есть, вне всякого сомнения, образец высшего пилотажа в искусстве художественного перевода!

Очевидно, жанровые особенности все-таки накладывают свой отпечаток даже в автопереводах. Об этом подтверждают переводы драматических и прозаических произведений Мара Байджиева. Как мы отметили выше, если в автопереводах драматических произведений легким и незаметным прикосновением пера достигается "национализация", "приземление" даже общечеловеческих, глобальных проблем, то в прозаических произведениях в силу их повествовательной особенности автоматически отпадает такая необходимость. Ибо, экзотические, этнографические элементы уже по ходу повествования, как бы между строк снабжаются ненавязчивыми, не бросающимися в глаза необходимыми пояснениями-комментариями, вследствие чего зачастую (за исключением тех особых случаев, когда без этого нельзя обойтись) не требуется даже сноски-комментарий.

Поэтому рассказы и повести Мара Байджиева и на русском, и на кыргызском языках очень близки как по лексически-доверительной интонации, так и по стилистическому звучанию независимо от того, на каком языке был написан первоначально "оригинал" того или иного его произведения. Именно поэтому рассказы "Улыбка", "Когда гибнет Чапай", "Моя золотая рыбка", повести "Тропа", "Осенние дожди", "Жил-был серый скакун", "Однажды очень давно" и другие воспринимаются и той, и другой аудиторией не как переводные произведения, а как произведения, рожденные в стихии тех двух языков, на которых они свободно читаются. А такие прозаические произведения автобиографического плана, как "Мой хлеб", "За секунду до преступления", "Друг отца моего - Зияш ата", "Атам жөнүндө сөз", то есть, "Слово о моем отце" представляют собой сплав различных жанровых особенностей. В них с особой теплотой и искренностью

синтезированы особенности вечно актуальной публицистики, мемуаров, и глубокие философские размышления!..

Как бы подтверждая преимущество автоперевода, в тех драмах Мара Байджиева, которые были переведены другими переводчиками, нет-нет да проявляются едва уловимые неточности, неадекватные выражения. В качестве сопоставительного материала рассмотрим перевод Л.Андриевича байджиевской трагикомедии "В субботу вечером". Пьеса написана в 1981-году. То есть, это был пик и последние годы застойного периода. Байджиев как всегда берется за одну из острых проблем той эпохи - взяточничество, стяжательство, стремление отдельных людей любыми средствами добиться обогащения. Столкновение морально-нравственных принципов происходит на фоне изживших себя национальных обычаев, которые все еще идеализируются отдельными людьми. Герои-обыватели типа Батыш (тетушка главного героя Куручбека), Сайраш (его жена), Бопуш (сват) и Эсен (сын) вовсе не согласны с мудрым предостережением скромного героя-фронтовика Куручбека о том, что следует "по одежке протягивать ноги".

Настоящая торговля разворачивается между сватами в связи с тем, что их дети Эсен и Асель решили пожениться. Желание выглядеть на глазах посторонних людей богаче, чем они есть на самом деле, да к тому же не упустить возможности урвать побольше калыма-приданого друг у друга доводит их споры до полного абсурда. И каждая сторона в этой ситуации пытается ухватиться как за последним шансом за любую призрачную, даже аморальную возможность. Лишь бы достичь своей цели!

Вопреки упорному сопротивлению Куручбека, который незадолго до этого со всей решительностью и гневно выпроводил свою тетушку, которая пришла к нему домой с гостинцами и тушей барашка, чтобы просить помочь "своему непутевому сыну" исправить оценки в аттестате, в кульминации драмы свой же сын Эсен шустро организует получение отцом взятки. Иначе богатой свадьбе не быть. И в этой драматической ситуации, когда исчерпаны все ресурсы для

защиты своих принципов, Куручбек, все еще сомневающийся, думая: "Неужели я вернулся с войны живым, чтобы взять-ки брать?" - навсегда покидает свой дом, своих родных, которые, по сути, стали для него уже совсем чужими людьми...

Финал трагикомедии остается открытым. Куручбек демонстративно уходит из дома накануне свадьбы. Люди, совершившие сделку между собой (Эсен и Батыш, Сайраш и Кукуш, Бопуш) и со своей совестью словно остаются перед неминуемым нарастающим конфликтом. Читатель догадывается, что если даже состоится назначенная на субботний день свадьба, то зря будут истрачены деньги - взятка тетушки Батыш, так как Куручбек ни за что не пойдет на компромисс, следовательно, действие пьесы будет продолжено... уже в домыслах зрителя.

В переводе Андриевича заметны отдельные шероховатости, которые при автопереводе были бы устранены изначально. К примеру, Батыш, принеся гостинцы, начинает настаивать, чтобы больной Куручбек выпил вместе с ней спиртное.

"Сайраш. Куручбек не пьет. Ему нельзя.

Батыш. Так пусть хоть лизнет! Из уважения! Я ведь старше его! (Наливает)".

Понятно, что по кыргызскому обычаю здесь героиня требует, чтобы Куручбек всего лишь "Пригубил водку", ("Ооз тийип койсун!"), а не лизнул. Или, тут же есть незаметно подчеркнутый в оригинале второй момент: "Я ведь старше его!" (Характерное для кыргызов в подобных случаях требовательное выражение: жок дегенде менин жашымды сыйлап койсун, мен андан улуу эмесминби?!). Но, к сожалению, переводчик не смог уловить эту еле заметную с точки зрения других национальных традиций разницу в обычаях.

Любопытно, что атрибуты национального обычая, многие весьма колоритные сцены в оригинале пьесы в русском переводе заметно сглажены, так как передается лишь их внешний рисунок и общий смысл. Игры слов, подтекстовые нюансы кыргызского оригинала так и остаются недосягаемым айсбергом.

"...Сайраш. Почему - десять? С нашей стороны будет сто человек!

Бопуш. Тогда с нашей стороны (достаёт из-за пазухи длинный список) с нашей будет... двести девяносто три человека.

Куручбек. А где вы наберете столько людей?

Бопуш. Пригласим - придут. А теперь давайте подсчитаем, что и сколько нужно? Как вы знаете, социализм - это учет. Дай, Кукуш, сватам бумагу и карандаш, пусть запишут

(Кукуш приносит бумагу и карандаш, кладет перед сватами).

Ну, что, начнем? (Читает). Мясо: две коровы, пять баранов, пятьдесят кур, сорок пять кроликов, двадцать четыре утки. Записали? Так!

Куручбек. Кто же все это съест?

Бопуш. Поставим на стол - съедят.

Куручбек. В такую-то жару? А не заболеют?

Бопуш. От бесплатной еды расстройства не бывает!.."

Здесь частично утеряно острое сатирическое содержание текста, превратившись в чисто национальный добродушный юмор. Серьезное высмеивание автором пережитков прошлого из национальных обычаев на русском языке превратилось в размытый художественный образ, потеряв свою конкретность. И это, надо признать, не удалось полностью донести до русского читателя вовсе не по вине переводчика. Ибо, в национальных обычаях и конкретных этнографических традициях любого народа есть особенности, свойственные только данному народу, которые в принципе невозможно перевести адекватно и полноценно передать суть оригинала на другом языке...

А появление новой переводной книги Мара Байджиева "Сказание о Манасе" в кыргызской литературной-духовной жизни стало, без всякого преувеличения, очень важным, неординарным событием (Фонд "Седеп", Б., 2009). И этот факт со временем может стать своеобразной точкой отсчета в изучении великого эпоса "Манас". Ибо, хотя и на протяжении почти полтораста лет эпос продолжает вызывать не-

поддельный интерес исследователей на разных уровнях, мало кому было известно о том, какой многострадальный путь проделало это поистине гениальное и многогранное произведение до того, как дошел до своего читателя в книжном виде, не говоря уже о долгой и сложной истории, связанной с переводом эпоса на русский язык.

Кстати, об этом подробно и глубоко, со свойственной Мару Байджиеву основательностью написано в его книге "В битве за истину" ("Седеп", Б., 2001). В ней опубликована историко-литературоведческая статья "Боль сердца моего "Манас", которая написана на основе архивных документов. Она написана настолько страстно и доказательно, что и у всякого читателя, равнодушного к судьбе эпоса "Манас", после прочтения возникает своя личная боль. Невольно вспоминается признание Чингиза Айтматова в одном из своих интервью: "Над эпосом "Манас" каждый кыргыз плачет. И я тоже плакал!.." То, что в кровавые тридцатые годы из-за политических репрессий погибло множество выдающихся сыновей кыргызского народа, судьбы которых, так или иначе перекликались с эпосом, сейчас уже установленный историками факт. Нет необходимости, думается перечислять все имена, которые сложили свои жизни за возрождение вершины кыргызского фольклора.. Ибо, это будет слишком долгий список... Есть среди них и выдающиеся фольклористы, литературоведы, и даже государственные культурные деятели, которые навсегда фигурируют сейчас в истории литературы, словно своей пролитой кровью ярко засияли звездами на литературном небосклоне!..

Но жертвы в борьбе за эпос не ограничились только тридцатыми годами. В 1949-году после одиозного доклада Ленинградского партийного функционера Александра Жданова была начата очередная политическая кампания - борьба против безродного космополитизма к резкой критике подвергались великая поэтесса Анна Ахматова и писатель-сатирик Михаил Зощенко. Отзвук этой кампании эхом отозвался и в Кыргызстане. Выдающиеся литературоведы Ташим Байджиев и Зияш Бектенов были обвинены в буржуаз-

ном национализме и осуждены на длительные сроки заключения. Ташим Байджиев погиб в тюрьме, а судьба его выжившего в невероятных условиях друга Зияша Бектенова раз и навсегда была сломлена. И до конца своей жизни этот незаурядный литературовед так и не смог полностью реализовать себя. Хотя и во имя честности и справедливости в литературе им было сделано немало, но многое, на что он был способен, не было осуществлено из-за того же пресловутого бюрократического, предвзятого к нему отношения...

Конечно, в этом смысле судьба и дела Мара Байджиева стали глубоко символическими и стали своеобразным возмездием и моральной реабилитацией доброго имени своего отца. У кыргызов есть образное присловье: каждый сын продолжает жизненный путь и дело своего отца. Это судьбоносное предназначение в буквальном смысле получило воплощение в судьбе Мара Байджиева. Он как бы продолжил эстафету, взятую у своего безвинно погибшего отца, и довел начатое им дело до конца!..

Ничуть не умаляя заслуги других манасоведов, надо отметить, что с появлением этой книги Мара Байджиева началось и триумфальное плавание эпоса "Манас" в мировые литературные океаны!.. Ибо, как известно, хотя и до этого не раз делались попытки перевести эпос на русский язык, эти попытки не увенчались успехом по различным причинам. Группа переводчиков во главе выдающегося русского поэта и переводчика Семена Липкина (к слову, сделавшего для пропаганды эпоса и творчество сказителя эпоса Саякбая Каралаева очень многое), из-за незнания языка оригинала в процессе перевода пользовались зачастую несовершенными подстрочниками. И книга, изданная в Москве ("Великий поход", М., 1946), став лишь фактом истории литературы, не оправдала надежду донести до русскоязычного читателя все художественные, философские достоинства эпоса, которыми по праву гордятся кыргызские ценители высокой литературы.

Справедливости ради, надо отметить, что перевод выдающегося памятника литературы (а в особенности - такого многослойного поэтического произведения, каким является

эпос "Манас"), чаще всего лежит через пробы и ошибки. Достаточно напомнить, что даже такие общепризнанные шедевры мировой литературы - греческие эпосы "Одиссея" и "Илиада" переводились на русский язык неоднократно и при том - разными авторами. И у меня нет никакого сомнения в том, что эти эпосы также на оригинале языка читаются совсем по-другому, и обладают многими достоинствами, которые из-за издержек перевода были утрачены. Тяжеловесные тексты перевода, которые читаются с трудом (хотя, как принято считать, любое чтение и есть труд, но, заметим, это должен быть труд духовный, а не натужные попытки преодолеть трудности перевода в процессе чтения), как известно, Гомером на языке оригинала просто свободно пелись, как и нашими сказителями, легко импровизирующими во время исполнения эпоса "Манас"!..

Однако, вернемся к книге "Сказание о Манасе" Мара Байджиева. Безусловным достоинством этой книги является то, что автор, используя сюжет и материалы эпоса, впервые создал свой собственный вариант эпоса на русском языке. Уже это уникальный случай! Как бы свободно паря по мотивам известного произведения, автор сумел счастливо миновать бесплодные попытки дословно передать кыргызский текст на русском языке. Как известно, даже великий манасчи Саякбай Каралаев всякий раз пел как бы по-новому, не повторяя прежнее свое сказание, не говоря уже о том, что у всякого талантливой сказителя существует только свой вариант эпоса. В этом смысле Мар Байджиев выбрал единственно верный и доступный путь донести до русскоязычного читателя эпос в полном объеме, не утратив при этом художественные достоинства этой великой книги, пережившей целые эпохи и тысячелетия. Из сказанного вовсе не следует делать поспешные выводы о том, что эпос вообще неперевоодим на другие языки. Конечно, со временем будут еще предприниматься попытки перевести эпос из признанного каноническим кыргызского текста. Но кратчайший путь, выбранный Маром Байджиевым, является на данном этапе наиболее плодотворным. Приведем другой аналогич-

ный факт: поэма великого грузинского поэта Шота Руставели "Витязь в тигровой шкуре" также на кыргызский язык классиком кыргызской поэзии Алыкулом Осмоновым был переведен именно в такой вольной манере. Не зря ведь эту книгу все кыргызы любят как образец из родной литературы. И вот в результате такой уникальный факт: этот перевод переиздавался пять раз огромными тиражами! А грузинские имена литературных героев поэмы (Автандил, Таризл, Нестан, Дарежан, Тинатин) давно уже стали родными и для кыргызских детей!

Используя весь свой творческий потенциал и свое знание эпоса, Мар Байджиев дополнил багаж манасианы неповторимым новым произведением. Просматривая творчество Мара Байджиева, можно убедиться в том, что он долго шел к этой своей работе с завидной целеустремленностью и упорством, неоднократно возвращаясь к эпосу на протяжении всей своей литературной деятельности. Если в начале 50-х годов он занимался подстрочными переводами эпоса на русский язык для его академического издания, то, став собственным корреспондентом московской "Литературной газеты", написал небольшую, но наполненную глубокой любовью и знанием статью "Продолжение династии аэдов". Да, греки называли своих сказителей аэдами, а кыргызы именовали своих очень просто - манасчи, то есть, сказитель-знаток эпоса "Манас". Занимаясь в течение довольно долгого времени этим многострадальным эпосом, можно с уверенностью утверждать, что и сам Мар Байджиев со временем стал манасчи-знатком великого кыргызского эпоса!..

В книге охвачены главные сюжетные линии эпоса и образы всех главных героев. А самое главное, считающаяся вершиной национальной литературы трагедия эпоса передана с жизнеутверждающей мощью настоящего художественного произведения, - но уже посредством русского языка! Хоть и все сподвижники Манаса во имя защиты своей родной земли погибают в неравной схватке со своими врагами, а сам главный герой по традиции, сложившейся испокон веков у кыргызов, возвращается с причитанием-плачем по

погибшим героям, а в заключении и он сам погибает, у русскоязычного читателя, можно ничуть не сомневаться в этом, после прочтения этой книги в душе останется самое светлое чувство и вера в победу добра над злом. Возникают мысли о всепобеждающей силе гуманистических, общечеловеческих идеалов!..

А что касается небольших погрешностей в этой оригинальной книге, то их совсем немного и они не могут повлиять на цельное восприятие варианта эпоса "Манас", созданный Маром Байджиевым. Отметим только, что детское прозвище Манаса - Чон Жинди неудачно дословно переведено Большим Болваном. Между тем по всем вариантам эпоса известно о том, что враги, зная о рождении у кыргызов будущего защитника и предводителя, его начинают искать, с тем, чтобы пока не поздно уничтожить его. И Манаса как бы в переносном смысле нарекли Чон Жинди. Думается, целесообразно было бы оставить это прозвище на кыргызском же языке, снабдив его лишь с необходимой сноской-комментарием. И еще в одном месте встречается неудачный подстрочный, буквальный перевод с кыргызского текста.

*"...Жакып трудился день и ночь,
Доход большой он взял с земли
И больше всех разбогател.
Его в округе земляки
Гниющим баем нарекли..."*

Эпитет "гниющий бай" здесь имеет отрицательный оттенок, а между тем на образном кыргызском языке, да и в оригинале-фольклоре он (слова "чириген бай", то есть, гниющий богач) является лишь мерой и определением несметного богатства. Тем более, когда отец Манаса Жакып, как отмечено у Мара Байджиева, "трудился день и ночь" и разбогател своим честным трудом!.. Но все же, такие незначительные моменты-неточности в книге встречаются крайне редко и почти незаметны. После того, как читатель закроет последнюю страницу книгу, у него возникает лишь чувство восхищения от этого вдохновенного труда.

Нет никаких сомнений в том, что в данном случае мы имеем дело с уникальным двуязычным произведением. Как сказано выше, в его русскоязычном варианте - в "Сказании о Манасе" использованы все сюжетные линии кыргызского эпоса в спрессованном, переработанном виде, в результате чего плотность текста и концентрация идей и содержания произведения по сравнению с кыргызским оригиналом увеличивается во много раз. И при всем при этом полностью сохранен национальный дух и колорит. Об этом очень точно написал известный литературовед Георгий Хлыпенко в своем предисловии: "Еще одна трудность - сохранение национальной поэтики оригинала в книге, ориентированной на инонационального, т.е. русскоязычного читателя... "Сказание о Манасе" - это авторское произведение, созданное на основе фольклорного первоисточника..."

Подытоживая вышеизложенное, можно заключить, что авторский перевод многогранный творческий процесс, представляющий по сравнению с традиционным переводом широкий круг проблем, и потому пока мало изучен. Но несомненно одно - в нем есть безусловное превосходство по сравнению с традиционным видом перевода в тех аспектах, когда автор имеет более широкие творческие возможности и границы, что отражается в доработках, переделках, сокращениях и внесении в текст "второго оригинала" новых эпизодов, в то время, как даже самый искусный переводчик при самом вольном его переводе не может выйти из рамок первоисточника.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая билингвальное художественное творчество как объект своего исследования, мы убедились в сложной природе этого уникального феномена. Хотя и существует испокон веков, лишь в 70-е годы XX века двуязычное творчество стало изучаться как один из видов художественного творчества. Старое выражение о том, что "истина рождается в спорах", несколько раз превратило двуязычное художественное творчество в предмет дискуссии (Блед, 1971-год, Международная конференция на тему "Многоязычие и литературное творчество", а также дискуссия на страницах журнала "Дружба народов", посвященная проблемам авторского перевода) авторитетных специалистов. Впервые став объектом исследования, двуязычное художественное творчество не только предстало во всей своей сложности, но и выявило ряд принципиально важных своих моментов, которые и отличают его от традиционного художественного творчества.

Не идеализируя, и в то же время не опровергая билингвальное творчество, следует признать, что оно имеет только себе свойственные специфические признаки, особые аспекты, принципиально расходящиеся с традиционным художественным творчеством. Дело тут заключается не только в билингвальном мышлении и "стереоскопичности" зрения двуязычного художника слова, который подобно двуликому Янусу из мифа одновременно "смотрит в обе стороны" - на два разные национальные мироустройства. Все эти отличительные параметры билингва-художника и у любого писателя, выражаются посредством языка, на каком бы из двух "своих" языков он ни писал. Следовательно, стиль, язык, художественные образы не только "необычны" по меркам традиционных критериев, слегка отдавая экзотикой и на русском, и на кыргызском языках, стоят как бы на пограничной ситуации, что и должно стать предметом всестороннего исследования при рассмотрении произведений двуязычного писателя. Выявление общего и отличительного в них от своих "чисто национальных" собратьев по перу (в данном

случае, как от русскоязычных, так и от киргизскоязычных), произведения которых при переводе воспринимаются, даже в тех случаях, когда избранная традиционно "одноязычным писателем" тема полностью инонациональна (как, скажем, в "Хаджи Мурата" Льва Толстого), как "продукт" своей национальной литературы. Разумеется, мы ведем речь о восприятии произведений писателя, а не об официальном именовании того или иного писателя, поэта представителем конкретно взятой национальной литературы, народа. В этом смысле произведения Чингиза Айтматова и Мара Байджиева, как бы мы ни называли - киргизским, советским, - проникли в сознание многих народов как родной им писатель именно посредством русского языка, независимо от экзотичности для многих из них той аудитории своей тематической и проблематической своеобразностью.

В этом смысле, думается нам, интересно проследить за тем, как в процессе художественной переработки национальный образ переживает трансформацию, постепенно превращаясь в общечеловеческий образ-символ. Возьмем, к примеру, образ-символ белого платка из легенды о манкурте. Этот образ впервые возникает из уст торговца-погонщика, подшучивающего над манкуртом: мол, не передать ли кому-то привет, а может передать белый платок?.. Известно, что свекровь по кыргызской традиции в первый день появления своей невесты на ее голову надевает белый платок. Об этом ненавязчиво, подтекстом напоминает писатель. А затем, уже в момент падения Найман-Аны от стрелы, выпущенной против нее своим же сыном-манкуртом, срывается с ее головы белый платок, превратившийся в белую птицу, улетевшую криком: "Твой отец Доненбай! Доненбай!.."

То есть, мы видим, что оттолкнувшись от национального образа, писатель не остается в плену этой метафоры, а создает некий обобщенный образ - мета-метафору, если хотите, то есть, общечеловеческий художественный образ-символ, построенный на базе национального образа, - усиленного и трансформированного в свою новую форму. Без синтеза этих сложных компонентов, этот ключевой образ

был бы неким аналогом знаменитой песни на стихи Расула Гамзатова о том, что "герои, павшие на поле боя, превратились в белых журавлей..."

Кстати, высказывание этого знаменитого поэта о том, что "у горцев до XX века были свои Ромео и Джульета, но не было своего Шекспира", ввело в заблуждение исследователя-айтматоведа Виктора Левченко, который пишет, что "критику, анализирующему айтматовскую "Джамилю", труднее, чем, допустим, теоретику, исследующему "Евгения Онегина", выбрать и проследить всю ту литературу, сквозь заросли которой прорастал писатель. Ведь если Пушкин называет, что прочитали, через что прошли в духовном становлении литературные герои, а также что усвоил сам поэт, то кажется, что айтматовские дикие "дети природы", кроме "Манаса", ничего не знают, они себя ни с кем не сравнивают, никому не уподобляются, они одни на белом свете".

Нам же кажется, что подобное утверждение абсурдно и ни на чем не основано. Ибо, чтобы набраться смелости так утверждать, прежде всего, следовало бы хорошо проштудировать кыргызский национальный фольклор, который полон "народными поэмами" о любви, воспевающими чувства достаточно эмансипированных для своей эпохи женщин. Это, к примеру, кыргызские народные поэмы "Олжобай и Кичимджан", "Джаныл Мырза" (по сути, кыргызские "Ромео и Джульета", "Жана д.Арк"), и другие произведения, на которых, помимо "Манаса", "прорастал" не только сам писатель, прекрасно освоивший фольклор и синтезировавший его, но и его герои.

Этот пример, как нам кажется, доказывает о том, что творчество писателя-билингва должно исследоваться именно с точки зрения факторов двуязычности, которые подпитывают перо писателя на каком бы языке он ни писал. Идеальным же кажется тот случай, когда и сам исследователь творчества писателей-билингвов является билингвистом и хорошо представляет на чем "прорастали", как пишет Левченко, рассматриваемые им герои писателя. В противном случае неизбежны потери, ошибки вышеприведенного по-

рядка, так как одна из невидимых "сторон" творчества писателя-билингва непременно останется вне поля зрения, под объектом анализа оказывается только зримая часть творчества - как айсберг, скажем, язык, на котором написано исследование творчества двуязычного писателя.

Такой подход к творчеству писателя-билингва не только не диалектичен, необъективен, ненаучен, но и заведомо ведет по ложному пути в исследовании такого феноменального явления, как билингвальное художественное творчество.

Одним из распространенных упреков в адрес билингвов писателей является то, что они якобы наносят урон чистоте языка, что их собственный язык убог, искусственен. Ответить сторонникам языкового пуризма можно и так: да, лексическое богатство писателей-билингвов не самая сильная сторона их творчества (да что там говорить о билингвах-писателях, мыслящих одновременно на двух языках, когда великий Пушкин использовал всего лишь около 20 тысяч слов в своих произведениях из 100 тысячного активного словаря великого русского языка!), может быть, они и не умеют писать по-народному (как того требует Нафи Джусойты, ставя в качестве эталона язык писателя из народа Виктора Астафьева), пользоваться диалектизмами, как писатели, вышедшие из глубинки, но этого и не стоит требовать от них. Ибо, некая усредненность, литературность языка писателя-билингва исходит из самой природы билингвального творчества. Кроме того, на языковой инструмент помимо общего для всех писателей-билингвов могут повлиять и специальность, образование конкретного писателя, как это было в ранние периоды творчества Чингиза Айтматова и Мара Байджиева. То, что они долгое время занимались публицистикой, даже напрямую работали газетчиками (Айтматов - корреспондентом газеты "Правда", а Байджиев, - корреспондентом "Литературной газеты") тоже, конечно, наложило свой определенный отпечаток на их писательские почерки именно с точки зрения языка. И это особенно заметно, как мы уже отметили, в ранних произведениях Чингиза Айтматова, написанных на кыргызском языке. В тех про-

изведениях писателя то и дело встречаются газетные штампы-фразы, предложения, построенные по газетной стилистике, что, однако, не мешает целостному восприятию художественного уровня произведения. С другой стороны, возникает закономерный вопрос: а чем он, литературно-газетный язык хуже, чем язык литературный с диалектизмами, весь напичканный местными говорами? Словарь, который недоступен массовому читателю, может быть, и отличается лексическим богатством, но отнюдь не способствует повышению художественного уровня произведения. Невольно вспоминается критерий Льва Толстого об адекватности произведения своей аудитории, который говорил, что, утверждать о каком-то произведении, что оно хорошее, но не для всех понятное, все равно сказать о пище, что оно вкусное, но несъедобное.

В этом смысле, у Чингиза Айтматова наблюдается интересная перемена, происшедшая в его языковом аппарате. Если в своих произведениях, написанных на русском языке, начиная с повести "Прощай, Гульсары!", писатель в отличие от своих ранних произведений сознательно избегал газетную стилистику и язык, старательно, осторожно употребляя безжизненные термины лишь в тех случаях, когда это было неизбежно (как это происходило, скажем, в главе, посвященной Космосу в романе "И дольше века длится день"), то в последних по времени выхода своих произведениях он вновь вернулся к так называемому газетному языку. Имеется в виду не только роман "Тавро Кассандры", который публицистичен по своему материалу, но и повесть к роману "Белое облако Чингисхана", сама тематика, идея которой, казалось бы, напрочь должны были отвергать такой подход. Но когда писатель начинает писать на некоем смешанном языке, - "эсперанто" о "беспрецедентном" в веках повелении Чингисхана, охваченного "параноической идеей", - жаждой владычества, "запретить деторождение в народе-армии", то это, вроде бы, несовместимое ни лексически, ни исторически, слово-образ тоже начинают восприниматься органически, естественно синтезируясь, обобщаясь в сознании современного читателя. И язык-гибрид (на-

зовем - "образное эсперанто"), вмещающий в себя одновременно мышление-сознание монгола эпохи Чингисхана, древнего и современного кыргыза, европейца - вдруг начинает звучать гармонично и полифонично. И что примечательно, напоминая о "всех подвластных Чингисхану улусах", о "Верховном Небе" (здесь нечто иное, как калька с древне кыргызского Кок-Тенир - предмет поклонения древних киргизов в эпоху язычества), а также кажущиеся лексикой постмодернового, европейского романа слова типа "беспрецедентность", "параноидальная идея" вместе начинают восприниматься гармонично, вытекая естественным образом из самой сути содержания произведения двуязычного писателя, составляя одну из главных особенностей его стиля.

Черты вышеприведенного порядка в стиле традиционного "одноязычного" писателя стали бы навязчиво привлекать внимание, "резать слух", как насильно, искусственно включенные в языковой аппарат автора экзотические, этнографические, орнаментальные элементы.

Итак, языковой круг замкнулся! Нам кажется, что эта маленькая метаморфоза в стиле прославленного писателя произошла потому, что Айтматов, будучи уже на вершине художественного творчества, достигнув своего художественного пика, перестал испытывать "комплекс неполноценности", поняв, что как раз то, в чем иногда упрекают писателей-билингвов - это и есть художественное, стилистическое их отличие. То есть, на основе собственного анализа мы убедились в том, что писателям-билингвам как обязательный элемент своего творчества суждено пережить своеобразный комплекс неполноценности для того, чтобы доказать, что их "недостатки" (упреки с точки зрения лексического богатства, стилистической утонченности, грамматической отточенности фраз и т.д.) и являются продолжением их органичных, естественных достоинств, которые с лихвой покрывают те шероховатости и "странности" в их языковом аппарате. Тем более, как известно, в таком глубоко индивидуальном деле, как художественное творчество, ни один "язык, стиль" конкретного писателя не может быть взят в

качестве эталона, совершенства. Известно ведь высказывание Ивана Бунина о том, что ему иногда хочется взять и "переписать произведения Льва Толстого", выправляя их с точки зрения стилистики, "подчистить, при этом слова "так, как", "который, что", бесчисленно повторяющиеся друг за другом, убрать "корявость" из языка Толстого можно понять и воспринимать по-разному, но на наш взгляд, такой сглаженный, чистый текст при этом может потерять почти всего "Толстовского", сохранив лишь внешний рисунок, сюжетное развитие, поверхностное содержание. А между тем известно, что любой стиль, любое своеобразие зиждутся в игре слов, в богатстве их оттенков, в подтекстовой многозначности.

Точно также в ходе нашего анализа мы убедились в том, что писательское своеобразие, стиль в двуязычном творчестве выражают себя в сложном комплексе художественных явлений. И потому отрывать из этого сложного конгломерата лишь только лексическую или стилистическую сторону и на основе такого анализа делать выводы обо всем творчестве писателя-билингва невозможно. Такой анализ, такой подход способны отразить лишь ту часть их творчества, которая рассматривается в том или ином специфическом исследовании, но никак - целое творчество писателя. И тем более опасно, что такой анализ способен создать не только "отрывочную", искаженную картину о творчестве того или иного писателя-билингва, но и сформировать субъективное отношение к билингвальному творчеству в целом. Выше мы писали о том, что билингвальному творчеству пришлось перейти через мучительные сомнения и скептическое отношение к себе общества. И попытки отрицать, неспровергать возможность билингвального художественного творчества в наш век можно оценить как антинаучное явление, призывающее назад - к уже пройденному этапу.

Подытоживая вышеизложенное, можно прийти к выводу о том, что билингвальное художественное творчество, признанное и ставшее активно исследоваться лишь с недавних пор, в литературном процессе реально существует и имеет только ему свойственные черты, аспекты, которые требуют

комплексного изучения, без отрыва друг от друга. При этом, классификация, разграничение разновидностей билингвального творчества также имеет немаловажное значение, так как в каждой из этих разновидностей есть только ей присущие черты и особенности.

И нам кажется, что в случае рассмотрения параллельного творчества, как в нашем случае, когда объект анализа творит на двух языках, следует вести речь также о взаимовлиянии и взаимообогащении "языков" писателя-билингва, что отразится и в развитии тех языков, на которых творит данный писатель. Ибо, по мнению специалистов, "при смешанном билингвизме оба языка могут применяться носителем в одной и той же ситуации, и влияние языков друг на друга оказывается неизбежным". То же самое происходит и в билингвальном художественном творчестве, но только на более высоком, устойчивом стилевом уровне.

Выше мы уже отмечали, что язык писателей-билингвов прежде всего отличается некой "усредненностью", литературностью, граничащей с "газетностью", которые и являются неотъемлемой частью их творчества. Это свойство билингвального творчества исследователями традиционных течений, без учета особенностей двуязычных писателей, рассматривается как "ахиллесова пята" данных писателей, что совершенно несправедливо, ибо любое явление должно изучаться и оцениваться в соответствии со своей сущностью, не позволяющей присваивать ему то, чего в нем нет, и не может быть.

Мы же в ходе своего анализа пришли к результату, опровергающему это устоявшееся мнение о языковом инструменте писателей-билингвов. Наоборот, по нашему глубокому убеждению, это свойство является органичной частью, природной особенностью этого вида художественного творчества. К тому же нельзя не учитывать и ту общепринятую истину о том, что достоинство любого литературного произведения определяется не только "грудой необычных и богатых слов", наличием огромного количественного лексического разнообразия, а прежде всего богатством и глубиной художественного образа, идейностью, которые измеряются

в конечном итоге по мере таланта, особенностями мировоззрения художника.

Возвращаясь к выводам, сделанным как закономерный итог исследования, можно сказать, что кыргызские национальные писатели Чингиз Айтматов и Мар Байджиев поведали всему миру о кыргызском народе, о внутреннем, духовном богатстве своего народа посредством русского языка. Это особенно заметно в их лучших произведениях - "Прощай, Гульсары!", "Белый пароход", "И дольше века длится день" и "Плаха" (Айтматов), "Древняя сказка", "Дуэль", "Однажды очень давно", "Осенние дожди" (Байджиев), где самые актуальные национальные проблемы возвышаются до общечеловеческого звучания. В качестве сравнения можно назвать Серую Сову американского писателя (литературный псевдоним Веши Куоннезина), индейского происхождения, писавшего только на английском языке. Если он поведал всему миру об исчезающей уникальной цивилизации, о трагедии, постигшей свой народ, "оставаясь верным другом своего бобрового народа", то Айтматов и Байджиев не ограничились своими произведениями о Матери-Оленихе и о Серой Козе, постепенно переходя от национального материала к национально-глобальному материалу, напоминая человечеству о Памяти, о своем человеческом долге и нравственных устоях, на которых и зиждется жизнь на Земле.

Кстати, об индейском бобре и лисе, а также о кыргызском олене и волке, Серой Козе, изображенных в повести "Одинокий лось" Серой Совы, в повести "Белый пароход" и в романе "Плаха" Чингиза Айтматова, в повести "Однажды очень давно" Мара Байджиева можно с полным основанием утверждать, что эти животные выступают не только как тотемы-знаки индейского и кыргызского родов (в традициях которых, заметим, как выясняется, очень много общего), что еще раз подтверждает Единство Рода Человеческого (Джонни Донн), а несут в себе художественный символ, свидетельствующий о ценности и незаменимости каждого народа и его культуры. То есть, мы убедились в том, что двуязычное творчество (билингвальное художественное творче-

ство) больше склонно к объединяющим, общечеловеческим устремлениям и обобщениям. И это тем более символично, учитывая тот факт, что на пороге XXI века, на новом витке развития человеческой цивилизации, прошли времена искусственного-вынужденного билингвизма, когда "победители уничтожали почти всех мужчин из среды побежденных и ко времени появления европейцев на этих островах (на Латиноамериканских - М.А.) сложилось своеобразное положение, при котором мужчины говорили на одном языке (карибском), а женщины на другом (аравакском)".

Ценность каждого этноса и культуры, своеобразие каждого народа воспеваются во всем гуманистическом искусстве, но ярче и выпукло проявляются именно в билингвальном художественном творчестве в силу того, что оно является естественным продолжением той самой интернациональной культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

- 1.Парамонов Б. Египтянин Набоков // Звезда. - 1999. -№-4 - С.214.
- 2.Каграманов Ю., Возвращенный рай // Иностранная литература. - 1972. №-1 - С.196.
- 3.Григорян Г. О средствах массовой коммуникации и о судьбах человечества в поп-философии // Вопросы философии. - 1972. №-10 - С.151.
- 4.Хантингтон С. Конфликт цивилизаций // Полис. - 1994. №-1 - С.33.
- 5.Уэст М. Обучение английскому языку в трудных условиях. - М.: Просвещение, 1966. - С.3.
- 6.Неелов И. Язык мой - друг мой // Европа. - 2001. - №-4 - С.4.
- 7.Языки мира // Советский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия. - 1989. - С. 1594.
- 8.Эл каттодон алынган айрым цифралар // Кыргыз руху. - 1991. - № - 7.
- 9.Гусейнов Ч. Этот живой феномен. - М.: Сов.писатель, 1988, с.355.
10. Гусейнов Ч. Неисчерпаемые возможности и "грозящие опасности" // Художественный перевод: проблемы и суждения. - М.: Известия, 1986. С.401-402.
11. Алексеев М.П. Многоязычие и литературное творчество // Многоязычие и литературное творчество - Л.: Наука. - Ленинградск. отдел. - 1981, С. 3=9.
12. Асаналиев К. Чыңгыз Айтматов кечээ жана бүгүн. - Б.1995; Гачев Г. Чингиз Айтматов и мировая литература. - Ф.Кыргызстан, 1982;Джолдошева Ч., Мамытбекова Ч. Двужычное творчество Чингиза Айтматова. - Б. - 1997;.
13. Джусойты Н. О национальной самобытности писателя // Вопросы литературы. - 1989. - № -12.- С. 49.
14. Художественный перевод. Вопросы теории и практики. - Ереван. - Издательство Ереванского Гос. Университета. - 1982. - С. 457.
15. Многоязычие и литературное творчество. - Л.Наука. - Ленинградск. отдел., 1981. - С. 4-5.

16. Гусейнов Ч. Этот живой феномен. - М.: Сов. Писатель, 1988 - С.378.
17. Там же. С. 378.
18. Там же. С.369.
19. Айтматов Ч. Человек между двумя языками // Языковой космос // Заметки о себе // - В соавторстве с землей и водой. - Ф. Кыргызстан, 1978. С. 107, 181, 152 . Беседы: Орбиты взаимодействия // Точка присоединения - Там же. С. 276 и 317. Час слова // Диалог с В. Коркиным, Цена - жизнь // Беседа с И.Ришиной. Как слово наше отзовется // Диалог с Н.Анастасьевым, Цена прозрения // Интервью Ф.Медведеву. - М., Изд-во Агентства печати новости, 1988. С. 262, 296, 211, 348.
20. Джолдошева Ч., Мамытбекова Ч. Двухязычное творчество Чингиза Айтматова. - Б., - 1995. С.41.
21. Джусойты Н. Что такое родной язык писателя? // Вопросы литературы. - 1988. - № - 7. - С.32.
22. Бойд Брайен. Владимир Набоков: вступление в биографию // Литературное обозрение. - 1999. №- 2. С. 12.
23. Макарова А. Коротко о Серой Сове. // Наука и жизнь, - 1966, № - 10, - С.138.
24. Джусойты Н. Что такое родной язык писателя? // Вопросы литературы. - 1986, № - - 7. - С. 55.
25. Айтматов Ч. Необходимые уточнения. // Литературная газета. - 1970, 27 - июня.
26. Айтматов Ч. Цена прозрения // Интервью Ф.Медведеву // Огонек. 1987, - С. 17.
27. Айтматов Ч. Как слово наше отзовется. Диалог с Н.Анастасьевым // Дружба народов, - 1987, №-2, - С.- 287.
28. Шахновская Зинаида. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. - С. -63.
29. Набоков Владимир. Интервью Бернару Пиво на французском телевидении в 1975-году // Звезда, 1999, - № - 4, - С. 48-54.
30. Там же. - С. - 51.
31. Набоков В. Лолита. Постскрипtum к русскому изданию. М.: - Известия, 1989. - С. - 388.

32. Санги В. Спасти народы Севера - сохранить их культуру. Беседа с А.Дмитриевой // Вопросы литературы. - 1989. - № - 3. - с. - 8-10.
33. Кувшинников А. Парагвай: И низвергнется гром...; Парникеев Г. Чили: "Венсеремос!" - "Мы победим!" // Иностранная литература. - 1986. - № - 8. - С. 195-205; Джугашвили Г. Двухязычие и культурные традиции // Иностранная литература. 1975, № - 5, - С. 221-223.
34. Гусейнов Ч. Неисчерпаемые возможности и "грозящие опасности" // Дружба народов, 1980, №-6. - С. - 245.
35. Суровцев Ю. Многозвучный роман-контрапункт // Дружба народов, - 1981, - №-12, - С. - 276.
36. Искандер Ф. Интервью журналу "Альма матер" - Вестник Высшей школы. М., - 1999. - №-10, - С. - 87.
37. Аннинский Л. Превращение Жизни // Т.Пулатов. Завсегдатай. - М., Известия. 1982. - С.- 482.
38. Набоков В. Убедительное доказательство // Звезда, 1999, № - 4, - С. - 89.
39. Рассель Б. - Джозеф Конрад, - Из книги "Портреты по памяти" // Иностранная литература, 2000, №-7. - С. - 251.
40. Кугультинов Д. Чувство хозяина Земли // Вопросы литературы. 1988. №-8, - С. -10.
41. Джангужин Р. Туркестан-Туран. Силуэты геополитики // Литературная Россия. 2000, - № - 25.
42. Энциклопедия "Кыргызстан", История. - Б., 2000 - С. - 196.
43. Там же. - С. - 201.
44. Чороев Т.К. Махмуд ибн Хусейин Ал-Кашгари жана анын "Түркий тилдер сөз жыйнагы". - Ф., - Кыргызстан, 1999. - С. - 37, 63.
45. Гусейнов Ч. Этот живой феномен. М., - Сов. Писатель. - 1988, - С. - 356.
46. Зарлыкбеков Ж. Токтогул кызы Гүлясардын тагдыры // Асаба, 2000, 17-ноября.
47. Кызыл гүл. Сборник стихов кыргызских поэтов. Сост. Т.Джолдошев, М., Центральное издательство народов СССР, 1927.

48. Данияров Б. Касым ырлары тууралуу // Касым ырларынын жыйнагы. М., Центральное издательство народов СССР. 1927. - С. - 3.
49. Бектенов З. Замандаштар жөнүндө эскерүүлөр. Б., 1996. - С. - 63.
50. Там же. - С. - 169-170.
51. Абдукаимов У. Кенже лейтенанттын күндөлүгүнөн// Кыргызстан маданияты, 1967, 24-февралы. Перевод с русского А.Джакипбекова.
52. Салиев А. Председатель Салиев Чыңгыз Айтматов менен Төлөгөн Касымбековду кантип өстүрдү? Интервью корреспонденту К.Ажимудинову // Адабий гезит. 2002, №-8, - С. - 4.
53. Асаналиев К. Чыңгыз Айтматов кечээ жана бүгүн... - Б., -1995.
54. Джолдошева Ч., Мамытбекова Ч. Двухязычное творчество Чингиза Айтматова. Б. - 1997.
55. Айтматов Ч. Я открыл свою землю. Беседа с В.Левченко. // Литературный Киргизстан. 1978, -№ - 6, - С.- 138.
56. Айтматов Ч. Повести гор и степей. М., - Сов. Писатель. 19961.
57. Гумилев Л.Н. Этносы и антиэтносы // Звезда, 1990, №-1, - С. - 136.
58. Айтматов Ч. Материнское поле. - Ф. - Кыргызстан, 1964. - С. - 404
59. Айтматов Ч. Прощай, Гульсары! Ф. - Кыргызстан, - 1967. - С. - 289.
60. Там же. - С. - 313.
61. Айтматов Ч. Ранние журавли. М., Мол.гвардия. 1978. - С. - 468.
62. Там же. - С. - 473.
62. Айтматов Ч. Прощай, Гульсары! Ф. - Кыргызстан. 1967. - С. - 286.
63. Айтматов Ч. Үч томдон турган чыгармалар. - 1-том. Ф., - Кыргызстан. - 1977. - С. - 98.
64. Джолдошева Ч. кыргызская проза в русских переводах. Ф. - Кыргызстан. 1977. - С. - 98.

65. Айтматов Ч., Шаханов М. Плач охотника над пропастью. (исповедь на исходе века). Алматы, Рауан. 1996. - С. - 34-35
- 66.. Айтматов Ч. Я открыл свою землю. Интервью с В.Левченко // Литературный Киргизстан, 1978, №-6, - С.- 128.
- 67.. Айтматов Ч., Шаханов М. Плач охотника над пропастью (Исповедь на исходе века). Алматы. Рауан. 1996. - С. - 98.
68. Салиев А. Председатель Салиев Чыңгыз Айтматов менен Төлөгөн Касымбековду кантип өстүрдү? Интервью корреспонденту К.Ажимудинову // Адабий гезит. 2002, №-8, - С.- 4.
69. Санги В. Легенда, созданная заново. Беседа с А. Руденко // Дружба народов, 1978. №-1, - С. - 257.
70. Асаналиев К. Чыңгыз Айтматов кечээ жана бүгүн. Б., - 1995.
- 71.Айтматов Ч. Газетчик Дзюо, Ашим. Рассказы // Кыргызстан, 1952, №- 2.
72. Айтматов Ч. Долондун кан жолунда. Отрывок из повести "Тополек мой в красной косынке" // Советтик Кыргызстан, 1959, 30-августа.
73. Медведев Ф. Цена прозрения. С Чингизом Айтматовым из Москвы в Чолпон-Ата. - М., - Книга. 1990. - С. - 132.
74. Асаналиев К. Чыңгыз Айтматов кечээ жана бүгүн. Б., - 1995, - С. - 55.
75. Айтматов Ч. Я открыл свою землю. Интервью с В.Левченко // Литературный Киргизстан, 1978. - № - 6. - С. - 107.
76. Там же. С. 106.
77. Айтматов Ч. Проблемы двуязычия // Азия и Африка сегодня. 1969. №-2. - С. - 32-33.
78. Айтматов Ч. Орбиты Взаимодействия. - В соавторстве с землей и водой. - Ф., Кыргызстан, - 1978. - С. - 288.
79. Айтматов Ч. Час слова. - Статьи, выступления, диалоги, интервью. - М., АПН, 1986. - С. - 262.
80. Айтматов Ч. Орбиты взаимодействия // Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водой. - Ф. Кыргызстан. - 1978. - С.- 288.

81. Айтматов Ч. Точка присоединения. // Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водой. - Ф., - Кыргызстан. - 1978. - С. - 276.
82. Там же. - С. - 281.
83. Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М. - Радуга. 1985, - С. - 277.
84. Лермонтов М.Ю. Собр. Соч. в 6 т. Т.4. М-Л.: изд. АН СССР, 1962, - С. - 275.
85. Рахманалиев Р. Чингиз Айтматов Чингиз Айтматов и мировой читательский процесс // Рахманалиев Р. Культура чтения великих писателей. - Ф., - Мектеп. 1989, - С. - 163.
86. Айтматов Ч. Высокий долг писателя. Беседа с Пакистанским писателем Ф.А.Фаизом // Вопросы литературы. 1983. № - 9, - С. - 18.
87. Айтматов Ч. Во стремнине жизни // Советская Киргизия, 1965, 20-ноября.
88. Айтматов Ч. Повести и рассказы. - Ф., Кыргызстан. 1978. - С. - 66.
89. Айтматов Ч. Главная книга // Литературная газета, 1961, 8-июля.
90. Боров Ю. Сталиниада. М., Книга. 1991. с. 11.
91. Валиханов Ч. Собр. Соч. в 5 т. Т. 1. Алма-Ата, 1964. - С. - 389.
92. Айтматов Ч., Шаханов М. Плач охотника над пропастью (Исповедь на исходе века). Алматы. Рауан. 1996. - С. - 123.
93. Бондаренко В. Чингиз, не помнящий родства // Наш современник, 1995, №4, - С. - 223.
94. Гачев Г. Чингиз Айтматов и мировая литература. - Ф. Кыргызстан, 1982, - С. - 278.
95. Джолдошева Ч. Современная кыргызская проза и проблемы перевода. Ф., -Кыргызстан. 1981.
96. Гусейнов Ч. Что такое перевод автора? Неисчерпаемые возможности и "грозящие опасности" // Дружба народов, 1980. - №-6. - С. - 251.
97. Что такое перевод автор? // Дружба народов. 1980, №-5, - С.- 239.

98. Оба языка надо беречь! // Дружба народов, 1980, № - 5, - С. - 240.
100. Бесаев Т. Почему я в это не верю? // Дружба народов, 1980, №-5. - С. - 241.
101. Ким А. Почему я в это верю? // Дружба народов, 1980, №-5, с.244.
102. Айтматов Ч. Орбиты взаимодействия // В соавторстве с землей и водой. - Ф., Кыргызстан. 1978. - С. - 283.
103. Джолдошева Ч. кыргызская повесть в русском переводе. Ф., Кыргызстан. - 1977. - С. - 100.
104. Козько В. Школа, масштаб, уровень // Дружба народов. 1980, №-5, -С.- 246.
105. Гусейнов Ч. Этот живой Феномен. М., - Сов. Писатель, 1988, - С. - 395.
106. Анар. Юбилей Данте, повесть и рассказы. М., Молодая гвардия, 1969, - С. - 77.
107. Там же. - С. - 101.
108. Анар. Цейтнот. Повести, рассказы, эссе. М., - Известия, 1989, - С.- 377.
109. Джусойты Н. Реки вспять не текут. Романы. М., Сов. Писатель, 1982.
110. Михайлов О. Король без королевства // Владимир Набоков. Машенька... М., Худ. Литература. 1988. - С. - 9.
111. Скаммел Майкл. Переводя Набокова или сотрудничество по переписке // Иностранная литература. 2000. № 7, - С. - 252.
112. Повести гор и степей. Сборник рассказов и повестей. Сост. Э.Борбиев. Ф., Кыргызстан, - 1985.
113. Гусейнов Ч. Неисчерпаемые возможности и "грозящие опасности" // Дружба народов, 1980. № -6. - С. - 251.
114. Сидоров Е. Время, писатель, стиль. М., Сов. Писатель, 1978, - С. - 18.
115. Кто мы такие? // Литературный Киргизстан, 1979, №-1, - С. - 97.
116. Айтматов Ч. Я открыл свою землю. Беседа с В.Левченко // Литературный Киргизстан, 1978, №-6, - С. - 113.

117. Байджиев М. Мезгил барактары. Повести и рассказы. Ф., Кыргызстан. 1987. - С. - 189.
118. Байджиев М. В битве за истину. Б., 2002.
119. Байджиев М. Осенние дожди. М., Худ. Литература. 1985.
120. Салиев А. Председатель Салиев Чыңгыз Айтматов менен Төлөгөн Касымбековду кантип өстүрдү? Интервью корреспонденту К.Ажимудинову // Адабий гезит. 2002, №-8, - С. - 4.
121. Ковский В. По своей тропе // Байджиев М. Осенние дожди. М., Художественная литература, 1985. - С. - 3.
122. Фурманов Д. Чапаев, роман, Ф., Кыргызстан, 1959, на кыргызском языке. Перевод с русского М. Байджиева.
123. Байджиев М. В субботу вечером. - М. Искусство, 1987. - С. - 93.
124. Байджиев М. Узак сапардагы поезд. Драмы. Б., Адабият, 1991. - С. - 128.
125. Многоязычие и литературное творчество. М. - Л. - Наука, Ленинградское отд. - 1981.
125. Что такое перевод автора? // Дружба народов. 1980. - №-№- 5-и -6.
126. Левченко В. Чингиз Айтматов: проблемы поэтики, жанра и стиля. М., 1982. Сов. Писатель.
127. Айтматов Ч. Тавро Кассандры. Белое облако Чингисхана. М., ЭКСМО, 1995. - С.- 232, 260.
128. Хьюит Карен. Джозеф Конрад: проблема двойственности // Иностранная литература, 2000, №-7, - С. - 171-172.
129. Залыгин С. Литературные заботы. М., - 1979. - С. - 363.
130. Пулатов Т. Язык, автор, жизнь. // Литературное обозрение, 1976, №-8,
131. Верещагин Е.М. Психологическая и методологическая характеристика двуязычия (билингвизма). М., - 1969. - С. - 29.
132. Ким А. Ответ на вопросы анкеты "Жизнь в слове" // Литературная газета, 2001. №-47. 21-27-октября.

133. Сова С. Одинокий лось, рассказ // Наука и жизнь. 1966. №-10, - С. - 138.
134. Панов Е. Знаки, символы, языки. М., Знание, 1983. 216.
135. Чебексаров Н., Чебоксарова И. Народы, расы, культуры. М., Наука. 1985. - С. - 64.
136. Байджиев М. Сказание о Манасе. Б., Седеп, 2009.
137. Хлыпенко Г. Русскоязычный манасчи Мар Байджиев. Там же.

Научно-популярное издание

Мамасалы Апышев

**ФЕНОМЕН ДВУЯЗЫЧИЯ:
ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ И МАР БАЙДЖИЕВ**
(Билингвизм в художественном творчестве)

Редактор: Майрамкуль Апышева.

Корректор: Эльнура Абдурасулова.

Художественное оформление Бакыт Куренкеева.

Тех. редактор: Мукай Кадыров

Формат 60x84 ¹/₁₆. 9,75 п.л