

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БУРЯТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ДОРЖИ БАНЗАРОВА»

С. И. Гармаева

**ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ
В ПРОЗЕ БУРЯТИИ XX ВЕКА**

**(опыт сравнительного анализа литератур
тюрко-монгольского мира)**

МОНОГРАФИЯ

Издание второе

Ответственный редактор

В. Ц. Найдаков

доктор филологических наук, профессор

Улан-Удэ
Издательство Бурятского госуниверситета
имени Доржи Банзарова
2024

УДК 8.571.54
ББК 84
Г 206

Утверждено к печати
редакционно-издательским советом
Бурятского государственного университета
Протокол № 7 от 20.10.2023 г.

Рецензенты

Э. Г. Сангадиева

кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы и языкознания БГУ им. Д. Банзарова

М. Н. Жорникова

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы БГУ им. Д. Банзарова

Гармаева С. И.

Г 206 **Типология художественных традиций в прозе Бурятии XX века**
(опыт сравнительного анализа литератур тюрко-монгольского мира) :
монография. Изд. 2. Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверси-
тета имени Доржи Банзарова, 2024. 188 с.
ISBN 978-5-9793-1899-8

В монографии впервые предпринята попытка типологии художественных традиций прозы Бурятии 40–80-х гг. XX века в их сравнительном анализе с литературами тюрко-монгольского ареала. Автор создает несколько типологических моделей, которые, как ему кажется, позволят национальным и региональным литературам интегрироваться в более общие культурные художественные системы.

Рассчитана на литературоведов, филологов, студентов филологических факультетов.

Garmayeva S. I.

Typology of Artistic Traditions in the 20th-century Prose of Buryatia
(a comparative analysis of literatures of the Turkic-Mongolian world) :
a monograph. Edition 2. Ulan-Ude : Dorzhi Banzarov Buryat State University Publishing Department, 2024. 188 p.
ISBN 978-5-9793-1899-8

The monograph is the first attempt to typologize the artistic prose traditions of Buryatia in the 40s–80s of the 20th century in comparison with the literatures of the Turkic-Mongolian world. We have created several typological models and believe that they will allow national and regional literatures to integrate into more general cultural artistic systems.

The book is intended for literary scholars, philologists, and students of philological faculties.

УДК 8.571.54
ББК 84

© С. И. Гармаева, 1997
© Бурятский госуниверситет
имени Доржи Банзарова, 2024

ISBN 978-5-9793-1899-8

ВВЕДЕНИЕ

Процесс становления и формирования национальных литератур исследовался и исследуется сегодня достаточно активно и плодотворно, это относится и к литературам Сибири, Севера, Дальнего Востока [1]. Выявлены их исторические корни и условия возникновения и становления, основные идейно-тематические аспекты, факторы формообразования и связанные с ними механизмы ускорения. Исследованы литературной наукой отдельные вопросы художественности, ее критерии, другие еще ждут своего рассмотрения. И к каким бы крайностям и вульгаризаторской категоричности мы ни приходили сегодня в отношении к своему прошлому, нельзя отрицать реальности: национальная литература имела возможность развиваться и стремилась к уровню литературы XX в. Именно в этой исторической эпохе было реализовано понятие «ускорение» в связи с такими сущностными терминами, как «новописьменный», «младописьменный» и другими, когда у народов появилась на основе учебы, освоения народно-поэтического опыта, взаимосвязей возможность обретения, стяжения концов и начал для создания собственной литературы. Соответственно формировалось и художественное мышление писателя, способное этот уровень обеспечить.

Вместе с тем современная научная ориентация делает актуальными исследования не только вширь. Очевидно, наступает время углубления логики известного и изученного и вхождения в намечающиеся в науке процессы интеграции и универсализации конкретных явлений в более общие типологизирующие системы. К тому же сама концепция современной истории и теории развития общества расширяется и обогащается реалиями научного познания: теорией эволюции и космизма, теорией этногенеза, идеей евразийства и пассионарного напряжения, все более конкретизирующимися понятиями в области типов поэтики и литературных направлений, открывшимися возможностями познания религии и религиоведения и многое другое. Проблемы типологии активно изучались и изучаются современной фольклористической наукой [2].

Исследователи общероссийского литературного процесса обобщают эту проблему как одну из ведущих на современном этапе:

перечтение, основанное на достижениях современной филологии с учетом широкого историко-культурного, этногенетического и географического контекстов. При этом Н. Надъярных отмечает основную сложность такого подхода при изучении национального литературного процесса — отсутствие типологических исследований этнических компонентов культуры регионов, которые, находясь сегодня на рубеже веков и в ситуации разрушения отдельных стереотипов, должны определить для себя основные параметры этой ситуации [3]. Продолжая разговор о необходимости изучения типологических аспектов, К. Султанов подчеркивает, что качественно иного осмысления требует соотнесенность этнического, национального и универсального в движении литературы [3]. А для этого нужны материалы с мест и, очевидно, чем больше, тем лучше, так как именно конкретные исследования типологических процессов в региональных, зональных, национальных литературах могут составить тот материал, который в последующем станет предметом интеграции и универсализации его. Исследуя типологические особенности развития отдельных литератур Средней Азии и Ближнего Востока, З. Османова считает, что сегодня уже сформировалась ситуация, когда изучение мирового литературного процесса нельзя отделить от региональных и национальных тенденций как взаимодействующих и взаимосвязанных, ибо динамикой обладает то, что несет в себе качества всеобщего, социально и исторически характерного [4].

Вопросы типологии художественных традиций национальных литератур вообще и регионов Сибири, Севера и Дальнего Востока в частности в их интегрирующих аспектах еще ждут своего и этнологически-особенного, и обобщающего изучения. Пока же таких исследований нет, хотя специфика отдельных традиций изучается и рассматривается достаточно широко и основательно [1]. В данной работе предпринимается первая попытка такого, по возможности комплексного рассмотрения поэтики на определенном отрезке времени и художественного пространства — в прозе Бурятии XX в. В этом состоят определенная актуальность и новизна работы. Автор считает, что изучение национальной поэтики в ее эволюционном движении на этногеографическом уровне даст возможность подой-

ти к определенному типологическому ряду, подготовить тем самым вхождение тюрко-монгольского ареала в еще более общие системы. Кроме того, в нынешней методологической ситуации в литературе и литературоведении могут, на наш взгляд, убедительнее обнаружиться и исконные позитивные процессы, не поддавшиеся конъюнктурным тенденциям времени, сохранившиеся в своей изначальной значимости (к примеру, проблемы типологии буддийской модели мира).

Как известно, изучение проблем типологии литературного развития связано с именами М. Бахтина, Д. Лихачева, С. Аверинцева, М. Храпченко, Н. Рифтина, Ю. Манна, С. Неклюдова, В. Брагинского и др. [5]. При этом в области теоретического осмысления типологии больше «повезло» литературам прошлого, особенно древнего мира и средневековья. Типология литературы более позднего периода разрабатывалась в работах Д. Лихачева, Н. Конрада, А. Веселовского, В. Жирмунского, И. Неупкоевой, Н. Надъярных, В. Топорова и др. Результаты исследований ученых по этому вопросу можно было бы свести к нижеследующим выводам. Движение к типу, типологическому означает поиск точки опоры для взгляда сверху, чтобы, рассматривая литературу в контексте создавшей ее культуры, анализируя конкретные детали, можно было бы определить место данного явления в системе единства общего и специфического, когда частное должно быть понятно в ракурсе общего, а общее можно объяснить за счет частного. Один из основоположников отечественной компаративистики Н. Конрад считал, что, сопоставляя в системе явления, возникшие в разное время, мы получаем о явлении гораздо более полное и историческое, и эстетическое представление [6]. Задача эта, как видно, одна из сложных, определить подступы к ней весьма непросто. Хотя это, может быть, и не так сложно, если следовать логике самой эволюции — в качестве типизирующего начала, как правило, берется то, что формирует наиболее общие этапы развития, в динамике которых складываются, определяются слагаемые и сами художественные системы, характеризующие, в свою очередь, общую теорию эволюции, где есть место этническому, национальному. Таким началом, на мой взгляд, должны стать сами стадии становления и развития сознания (в их

основе — мифическая, религиозная, философская, которые, конечно же, сыграли свою регулирующую роль и в эволюции художественного развития). Именно в этой связи основное внимание в работе будет уделено типологии трех аспектов поэтики прозы Бурятии: мифопоэтическим традициям, освоению художественным сознанием религиозных мотивов и воззрений и проблеме формирования собственной художественной философии. Факторами, работающими на типологию, способствующими ее проявлению, могут стать и традиционное понимание, и изображение времени (мифопоэтического, религиозного буддистского и исторического), которое исчисляется на востоке по кругу, по циклу, в отличие от однонаправленного и прямого западного сознания. Такая цикличность и замкнутость времени как бы предполагают повторяемость происходящего в нем.

Проблема типологии прозы Бурятии не может рассматриваться без учета идеи евразийства. Бурятия этнически и географически оказалась в центре соединения Запад — Восток, что не могло не сказаться на особенностях менталитета ее народа. Если этногенез во многих своих параметрах явление природное, формирующееся особенностями географии, климата и ландшафта в целом, то специфическое в нем складывалось, с одной стороны, под влиянием степной стихии и мира кочевника, с другой стороны — традиций оседлости и земледелия.

Николаем Рерихом, большую часть своей жизни посвятившим изучению Центральной и Южной Азии, искавшим там, в Гималаях, Индии, Тибете, Монголии и Бурятии, истоки и разгадки многих проблем мировой гармонии, еще в начале XX в. было отмечено, что человечество движется вспышками энергии [7]. Первой такой «вспышкой», очевидно, и следует считать энергию мифопоэтического в становлении художественного сознания и притяжения к ней писателей. Это притяжение, как, впрочем, и остальные, идет от самой жизни: до определенного времени и в определенных соотношениях, как известно, мифопоэтическая традиция была и остается формой художественного мышления, средством ценностных ориентаций. И, более того, по мере удаления в дебри и дали технократических достижений XX в., не всегда и не во всем идущих на пользу

самому человеку, писатели в поисках возможной гармонии все больше испытывают потребность приблизиться к истокам, к корневой системе жизни, как к ее стержню, опоре, способу проверки на истинность и т. д. Традиция — основа национального самосознания, человек никогда не сможет быть свободным от этнической логики миропонимания и, несмотря на, наверно, и вопреки закономерности процесса урбанизации необходимость познания корней будет заставлять человека все больше оглядываться назад, в прошлое в поисках аналогий, которые могут помочь прояснить и подтвердить настоящее. Исследуя поэтику древнерусской литературы, Д. Лихачев справедливо отмечает, что сравнение обогащает исследование новыми эмпирическими фактами, подтверждая закономерность художественного явления в широких рамках «всеобщей» литературы.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. Первая глава раскрывает типологию мифопоэтической модели мира. Рассматриваются слагаемые, составившие собой типологический ряд художественных традиций: этнографические реалии быта и их содержательность в условиях художественного творчества, а также отдельные мотивы и произведения фольклора. Использование в работе термина «мифопоэтика» автор связывает с широким смысловым контекстом: от возможности фантастического отражения действительности первобытным сознанием до философской формы проявления мировоззрения человека, его попытки обобщать и объяснять, выражать свое отношение к искусству и действительности. В связи с содержанием и задачами первой главы и работы в целом нельзя было не выйти за художественные границы литературы Бурятии в ареал тюрко-монгольского мира. Литературы этого ареала эстетически близки по многим параметрам. Это стихия единого геопространства, обусловившая их генетическое и этническое родство, отсюда же сравнительно одинаковы по времени и особенностям пути становления литератур (так, первый бурятский роман появился в 1949 г., монгольский — в 1951 г.) и др. На материале первой главы автор пытается показать особую чувствительность сознания человека к восприятию идейной, образной картины мира в их философской значимости, которая закладывалась на самых ранних

стадиях человеческого существования, позволяя формировать художественное сознание до наших дней.

Поэтика мифопоэтических традиций во многом связана с религиозными воззрениями. Художественная содержательность религиозных мотивов в литературе выступает фактором формирования художественного мышления — это второй аспект типологии, содержание второй главы работы. Религиоведческий аспект — достаточно активный типологизирующий фактор в силу своих родовых качеств: восточное сознание, выраженное и сформированное в основе своей буддизмом с его принципом «мир — это я», стремится привести множественность мира к некоему единому знаменателю, к единой системе, к обобщающей модели его осмысления и понимания. Во-вторых, работающим на типологию является, по мнению автора, буддистский канонический закон зависимости, причинной следственности, результатом которой является идея перевоплощения, перерождения, перевоссоздания жизни.

И, наконец, третий аспект типологии, рассмотрение которого представляется необходимым — поиски совпадений общего в локальном конкретном и частном и наоборот. Поиски таких взаимосвязей составляют содержание третьей главы. В данном случае речь должна пойти о собственно писательской философии, когда бы предыдущие интерпретации традиций должны завершаться идеей творца, реальностью мысли художника, его философией в системе общей теории познания, самим ощущением законов эволюции, с которыми писатель имеет дело скорее на интуитивном уровне. Названные аспекты типологизации станут соответственно темами трех глав в работе.

Данный комплекс типологических парадигм рассматривается на примере литературы Бурятии 40–80-х гг., то есть практически с возникновения и становления в ней повествовательных жанров произведений. В жанровом отношении данный этап характерен преобладанием романа (первый роман, а в его лице первое художественное произведение — «Степь проснулась» Ж. Тумунова — появилось в 1949 г., следующий — «На утренней заре» Х. Намсараева — в 1950 г.) и так вплоть до 80-х годов создавалась романистика Бурятии, состоящая из достаточно крупных эпических произведе-

ний исторической, историко-революционной и современной тематики и проблематики. Преобладание жанровых структур романа не совсем типичный путь становления национальной прозы (в большинстве своем литературы начинались с малых форм и закономерной формы автобиографического повествования). Такая жанровая обусловленность, как мне кажется, не лишена внутренней логики, своей закономерности, которую, на первый взгляд, можно объяснить хотя бы двумя причинами, лежащими на поверхности: с одной стороны, это проявление менталитета кочевника и поэтики кочевого мира — стремление к шире и дали, свободе перемещений во времени и пространстве, с другой стороны, художника захватила сама открывшаяся в результате революции перспектива, вызвав необыкновенный порыв, равный «глобально-космическому» [8], происходит выброс сгустка художественной энергии (вспышка — Н. Рерих), и возникает потребность охватить этот масштаб и в соответствующей масштабу форме — большинство романов этого периода было в основном именно историческими и историко-революционными. Выводы, к которым приходит исследователь литератур Северного Кавказа К. Султанов, можно применить ко многим национальным литературам: в молодых литературах Северного Кавказа именно достижения историко-революционного романа определяли, начиная с 20-х годов, уровень прозы, обозначили принципиальные вехи эволюции национального художественного сознания [9]. Прав он, говоря и о том, что историко-революционная тема изображается практически во всех литературах через схожие, близкие сюжеты, что само по себе уже является типологизирующим фактором.

В связи с развитием романа интересно отметить и то, что к 70-м гг., то есть ко времени духовного кризиса общества, практически завершилось в прозе Бурятии и время романа, выбросив последнюю вспышку пассионарной энергии в историческом романе И. Калашникова «Жестокий век», русскоязычного писателя, потомка тех мятежных старообрядцев, которые двинулись в XVIII в. из западных областей России (в Бурятии живут в основном выходцы из Беларуси и Польши) в далекую Бурятию. Наверное, это и есть одно из первых совпадений, поискам которых отводится третья глава данной работы. Старый стереотип формы изжил себя, а новый

заполнять пока было нечем. Однако, к этому времени как бы подошел следующий этап творческой учебы с его результатами — умение работать с не менее трудными малой и средней формами рассказа и повести, отбирая для изображения в них уже отдельное и тематически ограниченное, а не только глобальное. В этой связи в русле рассмотрения принципов типологизации должны выделиться и определиться какие-то закономерности жанрообразующих аспектов, в данном случае, прежде всего романа, повести и рассказа.

Таким образом, с самих истоков зарождения прозы Бурятии в ней как бы закладывались определенные координаты исследований ее будущих типологизирующих начал. При привлечении литературного материала конкретных художественных произведений автор отчасти намеренно сужал его количественные пропорции в пользу углубления анализа, возможности подойти к одному и тому же художественному явлению с разных аналитических и обобщающих точек зрения, что, в свою очередь, позволило бы с большей объективностью определить их типологическую сущность.

Глава I

ТИПОЛОГИЯ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

Изучение фольклорных традиций в их типологических взаимосвязях раскрывает много интересного и неожиданного. Прежде всего, необходимо отметить, что обнаруживается внутренняя пластичность фольклорных форм, благодаря чему их содержательность при освоении литературой оказывается емкой и разнообразной. Фольклорная поэтика становится носителем особой выразительности национального мироощущения, проявляя немалые трансформационные возможности отдельных своих, особенно жанровых, структур, к примеру, легенд, мифов. Их эстетическая энергия, внутренний динамизм помогали литературе создавать не только отдельный образ, но и сюжетно-композиционную основу произведения. Как это происходило на деле — об этом разговор будет идти в первой главе.

Общетеоретическое изучение проблем «скачка», конечно же, выявляет законы «акселерации». Одним из механизмов ускоренного развития национального художественного сознания исследователи национального литературного процесса считают активное творческое осмысление художниками фольклорно-поэтических традиций своего народа.

И в этой связи одной из проблем становления художественного метода в литературах народов России по-прежнему остается проблема освоения фольклорно-поэтических традиций современным художественным сознанием. Разработка этой проблемы, установление научно обоснованных критериев принесли свои определенные плоды. Теперь уже беспредметным становится разговор о том, ухудшает или улучшает современное произведение обращение писателя к фольклорным мотивам и образам. Другое дело, в какой мере и как фольклор помогает решать идейно-эстетические задачи нового времени. Поэтому исследование фольклорных традиций, художественной правомерности использования их современными писателями не теряют своей актуальности.

Все разнообразие форм и способов использования традиций рассматривается под углом зрения опоры при формировании реалистического метода и создании прозаических произведений.

В главе выделено несколько таких моментов наибольшего приращения к фольклорно-эпическим традициям.

1. Этнографические реалии, с которыми приходит в литературу ощущение достоверности и связи времен. Через них воспринимается и постигается особенность народного мироощущения, дающая возможность, в свою очередь, познать отдельные стороны философских, этических и эстетических представлений народа.

2. Условные абстрагированные формы художественного сознания, как то: мифы, легенды, с помощью которых проблемы, поставленные жизнью, решаются реалистическим искусством на переплетениях сказочного и реального.

3. И, наконец, человек, герой произведения, персонифицировавший во многом народные идеалы гуманизма, прекрасного.

Каждый из этих компонентов фольклорно-образного мышления выполняет в произведении свою художественную функцию. При рассмотрении процесса наполнения старых фольклорных структур и мотивов новым жизненным содержанием, что и является задачей главы, мы сталкиваемся с многими проблемами развития молодых литератур — как уже отмечалось, закономерной и естественной проблемой и механизмами ускорения, мастерства писателей и др. Есть надежда, что анализ и изучение отдельных сторон «пробывания» фольклора в произведении, предпринятые в данной работе, будут способствовать накоплению материала для дальнейшей конкретизации понятий национальной специфики литературы вообще и национальной формы, в частности. В любом случае важно и всегда актуально представлять, что веками выработанные традиции мифопоэтики остаются и значимыми, и действенными.

Работа не претендует на то, чтобы поставить все возникающие в связи с данной проблематикой вопросы. Но рассмотрение отдельных аспектов участия традиционных форм должно способствовать более глубокому исследованию эстетической и философской их значимости в формировании духовной культуры народа, что, в свою

очередь, позволит расширить диапазон исследований в других областях художественного творчества.

Изучение фольклора и литературы народов Сибири, Севера и Центральной Азии позволило ученым говорить о сложном, этнически сходном пути их формирования — от архаических, родовых и культовых преданий, волшебных и фантастических сказок, легенд до народно-героического эпоса и произведений литературы. Это разнообразие жанровых форм — результат тысячелетнего развития тюрко-монгольского кочевого мира... «В средневековом фольклоре народов Сибири, Центральной и Средней Азии представлена богатейшая гамма стадияльных фармаций героического эпоса — от архаической богатырской сказки до грандиозных циклизированных „классических” эпопей. Это многообразие форм, рожденное не менее чем тысячелетним опытом исторического развития и охватывающее, по существу, весь ареал тюрко-монгольского кочевого мира, сохраняет, тем не менее, черты единой в своей основе фольклорной стихии, остающейся при всем типологическом сходстве с другими средневековыми эпосами Европы и Азии явлением глубоко самобытным и оригинальным» [10, с. 105].

Бурятские, монгольские, хакасские, тувинские и алтайские народы истари находились в исторических и генетических связях между собой. Предки бурят расселились вокруг Байкала около XI в., придя из Восточной Монголии. Наука не исключает возможности участия монгольских элементов в этногенезе алтайских и присаянских тюрков. И древняя, и средневековая, и поздняя история говорит об этнической общности народов, входящих в единый монгольский мир, монгольскую культурно-этническую сообщество, составивших центрально-азиатский культурно-исторический регион, куда входили нынешняя Монголия, Бурятия, Тибет, Северная Индия, Северный Китай, часть Средней Азии, Южная и Восточная Сибирь. Исторически складывавшиеся нормы взаимодействия играли важную роль в формировании и развитии самобытной культуры каждого народа. Особенно это отразилось в становлении языка, письменности, религии, фольклора и других форм сознания. История и культура народов Центральной Азии и Сибири развивались в тесном взаимодействии и взаимосвязях, потому их невозможно рас-

сма­три­вать вне этих вза­имодей­ствий друг на друга, вне их ге­не­ти­ко-ти­по­ло­гиче­ской об­щ­но­сти.

«Эпиче­ское творче­ство тюр­ко-мон­голь­ских на­ро­дов Цен­траль­ной и Се­вер­ной Азии име­ет мно­го об­ще­го, что от­ра­жа­ет сход­ные об­щественно-эко­но­ми­че­ские усло­вия их су­щест­во­ва­ния в про­шлом. Якутский и бурятский эпосы едины по своей тематике и сюжетам с эпосом саяно-алтайских на­ро­дов» [11, с. 258]. Это по­ло­же­ние Е. Мелетинского раз­ви­ва­ется и уточ­ня­ется в дру­гих ра­бо­тах и, в част­но­сти, С. Неклюдовым: «Об­раз­цы ге­роиче­ского эпоса тюр­ко-мон­голь­ских на­ро­дов об­ла­да­ют, как это уже было дав­но от­ме­чено ис­сле­до­ва­те­ля­ми, чер­та­ми весь­ма зна­чи­тель­но­го сход­ства, что по­зво­ля­ет го­во­рить о цен­траль­но-азиат­ской фоль­клор­ной об­щ­но­сти» [10, с. 96], [12].

Фольклор на­ро­дов Си­бири бо­гат сказаниями, преданиями, легендами. В них от­ра­зи­лись и переплелись родовые и куль­то­вые по­ня­тия, об­ря­ды, от­ра­жа­ю­щие фор­мы жи­зни на­ро­дов: охоту, ското­вод­ство, соци­аль­ные мо­тив­ы и ис­то­ри­че­ские со­бы­тия — на­бе­ги ко­чев­ни­ков, борьбу с захватчи­ка­ми. Сю­же­ты и об­ра­зы в них бра­лись из круга устоявших­ся пред­став­ле­ний о ми­ре и че­ло­ве­ке. Ма­гиче­ские фор­му­лы древ­них охот­ни­ков сде­ла­ли рас­про­страненным мо­тив о стреле и поро­ди­ли ряд свя­зан­ных с ней легенд. Бо­га­ты об­ря­до­вые эле­мен­ты, со­ставившие ос­но­ву эпоса. «Из всех хозяй­ствен­ных об­ла­стей, от­ра­жен­ных в бурятском эпосе, на пер­вое место сле­ду­ет по­ста­вить охоту, яв­ля­ю­щую­ся ос­нов­ным ро­дом за­ня­тий ге­ро­ев» [13, с. 97]. От­сю­да, по-ви­ди­мо­му, идет та осо­бая слит­ность ге­ро­ев с при­ро­дой, ко­торая по­з­же на­йдет свое от­ра­же­ние в ли­те­ратур­ных про­из­ве­де­ни­ях.

Жан­ро­вая эво­лю­ция про­из­ве­де­ний фоль­кло­ра опре­де­ля­лась дви­же­нием от син­кретизма к более опосредованным формам мыш­ле­ния с зачатками художественности. Жи­вое, не­пос­ред­ствен­ное, но и поэ­ти­че­ское вос­при­я­тие мифов, с их одуше­в­ле­нием при­ро­ды и окру­жа­ю­ще­го ми­ра, сменяется по­сте­пен­но более аб­стракт­ным от­ра­же­нием жи­зни в бы­то­вых и бо­га­тырских сказках, на­ко­нец, в ге­роиче­ских сказаниях. На смену пас­сив­но-со­зер­ца­тель­но­му от­но­ше­нию к ми­ру при­хо­дит актив­ность че­ло­ве­че­ского ха­рак­те­ра, лич­но­сти бо­га­тыря ге­роиче­ского эпоса.

Среди богатого разнообразия жанров народно-поэтического творчества героический эпос является одним из значительных по силе художественного отражения различных сторон жизни и мировоззрения народа. Вобравший в себя и мифологическое творчество с его фетишизацией явлений и особенностями образа жизни — охоты и скотоводства, напластованиями разных этапов общественно-экономических формаций, бурятский героический эпос явился вершиной устно-поэтического творчества бурятского народа и в целом народов Сибири [14]. Улигеры и героические сказания всегда были связаны с идеей защиты рода и племени от нападения злых черных сил, чужеродцев и иноземцев. Героический характер фольклора выписывался вдохновенными красками, в нем воспевались удадь, отвага баторов-борцов. «Наиболее важным, решающим признаком улигера (сказания — С. Г.) является героический характер борьбы баторов с чудовищами» [13, с. 5].

В условиях затянувшегося разложения родового строя, непрерывных столкновений и набегов героическая идеализация характера все больше разрасталась, центральный персонаж все больше приобретает черты богатыря, отличающегося гиперболической физической силой, ростом, ловкостью и смелостью.

Формируется определенная, ярко выраженная эстетика богатырства, героики, отвечающая нравственно-этическим представлениям об идеальном человеке и воине [15].

Основным героико-эпическим произведением бурятского фольклора является сказание «Абай Гэсэр» — один из выдающихся эпосов мира. Главный герой вступает в борьбу с чудовищами, которые выжигают травы, уничтожают вокруг себя все живое. За эти подвиги его любит и прославляет народ, создавая романтически-возвышенный образ народного заступника.

Наряду с героическими сказаниями бытуют различные родовые и культовые предания, составляющие сказочное в эпосе, — предания и сказки о животных, охотничьи и скотоводческие предания и др.

Значение народно-поэтического эпоса в духовной жизни каждого народа велико и ни с чем не сравнимо. Потому и возникает необ-

ходимость увидеть, какие его традиции и как продолжают служить развитию культуры и литературы.

Изучение памятников дореволюционной литературы Бурятии, научные исследования в области ее истории, литературоведения, языкознания и фольклора показывают, что литературное творчество как таковое с самого начала зарождалось в сложном комплексе мифопоэтического, религиозного и традиций национальной литературы и фольклора. Такой сложный источниковедческий фактор был обусловлен в том числе и географией — Бурятия благоприятным образом оказалась на стыке двух миров и двух цивилизаций — западноевропейской и восточно-азиатской, на пересечении их мировых дорог. Поэтому она, как бы уже генетически, была запрограммирована на подпитку, если можно так сказать, с двух сторон: с одной стороны, это традиции Востока, идущие от фольклорных, литературных произведений разных форм и жанров, религиозных трактатов и писаний Индии, Тибета, Монголии и др., с другой стороны, это закономерное воздействие европейского опыта художественного мышления и, в первую очередь, русской литературы и культуры.

Одним из первых таких памятников литературного характера являются буддийские духовные сочинения «Ганжур» (Вещание Будды) и комментарий к нему «Данжур», в которых изложены сущность учения Будды, истории святых, рассказы о подвижниках Будды. Буддизм в Бурятии начинает распространяться примерно с конца XVII века, придя из соседней Монголии. В этих религиозных жанровых формах начинали проявляться специфические черты и художественного: изображение становится образным — есть герой — Будда, его сподвижники, святые, используются вымысел и фантазия, ибо описывались перевоплощения, перерождения святых, обозначились пространственно-временные рамки сюжета, композиции. Закладывается и формируется понятие идеала — усилия писаний были направлены на создание в лице Будды высшего мерилა нравственного и духовного.

Важным для понимания специфики художественных традиций литературы Бурятии является освоение фольклорных и литературных традиций, происходившее в XVIII–XIX вв., — это обработки мотивов и сюжетов «Панчатантры». К примеру, появляется «обрам-

ленная» повесть «Волшебный мертвец», уходящая своими жанровыми и содержательными корнями в сборник «Двадцать пять рассказов Веталы». Идея «обрамления» как одна из жанровых форм будет занимать всю последующую литературу и до наших дней. Как известно, содержательная целостность этой формы, которая содержит в себе одновременную возможность обобщения при сохранении конкретности и детальности изображения, привлекала и привлекает писателей и новой, и новейшей литературы все больше. Следует обратить внимание и учесть, что и мотивы, и сюжеты древних памятников, религиозных трактатов доходили до бурятской почвы, пройдя тройной путь перевода: с индийского на тибетский, с тибетского на монгольский. Естественно, наверно, что на протяжении такого длинного пути что-то терялось, но и приобреталось в то же время, проходя через разные языковые и культурные пласты и ситуации.

«Панчатантра» стала источником еще одного жанра в дореволюционной литературе Бурятии — субашидов (субхашитов). Это произведения нравоучительного, дидактического характера, сборники афоризмов-поучений. Характерно в этом смысле название такого сборника. «“Зерцало мудрости”, разъясняющее принимаемое и отвергаемое по двум законам» [16] (имеются в виду законы духовной и мирской жизни). Сочинение было написано ламой Кодунского дацана (священнослужителем восточного монастыря) И. Гальшиевым на тибетском языке, которым пользовались буряты до революции, перевод был осуществлен его учеником, тоже ламой Ванчуковым. Грамотными в то время были те, кто имел возможность обучаться в дацанах на ламу. На русский язык тексты переведены и опубликованы литературоведом Ц.-А. Дугарнимаевым. Предназначались они для широкого читателя и были своеобразным моральным кодексом жизни и поведения. В сборнике 8 глав (около 900 стихов), и среди них такие, к примеру, «Как совершенствовать разум», «Как вести себя по отношению к врагам и близким». Как видим, ничего не меняется в жизни со временем. Цели и задачи для мыслящего человека остаются теми же самыми — вечными. Пробразом многих жанровых образований, и не только жанровых, стали эти двести с комментариями. При переводе со старомонголь-

ского на русский Ц.-А. Дугарнимаев дал подстрочный перевод без разбивки стихов на строки и прозу.

Глава четвертая. «Как вести себя по отношению к врагам и близким», стих 499:

«Не следует родниться с человеком, разглашающим вину отца, матери и других близких. Этот человек действительно страшен, независимо от того, содержится в его словах правда или нет».

Или другой пример. Глава вторая. «Как совершенствовать разум», стих 115:

«Стремясь собственным величием подавить врага, старательно овладевай наукой и знаниями. Когда лев достигает своей ловкости и силы, то, даже не пытаясь сопротивляться, звери сдаются ему».

Основные мотивы субашидов (стихов) и комментариев к ним были заимствованы из древних индийских и тибетских источников. Но в них получила как бы невольное, но естественное отражение (на каких-то этапах обработок) довольно целостная картина складывающегося художественного осознания жизни, причем, целостности евразийской, выходящей за рамки восточного. В них видны прообраз сонета, который утвердился в основном в глубинах Европы, традиции японского стиха, композиционные контуры басни, стремление литературы к филигранной малой формы и многое другое. Вообще же, историзм этой поэтики можно брать и шире: дидактика и назидательность станут эстетикой целой литературной эпохи (просветительской) и т. д. Идея А. Н. Веселовского о том, что человечество проживает сходные жизненные ситуации в разных временах и разных точках Земли, отразилась в миниатюрных и изящных субашидах, по-моему, достаточно убедительно.

Другая разновидность дореволюционного творчества — это исторические летописи и хроники. Грамотные буряты, владевшие старомонгольским письмом, а научиться ему можно было, обучаясь в дацанах (буддийских монастырях), описывали различные события, записывали сведения и факты, происходившие в жизни. Исторические летописи и хроники стали появляться с конца XVIII в. и имели место до начала XX в. В них также начинали зарождаться элементы художественной изобразительности. Во-первых, летописец представлял собой индивидуального творца, понятно, с разной степенью

таланта, кругозора и грамотности, у него же был и определенный набор выразительных средств, необходимых для портретной характеристики, описаний психологических состояний, последовательного повествования, построения диалогической речи, использования вымысла и т. д. Сведения, содержащиеся в хрониках, были самыми разными: события, связанные с воссоединением бурят с русским народом, распространением буддизма, происхождением родов и др. Источники их тоже были разные: документы монгольских, русских, тибетских канцелярий, Степных дум, дацанов, личных архивов, устных рассказов и преданий, в основе которых лежали действительные исторические факты. «Многие из них отличаются высокими литературными достоинствами: блестящим стилем, образным языком; в них встречаются народные предания и легенды, пословицы и поговорки, отрывки из эпических произведений и песни» [17, с. 3]. В основном сохранившиеся исторические хроники и летописи имеют рукописную форму. При всей разновидности форм их существования и степени исторической ценности хроники и летописи явились жанровой ступенью к достоверности, а, со временем, к документализму литературы, занявшим большое место и сыгравшим свою особую роль в литературе XX века. Притягательным для литературы оказалось заложенное в хрониках и летописях стремление к точности, достоверности изображаемого при наличии определенного мировоззрения, выражаемого творцом-летописцем, очевидцем. Поэтика хроник напоминает о себе особым бумом фактографизма и документализма во второй половине XX в. Сохранила современная литература и их главное жанрообразующее начало — максимальную приближенность к достоверности изображаемого.

Литературное творчество до 30-х гг. XX в. носило в основном просветительский характер. Сдвинувшееся с привычного революцией мироощущение человека требовало выхода, и выхода незамедлительного. Поэтому в разной форме активизируются родовые качества драматического, которые и предназначались для немедленного разыгрывания, действия. Для этих целей переводились произведения Гоголя, Толстого, Чехова, сами активисты и интеллигенция писали пьесы и сами их ставили в городах и улусах. Весь материал этого периода был также рукописным и сохранился, к сожалению,

нию, плохо. Идеи культурного возрождения народа были посвящены драмы Б. Барадина, которые сохранились в рукописном виде на бурятском языке. В 1922 г. в Чите был издан первый печатный сборник бурятской литературы на русском языке (и написан был на русском) «Цветостепь» Солбонэ Туя. В стихах «Цветостепи» поэтом идеализировались степь, старина как символы настоящего и прекрасного [18]. По времени настроения этого молодого бурятского поэта почти совпадут с определенным состоянием писателей русской литературы, стоявших у истоков культуры и литературы XX в.

Повествовательная литература Бурятии XX в. для своего начала имела, таким образом, зачатки многих и самых разнообразных традиций: от собственно фольклорных до культурных традиций литературных памятников стран Центральной Азии и Востока, религиозных трактатов и исторических хроник. Осмысление опыта прошлого в наступившем настоящем и будущем не могло не иметь своих результатов.

Истоки словесного и письменного творчества, как известно, восходят к первобытной культуре, когда человек начинал формироваться в своем мировосприятии. И еще на стадии синкретически нерасчлененного интуитивного сознания он определил себя и свое место во времени и пространстве, — и они останутся неизменными на всем пути его эволюции, — ощущая себя частью целого и единого. В завершении XX в. это восходит к понятиям планетарности мышления, космизма сознания. В самом же фольклоре такая эстетика мифического воспринималась и соответственно оформлялась в типичных для ареала Южной Сибири и Центральной Азии формах: архаических мифах, родовых и культовых преданиях, волшебных сказках, героическом эпосе, «книжных повествованиях» (имеются в виду хроники и летописи о Чингисхане и главной из них — «Сокровенном сказании»), различного рода заимствованиях и переводах [19].

Говоря об универсальных качествах мифопоэтического, я бы выделила в пользу своей работы нужные мне следующие: во-первых, моменты притяжения и выделения сознанием человека и писателя таких вещественных, привычно обыденных реалий жизни,

которые несли бы в себе при этом, в качестве уже и традиционного образа, наибольшие возможности обобщения, участия в формировании эстетического, то есть в этой связи мы можем еще раз обратить внимание на то, что сознание человека изначально искало такие формы бытия и существования, которые вели бы его от хаоса и дисгармонии (А. Лосев — С. Г.) к пониманию порядка и гармонии. Во-вторых, остановиться на том, как чутье современного писателя позволяет ему, как бы улавливая этот поиск и повинуюсь выбору своего праединомышленника, выхватывать из потока имеющихся средств те же самые, которые, и по его мнению, могли бы иметь сегодня особую художественную содержательность. Именно эти совпадения делают прозу XX в. стилистически выразительной, прежде всего, в отражении специфического и национального. Идущие от первозданных ощущений образы степи как матери-земли, дома на ней и человека в мире занимают в поэтике реализма XX в. ведущее место.

Рассматривая эти традиции, хотелось бы в основном определиться в том, как они «работают» на становление художественной философии реализма, какие из традиций могут вписаться в более общую систему, войти в логику восхождения к ноосферному, что мифопоэтика может содержать в себе такого, что позволило бы ей в условиях XX в. стать слагаемым универсального. Под таким углом зрения сегодня только и возможно, очевидно, рассмотрение типологии традиционного. Происходящая космоизация художественного сознания — процесс, конечно, неслучайный. Это — дальнейшее исследование духовного становления человека, когда есть возможность соединить космогонические представления со знаниями естествознания и других наук с гуманитарными, полагая, что эффект такого производного имел бы и соответствующую силу воздействия. Напомню только, что в литературу мифологическая поэтика приходит, в основном, по двум творческим соображениям: для научно-поэтических умозаключений при выяснении, уточнении, обобщении изображаемых явлений и, как уже отмечалось, ностальгическом зове генетического. В современном литературоведческом анализе многое могут помочь раскрыть теории В. Вернадского и Л. Гумилева в области биосферы и этногенеза. Теория биосферы, предпола-

гающая синтез истории, географии и естествознания, приводит в согласие, сообразует тот географический детерминизм, который важен для понимания кочевой культуры мира в целом и бурятской, в данном случае — природная среда, ландшафт — неперемные условия формирования этнической культуры. Сохраняя образную триаду: земля — человек — вселенная, бурятская художественная традиция опирается при этом на совершенно определенные реалии этого историко-географического синтеза — степную стихию культуры и всего, что с этим связано. В незамкнутой свободе и пространстве этой стихии зародились многие компоненты поэтики реалистического изображения жизни, что, в свою очередь, делает литературную традицию всегда живой и действенной.

Одно из назначений типологии — выявление связей изначально-го с более поздними заимствованиями и обнаружение их общности. Такой типологической моделью мифопоэтики в прозе Бурятии XX в. стало то, что оказалось способным образно воссоздать художественную систему понимания мироздания и дать о ней по возможности целостное представление. И этой моделью, соединившей в себе этническую специфику с общечеловеческими представлениями о мире, стала для человека степного мира юрта — его жилище, понятие дома, места на земле. Все, что происходит с человеком, связано с ней, с сущностью ее законов. Вот почему, даже если речь не идет в главе о ней непосредственно, следует иметь в виду, что все компоненты поэтики повествования первой главы берут свое начало в ее образной содержательности. К К. Леви-Строссу относится надежда на то, что человек когда-нибудь поймет, что мифологическое мышление подчиняется той же логике, что и научное, а то, что мы называем прогрессом, происходит не в мышлении, а в мире, который постепенно наполняется новыми явлениями. Для монголо-тюркского евразийского мира юрта — микро- и макромир степняка одновременно. Степь, где она стоит, потому и степь, что не бывает и не должна быть обильно населенной, редко встретишь тут человека, и человек здесь один на один со Вселенной. Потому и ценность дома, человеческой жизни здесь, в степных пространствах, особенно высока и значительна. Такая жизненная логика восприятия степи была активно воспринята и литературой.

Типологизирующим фактором является в юрте все — как внешнее, так и внутреннее. В ее структуре проявилось то, что М. Бахтин считал двойным эффектом восприятия мира и жизни, и что позволило самому Бахтину прийти к явлению полифонизма. В восточном понимании это называют двоичным или бинарным кодом культуры [20]. Заложенные в юрте принципы двоичности еще раз говорят нам о том, что уже на ранних этапах становления культуры мировосприятие сознания было непростым. Эстетическое освоение ее поэтических номинаций, как принято сегодня говорить, происходит в прозе особенно активно. Тем более, что большинство рассматриваемых нами произведений — произведения исторического и историко-революционного жанров, то есть времени, когда юрта была и реалией быта. Однако законы, заложенные в ее создание, передавались от предков к потомкам, позволяя формировать и типологию традиционной поэтики. Многие из свода общих законов и, прежде всего, диалектика неоднозначности жизни, не монологичности, а диалогичности бытия в самом широком их понимании, будут освоены классической литературой XIX в. Проза Бурятии XX в. посвоему и на своем уровне решает творческие задачи, используя опыт старых структур. Эстетическая правомерность ее выбора будет подкреплена и некоторыми канонами буддизма, к которым обратится литература. В философии юрты есть два момента, которые оказались литературе особенно нужными. Это вкладываемый в ее создание свод нравственных и этических законов и идея единства, когда человек, с одной стороны, защищен своим собственным миром от остального, но он же, этот собственный мир, является прямой и переносной моделью вселенского мироздания. Емкость ее поэтики обусловила возможность активного возникновения и других мифопоэтических образов, связанных с юртой. Действительно, содержание должно быть познавательно-этическим.

Осмысление писателями этнографических деталей и перевод их в художественно-философский план начались еще в период их непосредственного присутствия в быту, то есть в произведениях о прошлом. Первые произведения писателей, описывающих дореволюционную жизнь и годы первых лет советской власти, как, например, романы бурятских писателей «Степь проснулась» Ж. Тумунова

(1949), «На утренней заре» Х. Намсараева (1950), изобилуют подробными этнографическими описаниями, то же самое можно сказать о монгольских романах этого периода и произведениях литературы южно-сибирского региона — тувинской, алтайской, хакасской [21]. Но, начиная с трилогии Д. Батожабая «Похищенное счастье» (первая книга трилогии вышла в 1958 г.), этнография приобретает, наряду с ее прямым назначением реалий быта, значение символа, знания, веры.

«Сколько времени он скакал? Может быть, четверть перегона, может быть, целый перегон. Этого Аламжи не знал, да и не хотел знать. Но вот очутился на том месте, где должна была стоять его юрта. Юрта, за которую он заплатил столькими страданиями, сотнями бессонных ночей и никому неведомыми слезами. Но на месте юрты он увидел лишь черный круг. Да, тут произошел когда-то пожар. Сгорело все, осталась только прочная коновязь, которую он сработал своими руками в канун отъезда в Лхасу». Это отрывок из романа-трилогии Д. Батожабая «Похищенное счастье». Конкретное и определенное осмысление получает образ в этом отрывке. Герой романа Аламжи спешит из долгих странствий домой и находит вместо дома лишь черный круг — след случившейся некогда беды. Из романа, действительно, становится ясно, что юрта для героя была не только местом его обитания, но олицетворением его мечты, смыслом его потерь и обретений.

Возникнув в быту в VI в., юрта не раз становилась предметом научного изучения. Особенно подробно и убедительно раскрыты ее бытовая и образная символика в работе этнографа-исследователя центрального и южно-азиатского регионов Н. Жуковской [22].

Вся информация о жизни, ее понимание, ее идеология были заложены в семантику внешнего и внутреннего устройства юрты, которые разрабатывались и создавались самим степным человеком особенно тщательно. В структуру модели этого микрокосмоса он смог заложить практически весь кодекс законов жизни, коды поведенческих, следовательно, нравственных законов общества. Прежде всего, как модель Вселенной юрта отразила собой пространственные и временные представления человека. Так, изначально синтезируя мифологическое с рациональным, человеческое сознание начи-

нало отражать двойственность, противоречивый характер бытия. Эта бинарная семантика и была закодирована в ее структуре понятиями земли — неба — верха и низа, правого — левого — мужского и женского, севера — юга — добра и зла, хорошего и плохого, своего и чужого, жизни и смерти и другое. Она строго ориентирована на стороны света, что предполагает, прежде всего, ценностные иерархические значения, с установлением мирового центра, проходящего через очаг и дымовое устройство, выходящего из купола юрты в небесный. Внутренняя часть распределена на пространственные участки жесткого смыслового назначения, точкой отсчета в определениях становится очаг как основной признак жизни. Так, есть правая западная сторона, по мифологическим представлениям это сторона доброго, светлого, надежного. Стало быть, она — принадлежность хозяина — мужчины, за которым сила, власть, опора, идея и смысл продолжения рода, возможности жизнеобеспечения в целом, то есть эта сторона особо почитаема и значима для всех. Левая сторона традиционно восточная — женская, со всеми функциями хозяйки, держательницы очага, символа дома и т. д. Важное функциональное наполнение несет испокон веков северная сторона — противоположная к двери, расположенная за очагом. Она — почетная, гостевая, для особо уважаемых людей. И человек, находящийся там, на северной стороне, как бы защищен огнем между ним и дверью юрты, откуда может возникнуть опасность прихода врага или злого духа. Ни тот, ни другой, согласно мифологическому, через огонь пройти не могли. Человек — гость, оберегаем этим почетным местом в пространстве, защищен потому, что он — друг, пришел с добром. Соответственно существует и непочетное место — на юге, то есть у самой двери, у ее порога. Все должно быть на своем месте и расположено там, где ему подобает быть. Материал, из которого она создавалась, как подчеркивает Л. Гумилев, тоже был пределом экономичности, рачительности, нравственной ориентированности — создавать, не разрушая, не нанося вреда общему мирозданию. Это тоже было проявлением общечеловеческих законов и поиска порядка в природном и мировом хаосе. Дверь и порог отделяли человека от другого мира, неосвоенного им, а, значит, в

чем-то чужого и грозного для него. Поэтому плохо было спотыкаться о порог — вряд ли после этого ты будешь принят за своего.

В условиях безоглядного и время от времени повторяющегося отказа от всего, что с нами было, проблема памяти как эстетическая и нравственная категория осознается литературой все острее. Ее реализация в литературе во многом определяет специфику национальной формы, ее внутреннюю субстанцию. Уклад жизни, ее ритмы сформировали у степных кочевых народов и собственные представления о материальной и духовной культуре. Осмысление их как целостного образа начиналось с их реального присутствия в быту, потому что большинство романов рассматриваемого периода, как я уже говорила, относится к историческим и историко-революционным жанрам. Но процесс метафоризации шел одновременно — этнографическая реалья, оставаясь ею, приобретала и условно-образное значение, становясь художественной мерой оценки. Один из патриархов монгольской прозы писатель Б. Ринчен, подводя своеобразный жизненный итог герою своего романа, предлагает и свою меру, и критерии оценки достигнутого: «Давным-давно он лелеял мечту, чтоб сидеть вот так: в северной части юрты, лицом к югу. И вот это время пришло» [23]. Такова мера достигнутой гармонии с миром, торжества жизни и хозяина в ней (сидеть в северной — почетной — стороне). В этом смысле юрта — универсальный и классический образ, вместивший в себя бытовой рационализм кочевника, жизненные этапы которого, судя по ее содержательности, складывались непросто, с самим мирозданием, где человек неотделим и един с пространством космоса: она устремлена своим островерхим куполом к небу. Эти вогнуто-выгнутые линии купола позже станут основными в архитектуре дацанов — буддийских храмов. Она кругла по форме и потому бесконечна, у нее нет углов, которые придавали бы ей какую-либо завершенность и законченность. У нее есть ось-остров, поддерживающий открытым окно в куполе, окно показывает вверх, в небо, к небу уходит через него и дым очага.

Рассмотрение различных трансформационных возможностей образа юрты в литературе показывает, что идут они от заложенных в нее общих нравственных законов, лежащих в основе макро- и

микромира этой модели. С одной стороны, минимальный в своем материальном выражении этнографических реалий микрокосмоса, вычисленный и созданный в пределах возможного аскетизма индивидуального и емкости общеэтнического и национального. С другой стороны, своей мягкостью, природной естественностью форм и материалов, цветом (цветопись на востоке особенно содержательна), устремленностью и соединенностью с небом, она с естественностью планетного вписывалась в галактику макрокосмоса. Что касается цвета, то в прозе наиболее часто будет интерпретироваться символика двух цветов — белого (цаган, саган) и желтого (алтан). Хозяином земли является белый старик (цаган убугун), началом жизни, года является все, что связано с цветом молочного. В самом геосимволическом коде — белый — знак хорошего, благородного (человек с белыми, то есть с благими намерениями), не говоря уже о том, что настоящая юрта из войлока, конечно же, должна быть белой. С понятием желтого (золотого) связано в литературе то, что не теряет ценности. В мифопоэтическом это будет связано с универсальными символами солнца и огня.

Кажущийся аскетизм ее внутреннего пространства — это еще один путь поиска и эстетического расчета порядка и гармонии, о которых писал А. Лосев, раскрывая философию мифического [24]. Поэтика аскетизма будет реализована еще в одном типологическом ряде — как один из канонов буддийской модели мира, о чем будет идти речь во второй главе. Но интересно здесь, очевидно, то, что совпадение этих двух типологических рядов произойдет здесь, в типологии юрты. Значит, действительно, в ней заложена модель чего-то общего и большего как во времени, так и в пространстве. Выше говорилось, что внутреннее пространство моделируется по биосферным законам запада и востока, которые, в свою очередь, подразделяясь на правое и левое, определяют собственно мужское и женское начала с формирующимися отсюда нравственными ценностями. В то же время географические север–юг аналогичны (по отношению к очагу) понятиям верх–низ, когда с верхом связаны уважение и дружелюбие, и в конечном счете — добро. Юг — это низ, близко к двери, и поэтому отношение к человеку у двери погранично, до выяснения и перевода его в другое качество, пока на первых

порах оно враждебно по отношению к хозяевам. Приведенный пример из трилогии Д. Батожабая следует соотнести еще с одним характерным примером, но уже из произведения на современную тему. Конфликт повести Д. Эрдынеева «Внуки Тубэргэна» развивается вокруг споров по поводу юрты. Проблема отцов и детей в ее широком морально-нравственном и философском аспектах в мировой литературе актуальна во все времена. Писатель призван своим творчеством и художественным опытом быть чутким ко всем перипетиям жизни человека и общества. При рассмотрении конкретных проблем, решаемых литературой, с особой очевидностью мы сталкиваемся со значением художественного творчества в развитии общества, с той ответственностью задач, которые лежат на плечах писателей. В этой связи исследователей литературы интересует не только то, какие насущные нравственные проблемы поднимает и решает писатель, показывая национальную действительность, но и на каком художественном уровне он это делает.

Тема отцов и детей нашла свое отражение и в бурятской литературе, в повести писателя Д. Эрдынеева, которая вошла в его первую книгу, вышедшую на русском языке в издательстве «Советская Россия» под названием «Внуки Тубэргэна». Повесть, вошедшая в книгу, в русском переводе С. Щукиной называется «В этой жизни». На бурятском языке впервые она была опубликована в журнале «Байкал» в 1967 г.

Эта тема осмыслена писателем на самобытном материале национальной действительности. Достоинства повести, можно сказать, и в том, что проблема раскрывается молодым героем, изображенным тогда еще и сравнительно молодым автором. Значит, в этом была своя прочувствованная необходимость и актуальность ее освещения в литературе и выведения на суд читателя.

Конфликт повести завязывается и определяется спором по поводу юрты, символически осмысленной как анахронизм современной жизни, тормозящий утверждение новых начал в жизни, быту и сознании жителей бурятского улуса. Таковы запальчивые и помолодому задиристые принципы «детей». Для решения конфликта писатель поднимает много других вопросов: проблему любви в по-

нимании стариков и молодежи, проблемы личной и государственной ответственности каждого человека в отдельности и др.

Характер молодого героя, Шулуна, противоречивый, максималистски резкий. Он одержим желанием видеть окружающих его людей нравственно и физически более лучшими и красивыми. Для этого, как кажется молодому, приехавшему после учебы в Москве архитектору Шулуну, надо улучшить условия жизни людей, сделать комфортабельным их быт. Однако, автор признает за своим героем отсутствие необходимой трезвой объективности и логики в оценке реальных возможностей, а главное — возможности столь быстрой коренной ломки сознания людей, как того хочется главному герою повести. Логичным представляется автору и то, что наивная уверенность героя все круто изменить в образе жизни и нравах одноулусников переселением их из юрт в новые дома не выдерживает испытания жизнью, где все оказалось гораздо сложнее и труднее, чем это представлялось молодому архитектору. Конфликт повести приводит в конце концов к тому, что, вопреки здравому смыслу и несогласию с ним деда, вырастившего его, Шулун все-таки начинает строительство нового современного комплекса квартир, вкладывая в него даже свои личные сбережения. Умирает его дед Дондок, единственный Шулуну родной человек, который вырастил и поставил его на ноги и который же стал одним из главных противников всех его нововведений. Старик умирает, так и не смирившись с «идеями» внука, оставшись доживать свой век в старой юрте. Характер «отцов», таким образом, никак не развивается. В статике этого характера подчеркнута только одно декларируемое здесь качество — непреклонность воли людей из рода Тубэргэнов, к которому принадлежат дед Дондок и его внук. Начавшая намечаться косность сознания «отцов» и их упорство исчезают вместе с физической смертью старика.

Эти примеры активности мифопоэтической жизни образа юрты в прозе XX в. извлечены не случайно. Как мне кажется, обе модели образа, взятые из разных произведений разных авторов, взаимосвязаны внутренней типологической связью: каждая из них выявляет характерное из хронотопа своего времени. В художественной ситуации историко-революционного романа «Похищенное счастье», со-

бытия которого связаны с XIX в. и началом XX, писатель вместе со своим героем стоит у истоков сокрушительных потрясений (от юрты остался лишь черный круг). Но герой верит, что будущее — это обретение, и он стремится к нему, надеясь на лучшее, оплачивая это самое свое возвращение: обретение из нелегкого далека очень дорого. Вторая образная модель создана десятью годами позже в произведении о современной жизни (70-х годов). Герои писателя Д. Эрдынеева отрекаются от нее, сбрасывая юрту с «корабля современности» как анахронизм, разрушая тем самым традиционное самосознание и идеалы «стариков», представляющих естественное звено в родовой цепи. В то время как сама логика понятия рода, родового, предполагает единство и неделимость его, а с нарушением этого единства само собой уходит и представление о роде. И здесь не может не возникнуть ощущение духовной катастрофы, вызванной самим человеком, начала какого-то разрушительного конца, хотя время появления образа манкурта еще не наступило. В это же время (70-е гг.) в сходных сюжетных коллизиях будут искать гармонию нового со старым, прошлого с настоящим, пути преодоления разрыва связи поколений многие писатели тюрко-монгольского ареала. Исследователь монгольской литературы Л. Герасимович отмечает, что монгольская литература 40–50-х гг. страдала чрезмерным оптимизмом [25], и только с середины 60-х годов появляются в ней новые качества. Интересно решалась данная проблема хакасским писателем Т. Балтыжаковым в повести «Орис» (1964). В статье Р. Саковой «Человек и природа в словесной культуре хакасов» отмечается, что процесс обновления национального самосознания все больше ищет опору в собственной национальной культуре [26]. Исследователи также отмечают, что этот процесс связан с активизацией средней и малой форм (повестью и рассказом), и важно подчеркнуть, что у истоков этого процесса стоят молодые авторы. Но традиционная образность еще не востребована во всем богатстве ее содержания, смысловой многомерности ее оттенков. Исследованием распада родового, незыблемого в это же время займется другой писатель Бурятии, на другом жизненном и художественном пространстве — И. Калашников в романе «Жестокий век», о чем будет идти речь во второй и третьей главах работы.

Если говорить о типологии этой мифопоэтической модели, то юрта явилась единственной в своем роде, сумевшей вобрать в свой этнографическо-эстетический код понятия культуры, политики, экономики, науки и др., что позволяет, в свою очередь, писателю свободно и многомерно использовать ее семиотику и переводить ее в любое измерение.

Связанная с юртой степная стихия — одна из культурных традиций фольклора и литературы. Ландшафт, как известно, обусловлено накладывает свое специфическое на живущее в нем. Типологизирующим фактором его поэтики, прежде всего, является само пространство кочевого мира, в свободной стихии которого идет поиск правды и истины героями всех рассматриваемых и большинства не вошедших сюда произведений данного периода. Один из выдающихся лирических поэтов Бурятии Д. Улзытуев сумел создать особенно глубокий и многозначный образ степи.

Родная степь!
Цветочною метелью
Осыпала ты всех своих детей.
Ты мне была большою колыбелью
И колыбелью матери моей [27, с. 31].

Действия практически всех произведений взятого мною периода происходят на ее пространствах с добавлением еще тайги и таежной природной стихии. Аспектом типологии степь является местом, где юрта только и может вписаться в общее мироздание. Отсюда идет и та внутренняя пространственная выверенность юрты, о которой уже говорилось. Ее семантическая ориентация начинается именно с внешнего, географического: севера–юга, запада–востока, условно-символическая природа которых будет восходить к понятиям добра и зла, вечной двойственности бытия. При этом все должно иметь свои корни, свое место на земле, в степи.

Жизнь в степи имеет свои, выбранные ею самой ритмы и их звучание. Литературе с ее проблемами социальных и нравственных противоречий, поисками духовной гармонии очень нужна и другая ее специфически-этническая поэтика. В саму открытость, бескрайность и малолюдность степной стихии генетически заложена нрав-

ственная логика того, что в степи не убивают, ибо человек в ней ничем и никем не защищен и противостоит ей в одиночку. Отсюда, повторяюсь, та тщательность, с которой создается пространство юрты — кто ты есть, человек? Враг или друг? Свой или чужой? В жизни, создаваемой художниками, эта логика постоянно разрушается, потому что образ степи и поэтика незащищенности человека в ней дают возможность прозе Бурятии XX в. создавать сюжеты трагического накала повествования и быть основным плацдармом борьбы человека. Характерно в этом смысле общее определение тональности бурятской песни, которая сложилась в фольклоре и народном сознании — нескончаемая как степь и печальная как смерть. Однако, ведущей функцией поэтической метафоры степи является созидательная. Литературе она нужна как ощущение надежды, силы, тверди под ногами человека.

В прозе сложилась и широко используется такая типологическая модель степи, как тоонто (буквально тоонто — место, где зарыты твои послед, пуповина). Особенно активно образ тоонто присутствует в лирике. Художественная, поэтическая активность и популярность этого образа в современной литературе связаны с актуальностью проблемы и идеи памяти, преемственности, необходимостью осознания корней, манкуртизма и др.

Сакральность ритуала тоонто — одна из значимых в мифопоэтике. Оно обязательно должно быть зарыто на своей родовой территории, тем самым осуществляя связь между родившимся потомком и всем миром его предков. Должна была, таким образом, возникнуть система вечного, непрекращающегося движения жизни. Данная поэтика упрочила, да и расширила свои возможности в литературе за счет религиозных буддийских мотивов перерождений и перевоплощений. Мифопоэтика степи, степного, в широком спектре значений и ассоциаций, присутствует во всем, что изображено в прозе Бурятии. «Вот и плиточные камни. На кучке рыхлой земли, разбросанной у сусличьей норки, лежал новорожденный ребенок. Маленькое тельце его было красное, мокрое, он весь перемазался в земле, но громко орал хриплым, неокрепшим голосом. Забыв про свой возраст, бабка Дыма мигом соскочила с коня и, подхватив ребенка, начала дуть ему в уши, в рот, будто принимала теленка. Пе-

ребрасывая его с одной руки на другую, старуха радостно приговаривала: „Сын... Богатырем будешь, раз коснулся земли”» [28, с. 8]. Отрывок взят из повести Н. Очирова «Найденыш». Это, разумеется, не только и столько ситуация, как, например, рождение ребенка в степи, а концентрация каких-то трагических обстоятельств, заставивших женщину рожать ребенка прямо в степи, на голой земле. И в то же время неизменный, присущий человеку оптимизм: «Богатырем будешь, раз коснулся земли». Степь формирует сопротивление, силу, стойкость. Закономерно, что особенно активен образ степи в монгольской прозе. Для героя романа Л. Тудэва Еролта остаться наедине со степью — это значит распахнуть сердце навстречу свежему ветру, излить душу в долгой (как степь) протяжной песне [29]. Один из ведущих писателей Монголии Б. Ринчен, автор крупного исторического романа, основной смысл повествования отразил в названии произведения «Заря над степью» [30]. Молодому монгольскому прозаику С. Эрдэнэ представляется возможным в жанровых рамках рассказа создать собственную поэму о степи: «Если существовала душа, то дух Цэрмы (любимой героя — С. Г.) тридцать два года блуждал по всему свету и ожил, воплотившись в степной воздух, золотые пылинки рассвета, в иней на пожелтевшей траве...» [31]. Пространственная неограниченность степи не препятствует и ее освоению различными жанрами, практически предоставляя свободу проявления ее содержательности во всех формах повествовательных жанров — романе, повести, рассказе.

В типологии юрты есть неотъемлемая ее часть — коновязь. Расположенная в определенном месте степного пространства, она тоже содержательна, и ее поэтическая образность в литературе имеет свой особый и глубокий смысл. Прежде всего, это характерная реальность быта, перешедшая затем в художественную деталь, определившую роль и место в жизни степняка, его друга и помощника — коня, тоже реальность быта, ставшая образным средством. Наличие у юрты коновязи предполагает определенный ритуал и обряд превращения чужого человека в своего: взять уздечку–повод из рук гостя и привязать к своему столбу, столбу своей вселенной — значит признать его своим. Этим же ритуалом хозяин создает определенный нравственный настрой — тебе рады, если ты человек.

Теме страдания будет уделено место во второй главе в связи с типологией буддийской модели мира, но формируется и складывается она на всех уровнях художественного осознания жизни. Кстати, изображая трагические конфликты, литература опирается в поэтике детали коновязи на весьма существенную ее содержательность — когда может быть уничтоженным все вокруг и сама юрта, а коновязь, как правило, остается на земле, так крепко и надежно она сработана человеком... Из ее смысла вытекает и вторая мифопоэтическая модель этого образа — жить в степи значит быть на коне. Человек — он есть человек, когда он всадник. Мифологически жить в согласии и понимании — это ехать с кем-то стремя в стремя, но такой идеал создан поэзией, проза только мучительно ищет его. Душе человека нужна музыка, и писатель создает ее: «Из топота коней, перезвона стремян и уздечек, свиста ветра в степи» [32, с. 228]. Как правило, настоящий всадник у писателя в беге сливается с конем в одну летящую и звенящую, как струна, стрелу.

За долгую художественную жизнь образ коня активно освоен опять же поэзией. В ней, очевидно, оказалось больше поэтических возможностей выразить эмоциональное состояние, чем на это требуется рациональной прозой. Рациональной так рациональной. В прозе этот традиционный образ становится неким критерием измерения достигнутого или потерянного, знаком качества. Характерными в этом смысле являются примеры использования этого образа писателем Н. Очировым в его повести «Олзо хубуун» («Найденыш», 1966). Есть многие атрибуты сказочно-улигерного во внешности Дагбажалсана, персонажа повести, отца главного героя; но главным в характеристике настоящего, определяющего в мужчине (и женщине тоже) является то, каков он всадник, каков он на коне. Вечный спутник его — конь, в беге с прильнувшим к его гриве всадником, был похож на вытянувшуюся в полете куницу. Мы постоянно видим его в степи, на коне, словно выросшим в седло. Когда он на коне, то, вызывая восхищение выправкой, статью, умением красиво держаться в седле, кажется менее уязвимым в грехах. «Привороженные могучим телосложением Дагбажалсана, его лихой выправкой и молодецкой красотой, они (женщины — С. Г.) на время забывали и стыд, и честь» [28, с. 25].

Бабка Дыма — героиня этой же повести Н. Очирова — рассуждает о прожитом: «Чтобы там ни было, у старой Дымы есть сын, который прославит ее имя. Восемнадцать лет пестовала она его, чтобы руки Олзобоя достигли седла, а ноги — стремени». Так оценивается бабкина жизнь в ее собственном сознании, в ее собственных знаках меры.

Особой типологической полнотой внутренняя содержательность образа проявилась в прозе этнически и генетически сходных между собой народов — хакасов и киргизов. В романе хакасского писателя Н. Доможакова «В далеком аале» (1970) авторское отношение к действительности во многом связано с образом коня. В зачине своего романа, своеобразном и выразительном, повествование он начинает с описания пришедшего в движение испуганного табуна лошадей: «Здрожали кусты чия — высокой солончаковой травы, закрубились вихри, поднятые копытами. В движение пришли все десять косяков. Кони неслись, готовые все на своем пути смять и растоптать. И степьгнулась под этим грохочущим обвалом» [33, с. 1–2]. Таким зачином автор добивается многого. Привычная сознанию народа и писателя динамика, возникшая от движения лошадей, становится ассоциативным содержательным зачином повествования, когда, действительно, все в жизни сдвинулось с привычных, устоявшихся мест и представлений и пришло в стремительное и поначалу непонятное головокружительное движение. Читатель вводится в общественно-социальную предысторию повествования об установлении Советской власти в Хакасии. Ассоциативный образ сумел, почти физически ощутимо, передать нарастание важных, кардинальных событий, могущих сдвинуть многое с устоявшихся мест. Образ коня — это не только отдельный образ или один из участников завязывания сюжета, но с его помощью может быть построен целостный сюжетно-композиционный строй и создан настрой произведения. В романе монгольского прозаика Ч. Лодойдамбы «Прозрачный Тамир» (1966) младший брат украл коня у старшего, не зная, что он его брат. И закладывается таким вот сюжетным ходом трагически сложная философия жизни степняка, человека степи, кочевника, для которого художественно-символический смысл образа слишком многомерен: это формирование характера и его ди-

намики, это и знак потери (его можно украсть), обретения, обогащения, заблуждения, это и, наконец, средство передвижения и др. Наибольший художественный эффект мифопоэтической типологии этого образа, конечно же, пока принадлежит Ч. Айтматову. В повести «Прощай, Гульсары» (1967) Айтматову удалось персонифицировать образ настолько, чтобы создать свои авторские критерии оценки жизненных коллизий. Созданные на материале глубинно народных представлений, они придают содержанию и идее повести особый, национально-самобытный и достоверный художественный эффект восприятия. Конь прошел с Танабаем всю его сложную жизнь и всегда был с ним, иногда и незримо, то как советчик, то как хорошо понимающий друг, то как свидетель его падений и взлетов. Присутствие коня, его привязанность к своему хозяину придают определенный эмоционально-психологический настрой повествованию, через его восприятие проверяются автором сущность и содержание человеческих дел и поступков. Показательно, к примеру, сравнительно легкое согласие жены Танабая отдать Гульсары новому председателю колхоза, таким образом она выражала свой внутренний протест оскорбленной жены. Она словно бы мстила Гульсары за то, что он вместе с хозяином любил Бюбюджан и мог покорно простаивать ночи у ее дувала...

Предельная простота в выборе художественно-изобразительных средств и образов, интонации повествования позволяют создавать Айтматову особенно проникновенную прозу.

С утверждением нового быта, новой действительности и новых общественных условий уходят из жизни и некоторые ее атрибуты. Но как фольклор, форма искусства, неизменно живущая в народном сознании, влияющая на его мироощущение и мировосприятие, так и этнографические детали быта и жизни оказываются способными для воплощения определенного идейного и эстетического содержания. Исчезая из жизни, этнографизм начинает жить в художественном сознании, создавая бытие, делая его жизненно достоверным, народным, становясь одним из средств художественного обобщения и типизации действительности. Все чаще искусство, обращаясь к прошлому, находит в нем источник движения к новым формам и

способам осмысления действительности, что подтверждает особое мастерство писателей, таких, как Ч. Айтматов.

Ментальность образа, если можно так сказать, предопределила и его популярность в прозе монгольского мира. Образная содержательность коня становится весьма «удобным» двигателем литературного процесса в буквальном и переносном значениях. Поэтому образ прошел через все этапы и элементы формообразования в структуре произведения и становлении прозы: в качестве отдельного образа, сюжетозавязывающего компонента, формирующего композицию, условно-символического знака. Его художественная жизнь в прозе тесно переплетена и связана с другими реалиями этнопоэтики, трудно определить и обособить его в отдельно взятую форму — они в их содержательности слиты и едины. Но и нельзя не обратить внимания на некоторую специфику присутствия его, которую мы здесь обозначили. Каждый из обозначенных здесь компонентов может стать предметом отдельного изучения. При этом этнологический и художественный смысл образа не терял своего типологизирующего значения с самых первых произведений прозы взятого нами периода и до более поздних произведений. Практически весь этнографический комплекс представлен в одном из первых романов прозы Бурятии «На утренней заре»: картина коновязи, к которой привязаны три лошади, юрты, ее убранства и типичный сюжет сватовства невесты за нелюбимого. Первый алтайский роман «Арина» тоже с помощью средств этнографического комплекса развивает свой сюжет. В дальнейшем этот образ станет основой завязывания прозаического сюжета большинства произведений. Немыслимость жизни в степном ареале монгольского мира без коня делает его образ и в литературе одним из организаторов сюжетно-композиционного движения. Художественному времени в пространстве повествования придаются его, этого мира, динамика и ритм, определяющие и пафос произведения. Типология сюжетостроения в связи с этим должна, на наш взгляд, стать отдельной проблемой научного рассмотрения. Нарастание ритма и драматизма событий, заложенных в сюжет романов, в большинстве случаев связано именно с ним, с его образом.

«Стройный гнедой конь, с ровно постриженной гривой, наострив уши, горячим глазом косил на своего хозяина, который сидел на земле и, не выпуская из рук поводьев, не спеша покуривал трубку» [30, с. 13]. «На перевал медленно въехал всадник» [34, с. 16]. «Угрюмое безмолвие разбил глухой далекий стук копыт. Дрогнула стылая земля. Глухой топот становился все ближе и ближе, вот он уже грохочет как барабан» [35, с. 19]. Это уже особый драматический зачин историко-революционного повествования. В другом романе бурятского прозаика «Год огненной змеи», на бурятском языке написанном в 1972 г. Ц. Жимбиев в продолжение такой сюжетной традиции монгольских романов с помощью этого образа «обустраивает» композицию своего романа, определяя его время и пространство. Главы романа названы и, соответственно чередуясь, сменяются «Днем» и «Ночью». В этом их естественном ритме и природной смене происходит формирование характера молодого героя. Все главы, названные «Ночью», посвящены жизни молодого табунщика, главы «Днем» — жизни улуса. Формирующееся в ночном с табуном проявляется и проверяется днем, на людях. Слитность и неразделенность их проявления и есть одна из ментальности образа коня в прозе. Взросление героя в одном движении и в одной упряжке со всеми и каждым в отдельности завершает и композиционный этап романа на вздыбленном одичавшем коне, которого приходится в очередной раз объезжать, спасаясь, на этот раз, и от угрозы врага. Конь сделал человека и спас его от человека, человек заставляет своего друга-коня быть другом и участником его жизни [36].

Трагическая сущность жизни получает свое мифопоэтическое наполнение и звучание еще в одном традиционном образе. В типологической модели огня литература привлекает несколько ее аспектов. Важным среди них является огонь как признак живого — дома, рода, семьи. Поэтому он священен, и в мифическом сознании огонь нельзя было гасить и осквернять, он должен был погаснуть сам. Культ огня и его очистительная стихия присутствуют в мифологии всех народов, возникнув еще на стадии анимистических представлений человека. Но одной из этнических черт этой традиции является то, что литература Бурятии использует заложенную в символи-

ку огня энергию как силу противоборства и противостояния человека. Испытание огнем писатель связывает с понятиями прочности чего-то вечного, бесценного, не теряющего значения во времени. Такое понимание в данном случае ассоциативно восходило к значению огня, идущему от его цвета — «золотой» (алтан). Эта цветопись и легла в основу эпитета. Поэтому огонь следовало почитать, обращаясь к нему как к живому существу, делясь с ним пищей, разговаривая с ним, а то и умоляя его о помощи. Традиция, несомненно, идет от самых ранних форм бытования космогонических взглядов. Стихия очищения огнем найдет свое образно-символическое выражение в буддизме. В своей работе «Черная вера или шаманство у монголов» Д. Банзаров отмечал, что вера возникает под влиянием природы и деятельности духа, выделяя в природной силе силу неба и огня, огонь почитался монголами и бурятами как источник и символ чистоты.

В центре мироздания юрты находится очаг как самая важная часть ее структуры, ориентира в мировом и жизненном пространстве. Понятие очага — явление тоже всеобщее. Но в тюркомонгольском мире в мифопоэтику этого образа привносились добавочные этнографические функции. Прежде всего, от очага шел расчет пространства. Как уже отмечалось, на северную сторону от него усаживали гостя, почитаемого и желанного в доме человека. Таким образом, он был защищен огнем очага от двери, за которой был чужой и необжитый мир с его опасностями и неожиданностями. По отношению к огню очага определялись мужские и женские начала, связанные соответственно с мифологическими представлениями запада и востока. С помощью мифопоэтической модели огня литература реализовывала идею двойственного и противоречивого осознания жизни. В русле этой традиции особенно активно в прозе используется огонь как сила разрушения. Во время пожара из горящего храма в Пекине выносятся героями романа «Похищенное счастье» статуя Будды, которая будет доставлена затем в Бурятию. В огне пекинского храма и в последующих событиях начали терять свой прежний смысл иллюзии героя романа. За эту потерю он будет расплачиваться до конца своей жизни. Приехав домой, герой вместо юрты обнаружит лишь черный круг от нее (к нему привела его до-

рога из храма), а остававшаяся в ней с детьми жена, как станет известно позже, сошла с ума. Таковы первые этапы и итоги разрушения. Сдвинувшаяся с привычного с такой сокрушительной силой (стихия!), прежняя жизнь, естественно, остановиться уже не могла. Автор хакасского романа «В далеком аале» Н. Доможаков силу подобного сдвига пытается передать через традиционную картину мчащегося в неостановимом беге табуна коней, которые способны смести, да и сметают все на своем пути. Бурятский прозаик Д. Батожабай эту динамику реализует традиционной стихией огня. С разной степенью мастерства подходили авторы прозы Бурятии к многозначной природе этой стихии, чтобы с помощью ее выразительных и изобразительных возможностей раскрыть проблемы неоднозначности и сложности жизни, ее диалогического (М. Бахтин — С. Г.) характера. Художественный эффект типологии этой мифопоэтической модели наиболее полно проявился в художественных ситуациях противостояния человека, его противоборства с самим собой и с судьбой.

Тема и идея романного повествования «Похищенное счастье» определяются и формируются жестоким смыслом обряда — ритуала, заложенного в завязку произведения, предопределив им весь дальнейший путь страданий героя. Он зажег перед Буддой светильник из собственного пальца. «Тот, кто ослушается отца и мать, по верованиям буддистов, попадает в ад, где шесть тысяч лет носит на голове раскаленное кольцо и питается запекшейся кровью, вытекающей из собственной головы. А если ослушник хочет избежать этой кары, то обязан возжечь перед Бодисатвой светильник из собственного пальца» [37, с. 68]. Аламжи оказался именно таким ослушником, который, вопреки желанию отца женить его на перзрелой дочери богача, выбирает в невесты милую и красивую сиротку Жалму, работающую у этого же богача телятницей.

«Лицо Аламжи покрылось крупными каплями пота, как будто он стоял под проливным дождем. Вместо молитвы, которую он произносил шепотом, ему хотелось кричать: „Жалма! Жалма-хен! Смотри, какие муки терплю я, чтобы нас никто не разлучал!“» [37, с. 69].

В романе «Поющие стрелы» (1962) его автор А. Бальбуров испытанию огнем подвергает и будущую невесту. Ситуация противоборства остается, углубляя драматизм конфликта. Обряд посвящения в невесты был традиционно непростым у всех народов. Бальбуров использует скрытую внутреннюю экспрессию этого внешне яркого и выразительного ритуала. Женщине требовалось доказать свое, природное — красоту, ум, силу и ловкость. Наряженная в свадебное платье, она должна была, не замарав его, залепить глиной и сделать непротекаемым сосуд с вином, стоявший в середине пылающего огнем очага. Невеста достойно, с честью вышла из этого противоборства с огнем, не запятнав себя грязью. Для выражения трагической сути ситуации А. Бальбуров находит именно в традиционном подходе убедительное для себя художественное решение: такая женщина выдается не равному ей по достоинству, но богатому, и, значит, сильному (невеста насильно отдается замуж), сила которого и противостояла борьбе с огнем, определяя собой силу и степень этого противоборства.

Есть еще одно образное проявление природы огня, идущее от символики его вертикального продолжения. Огонь, направляемый очагом, округлые формы которого повторялись круглым отверстием в куполе, куда уходил через него огонь вверх, устремлялся к небу. Эта выстроенная вертикаль и направленность огня были одновременно границей и местом встречи его со вселенной. Через хорошо узнаваемое, а значит, достаточно естественно и закономерно достигалась вписанность отдельного в общее, то, что сегодня связано с понятием космизма сознания. Утилитарная повседневность огня каждой струей своего дыма восходила, чтобы соединить землю с небом. Но если отдавать отчет тому, что по восточной мифологии Земля — это женское, рождающее начало, а Небо — мужское и производящее, то, благодаря мифологической типологии образа огня, галактика вновь обернется индивидуальным и человеческим, о чем говорят два приведенных здесь отрывка из прозы Батожабая и Бальбурава.

Трагические коллизии реальной жизни Бурятии конца XIX и начала XX вв. со всем накалом драматизма осмысливались писателями через судьбу простого человека. Создание литературного ге-

роя потребовало от художника, надо полагать, немалой внутренней творческой борьбы и сомнений в понимании им меры пропорций вымышленного и реального, в осознании понятия художественной гармонии. С одной стороны, писатель 30–40-х гг. был еще близок к своему прошлому и находился под определенным давлением фольклорного мышления. С другой стороны, природный талант художника не позволял ему ограничивать свое творчество. Неминуемо, но писатель, даже не имевший тогда определенных профессиональных знаний о творчестве, должен был интуитивно искать пути создания художественного образа по канонам реалистического искусства. И тогда мифопоэтическое и реалистическое должны были вступить в негласное внутреннее противоборство. И вступают — традиционное, фольклорное, литературное, оба шли от формирующегося художественного сознания писателя. Первыми результатами этих борений явилось то, что мифопоэтика вступила в некое новое состояние, позволившее ей более естественно участвовать в создании типологии художественного образа. Этот процесс происходит в русле природного, этнического сознания, где писатель ищет пути взаимообусловленной связи формы с содержанием. Образ главного героя романа «Похищенное счастье» предстает перед нами в трех характеристиках, как:

«Капля, упавшая с лучезарного солнца», — так говорят об Аламжи старики.

«Звезда, спустившаяся к нам с небесного моря», — мечтают о нем девушки, разглядывая его могучую фигуру.

«Обломок алмаза, случайно попавший в грязь», — жалеют героя сверстники. «Мучается за прегрешения предков своих», — это уже вступает в силу буддийский канон, характеризую героя.

Из приведенных выше трех поэтических определений одного и того же героя его характеристика, как бы неохотно, спускается с высоты своего поэтического измерения к непростым реалиям жизненных отношений. Автор как бы отказывается от этих характеристик, внутренне понимая их слишком откровенный и яркий фольклоризм. Но ему жалко расставаться с ними, и он пытается перевести поэтику создаваемого образа на уровень народного восприятия (стариков, сверстников, девушек). Показательный опыт такого

народного мировосприятия дан в прозе Н. Очирова, в упоминавшейся повести «Найденыш», относящейся к 60-м годам. Материал повести, ее сюжетно-композиционная заданность (дать героя от рождения до взрослого человека) дают возможность Очирову показать становление характера в развитии и динамике, в отличие от определенной статики героев романов 30–40-х гг. В какой-то степени можно понять, почему брался готовый штамп фольклорного богатыря. Это был естественный отклик на почти синхронно происходящие и произошедшие гигантские перемены, потребовавшие участия каждого в сокрушительном водовороте событий начала XX в. Так вот, у Очирова появляется другое представление и нравственное измерение народным. Разговор о мальчике, а затем о нем же, но уже молодом человеке, достаточно узнаваем: мальчик подрос и стал немногим больше овчинной варежки, потом превратился в «обломок мужчины», по словам воспитавшей его, сироту, бабки, в жеребенка, становящегося конем, который при этом, и это весьма характерная деталь, никогда не испытывал страха оставаться одному в степи, ему в ней никогда не было скучно и страшно.

Бурятский ученый Д. Банзаров писал в XIX в., что человек, ведущий кочевую жизнь, особенно подвержен опасности со стороны людей, зверей и самой природы. В бескрайних просторах степи человек предоставлен самому себе, «без крепких стен и постоянного войска» [38]. В этих условиях, когда оставалась надежда только на самого себя, человек степи должен был быть сильным, мужественным и храбрым. И литература заимствовала поэтику этой традиции при создании своего литературного героя прежде всего из волшебной сказки и героического эпоса. Герои первых бурятских романов были все как на подбор и под стать улигерным баторам-богатырям. В исследованиях по поэтике фольклора отмечается, что герои мифов, пройдя через трансформационные формы жанров самого фольклора (мифов — сказаний — сказок — героического эпоса), продолжают жить в своих потомках, участвуя в формировании этногенеза. Наиболее близким образцом литературного героя был для писателя герой эпоса, создававшегося в эпоху разложения первобытно-общинного строя и усиления межплеменных войн, требовавших от человека определенного личностного начала.

Е. Мелетинский выделение личности в фольклоре связывает с процессом историзации эпического фона и проявлением личной активности, что было необходимо для преодоления родоплеменной замкнутости. Для такой жизни герою нужны были сила и определенные нравственные качества, ибо культурный герой эпоса уже не обладал колдовскими способностями. Исследуя историческую поэтику эпоса и романа, Мелетинский приходит к выводу том, что во многих случаях роман возникает как результат взаимодействия сказки и героического эпоса. В связи с национальными литературами этот довод исследователей может быть только подтвержден. Бурятская проза, и, в частности романная, как показывает материал первой главы, во многих ее аспектах формы и содержания очень близка к эпике фольклора. При этом, однако, нельзя не обратить внимание, что широту открывшейся панорамы реальной жизни писатели пытаются освоить и реализовать всеми доступными и новыми открывшимися им средствами, их синтезом: фольклорно-эпическими, одновременным использованием элементов поэтики всех романских форм (рыцарского, плутовского, социально-бытового, приключенческого и др.). Это одна из творческих попыток стяжения традиций различной романной жанровой культуры и традиции, чтобы в какой-то степени наверстать и проскочить (как считал Н. Конрад) недостававшие звенья и этапы мирового художественного развития в условиях вновь создаваемой письменной литературы. Главное здесь то, что национальные писатели, создававшие свою собственную реалистическую литературу, во многом художественно интуитивно воскрешали эти исторические формы на национальной почве, вольно и невольно подтверждая своим индивидуальным национальным опытом диалектику общей закономерности художественного развития. Разные жанровые структуры романа, будучи стянуты в одно произведение, проживаются героями с разной степенью их достоверности и убедительности. На первых порах создания романа удаются мотивы приключенческие и сюжетные ситуации, уступая более диалектичному отбору средств повествования. По мере развития романистики сюжет создается с большим психологизмом и лирическим началом. То есть формирующееся творческое чутье подсказывает писателю необходимость

заполнения этой концентрированной формы более адекватным объемом содержания и их соотношением между собой. В такой синкретической неразделенности романной формы был создан и свой стереотип героя, в котором тоже сошлись, отталкиваясь и притягиваясь друг к другу, традиционно мифологическое с реалистическим. Но какие-то доминанты, естественно, преобладали. Особое место в их типологическом ряду занимает эстетика богатырства. Мифопоэтическая модель богатырства стала одним из способов создания литературного героя. Происходит ее выделение на фоне трагического пафоса и антагонизма героя с окружающим миром, чего не знал в такой мере герой эпоса. Эта модель образа нашла типологическое притяжение при создании практически всех романских героев, связанных с историческим и революционным прошлым. Но эстетика богатырства претерпевала не только процесс притяжения к себе, но отталкивания. Литература не могла не искать выхода к человеческой мере индивида, к канонам его собственных пропорций.

Понятие национальной специфики, формирующейся с участием фольклорно-эпических средств, получает свое наиболее выразительное воплощение в процессе создания художественного образа. Концепция мира и человека — главный объект творчества, и каждый художник решает ее по-своему, сообразно своим индивидуальным творческим особенностям. Постепенно характеры, создаваемые национальными литературами, перестают быть односторонними, приобретая психологическое и интеллектуальное наполнение. Народная основа в понимании характера и опора на традиции создали писателям определенную «стартовую площадку», определив и ведущие их доминанты. Исследуя специфику национального характера, Г. Ломидзе определял принцип его создания: «В национальном характере, несмотря на его гибкость и изменчивость, имеются определенные, исторически устойчивые признаки, что и делает национальный характер национальным характером» [39, с. 88].

Исторически-устойчивые признаки — это комплекс понятий и представлений, прочно живущих в народном сознании, истоками формирования которого было народно-поэтическое творчество. Знакомая фольклорная образность делала характер достоверным,

ибо человек осмысливался исторически, с еще привычных народному сознанию понятий.

Одним из таких исторически устойчивых признаков является идеал богатырства и связанные с ним мотивы гонимости и отверженности героя. Сам по себе этот признак присущ эпосу всех народов, и он еще не делает характер национальным, но, соединяясь с конкретным бытом, обычаями и представлениями, придает художественному образу национальное своеобразие.

В литературе особенно активно используется главное качество богатыря бурятского эпоса — его сверхъестественная сила и способность к противоборству. Эстетика богатырства нужна была, прежде всего, для противопоставления героя враждебным силам, с которыми ему предстояло бороться и преодолевать трудности.

Особая типологическая связь с фольклорным прообразом проявлялась в героях произведений историко-революционного романа. Герои таких произведений — непременно люди недюжинной силы и роста, словно могучие баторы, пришедшие из старинных легенд и сказаний — улигеров. Таковы Цыремпил, герой романа Х. Намсараева «На утренней заре», Аламжи из трилогии Батожабая «Похищенное счастье», Ута Мархас из романа Бальбурова «Поющие стрелы». Все они красивые и смелые люди, от которых веет физической и душевной силой. Все, что происходит с ними, исключительно и необычно: особая острота и тяжесть социально-исторических условий, в которых приходится им существовать, трагический характер конфликтов и ситуаций, в которых они участвуют. И то, что писатели брали из богатырства мотив противостояния и бунта, в конечном счете, было обусловлено исторически, социально. Своеобразного апогея в идеализации и близости художественного образа с его эпическим прообразом достигает литература в своих первых литературных героях. Один из первых тувинских романистов К. Кудажи, кажется, и не выходит из-под обаяния прежних идеалов. «Человек стоял на вершине горы. Вровень с ним по зимнему хмурому небу плыли черные снеговые тучи. Про таких, как он, говорят: если встанет, то высок, если схватит, то силен» [40, с. 7]. А это тоже один из первых литературных героев романа бурятского прозаика Х. Намсараева: «На пороге появился красивый,

широкоплечий парень лет двадцати в полинявшем халате» [41, с. 184], «Старая Ямахан с нежностью смотрела на сына, на его могучие плечи» [41, с. 189].

Однако и более молодые авторы, создавая своего героя, не подвергают его внешний имидж особой корректировке. «Юноша вырос смелым, прямым и на редкость добрым. У него было красивое смуглое лицо, сильные руки и ноги. Казалось, выйди он один на медведя — одолеет зверя» [42]. Такой эпический богатырь создается монгольской прозой для строительства новой социалистической действительности. Практически герой монгольского автора С. Эрдэнэ вобрал все реалии поэтики фольклорного героя — смелость, доброту, красоту, силу, готовность к борьбе.

Цельность героя, сочетание в нем душевной и физической силы невольно переплавлялись художником в образ эпического героя, и поэтому здесь как-то искупались читателем видимая нам сегодня прямолинейность его поступков, слабая их психологическая мотивированность. В восприятии самого писателя и читателя сходство и различие литературного героя с героями народно-эпических произведений еще четко не были преодолены и разграничены.

Образом, вобравшим в себя обобщенное представление о героеносителе эстетического и нравственно-этического идеалов, является один из героев романа «Поющие стрелы» — Ута Мархас. Его литературный облик достаточно многозначен: в нем романтическое неприятие окружающей жизни, невероятная по силе реализма и достоверная отверженность человека обществом. Исследуя процесс происхождения и формирования героев волшебной сказки, Е. Мелетинский выделял как одно из главных в сказочном герое — идеализацию невинно гонимого, социально обездоленного. Отверженность героя обществом подчеркнута автором на первых же страницах: «Позади всех, в заметном отдалении от прочей толпы шел молодой человек довольно странного вида. На нем не было халата-тэрлика, как на других, а лишь рубаха, когда-то белая, но принявшая темно-серый цвет. Он шел не так, как все, а скрестив длинные руки на груди, охватив ими плечи, будто ему было холодно». Родство его с эпическими героями подчеркнуто и исключительностью тех ситуаций и конфликтов, которые связаны с ним — «странный,

на голову выше всех из толпы» [43, с. 8]. Действительно, жизнь отнеслась к нему слишком жестоко, лишив его родителей, детства, любви. На фоне такой реальной социальной жестокости и как бы в противовес тому, что уготовано ему судьбой, предстает сам герой: добрый, красивый, бескорыстный. Ута Мархас — тип романтизированный, но в полной мере реализовавший собой социальные противоречия времени, показанного прозаиком.

Романтизм Мархаса проявляется в борьбе со средой, где не считались с человеческим достоинством. Вместе с тем романтическое восприятие жизни усиливало состояние отверженности героя, подчеркивая в нем реальное и необыкновенное: он высок и могуч, как баторы из народных легенд, и в то же время отчаянно беден, он любит девушку, но любовь для него становится недоступным счастьем. Противоречия реального мира формируют из Ута Мархаса гонимого. (Мотив гонимости — еще один мотив, связанный с представлениями о народном герое). Как и народные богатыри, он связан многозначно с природой: сын потомственного охотника, тайга — его дом, друг и враг. Природа в этом романе деятельна, она выступает одним из важных средств художественного познания и обобщения.

Ута Мархас — тип, в котором сконцентрированы жизненные коллизии прошлого. В бурятской прозе это был один из первых литературных героев, который сумел гармонично соединить эстетически освоенную фольклорную образность с реальными, социально-конкретными идеалами времени.

Живет в литературе опыт старых эстетических структур, отчасти повторяясь механически, но наполняясь каждый раз конкретным содержанием, которое способно отрицать старые представления. Диалектический закон повторяемости позволяет искусству и в старой форме развивать новые идеи, обновляя при этом и саму форму. В этом, как отмечают исследователи национальных литератур, проявляется одна из закономерностей ускоренного развития литературного процесса XX в.

Носителем идеала богатырства является и герой романа-трилогии Д. Батожабая «Похищенное счастье» Аламжи. Как и Ута Мархас, Аламжи тесно связан с природой: он живет в лесу, занимаясь рубкой леса для богача-нойона. Картины, сопровождающие по-

явление героя в романе, подчеркивают близость его к героям народных улигеров.

Во время подготовки к соревнованиям по борьбе, своеобразного испытания в силе (а основным проявлением богатырской силы в эпосе, как известно, были участия в богатырских боях и соревнованиях), выявляется физическая мощь Аламжи: «Он не знал, сколько весит камень, но когда бросал его, земля вздрагивала и чай в котле расплескивался» [37, с. 180].

Народность образа Аламжи подчеркнута и сказочно-традиционным мотивом гонимости и скитаний, коллизией, присущей фольклору и переходящей в литературу. Ибо она там и здесь имеет демократическую основу — защиту обездоленных, только в фольклоре подобный конфликт реализуется с большей долей идеализации героя. В литературном произведении мотив гонимости и скитаний становится двигателем сюжета и композиции. Гоним и скитается в поисках счастья бедняк Аламжи. При этом путь его странствий обширен не только географически, но и социально: судьба заставляет его совершать трудные путешествия по просторам бурятских степей, Монголии, Китая, сталкиваясь при этом с социальной несправедливостью для таких же, как он, бедняков, обреченных на трудную и сложную жизнь. Но к таким странствиям и скитаниям (странствия и скитания — осуществление мотива гонимости) его вынуждает отнюдь не жажда приключений, хотя сами эти странствия и не лишены в некоторых эпизодах сказочного приключенческого характера (эпические герои — богатыри, ища применение своей силе, пускались на поиски приключений). Героя Батожабая вынуждают на странствия и скитания обстоятельства жизненные, социально обусловленные.

Но постепенно идеал физической силы литературного героя начинает отклоняться от своего первоначального возвышенно-героического значения. В традиционной борьбе, во время очередных схваток, соперником Аламжи оказывается его родной отец, с которым он расстался семь лет назад при весьма драматических обстоятельствах, когда, против воли отца женившись на бедной девушке, убежал с ней из дома, оставив отца лежащим на земле от удара по голове за попытку убить молодую жену сына. Здесь фоль-

клорная ситуация повторяется почти буквально: зачастую узнавание соперников происходило именно в традиционных испытаниях в силе и ловкости. Тема боя отца с сыном получила в мировом эпосе широкое отражение, и все существующие на эту тему легенды и былины связаны между собой древними генетическими связями. В бурятском фольклоре существует вариант легенды о сотворении мира, в котором схватка между отцом и сыном происходит из-за раздела вселенной [44].

В сцене борьбы двух богатырей, каковыми были Аламжи и его отец, вопреки логике отношений двух близких людей одерживает победу сила. Эта сцена достаточно сильна своим проникновенно острым чувством вины и сознания беспомощности изменить что-либо в пользу человечности и гуманности.

«Наван Чингис (отец Аламжи — С. Г.) подошел к ламам, наклонился, получил благословение. Не поднимаясь с земли, он отполз в сторону и лег. Никто даже не мог предположить, что победитель в эту минуту плачет от горькой мысли, что ему пришлось вступить в схватку с собственным сыном и победить его» [37, с. 147].

Былинность и улигерная удаль героев начинают терять свой ореол за счет активизации в романе реалистического начала, за которым непременно стоят социальное неравенство, нищета и несправедливость. По мере приобретения реалистического опыта в прозе идет на убыль сказочно-богатырская мощь его главных героев. Несмотря на свою силу, Аламжи начинает терпеть жизненные крушения. Идеал богатырства и внешней мощи, недюжинности силы теряют свою былую неотразимость. В конце концов Аламжи умирает как раб, а не как батор-богатырь, сумев трезво и реально подвергнуть все пережитое им критическому осмыслению. Сложные противоречия и заблуждения, за которые он и заплатил жизнью, позволили реализовать в сюжете один из важных принципов реализма литературы — возможность познать самого себя. Образ Аламжи явился в бурятской прозе одним из основных героев, наиболее полно реализовавших себя в идее диалектической сложности жизни, философии ее трагической предопределенности, если у человека нет достаточно устойчивых принципов жизнеустройства, если он мировоззренчески

пассивен и брошен в бурный поток жизни как сухой стебель душистой степной ая-ганги, травы-богородицы...

Традиция фольклора с ее апологетикой богатырства в несколько ином плане присутствует в повести другого бурятского прозаика Н. Очирова о современности «Найденьш». Здесь иная сложность и иная простота характера. Красавцем в духе народных представлений выступает улусный дон-жуан, любвеобильный соблазнитель хорошеньких девушек, отец главного героя повести, табунщик, который буквально и переносно всегда был на коне, как неотразимый богатырь и герой. Эстетика богатырства, содержащая в себе до сих пор восхищение героем и сочувствие его переживаниям, сменяется осуждением. Казалось бы, что происходит поворот в гуманистической направленности этого фольклорного мотива. Но поворот этот не так резок и прост, как может показаться поначалу. Исконный мотив богатырства и поклонения ему не разрушается автором до конца, как бы шадя читателя. Вызывая осуждение одноулусников своим поведением, он все-таки остается в их памяти и сознании героем, близким к традиционным представлениям: красавец-табунщик храбро, как и подобает герою, преданному сыну своего народа, сражался с фашистами и погиб в боях за Родину.

«Реабилитация» происходит на войне. И хотя сам по себе этот факт сдвинут и удален от нас временем и пространством, он не оставляет сомнения в принадлежности Дагбажалсана к героям из народа. И как бы в подтверждение этому автор заставляет людскую молву любовно и бережно, даже с некоторой долей преувеличения, относиться к его подвигам на войне, рисуя эти подвиги и передавая их совсем по народному обычаю из уст в уста. Сполна искупив свою вину на войне, в памяти одноулусников он остался настоящим героем — воином, сложившим голову за счастье народа. Образ Дагбажалсана не нарушает общей идейно-художественной целостности повести, ее светлой и печальной тональности.

Идеализированное богатырство, с помощью которого писатели отражали социально-исторические конфликты жизни, раздвигает возможности своего смыслового и идейного содержания в рассказе Ц. Шагжина «Камень, брошенный вверх», на бурятском опубликован в 1963 г. (в русском переводе «Возмездие», на русском языке

рассказ опубликован в 1964 г.). Здесь пределы старого принципа расширяются за счет критериев иного плана: морального долга и ответственности человека перед самим собой. Здесь иная степень осмысления реалистического идеала, иное участие в решении проблем действительности.

Герой действительно предстает в сказочно-нереальном ореоле: происходит неожиданная встреча в тайге с человеком, прожившим здесь всю жизнь, физическая удаля героя, таким образом, отнесена автором в далекое прошлое, воспоминания о котором возвращают старика к тем далеким временам, когда он, из-за зависти к другу, которого предпочла любимая девушка, приводит обоих их к гибели. Сейчас этого невзрачного на вид старого человека связывает с представлениями о народном герое природа, осмысленная в рассказе как убежище старика от пожизненных душевных страданий и как возможное средство очищения ею.

Шагжин обратился к философии уединения как к средству самонаказания героя, и в его невозможности жить среди людей, которых он мог, как ему казалось, запятнать своей черной совестью. Возникает в связи с образом старика и мотив гонимости, но теперь уже определять его надо как самоизгнание. Он добровольно обрек себя на изгнание, и вся последующая жизнь старика была ничем иным, как самонаказанием за совершенное. Здесь представляется еще одна возможность опосредовать фольклорные средства, когда из внешних атрибутов и качеств они переходят в приемы и способы отражения внутреннего состояния человека, борения его мыслей и чувств. Возможная «реабилитация» старика в глазах читателя происходит за счет глубоко осознанного им чувства раскаяния, проверенного временем, которое присутствует тоже в рассказе как исцелитель. Итак, на смену внешним атрибутам богатырства героя, черты удали которого даны в ретроспективных ситуациях, приходит другое измерение — морально-нравственных возможностей человека, осознания им чувства долга, ответственности перед самим собой.

Таковы наиболее характерные пути трансформации одного из традиционных мотивов — эстетики богатырства. При создании художественного образа в реалистическом произведении отдельные

способы фольклорного изображения получают различное наполнение и содержание, формируя и новое качество художественного сознания. В этом смысле энергия и ее запасы, которыми богато поэтическое творчество каждого народа, не только не вызывают сомнений, но и заставляют думать о более плодотворных путях их использования, творческого применения в современном прозаическом повествовании, в современном литературном процессе.

Со все большим вхождением темы современности в литературу, а также с дальнейшим расширением диапазона творческих исканий писателей претерпевают изменения и некоторые «вечные» мотивы фольклорной поэтики. Меняется действительность, иными становятся объекты изображения, которые, в свою очередь, вносят коррективы в систему художественно-изобразительных средств. Так, жанр историко-революционного романа потребовал создания такого типа героев, которые могли бы не только противостоять жизненной несправедливости, но и активно бороться за установление иного миропорядка. Внешнее качество недюжинной силы и другие данные богатыря нужны были здесь, чтобы резче оттенить положительные черты центрального образа бедняка-арата, и тем самым углубить сущность социального конфликта, связанного с развитием реалистического характера в литературе.

При современной тематике произведения, кажется, что эстетика богатырства разрушается. Но это кажущееся ощущение. Глубинно и внутренне писатели еще находят в богатырстве возможность укрепить нравственные основы характера современного человека, придать ему необходимую содержательность. Анализ упомянутых образов показывает, что в современных героях живут в трансформированном, переосмысленном виде многие положительные черты фольклорных прообразов, то есть происходит возрождение традиционного идеала в новом качестве и на более глубинном уровне, как это, к примеру, будет происходить на уровне и в связи с освоением материала мифов и легенд. Новый герой предстает в сложных общественно- и морально-психологических ситуациях участником важных исторических событий. Неизменными остаются стремления героя к справедливости, к духовному совершенствованию. Но это обновление традиций происходит за счет совершенствования самой

традиции, помогая большинству писателей избегать, по возможности, прямолинейности, схематизма и искать более логические пути перехода к новой поэтике. Как, например, это происходило при создании образов Дагбажалсана в повести Н. Очирова «Найденыш», в рассказе Ц. Шагжина «Возмездие» через воспоминание героя о прошлом, где содержательными оказались само время и пространство.

С приходом в литературу молодых писателей в 70–80-е гг. происходит закономерный процесс формирования каких-то новых этапов в освоении традиционного и приобщении к принципам реализма. Идет накопление опыта и наблюдений, определяются направления поисков. Неслучайно поэтому, что сегодня нет в сибирских литературах в целом, и Бурятии в частности, полновесного повествовательного жанра, особенно романа, созданного в этот период, о котором можно было бы говорить без скидок, так, как мы это делали в большинстве случаев с произведениями предыдущих десятилетий.

Богатырство само по себе — эстетическая мера гармонии, представлений о идеале. Положительное и личностное в образе искусство видело и видит в проявлении силы, в том числе и физической. Типологическое сходство этой модели мы можем наблюдать в прозе Монголии, литературах народов Сибири, где процессы формирования художественного творчества с разной долей индивидуальных особенностей прошли сходный путь: XX в. был веком историко-революционной прозы и прозы о настоящем. Образы многих произведений живописи, в частности картин Н. Рериха, много изучавшего регион Центральной Азии, также навеяны этими мифопоэтическими мотивами, не говоря уже об образе Чингисхана.

Дальнейшее освоение мифопоэтики и расширение ее художественных функций шли за счет раскрытия трансформационных возможностей содержания древних легенд и мифов, созданных народом. Их этнически образное содержание должно было придать и придавало стилистике прозы национальную выразительность, открывая новые возможности сущностных приемов и принципов художественного освоения жизни. Их анализ показывает, что выразительность старинных легенд самодостаточна сама по себе. Однако

присутствие легенды и мифа в контексте реалистического материала прозы создает в прозе ассоциативные ряды и связи, обогащая ее реализм скрытыми и потаенными, а также открытыми, лежащими на поверхности, смыслом и значениями. Но это же обогащает и саму легенду новыми оттенками смысла и содержания, идущими от реалий жизни, и тогда самодостаточность легенды претерпевает существенные изменения. И в этом смысле освоение литературой легендарной поэтики имеет особое значение в становлении национальной прозы XX в., хотя само по себе это литературное явление в масштабах мировой литературы и не ново. Для формирующейся национальной прозы в легенде, при ее освоении, открывался комплекс художественных средств, целостный по своей эстетической природе. В связи с прозой Бурятии это было очередное отталкивание от фольклорной поэтики и притяжение к самой природе литературного и художественного — характерной, условной, символической образности. В целом литературной наукой достаточно обоснованы права мифа участвовать в литературном процессе, определены основные художественные доминанты этого участия. Литературоведение и фольклористика убедительно изучили природу и логику мифического мышления, определив, что хотя это — магия, но существующая для поддержания природного и социального равновесия и порядка в искусстве. В работах А. Лосева, М. Бахтина, Е. Мелетинского, С. Аверинцева, С. Неклюдова и др. сделаны глубокие научно обоснованные выводы о поэтике мифа, его философии, роли в формировании искусства и культуры в целом [45]. Благодаря этим работам, проясняются сегодня многие проблемы исторической поэтики, начатые А. Веселовским, природы мифа и мифического, литературных стилей и эпох в связи с ними, формирования методов и периодов их становления, что сегодня, в условиях пересмотра и перерасстановки акцентов периодизации развития литературы, имеет принципиальное значение. Особое значение имеют исследования ученых в понимании роли мифов в становлении романистики. Конечно, в конкретных исследовательских ситуациях этот научный материал может быть опосредован, но для понимания самой мифопоэтической модели важен и неоценим как основной методологический материал.

Литературе нужно в модели этой мифопоэтики то, что Лосев считал, с одной стороны, отрешенностью мифа от жизни, и с другой, — необходимостью мифа как категории сознания. В этой связи в становлении прозы возможно формотворчество, потому что миф связан с понятием и категорией чуда, чудесного. По Лосеву, все в жизни чудо — сама жизнь, рождения и смерти в ней. Во многом, благодаря Е. М. Мелетинскому и другим исследователям, показано, как с помощью смысла вещей в мифе возможен выход за рамки социально-исторического к поиску вечных начал, объективность и ценность которых могли бы обнаружиться в потоке исторического протяжения от времени мифа до времени конкретного литературного произведения. В этом видится один из путей движения прозы XX в. к планетарному мышлению, космизму ее сознания. Здесь нужно обговорить одну существенную деталь. Литература не всегда в своих поисках художественных форм шла от фольклора, было и обратное движение — от современной писателю действительности к возможностям фольклорно-поэтического, как это видно, к примеру, в творчестве Ч. Айтматова и других писателей XX в., в их активном ретроспективном взгляде. Легенду о манкурте заставил Айтматова отыскать в киргизском эпосе 4-го века апокалипсис беспамятства конца XX в., а прозаик-романист Бурятия И. Калашников в предощущениях жестокого века обратится к событиям XII–XIII вв.

Как бы то ни было, вхождение легенды в повествовательную канву прозы потребовало от писателей определенного литературного мастерства, владения техникой конструирования сюжета. Содержание легенды необходимо было вписать в ритм изображаемой жизни, чтобы она была созвучна ему, не диссонировала бы с общим тоном и смыслом повествования. В восточной мифологии, в ее песенном жанре существуют специальные короткие и быстрые или, наоборот, размеренные песни, звучание и ритм которых должны соответствовать и напоминать либо бег коня трусцой, либо приноравливание к его спокойной и величавой поступи. Поскольку легенда, как считает наука, это синтез идеологии, постольку для литературы она многозначна и представляет собой комплекс как условно-символических средств, так и понятий и умозаключений. Оживить ее древнее содержание значило привести в движение ее текст

как систему, учитывая все возможные отходы и ответвления от ее содержания. В этом одна из причин трудности ее освоения и эпизодичности обращения национальных литератур к легендарному материалу. Необходимость такой расчетливой типологической встроенности легенды в композицию литературного произведения так же, как и в случаях с предыдущими, описанными здесь мифопоэтическими моделями, идет от изначальной заданности сознания в своем движении от архаического к архисовременному пути, от незнания мира к его познанию, от хаоса в нем к миропорядку, который в конце концов установит писатель, если найдет свое понимание идеала, соединяя прошлое с настоящим. Но ничего не должно быть незаполненного и лишнего. Когда легенда заживет в литературном погружении, отрешившись от себя (от своего прежнего дословного содержания), тогда наступит очередь действия чуда (А. Лосев). Проблема такой художественно полноценной жизни легенды в прозе XX века еще ждет своего осмысления, но определенный опыт в национальных литературах накоплен в творчестве Ч. Айтматова, В. Санги, А. Кима, Ю. Шесталова, А. Бальбурова, Ц. Жимбиева, В. Митьпова и других писателей народов России. Особая активность ее литературной жизни наблюдается в литературе 60–80-х гг., когда начались осознание духовного «разлада и распада» (С. Аверинцев) системы жизни и усиление трагического пафоса в ее восприятии. Литературе понадобились приемы и средства особой проверки на прочность и истинность тех нравственных понятий и представлений, которые в самой жизни стали разрушаться. С другой стороны, на этом же фоне и в это же самое время возникает естественная, в условиях пассионарного напряжения конца века, необходимость выхода на иной свободно-планетарный уровень художественного мышления и сознания. Таким образом, миф в современной поэтике можно объяснить близостью мифологического мышления и его постулатов художественным законам. В основе мифа та же фантастическая воображаемая модель реальных явлений, только обобщенных до особой силы, миф создан на вере человека, что делает и нашу попытку типологизации религиоведческих аспектов естественной, стоящей в ряду закономерностей. И, наконец, литературу, об этом уже говорилось, привлекает объемность и многомер-

ность содержания — логического, эстетического, религиозного. Эта его многомерность придает мифу универсальную возможность предузнаваний, предугаданий движения воли, правда, на бессознательном уровне [46]. И такие уровни осмысления проблем жизни мог осуществить только роман. Полифонизм легенды можно было раскрыть только в условиях и объемах романной жанровой формы, где есть возможность развернуть в динамике время и пространство, собственно романное и принадлежащее легенде, в более естественный хронотоп того, что Лосев считал чудом мифа — установления и проявления подлинных законов. Но это, пожалуй, самая трудная проблема творчества, решать которую пока художественно полноценно в национальной литературе удастся лишь Ч. Айтматову. В творчестве самого писателя она тоже вызревала достаточно долго и набирала силу с первыми романами этого художника.

Номадология как наука о кочевом мире создала и свои особые критерии культуры. Огромные степные пространства, подвижный образ жизни обусловили эти особенности. Все должно было соответствовать стихии номадов-кочевников — легкость во всем, когда исключалось все капитальное, стационарное, монументальное. На этом фоне прочность и основательность должны были проявляться в чем-то ином. На первый план выступали проблемы экономности, выборочности, отбора и сообразности, в данном случае — отбора и выбора легенды. В самом бурятско-монгольском фольклоре типы классификации легенд сводились в основном к следующим: космогонические (о небесных телах и силах, образовании земли, солнца, луны), антропологические (о происхождении человека), исторические, фантастические, этнологические (происхождение явлений природы, животных, предметов). На деле этой четкой градации не могло быть, и типы легенд в процессе их создания, конечно, смешивались. Тему легенды, отобранной бурятским прозаиком А. Бальбуровым, скорее можно отнести к эсхатологической, соединившей идею космогонических катаклизмов и вырождения человека. Легенды, которые в сходной типологической модели использует Айтматов, тоже можно отнести к этому разряду.

Таким образом, мифопоэтическая модель прозы проходит свое становление еще через один художественный ряд — содержатель-

ность старинных мифов и легенд. Николай Рерих, испытавший на себе магию Азии и Востока, писал, что в свое будущее человечество войдет через ворота сказки и знания человека о жизни преобразятся легендой [47]. Заложенные в мифе представления космогонии, религии, истории, поэзии и фольклора не могут не привлечь к себе внимания писателя. Учась и приобретая профессиональный опыт, национальный писатель не может не стремиться к постижению природы художественного, а она — в силе и мере использования условных и символических приемов и средств. Поэтому извлечение из мифа его философии и эстетики — благодатный для писателя опыт учебы и расширения своего творческого кругозора в понимании эстетического, а сами легенды и мифы необходимы литературе как одна из форм познания жизни, информация о ней. В разделе «Мифологизм в литературе XX века» своей книги «Поэтика мифа» Е. Мелетинский пишет, что мифологизм характерен для литературы XX в. и способен жить в ней как прием, мироощущение. Несмотря на то, что символика и аллегоричность мифа многозначны, все-таки перед писателем стоит проблема отбора. Отобранный миф должен быть таким, чтобы всеми своими внешними и внутренними атрибутами и содержанием вписаться в пространство и время литературного повествования. Эстетическая идея возникает тогда, когда все составляющие обеих сторон создаваемой писателем прозы и смысла древней легенды окажутся энергонесущими (да простится здесь этот технократический термин!) и, вступив во взаимный контакт, будут способны на разрушающий или созидающий эффект взаимодействия. Как и что из этого может получиться, наверное, и есть проблема типологии этой мифопоэтической модели в прозе Бурятии. По-разному и с разных идейных позиций подходят писатели к содержанию мифов и легенд. Но сходны в своей основе типологические особенности их жизни в литературном повествовании — помочь раскрыть сложную диалектику жизни, выверяя ее при этом веками складывавшимся опытом сознания в фольклоре, искусстве и культуре.

Как известно, легенда связана с этапом народного творчества, когда он отходит от синкретизма мышления и выделяет человеческую личность в ее связях с реально-историческими событиями.

Входя в современное реалистическое повествование и получая в нем вторую жизнь, легенда оживает в своей первозданной прелести и доносит до читателя нелегкую судьбу народа — носителя этих легенд. Не теряя своей эстетики чудесного и сказочного, она в то же время позволяет писателю художественно решать какие-то насущные и обыденные проблемы человеческой жизни.

В легендах отражены особенности мировосприятия и художественно-поэтического мышления народа, и потому использование их условно-символического смысла необходимо рассматривать не как рудимент, а как одну из естественных особенностей формирования художественной культуры, не противоречащей принципам реализма. Активность присутствия легенд в народном сознании и эстетическая эффективность их жизни в литературе определяются тем, насколько в них самих сильны моменты абстрагирования и символизации.

Идейно-эстетическим лейтмотивом романа Бальбурова «Поющие стрелы» становится легенда, давшая роману и название. В основу легенды, проходящей через роман его связующим лейтмотивом, положена история добывания чудодейственного алмаза.

Жило среди бурят некогда воинственное племя хонгодоров, которые были меткими лучниками и храбрыми воинами. Истощенное и измученное междоусобными войнами ханов племя решило бежать из раздираемой распрями Джунгарии к Байкал-озеру. Труден был их путь к нему, много потеряли они по дороге воинов. Когда силы хонгодоров были истощены и кончились запасы продовольствия, решили они уменьшить количество ртов. Для сохранения молодых здоровых воинов решено было уничтожить стариков, старух и детей. Лишь один воин сумел сохранить отца, спрятав его в кожаном мешке, привязанном к седлу. Когда, наконец, племя вышло к Байкал-озеру, то вождь племени увидел на дне озера огромный алмаз, о котором он мог только мечтать. Все, кто спускались на дно озера, не только не могли достать алмаз, но и не возвращались сами. Дошла очередь до воина, сумевшего в пути сберечь своего отца. Пошел он ночью с отцом посмотреть на камень, и понял старик, что в воде находится только отражение камня, а сам он — на вершине высокой

скалы. По совету отца, взобравшись на скалу, достал воин алмаз и поведал племени о том, как ему удалось сделать это.

Драгоценный смысл легенды здесь дает возможность особо заострить внимание писателя и читателя на раздумьях о ценности человеческой жизни и всего, что им создается — памяти, опыта, мудрости. Жестокость расправы вождем племени со стариками и старухами психологически и художественно обнажает конфликты сильных мира сего, царивших в реальной действительности дореволюционного глухого улуса, показанного в романе. Присутствуя в произведении своей высоко поэтической тканью и плотью, легенда усиливает идейный и эмоциональный накал повествования, помогая своим гуманистическим смыслом, ярко и образно выраженным в содержании легенды, решать поставленные в романе нравственные и этические проблемы жизни.

Автор воспроизводит легенду устами одного из героев — Михаила Дорондоева — в момент, когда он, ученый-фольклорист, вынужден осознать ничтожность своей роли просвещенного интеллигента в жизни темного и забитого народа. До сих пор Дорондоев пребывал в горестной и величественной позе наблюдателя духовного и физического вымирания своего народа. Своей патетикой и патриотическим смыслом легенда делает острее переживания Дорондоева, пришедшего к осознанию неправоты своих прежних представлений о жизненных идеалах и роли просвещенного человека в судьбе народа. Поющая стрела выпускалась последней, подтверждая, что воин отдал в бою себя всего, до последнего. Вспоминая легенду, герой как бы внутренне подкрепляет свои убеждения ее символическим смыслом — встать на путь служения народу, избавив себя от иллюзий. Драгоценное (алмазное) озарение, которое рано или поздно, но наступает, сказочный свет или отсвет этого озарения способны изменить жизнь и бурятскому интеллигенту, и русскому ссыльному. Внутренняя экспрессия ее содержания сместила с прежних устоявших взглядов и представлений многих героев романа, соответственно побуждая их к действиям. По замыслу автора смысл легенды связывался с жизнью двух его героев — Дорондоева и Кузнецова. Но на деле меняется понимание жизни многими. Преображаются, прежде всего, личности — интеллигенты,

ссылки, Ута Мархас. Лосев считал, что основное в мифе — «чуждая личностная история». Роман, в основе которого лежит эта легенда, создавался в конце 50-х — начале 60-х годов, когда проза Бурятии приобретала опыт творческого осмысления в основном на материале историко-революционного содержания. Недостаток профессионализма той поры у этого талантливого писателя и человека, видимый нам сегодня, восполнялся в какой-то мере высокой патетикой легенды и особым пафосом возвышения с ее помощью. А это тоже требовало от писателя творчества. Помимо ее озаряющего смысла. — а легенда и миф многослойны, конечно же, автору нужны были последующие, заложенные в ее пласты мысли, одна из которых — невозможность единожды начавшегося разрыва. Потерю опыта и мудрости не восполнит спасенный сыном старик, потому что именно своей спасенностью он усугубляет трагическую вину и покаяние молодого, на этот раз вождя, оставляя тем самым и племя без предводителя-руководителя. Идея жертвенности, заложенная в следующем, другом ее слое — поющей стрелы, всегда губительна и разрушительна для всех, не только для погибающей жертвы. Стрела в жертву, пусть и красиво пущенная (поющая!), не может иметь положительного исхода, она может только разрушать. Здесь и начинается чудо легенды. Стрела изначально, по сути своей, не должна и не несет созидającego начала, и потому конфликт становится неотвратимым, а трагедия — неизживаемой. Затрагивая, скорее интуитивно, глубинное в реальном и сказочном, автор не готов еще к осознанию перспективы созданной им идеи. Зато эта возможность оставлена читателю — убедиться в том, чем может обернуться для человеческой жизни нарушенное им самим равновесие. То есть подспудно тревожившая писателя, активно работавшего в шестидесятые годы, проблема реализовывалась в жизни и литературе позже. Но им она уже, судя по легенде, предугадывалась. Не весь смысловой комплекс легенды востребован здесь А. Бальбуровым, есть доводы к тому, что ограничил себя лишь частью ее содержания. Но в мою задачу не входит оценка, а более важны и нужны для работы материалы этого процесса и сам характер творческой инициативы и порыва художника.

В типологию этой мифопоэтической модели вписывается художественный опыт Ч. Айтматова. Во-первых, тем, что прошлое бурят и киргизов сходно и связано глубокими генетическими связями. Киргизы так же, как весь тюрко-монгольский мир, вышли из стихии кочевого мира и его образа жизни, отразившихся в искусстве. Во-вторых, связывает их и один из фольклорных мотивов: согласно мифологии, оба народа ведут свое происхождение от марала. В свете этого опыта нам нужно творчество Айтматова еще и потому, что легендарный материал в его руках — это система, поэтика, в которых видится завтрашний день поэтики реализма, постреализма или постмодернизма: в любом случае этот опыт являет собой пример более полноценного освоения его литературой.

Примером того, насколько художественно эффективно обращение писателя к творческому наследию народа, выраженному, в частности, в легендах, являются его повести «После сказки» («Белый пароход»), «Пегий пес, бегущий краем моря», а также романы «Буранный полустанок» и «Плаха».

Творческое использование легенды Айтматовым показывает и разнообразие способов ее художественного осмысления. Фантастический, сказочный мир легенды переплетается в произведениях этого писателя с реальным особенно тесно и причудливо. В отличие от историко-революционного романа Бальбурова здесь легенда присутствует в основном в произведениях о современности.

Тонкому мастерству Айтматова-художника, который умеет раскрыть в своем творчестве общечеловеческое, не выходя за границы национальной тематики и образности, легенды нужны как аккумулятор особой, глубинной и сущностной энергии воздействия и убеждения читателя. Образ Рогатой Матери-Оленихи, прародительницы одного из киргизских родов, возникает на страницах повести «Белый пароход» как символ и образ гордой красоты и благородства, напоминая, что человек и человечество по своей природе и сути выше и лучше, чем это приходится видеть в реальной жизни.

Старик Момун, человек бесконечно добрый и кроткий, любит рассказывать мальчику, своему внуку, эту легенду. Ему хочется, чтобы воображение мальчика было проникнуто ее прекрасными образами. И семена упали на благодатную почву. Мальчик старается отгородиться от окружающего мира, тяжелого и терзающего его детскую душу несправедливостью и жестокостью, и окунуться в мир сказочных видений, то превращаясь в рыбу, то беседуя с белым пароходом, то уходя в мир легенды о маралах.

Легенда здесь является сюжетно-композиционным стержнем произведения, соединившим вокруг себя комплекс решаемых автором проблем, и своими реальным и сказочным планами помогает раскрыть и показать силу жестокости и невежества, мешающих жить всему светлому, доброму и красивому. В своей творческой работе с легендами Айтматов особенно свободен. На глазах читателя взламываются и смещаются автором рамки и границы реального и чудесного, чего мы, кстати, не замечаем и потому не успеваем удивиться или воспротивиться. Чудо исчезает, приходит конец сказке. Конец прекрасному, а значит, начало прихода какой-то иной разрушительной силы, противоположной и противостоящей силе чудесного.

Своим реальным появлением в заповеднике, превращением из сказочного образа в действительное видение маралы как бы и несут с собой начало конца, предвещая своим превращением в явь исчезновение того единственного светлого сказочного мира, который питал воображение мальчика, и разрушения которого он не выдержит.

И, как много лет назад, согласно легенде, ушла прародительница рода киргизов от людей, которые начали истреблять маралов, так и теперь уходит она из жизни мальчика, унося с собой все его надежды, повергнув его самого в беспросветность начавшегося кошмара: убийства марала, совершенного дедом Момуном, единственным близким ему человеком.

Писатель разрушает все: сказку, заставляет уплыть в волны любимого им Иссык-Куля превратившегося в рыбу мальчика, вершит моральный суд над Момуном и другими. Через это гигантское разрушение, огромные морально-нравственные потери

идет Айтматов к возрождению и утверждению в читательском сознании потребности в прекрасном, благородном и просто красивом, которое, к сожалению, добывается в жизни дорогой ценой борьбы и потерь [48].

В контексте такой сложной образности, где сливаются воедино житейски-обыденное и возвышенно-прекрасное, достигаются Айтматовым особая трагическая пронзительность проникновенность его повествования вообще и данной повести в частности. Использование писателем условно-символических и ассоциативных смыслов легенды, их творческая трансформация отличают сегодня от механического перенесения фольклорных мотивов и образов, имевших место на более ранних стадиях становления национальных литератур, когда, к примеру, удаль героев — участников Великой Отечественной войны — в стихах первого бурятского писателя Х. Намсараева непременно должна была соотноситься только с образом орла. Накопленный конкретный опыт обращения к легенде и мифу делает необходимым более последовательное их изучение и осмысление. Проблемы соотносительности мифического и реального, первоначально-аллегорического и жизненно достоверного особенно актуальны сейчас, когда современное литературоведение переживает методологический кризис в связи с такими категориями и понятиями, как метод, эстетический пафос, народность, положительный идеал и другие.

«... Если в символе нет обобщения, создающего бесконечную смысловую перспективу, тогда не стоит специально говорить о символе» [49, с. 18].

К модели совершенного мира Чингиз Айтматов идет через осмысление сразу двух противоположных друг другу миров («У него были две сказки»): сказочного, фантастического, идущего от старинной легенды и ее символических образов; и реального, идущего от событий и конфликтов действительности. Эта особенность мировосприятия достаточно точно обозначена в заглавии повести — символическое и в то же время достаточно реальное видение белого парохода, стоявшего на середине озера. Каждый из этих миров, имея свои строго обозначенные границы

в повествовании, между тем постоянно сталкиваются, вступают в состояние внутреннего противоборства сказочного с обстоятельствами реальной жизни. В эту сложную композиционную структуру повести встраивается еще одна внутренняя линия: соединение тонкого, чувственного мира ребенка, способного создавать сказочное и жить в нем, с миром доброй и мягкой мудрости старика. В дальнейшем это установившееся равновесие сказки и бытия, их почти ритмическая соотнесенность, создающие сюжетно-композиционную стройность, будет развиваться и совершенствоваться в последующих повестях и романах Айтматова. В сплетении и чудесных взаимопревращениях обоих миров писатель нашел для себя творческие возможности углубления реального конфликта и возможности преобразования сознания человека. Сталкивая мир возвышенного — сказки — и безобразного — реальной жизни, Айтматов создает свой, близкий и народному сознанию критерий таких понятий, как добро, зло и красота. В равновесии этих двух миров и их внутреннем столкновении заложены, очевидно, какие-то новые качества художественного мышления. Одним из методов извлечения правды реальной жизни и ее кратчайшего пути к народному сознанию становятся символические образы и легенды, родившиеся и сохранившиеся в народной памяти. Вообще, легенды о племенах, от которых якобы ведет происхождение тот или иной народ, весьма популярны в народном сознании. Это явление можно наблюдать в бурятской и других литературах. Мы уже говорили о романе А. Бальбурова «Поющие стрелы», можно назвать также бурятский роман Ц. Галанова «Мать-лебедица». На мифическом материале авторами целенаправленно накапливается свой арсенал образности: символические образы и их аллегорические наполнения, притчевая иносказательность, гротескные изображения и их разрушительная сила в мире реальном и сказочном и т. д. И здесь можно навредить делу как абсолютизацией каких-то качеств и свойств таких условных форм, так и канонизацией их. Несомненно, что они будут выпадать из существующих формальных определений. Но при умелом подходе возможности фольклорной поэтики в формировании современного художественного сознания суще-

ственны и занимают свое особое место. Поэтика легенды обогатила эстетический диапазон Айтматова. Она явилась для него тем «чувством гор», высоты, к которому тянул своего Дмитрия Оленина Л. Толстой. Философски глубокие обобщения, к которым приходит Айтматов с помощью содержания легенды, на первый взгляд кажутся простыми и наивными. Это итог трудной простоты.

В ином выразительно-изобразительном ключе, но сходных в эстетических функциях, как мы уже говорили, присутствует легенда у бурятского писателя А. Бальбурова в его романе «Поющие стрелы». Как уже было сказано, роман «Поющие стрелы» о нарастании революционной ситуации среди бурятского народа. Этим жизненным обстоятельством продиктован художественный выбор легенды — монументально-возвышенной по содержанию. Патетический пафос легенды нужен Бальбурову для создания романтического настроения, необходимого для формирования революционного сознания.

Итак, явление существует. Легенда сближает и связывает огромные пространственные и временные полюса, расширяя художественное пространство произведения. Чтобы построить художественную модель современного мира, сегодня нужна большая свобода в конструировании действительности, сложные и многозначные эксперименты во времени и пространстве. И таким средством психологического углубления, раскрытия многомерных отношений мира и человека могут стать условно-содержательная форма легенды и ее символические образы.

Художественная практика, как правило, богаче теории и может оказать на нее обратное воздействие. Многозначная служба фольклорного элемента реализму делает его явлением, заслуживающим внимания современной теорией реализма и всех постреалистических течений.

«Исходной ситуацией», как говорит Лосев, соотнося, правда, мифологию с наукой (но литература и есть наука о жизни), стало для Айтматова при выборе второй легенды для романа тоже разрушение. Разрушение гармонического сцепления вещей и понятий, при котором нарушается движение или образуется тупик

(можно вспомнить рефрены романа «И дольше века длится день»). В этом смысле она продолжает эстетическую содержательность первой айтматовской легенды, «смысловая перспектива» (М. Бахтин — С. Г.), которая развивается в идее потери памяти, разрушающей и саму личность. Цена этого выпадения и разрыва трагична: их невозможно соединить. В первой легенде такая попытка соединения цепи разрыва была — уплывающий от кордона, превратившись в рыбу, мальчик, пытающийся пристать к другому миру и видению-символу — Белому пароходу. Хотя аллегория очень зыбкая и размытая. В ситуации романа «И дольше века длится день» (1980) композиция тоже достаточно прихотлива, причудлива, она, как и сам миф, многослойна, события развиваются в параллелях, не вытягиваясь в цепочку. В романе, как и в повести, этих смысловых параллелей много: смерть Казангапа, столкновение похоронной процессии с космодромом, жизнь Едигея, легенда о манкурте. В романе, если говорить о возможностях воссоединения цепи, пока бегут вместе объятые ужасом — человек, верблюд, собака. А над ними кружится белая птица из платка матери манкурта, спрашивая «А как твое имя?» — значит, есть у кого еще спрашивать имя. Но зато в следующем романе «Плаха» человек, управляющий вертолетом и расстреливающий с него сайгаков, заставит обезуметь волков и смешаться в этом безумии со своими недавними жертвами в одном живом сокрушающем все потоке. Все сошло с нормы, смешалось и сместилось. И встало с ног на голову, образуя поток мчащейся безумной стихии, которую невозможно остановить, спастись от нее — тоже. Таким образом, антропоморфические и зооморфические пристрастия Айтматова вовсе не от хорошей жизни. Наверно, слишком сильны энергия распада и ощущение современного апокалипсиса, если в романе чудесных превращений не происходит — манкурт остается манкуртом. Но Айтматов не может не искать «систему равновесия» (С. Аверинцев).

В условиях исторических катаклизмов, которые, как показывают история и наука, неизбежны на разломе веков, литература как самая активная форма сознания ищет свои пути отношения к этой картине мира и воздействия на нее. В общем космосе худо-

жественного сознания она ищет для себя, по возможности, более универсальные средства изображения сложности мира. В разгар формирования реалистических тенденций XX в. литература усиливает поиск истины, обращаясь все больше к истокам, к праоснове, к сгусткам эстетической энергии, спрессованных временем. И вот уже Н. К. Гей дает литературоведческий вариант праосновы «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина, лежащей в легенде о блудном сыне в своей увлекательной интерпретации прозы Пушкина [50]. Особняком стоят явления так называемого авторского мифотворчества в мировом литературном процессе в связи с творчеством Ф. Кафки, А. Камю, Дж. Джойса, Т. Манна, Г. Маркеса, Г. Гессе и др.

Литературу притягивала к мифологии отрешенность мифического от обыденных фактов, от смысла вещей и их обычного назначения. Ей нужны были средства вмешательства и столкновения двух миров, богатые на ассоциации условного, абстрактно-символического мира мифа и действительного, результатами которого могло стать философски и эстетически самодостаточное обобщение. Вторым результатом было то, что литература, абстрагируясь от абсолютного смысла легенды, создавала свои символы и знаки, как это можно видеть в творчестве Айтматова, особенно в связи с его романами. В этом ключе в какой-то степени может быть прояснена закономерность того, что, чем дальше мы уходим от времени их создания и бытования, тем охотнее выстраиваем легенду в современной модели мира как один из универсальных приемов содержательности и формотворчества. В сложной стилистической перекличке прозы, создаваемой многослойностью легенды и сложным понятием самого времени сегодня, образуются и свои компоненты полифонизма. В статье «К переработке книги о Достоевском» Бахтин как бы для себя выделял мысль о том, что человек становится собою, раскрывая себя через другого и для другого. Поэтому потенциальные возможности диалогизма в искусстве, обоснованные и раскрытые М. Бахтиным, позволяют и в легенде услышать и ощутить «другой голос» как весть из другого, но равноправного мира.

Такова в своих основных проявлениях типология мифопоэтической модели прозы Бурятии XX в. Как всякая основа она материальна, синтезируя в себе даже определенные принципы географии и биологии, и первична, и в литературном процессе является опорой для формирования ее философии художественного. В своих духовных и познавательных исканиях мир сознания перемещается сегодня к востоку, в какой-то степени исчерпав возможности европоцентристских способов познания и отражения жизни. В условиях востребованности сегодня идей евразийства, нам кажется, любые конкретные представления о художественно-эстетических особенностях сознания, прошлого и настоящего литературы, культуры регионов, лежащих в Срединных евразийских пространствах, не могут не иметь собственно литературоведческого и культурологического значения.

По мере рассмотрения образной системы мифопоэтики сложились собственные каркас и структура, в которых оказались все элементы художественной формы, необходимые для построения целостного здания художественного произведения. Собранные вместе они могут составить самостоятельную конструкцию произведения, потому что понятие традиционной образности вобрало в себя самый широкий круг ее элементов и оказалось самодостаточным само по себе: этнографические реалии быта, приемы сюжетостроения и организации композиции, комплекс условно-символических средств и, наконец, участие традиционных приемов в создании героя. В этой связи нельзя не сделать вывода о том, что традиционная поэтика — явление целостное, несущее в себе практически весь комплекс формальных средств, необходимых для создания произведения. Поэтика фольклора, интегрируясь с другими региональными и зональными формами ее бытования, должна составить свою самостоятельную национальную специфическую область теории литературы.

Создавшаяся в ходе изучения структура повествовательного здания говорит о том, что традиционная форма универсальна, а традиционное сознание — одна из необходимых закономерных форм художественного сознания. По Леви-нСтроссу, мифологическое мышление метафорично, и раскрытие его смысла имеет

ряд бесконечных трансформаций. Традиционные формы сознания, участвуя в литературном процессе, способствуют укреплению принципов народности и элитарности литературы одновременно. Обращаясь к традиции, писатели, прежде всего, опираются на испытанные временем нравственные и этические идеалы, заложенные в них. В то же время творческое осмысление традиционных средств писателем идет на пользу и самим традициям: обогащаются их первоначальные функциональные возможности, даже за счет саморазрушения, чтобы возродить какие-то иные качества образности, которые полнее могли бы отразить современную картину мира. В рассматриваемых мною явлениях момент обновления поэтики происходил с разной степенью художественной полноценности.

И еще один аспект мифопоэтической содержательности хотелось бы выделить, заключая материал первой главы: мифопоэтика дала для организации прозы Бурятии большой набор средств художественной изобразительности и выразительности, способствовала во многом созданию и укреплению ее ведущей жанровой формы — романа. Лежащие в основе типологии географические и соответственные этногенетические принципы, связанные с образами юрты, степи и другими средствами, придавали романному действию достоверность и придавали роману наиболее объективную форму реализма. Национальная орнаментальность, пластичность и природная легкость ее традиционных средств позволили роману быть динамичным жанром, дав ему возможность с первых шагов становления синтезировать в себе поэтику всех типов романа — от плутовского и рыцарского до социально-бытового. Хотя в большей степени этому способствовал реалистический опыт развития литературы XX в., к которому писатели Бурятии активно прибегали. С другой стороны, за счет такого компонента поэтики, как степь и стихия кочевого мира, роман имел возможность расширять свое повествовательное пространство, с особым ощущением свободы и движения создавать сюжет, следуя в то же время и определенным требованиям сообразности и экономности, которые заложены с древних времен в представлениях и понятиях бурята о жизни. Позиция романа укреплялась

и свободой отбора условной, символической образности, когда романная повествовательная структура могла вступить в контакт с другим культурным пространством для создания своей художественной философии. И, наконец, мифопоэтическая модель помогала созданию личности литературного героя. В основе создания первых романских образов прозаики Бурятии использовали эстетику богатырства. В самом эпосе образ богатыря, как известно, связан с выделением героя-личности из массы, и роман ведь тоже зарождался как идея частной жизни в ее связях с другими и обществом в целом.

Глава II

ТИПОЛОГИЯ БУДДИЙСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

При рассмотрении типологии буддийской модели мира в прозе Бурятии XX в. следует, конечно, иметь в виду, что литература данного периода создавалась в эпоху атеизма и борьбы с религиозным в сознании. И мы лишь можем говорить о художественном постижении отдельных канонов буддийского учения и его философии на глубинном интуитивном уровне сознания писателя, на его природном мироощущении, воспитанном его этнокультурной средой и подспудном ее влиянии на творчество. Писательское мировоззрение воспринимало буддийские религиозные каноны генетически целостно, не отделяя их от остальной идеологии. С разной степенью таланта и опыта справлялся бурятский прозаик со своим чутьем и интуицией, которые подсказывали ему, что и как следовало бы извлекать из кода буддийских воззрений, запрограммированных в его сознании всем предыдущим развитием этногенеза. Интуиция является качеством духа, и человек, обладающий талантом, обязательно превратит свою интуицию в эстетическую духовную реальность.

Говоря о «тайнах» движущих сил в нашем обществе, литературовед С. Семенова дает им свою характеристику: глобальные идеи преобразования, захватившие нас в начале века, завершились дискредитацией идеалов, возвращением к элементарному минимуму, нас притягивают к общемировому пространству рынка, идеалу комфорта, хотя целостный социалистический идеал не противоречил христианству, его справедливости, коллективизму. И надо было, чтобы два этих уклада (религия и общественное устройство) не просто сосуществовали бы, а чтобы христианство давало высшую цель экономической и общественной жизни, восходя не только к уровню комфорта, но и нравственному, осознавая свое эволюционное назначение [51].

Результаты нарушенного процесса развития или, напротив, созданного и сохраненного равновесия остаются там, где запечатлел их этногенетический процесс — в истории, религии, литературе,

культуре в целом, т. е. в ноосфере. Религиозация жизни, возвращение религии в составляющие сознания и духовности делают необходимыми рассмотрение фактов жизни религиозных мотивов в литературе, соотносённости художественного сознания с конфессиональными канонами как одного из факторов, формирующих типологию.

Содержание первой главы, с ее материализованной первоосновой, предопределило содержание второй главы — необходимость определения источников духовного наполнения. В самом движении и развитии сознания следующим этапом восхождения от мифического является, как известно, религиозное, переходящее затем в философское. Материалы первой главы отчасти определяли особенности религиозного сознания, которые могли сформироваться в условиях степной кочевой стихии и природного аскетизма жизни в ней. Содержание буддийских канонических текстов, устоявшихся в своей эволюции как духовный опыт народа, владевших умами в течение длительного времени (для бурята с XVII–XX вв.), не могли не привлечь писателя и не стать опытом типологического познания мира, жизни, творчества. Первичность и материальность мифопоэтики как фундаментальной основы литературного повествования дают определенную возможность почвы под ногами, чтобы искать истоки духовного, формирования нравственных критериев духовности и всего, что связано с человеком и его душой. Н. Рерих писал, что в ряду особенностей культурно-исторического процесса главную тенденцию в развитии представляет на Востоке дух [52].

Мифология и религия взаимосвязаны. Религия утверждает личность в вечности, ища для нее возможности утешения, очищения и спасения, определяя в своих учениях и догматах пути к ним. В этом смысле наука считает, что миф пассивен, а религия активна. Приобщение личности, особенно творческой, к божественному открывает возможности понимания идеала, создаваемого теперь уже литературой. В самой религии тоже возникают и существуют собственные способы и средства движения к совершенному — молитвы, обряды, ритуалы, заговоры, благопожелания, предсказания и др. Для человека Срединной степи (Л. Гумилев) одним из источников формирования духовного начала была религия. Вначале на уровне

мифического сознания была народная форма веры, связанная с космогоническими представлениями человека о природе и живом мире. Человек почитал природу и все ее проявления как живую силу, которая, по его мнению, способна была не только что-то давать человеку, но и отнимать у него. Таким образом, как нами уже не раз говорилось, понимание сложной, по крайней мере двойственной диалектики окружающего мира приходит к человеку рано. Рано пришлось ему убедиться, что наряду с добром существует зло, жизнь чередуется со смертью, а рождение — с умиранием и т. д. Шаманство как религия родового строя продолжало создавать культ природы как владыки мира, которому надо было поклоняться и почитать в различных, теперь уже шаманских, ритуалах и камланиях. Как одна из ранних религий шаманизм тоже был связан с синкретическими представлениями человека о мире и верой его в сверхъестественные силы. Именно эта языческая религия, как и в других случаях, стала основой для здания мировой религии.

Буддизм — одна из мировых религий — иудаизма, христианства и ислама. Среди них она наиболее древняя, возникшая в VI в. до н. э. в Индии. Истоками буддизма стали ритуальные, мифологические, философские традиции этой страны. Каждая из религий отражает свою мессию: если каноны христианства предполагали жить со всеми и для всех, искать пути спасения всех, идею соборности, то буддизм считал, что каждый сам, страдая и преодолевая, должен достигать совершенства. При этом полагал, что все люди перед страданием равны и всех спасти невозможно, но самого себя — можно. Уравнивая всех в страдании, буддизм тем самым дает всем и равные права на спасение.

Идея нравственного личного самосовершенствования как один из возможных путей избавления от страданий привлекала к себе многих мыслителей. Хорошо известен опыт Л. Толстого, тяготевшего к учению буддизма. В Бурятию религия пришла в конце XVI в. из соседней Монголии, бывшей до революции единой по территории. В самой Монголии буддизм возник раньше, придя из Тибета и Индии. Особенно на первых порах формирование мировоззрения человека Степи происходило одновременно под воздействием стихийно-эмпирических представлений шаманизма и канонов буддист-

ского учения. А некоторые добуддистские ритуалы, такие, к примеру, как почитание и поклонение огню, культ гор, рек, растений, духов земли и неба и других, сохранились, ассимилировались и стали религиозными обрядами. При этом очень рано в осмыслении жизни была установлена зависимость одних явлений от других.

Учение буддизма — явление сложное. Оно имеет свою философскую систему, космологическую теорию, этическое учение, свою эстетику, систему психологического воздействия на человека. Сам Будда — не создатель человека, а его спаситель, богочеловек, держащий в руках истину, открытую им же самим, «просветленный» ею и могущий указать человеку путь к истине, которую знает только он. Ощущение близости открытия истины пришло самому Будде в 35 лет. В результате пребывания в глубокой медитации он открыл все законы мироздания и затем уже до конца своих дней занимался проповедью своего учения, прожив до 80 лет. Далай-лама — перерожденец Будды, его живое земное воплощение. В зависимости от точки зрения буддизм можно воспринимать и как философию, и как культурную систему и комплекс, и как образ жизни человека. Писателя должны интересовать все эти аспекты проявления буддизма, в особенности в связи с человеком как частью мира в общей космологии. Канонический буддизм рассматривал человека как обособленный мир в себе, себя перерождающий и себя же уничтожающий или спасающий.

Буддизм как философия оказал большое влияние на развитие науки, культуры, на формирование отдельных областей философии, нормативной эстетики и этики, изобразительного искусства, художественной литературы. Дацаны (буддийские монастыри) долгое время оставались центрами политики, культуры, в них обучались грамоте (тибетскому и старомонгольскому письму), печатались и издавались книги. Центром буддизма, в пору его расцвета, был Тибет. Воплощение живого Будды в лице Далай-ламы рождалось там же. И это привлекало (как Мекка) бурятских, монгольских буддистов, которые считали паломничество в Тибет, его столицу Лхасу и поклонение живому Будде высшей целью своей жизни. Но Тибет охранялся от посягательств на веру. Желаящим с трудом удавалось проникнуть туда под видом паломника [53]. И в глазах других

народов он стал загадочной страной. Мера влияния буддизма на формирование литературы и искусства в целом у народов — носителей ее конфессиональных убеждений — определялась в русле конкретных историко-культурных традиций и их национальной специфики. Это влияние проходит несколько стадий — от простой адаптации до творческого переосмысления. Их мы и можем отчасти наблюдать в прозе Бурятии. Сама буддийская мифология тоже богата своими образами и символами, которые могут помочь осмыслению типологического ряда художественного творчества, такие, как цветок лотоса — символ чистоты, просветления и сострадания. Будда появился на земле в облике человека, выйдя из цветка лотоса. Особенно популярно его изображение в буддийской иконописи, искусстве танца. Из живых существ ценится образ змеи. Царь змей, согласно легенде, прикрывал от опасностей Будду в минуты его созерцаний и ухода в себя. Газель — священное животное, одно из первых, вышедших из леса послушать проповедь бога. Их семиотика активно используется в искусстве, особенно в прикладном и живописном. Ф. Щербатский, стоявший у истоков советской буддологии, определил, что буддизм как сложное идеологическое образование функционирует как минимум в трех проявлениях — как религиозная доктрина, как система философских школ и как психотехническая практика [54].

Смысловой центр буддийской идеологии связан с возникновением логического, понятийного мышления, разрушавшего собой мифологический тип мышления. Во всех отношениях буддизм оказал прогрессивное воздействие, приобщив бурят к культуре Востока и Азии, формируя новую этнокультурную общность и типологию по сравнению с архаичными народными верованиями [55]. Буддизм не мог не оказать формирующего влияния на всю этнокультуру бурят. В самой религии, для усиления ее эмоционального воздействия, в обрядах и ритуалах использовались изобразительное искусство, музыка, танцы.

Основных догматов и истин буддизма — четыре: 1) земное бытие человека есть страдание; 2) есть причина его (в основном она в суетности мирского, жажде желаний — богатства, власти и др.); 3) избавиться от страданий можно, преодолев желания; 4) но есть

путь полного избавления от страданий — познать себя самого так, чтобы прийти к пониманию высшей истины бытия и раствориться в ней. Отсюда идет, как это можно было видеть и на мифопоэтической модели, аскетизм, заложенный в менталитет восточного сознания изначально, на его генетическом уровне, обусловленный, в свою очередь, и биоландшафтом Срединного евразийского мира. Вырабатывались и формировались и моральные установки, разъясняющие и ведущие к пониманию этих истин. Так называемый восьмеричный путь, т. е. путь, содержащий 8 морально-нравственных установлений, которые помогут человеку подойти к абсолютной истине: иметь правильное воззрение, стремление, речь, поведение, правильный образ жизни, усилия, вдумчивость, правильное созерцание. Как видим, предлагаются обычные нормы жизни, поэтому буддизм и относят, и считают больше философией, чем религией. Конечная форма и итог совершенства, достигнув которых человек избавляется от страданий, но при этом, только страдая, можно понять себя, да и другого — нирвана. Нирвана — состояние и степень глубокого внутреннего психологического сосредоточения, которое не является ни абсолютным бытием, ни небытием, но являет собой степень такого погружения в какую-то ауру, в которой может наступить момент постижения, уразумения высшей истины, лежащей за пределами обычных человеческих возможностей, но могущей стать доступной ему. За этим стоят стадия и уровень космического движения к истине в неземном пространстве (в христианстве это называют царствием неземным) сознания. Поэтому человек должен верить Будде — он один знает истину спасения и укажет путь к ней, он учитель и спаситель. Будду надо просить помощи, молиться ему. Здесь и начинается обожествление и появляются атрибуты богоявления — молитва, обряд, жертвоприношение. В этой же связи возникают необходимость книгоиздательства и книгопечатания (на ксилографе), писание и чтение священных книг с молитвами и описанием свода канонов и догм, а также жизнеописание святых.

Таким образом, буддизм предполагает отрешение от изысков материального богатства, алчных наслаждений, суеты, громких радостей и др. — как основного источника страданий, и стремится

при этом к чистой духовности как возможности освобождения от страданий. При этом проповедуется принцип ненасилия. Страдания надо переносить безропотно, ибо они были predeterminedены предыдущей кармой человека в другой его жизни.

Нормативной эстетикой, которой должен руководствоваться человек в своей жизни, является учение о карме — совокупности действий человека и осознании их влияния на жизнь человека не только в земном измерении. Духовное совершенствование возможно в пределах строго установленных этических норм, и человек, выполняя их, может надеяться на перерождение человеком. Родиться человеком и в следующей жизни — сверхзадача установок кармического учения. Кармой управляет некая духовная энергия, указующая и формирующая судьбу человека. Есть и сам путь (сансара), определенный кармой, уготованный человеку ею. Связной и посредник в этом движении — сознание человека, состояние его духа, совести. Внешний, бытийный мир обманчив и мучителен, и поэтому человек обречен в нем на страдания. И надо путем глубокого размышления и самосозерцания искать истину, с помощью которой в душе твоей могут наступить просветление и уразумение, и оно спасет тебя от страдания. При этом путь обнаружения абсолютной истины может проходить за пределами реального бытия, в каких-то иных пространствах космоса. Помочь этому проникновению могут сила и способность к медитации, созерцательности человека. Спасая себя, человек должен преодолевать в себе невежество, уметь раскаиваться, радоваться, проявлять усердие. Карму человека во многом портят гнев, неведение и сладострастие. Последствия воровства грозят нищетой в последующей жизни, лжи — лишением доверия, клеветы — утратой друзей, недоброжелательство — болезнями, жадность — неисполнением желания в следующих коленах жизни и т. д. Он должен избегать всего, что может развратить дух. Дух должен содержаться в особой чистоте, чтобы человек мог отличать истинное от ложного и приобретать больше знаний об истине и мироздании. Чем больше у него будет знаний, тем свободнее и быстрее будет его путь к спасению. У самого Будды, помимо обычного зрения, есть еще глаз мудрости во лбу — глаз всевидения в прошлое, будущее, настоящее, на земле, под землей и в других

мирах. Слияние сознания с разумением чего-то высшего возможно только в чистоте помыслов. Путей к нирване — конечной цели, достижению этого высшего и недоступного каждому, у человека много. Но состояния нирваны пока достиг только Будда, остальные приближались лишь к ней. Постичь ее обыкновенному разуму — почти недостижимая цель. Но человек потому и человек, что оно существо желанное и ему многое дано — целое колесо жизни. Не случайно она — колесо в мифологии буддизма, ибо жизнь по его канонам бесконечна и непрерывна, могут изменяться лишь формы ее существования — в перерождениях и перевоплощениях, и человек — частица, но целого мира в общей космологии вселенной. Колесо в данном случае классический инструмент познания жизни в ее типологических проявлениях. По нему, его символике — любая и каждая жизнь — это самостоятельный и замкнутый на самом себе мир, внутри него идет работа по приобретению знаний и умственному сосредоточению на них. Все усилия воли и сознания направлены на то, чтобы мобилизовать в себе человеческое, чтобы в следующем повороте колеса тоже стать человеком.

Космология буддизма примерно распределяет возможные уровни возрождения: быть в аду тем, кто плохо прожил эту жизнь, быть животным, быть и витать духом без телесной оболочки, мучаясь и мучая близких своей невоплощенностью во плоти, стать демоном, причиняя только зло, ибо сам несчастлив, и, наконец, попасть в ряд человека или в царство божественного. В этой же связи и зависимости выстраивается структура мироздания: нижние уровни равны животному состоянию. Переход на более высокие уровни увеличивает меру разумного и духовного. На высших уровнях пирамиды разум человека сливается с космическим сознанием Будды. Желанная сфера пребывания — сфера чистой мысли. Литературе есть что взять из буддийской типологии для формирования своего художественного идеала. Особенно существенным для литературного освоения представляется аспект буддийской модели, выраженный законом причинно-следственных связей, когда бы последующие продолжатели жизни были в ответе за жизнь, предшествовавшую их жизни. Сам по себе этот закон является благодатной нишей для слагаемых нравственного кодекса и жизни, и литературы. Вообще я

не случайно здесь привожу, может быть, излишне подробно содержательность канонов буддизма. Раскрывая их, мне хотелось бы решить для себя не одну задачу: во-первых, основные каноны буддизма, на мой взгляд, говорят сами за себя и уже предreshают необходимость осмысления их литературой и вхождения в художественное повествование, участия в создании литературного образа и решения художественной сверхзадачи; во-вторых, представляется, что многие обозначенные здесь каноны очень актуальны в современной жизни в силу их недостаточного присутствия в ней; в-третьих, мне хотелось, хотя бы в общих чертах, выразить и показать мысль, что не все в типологии буддийской модели мира осваивается литературой в силу как объективных, так и субъективных факторов, от чего, очевидно, она проигрывает и теряет одну из возможностей более глубокого проникновения в мир человеческой души и сознания.

Как уже было сказано, карма — это человеческое действие и обязанность своим действием доказывать в себе человеческое. Поэтому типологически карма сходна с движением литературы к эстетическому идеалу. В связи с такой жесткой установкой человеческой жизни на причинно-следственную перспективу особое значение в буддизме имеет морально-нравственный фактор, подчиняющий себе весь смысл проживания человеком отпущенного. Закон причинности как философская категория сформировал особое понимание аскетизма (да просится здесь повторение!), сделав приоритетами целомудрие и воздержание. В ситуации современного хаоса нашей жизни и духовного кризиса типологическая модель буддизма и ее отдельные проявления могли бы составить достаточно содержательную тематику не одного литературного произведения.

Для приближения к просветлению нирваны большое место отводится интуиции, открывающей возможность духовного прозрения, внезапного озарения мыслью. Этот закон движения духа также типологически сходен с законом художественного творчества. И там, и здесь мы имеем дело с высокой степенью чувствительного в избраннике и помазаннике, лежащего в основе их творческого поиска истины. Простому человеку идея причинного перевоплощения тоже оставляла надежду жить в будущем более лучшей жизнью,

если им будут неукоснительно соблюдены этические нормы жизни. В этом кроется причина особой популярности буддизма как мировой религии, и особенно в наше время, когда обществу, ссылающемуся на духовный кризис, не удается поддержать в себе необходимого нравственного и этического равновесия.

Основная концепция буддизма — человек — это вселенная. И в это же время они взаимосвязаны друг с другом как отдельные величины. Все, что происходит во вселенной, не может не иметь значения для человека. Для канонов буддизма исключительно важно осознание человека как центра мироздания. В мандале — живописном художественном изображении диаграммы вселенной и ее философской концепции — круги жизни заключены в квадрат вселенной — человек в центре круга. По мере прохождения кругов человек должен приблизить себя к слиянию с комическим абсолютом божественного. Но круг, колесо — это еще и идея бесконечности во времени, замкнутости и исключительности, цикличности и повторяемости.

Философия буддизма открыта и обращена к литературе. Все ли может взять из ее модели литература — в этом суть постановки проблем второй главы работы, которая не претендует на исчерпывающее решение такой сложной литературоведческой задачи, но видит необходимость ее постановки, надеясь привлечь к ней внимание будущих исследователей этой культурной традиции. Несомненно, литература, в лице писателя, интуитивно реагировала и творчески разрабатывала, воспринимая религиозные мотивы природным, веками складывавшимся этническим сознанием в той мере, в какой позволяла тематика исторической и историко-революционной действительности, изображаемой в произведениях прозы Бурятии, а также при художественном решении проблем современной жизни.

В своей интуитивной творческой работе художественное сознание приобщало себя к формам религиозного мышления при создании произведения, пользуясь генетически глубинными их связями между собой, реализовывая это свое приобщение на разных уровнях: сюжетно-композиционном в романах странствий и путешествий, решении проблем человека, его места и путей его поиска

гармонии и истины (восьмеричный путь спасения в буддизме и его цель — нирвана), противоборства добра и зла (тема страдания как атрибута человеческой жизни в буддизме) и др. Кроме того, на самых ранних этапах зарождения художественной литературы Бурятии был у нее опыт обработки рассказов бродячих лам (священнослужителей), осуществленный одним из основоположников бурятской литературы Хоца Намсараевым, который сам обучался в дацане-монастыре и успел пройти начальное обучение на священнослужителя (хуварака). Это обстоятельство успешно способствовало тому, чтобы придать сборнику обработанных им рассказов особую стихию игры народного ума, юмора, философской мудрости [56].

Общечеловеческая сущность канонов буддизма, их философская, нравственно-этическая основательность определяли их востребованность литературой. И здесь следует сказать о том, что типология буддийской модели мира в прозе Бурятии рассматривается лишь в отдельных ее мотивах и образах. Различны степени, глубина их постижения и изображения. Но представляется важным увидеть, как и какие составные этой модели смогли войти и сыграть свою определенную роль в построении сюжетных, жанровых и других форм произведений прозы. Говоря о типологии буддийской модели мира в прозе Бурятии, не хотелось бы ее ни унифицировать, ни абсолютизировать, памятуя, что литература данного периода создавалась в атмосфере и ситуации активного атеизма и борьбы с религией. Сегодня, рассматривая литературу периода 40–80-х гг., мы можем иметь в виду лишь предрасположение, природное тяготение этносознания, в том числе и художественного, к глубинному духовному опыту своего народа. Оно не могло не выражаться какими-то своими ассоциациями, скрытыми метафорическими параллелями, особенно у художника, отличительная черта которого — особая чуткость и способность воображения. С молоком матери впитывалась заложенная не в одном поколении психология и философия религиозной модели мира. Художник, воображение которого с детства было окружено образом жизни, где почитали бога, а большинство писателей Бурятии — из сельской местности, далеких ее глубин, где дух старого сохраняется дольше, чем в городах и центрах, конечно же, владели логикой и понятиями религиозного, а став писа-

телем, не могли не использовать содержательность отдельных буддийских мотивов в качестве поэтики в структуре своих произведений. Формирование его художественного мышления шло под несомненным воздействием ведущих понятий и канонов религии, которые витали в самом воздухе жизни сел и деревень, образе жизни, опыте старшего поколения, в искусстве и литературе. И все равно мы вправе лишь, не боясь повторений, говорить о созвучности некоторых литературных проблем с установившимися эстетическими и этнокультурными проявлениями религиозного мышления. В идеологической обстановке прошедших лет писатель находил точки совпадений либо интуитивно, исходя из общефилософских тенденций, либо подспудно ощущая типологическое сходство литературных проблем с установлением истины в учении Будды.

В таком ряду типологических совпадений стоит в прозе Бурятии тема страдания и спасения — одна из четырех истин буддийского учения. Проблема трагического предрасположения судьбы человека в мировой литературе — ведущая. Не случаен в ней жанровый приоритет трагедии со времен античности и Возрождения. Трагическое как тип эмоционального восприятия жизни во все времена определяло движение литературы. Классическая литература реализма начиналась именно с пушкинского осмысления трагизма жизни и очень рано у самого поэта. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», — заключал поэт свою еще романтическую поэму «Цыганы» в 1824 г. Кстати, и завершил Пушкин свое творчество тоже не без горечи, хотя и торжественно: «и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык». О преобладании трагического пафоса говорит художественный опыт Лермонтова, Достоевского, Чехова. В условиях XX в. тема страдания была определяющей в творчестве многих поэтов и прозаиков новейшей литературы (А. Блока, С. Есенина, А. Платонова, М. Шолохова, В. Шукшина, В. Распутина, Ч. Айтматова и др.). Но есть в этой теме и свое, специфическое, национальное. Взятая в идейно-тематические рамки дореволюционной, историко-революционной и трудных лет становления послереволюционной нашей действительности, проблема страдания стала основной, ведущей в прозе обозначенного периода, как бы подтверждая собой догматы религии о том, что вселенная — это обитель страда-

ния. В связи с темой страдания особое идейное и нравственное значение имеет и идея спасения и избавления от него. И литературе особенно сложно решать их, находить им жизненно и художественно верные пути разрешения. В литературном произведении вообще проблемы как бы теряют свое значение абсолютного. Они относительны. Относительны, прежде всего, по отношению к самой жизни. Литературные проблемы — это попытка одушевления насущных ее проблем. Когда человек попадает из абсолюта храма на улицу, он оказывается в другой ситуации и у него начинают смещаться его абсолюты под влиянием этой, уже другой реальности. Литература, очевидно, должна решать свои проблемы с учетом обеих реальностей. Эти проблемы и пути ее реализации представляют наибольшую сложность для литературы, и они (и трудности, и пути их решения) типологически сходны в своих художественных проявлениях в литературах народов Сибири, Севера, Дальнего Востока и Монголии [57]. Объединяет их в единое художественное пространство, прежде всего, историческая общность пути развития народов — прошлое, путь в революцию, строительство новой жизни, новой идеологии. Это, помимо уже называвшихся и рассматривающихся в работе произведений, повесть алтайского писателя Сарыг-оол «Повесть о светлом мальчике» (1966), первый тувинский роман Б. Укачина «Горные духи», вышедший на тувинском языке в 1965 г., повесть монгольского писателя Б. Бааста «Весенний ветер» (1971), а также романы и повести писателей Монголии Д. Гарма, Б. Ринчена, Даржаа и др.

Интересно отметить, что во многих из них формирование нового сознания связано с проблемой становления женщины — темы для данного ареала особой, имеющей свое специфическое понимание. В этой связи исследователь монгольской литературы Л. Герасимович отмечает, что художественное осознание писателями женской судьбы и места ее в обществе не позволило писателям в ее отражении перейти грани, установленные их менталитетом, не подвластного изменениям времени, идеологии. «Однако и сегодня в монгольской литературе нет столь распространенного в других литературах образа деловой женщины. Женщина может быть вполне самостоятельной, достичь любых служебных высот, но должна остаться

скромной в поведении, сдержанной в словах и поступках, сохранить женское достоинство. Любопытно, что в монгольской прозе, как правило, отсутствуют отрицательные женские персонажи» [58, с. 94]. Буддийским сочинениям, таким образом, принадлежит своя определенная роль в формировании прозы и, в особенности, ее сюжетостроения. Сюжетообразующую роль играли сами идеи сложности жизни, ее причинно-следственности и воздаяния за грехи, иллюзорности и ошибочности человеческих представлений и др.

Становление национальных литератур в идейно-тематическом плане началось с решения социальных проблем, в основе которых и лежала тема страдания. В связи с этим в прозе Бурятии сложились несколько формообразующих типов сюжетостроения, которые, в свою очередь, способствовали формированию романного жанра, романной повествовательной стилистики. Это — положенные в основу сюжета мотивы странствий, скитаний и гонимости. Все они восходят к трагическим ситуациям, связанным с темой страдания. Став сюжетообразующей основой повествования, эти мотивы своей поэтикой движения расширяли пространство повествования до романного. Роман, благодаря динамике этих мотивов, сформировался, развился и сразу стал одним из ведущих жанров, нарушив в какой-то степени логику становления национальной литературы, субординацию в ней жанровых форм. Рассказы и повести стали появляться в прозе гораздо позже. Вот почему в типологии буддийской модели следует выделить особо эти два фактора, которые способствовали становлению в прозе Бурятии романа — глобальную общечеловеческую тему страдания и реализующие ее сюжетные мотивы гонимости, странствий и скитаний. Мотив гонимости и скитаний героя в литературе определяет событийную сторону повествования. Гоним скитающийся по просторам родной бурятской степи, просторам Монголии и Китая герой романа «Похищенное счастье» Аламжи. Гоним отверженный обществом Ута Мархас из романа А. Бальбурова «Поющие стрелы» за то, что его отец не почитал всемогущую силу шамана. Добровольно обрек себя на изгнание персонаж рассказа Ц. Шагжина «Возмездие».

В свою очередь мотив гонимости связан в произведении с сюжетом странствий и скитаний, реализующим этот мотив. Героев

художественных произведений толкают на скитания, как мы уже говорили, не жажда приключений, хотя сами странствия не лишены в некоторых случаях сказочно-авантюрного характера, а реальные классовые конфликты и обстоятельства. Убив крупного чиновника, убегает из родных мест Цыремпил, герой романа Намсараева «На утренней заре». Его отверженность вызвана угрозой расправы и наказания. В отличие от Цыремпила и Ута Мархаса Аламжи не отвержен, находится в контакте, но не в согласии с миром, и он сам оказался неспособным понять и свое, и новое время.

Мотив странствий и скитаний встречается в основном в произведениях о прошлом. В такой яркой эпической форме его нет в произведениях о современности. Возникновение в литературе этих мотивов связано с характером мировосприятия его в фольклоре, восточном в особенности. Поиски в области творческого использования этого приема сюжетостроения оказываются успешными, если писатель следует требованиям художественной целесообразности и соотнесенности его с современным уровнем научно-художественного мышления. Пути освоения приема констатируют то, что в литературе он получает качественно иную эстетическую интерпретацию, чем в произведениях фольклора.

Николай Рерих, много лет своего творчества посвятивший Индии и Тибету, так выразил свое восприятие их поэтического богатства: «К черным озерам ночью спускаются индийские женщины. Со свечами. Звонят в тонкие колокольчики. Вызывают из воды священных черепах. Их кормят. В ореховую скорлупу свечи вставляют. Пускают по озеру. Ищут судьбу. Гадают. Живет в Индии красота. Заманчив великий индийский путь» [59, с. 261].

Поискам в области творческого использования этого приема и его жизни в литературе способствуют порой и сами конфликты, характеры героев, в создании которых участвуют традиционные формы. Как правило, мотивы скитания, странствия и гонимости бывают связаны и окружены в произведении неким ореолом таинственности и загадочности. Отчасти это шло от особенностей восточного мироощущения, отчасти от буддийской традиции. И еще в этом видится один из механизмов ускорения этапов становления национальных литератур, когда писатель смешивал и совмещал в процес-

се творчества стили, типы романов (в данном случае в одном романе можно было увидеть элементы поэтики авантюрного, рыцарского, социально-бытового, детективного романов и др.), пытаясь наверстать, как уже здесь отмечалось, таким образом упущенные этапы становления, которые другие литературы проходили в естественном движении их становления и развития на протяжении веков. Вдобавок надо иметь в виду собственную этнопоэтическую евразийскую традицию мышления художника.

Много таинственного, на первый взгляд, несет в себе путь скитаний и странствий Аламжи из романа Д. Батожабая «Похищенное счастье». Путь этот начинается с путешествия в Тибет, куда он отправляется по поручению местного духовенства, чтобы доставить одному из служителей буддистского центра Туван-хамбе подношения. Необычным здесь представляется не только сам путь, трудный и полный лишений и приключений, но и само место, куда он направлялся. Путь к этой «крыше мира» был делом лишь самых смелых и настойчивых.

Загадочным представляется читателю пребывание Аламжи в Пекине, откуда он с другом бежит в темную грозовую ночь, украв во время пожара из храма Неба статую божества, олицетворяющего Будду. Их путь на родину также полон всевозможных необычных приключений. Но за фантастически авантюрным и почти детективным сюжетом неотступно витает мысль автора: кто же похитил простое счастье бедняка-бурята, где и как его обрести? Жизненно обыденные судьбы простых людей, их нищета и несправие доводятся в романе до фантастического и почти нереального, позволяя обнажить остроту социальных противоречий. Описанный в романе путь странствий показывает не только бесплодный, но и честный путь поисков своей доли бедняком. Помпезный и потому загадочный и головокружительный путь возвращения его на родину со статуей — теперь уже как посланника самого Будды — этот путь и помогает своим загадочным несоответствием развенчать последние иллюзии Аламжи — найти счастье в реальном мире.

Ореол загадочности и таинственности создается либо в самом начале повествования, либо возникает по ходу повествования. Там, где загадочность исчезает, начинается путь реалистического изоб-

ражения. Но загадочность и кажущаяся таинственность подготавливают восприятие предстоящих событий, создают определенный эмоциональный и психологический настрой.

В книге «Стилистика поэтической речи. Поэтика» В. В. Виноградов писал о том, что в художественном произведении все изобразительные элементы служат раскрытию идеи автора, все элементы художественной его структуры образуют целостность эстетического объекта, создают их взаимозависимость и обусловленность.

Уже начало романа «Поющие стрелы» А. Бальбурава настраивает на тревожно-необычное: в душный летний день процессия людей шествует на поклонение шаману. Сцена эта представляет картину замкнутой жизни, далекой от большого мира, жизни глухой и, судя по всему, нелегкой. На фоне такой загадочности резче обнажаются суровые законы этой жизни. Загадочностью прикрываются невежество, «куски натуральной страшной Азии», по словам одного из героев — Михаила Дорондоева. Загадкой предстает Азия и для европейца Савелия Кузнецова, оказавшегося здесь в политической ссылке. Но за ней — трагизм и жестокость ее законов: темнота, неграмотность, бесправное положение женщины. «Из юрты слышались сдавленные стоны и какая-то зловещая возня... Юрта казалась пустой, но стоны продолжались слышаться, возня не прекращалась. Через некоторое время из угла справа показался Ханта. Он тащил за волосы полуголую жену» [60, с. 106]. Так брат Михаила Дорондоева Ханта, первый в улусе богач, вымещал свою злобу и обиду на жизнь за то, что она лишила его возможности стать отцом — еще один собрат айтматовского Орозкула.

Появление некоторых своих героев на страницах романа А. Бальбурава обставляет нередко загадочными обстоятельствами и ситуациями. Первое знакомство с одним из них — Ахматом — происходит в тайге, в ее настороженной и зловещей тишине и бескрайности. Зловещая с первых шагов и недобрая сущность героя, лицо которого обезображено в схватке с медведем, усиливается его внешним видом. Настороженность автора к герою получает свое оправдание в развитии дальнейших событий: незамеченный Ахмат издала равнодушно наблюдает за расправой над Ута Мархасом людей шамана, посланных убить в тайге жениха девушки, которую

шаман насильно отдавал за собственного сына. В тайге приходят к нему воспоминания о его суровой и трудной в прошлом жизни, тоже почти фантастически неправдоподобной по дерзости его поступков и несправедливости общества к нему. Он — в прошлом сын крупного иркутского коннозаводчика, впоследствии разорившегося, хорошенький гимназист и любимец родителей, становится каторжником. Все, что происходит с ним, похоже и непохоже на правду, а скорее из области полуфантастической и полуреальной: четырнадцати лет от роду, после смерти матери и гибели отца в тюрьме, он был изгнан дядей из дому за то, что выкрал у него из стола сто рублей, решив бежать в Америку. Затем он дважды ссылался на каторгу и оба раза бежал. И, наконец, выдав себя за неграмотного татарина, устроился сторожем у богатого купца, потому что увидел у него однажды свою давнюю мечту — любовь... Девочку с зелеными глазами... «Стоны людей трогали его не больше, чем лай собак в незнакомом селении. Мир окружил его ненавистью с самого детства. Этот мир ему всегда враждебен. Единственное, что никто не мог отнять у него, — это сны о желтоватом доме, видневшемся сквозь туман, да о девочке с зеленоватыми глазами...» [60, с. 208]. Реальная фантастичность его искореженной судьбы внешне обставлена загадочно и таинственно, усиливая жестокость социальных и моральных законов окружающей его жизни.

В романе хакасского писателя Н. Доможакова «В далеком аале» атмосфера загадочного и таинственного выражена через картину сорвавшегося и бешено мчащегося табуна лошадей. С таким динамичным зачином автор подходит к изображению коренных социальных перемен, которые до сих пор были никому неизвестны и невиданны: все в жизни сдвинулось с прежних мест, все пришло в движение. И в бешеном беге коней, в падении всадника-пастуха Сабиса передаются волнение умов, их смятение перед надвигающимися событиями, когда у Сабиса «небо и степь крутанулись в глазах волчком» [61, с. 8].

У Доможакова прием загадочности приобретает внутреннюю экспрессию. Он соединил детали и предметы быта с действием. Но и там, и здесь прием загадочности использован в качестве композиционно-сюжетного компонента повествования. Таким образом, гра-

ницы его могут быть расширены в зависимости от индивидуального подхода писателя к традиционно-поэтическим средствам.

Атмосфера таинственного в алтайском историко-революционном романе Л. Кокышева «Арина» создается эпизодом, связанным с обрядом умыкания невесты. Здесь писатель, обращаясь к изображению старых обычаев и нравов, в конечном счете идет к изображению бесправного положения женщины в обществе того времени.

Таковы в своих общих проявлениях таинственное и загадочное в произведениях о прошлом, где сами события, за дальностью лет, воспринимаются читателем сквозь призму расстояния, которое само способно придать событиям налет полуреальности.

Входит ли эстетика загадочного в произведения о современной действительности? Уже начало упоминавшегося рассказа Ц. Шагжина «Возмездие» вводит читателя в не совсем обычное окружение. Заблудившийся в лесу охотник, отпускник-горожанин, набрел на странного старика, сидящего у костра возле своего жилища, как потом выяснилось, прожившего здесь всю жизнь. Сама история уединения человека в тайге, как правило, необычна. Мотив гонимости здесь принимает форму самоизгнания героя из жизни среди людей. Здесь решаются автором проблемы вины и покаяния. За внешне неправдоподобным обстоятельством скрывается суровая и жестокая по глубине и сути трагедия человека. Фантастическое и, на первый взгляд, таинственное, окружающее старика, подчеркнуто фоном тайги, которая обостряет чудовищность проступка героя и тяжесть добровольно принятых им на себя мук во искупление вины. Таинственный мир тайги углубляет показ душевного кризиса человека. Образ природы — тайги, кажется, на первый взгляд, застывшим в своей статике вместе с горем человека, выключенным из живой жизни. На самом деле образ принимает деятельное участие в создании того потрясения, которое испытает и герой рассказа, узнав о трагедии старика.

Не совсем обычно для современного сознания ситуация загадочного и таинственного соотносится с обстоятельствами реальной жизни в повести Норпола Очирова «Найденыш». Героиня повести тоже самоизгнала себя, доведя это изгнание и страдание до физиче-

ского конца, боясь осуждения из-за рождения ребенка без мужа. Мотив гонимости в рассказе и повести о современной жизни (относительно современных — 60-е гг.) не обусловлен социальным противоборством, но остался в литературе, чтобы участвовать в создании сюжета, в основе которого лежат морально-нравственные конфликты, не менее острые и трагические, чем конфликты социальные. Необычно, прежде всего, само начало повести. Ее будущий герой рождается в степи. Сам по себе этот факт весьма заурядный для жизни, и русским крестьянкам случалось рожать своих детей в поле, как родила своего сына в степи чабанка Субади. Но за подобным фактом усматриваются обстоятельства и условия необычные, придавшие событию именно такой поворот. Как станет ясно из дальнейшего повествования, мальчик оказался незаконнорожденным, попирающим фактом своего рождения нравственные законы среды. И потому мучительно переживавшая это будущая мать, сколько могла, скрывала свое положение. Но в этом же, в таком его исходе, автором заложен и гуманистический смысл повести, в судьбе героя-ребенка приняли участие сама природа, степь, своей ясностью и чистотой теплого летнего дня, и добрая мудрая бабка Дыма. Не зря, найдя обоих в степи и перекидывая младенца с руки на руку, бабка приговаривала: «Богатырем будешь, раз коснулся земли!» Традиционный прием загадочного раскрывает простую и всегда сложную судьбу женщины и одновременно дает возможность преодолеть барьер изгнания, возникший между героиней и отношением к ней окружающих.

Сколь была необычной и щемяще-печальной в изображении автора судьба матери Найденыша, столь же необычно она кончается: Субади умирает при неизвестных и потому загадочных для одноулусников обстоятельствах во время поездки в зимний лес за дровами. Художественное чутье автора не позволило ему выйти при описании ее судьбы из тональности глубокой и светлой трагедийности. Для этой повести характерна особая емкость приема загадочного: с его помощью не только многое объясняется в жизни героини, но и раскрываются характеры и обстоятельства изнутри. И мы вправе говорить, что функции приема и мотива по мере развития литературного процесса становятся тоньше, многостороннее,

глубже входят в социально-психологическую канву современного повествовательного письма.

Писатели закономерно включили его в свое творчество. Создавая определенное сплетение конфликтов, разворачивающихся в сюжете, прием загадочности и таинственности придает повествованию драматизм, определенный настрой и трагический накал. Причем в литературном произведении он богаче, ему придается определенный полифонизм, идущий от многогранности самой жизни. Пути освоения приема загадочного и таинственного показывают, что накопление художественного опыта национальными литературами шло достаточно активно. Показателен он и как один из принципов ускорения художественного развития литературы.

Философия кармы как один из канонов буддийской модели мира утверждает, таким образом, что человек должен бороться и надеяться на человеческое перерождение в будущем, живя по человеческим нормам в настоящем. Для этого ему надлежало совершать волевые намерения (моральные, а может случиться, и аморальные), а уже сверхъестественный закон вознаграждения или наказания за мысли и дела воздаст ему в следующем перерождении. Этот принцип причинной следственности в прозе Бурятии решался как самый сложный. Тем не менее герои всех произведений, каждый по своему и в меру таланта автора, решают проблему человеческого в человеке.

Герой Батожабая Аламжи из романа-трилогии «Похищенное счастье» прикладывает невероятные, а порой и героические усилия, чтобы преодолеть нищету и обеспечить себе человеческое существование. Кстати, характерологическая сгущенность красок героев Батожабая и особая динамичность сюжета, очевидно, идут от драматургических пристрастий писателя. Этот талантливый художник, один из ведущих писателей Бурятии, был в равной степени и драматургом, и писателем-прозаиком. Если вдуматься и взглядеться в цепь приключений героя, в его поиски и надежды, то автор лишает их какой-либо внутренней логики и выстроенности. Кроме логики того, что жизнь очень сурова к этому степному бедняку. Между тем человеку дано было многое: сила, красота, желанная спутница — жена. И при всем при этом он был обречен. Из этого клубка противо-

речей должен возникнуть вопрос: кто похитил счастье бедняка и где его надо было искать в бескрайних пространствах Степи? С самого начала герои пошли по заманчивому и более легкому пути, по пути авантюрного, полному захватывающих приключений, явных случайностей, где разрушения, погони и убийства соседствовали с проявлениями доброты и тепла. Жизнь бросала героя в отчаянную погоню за счастьем, но не вела его по продуманной и выстроенной сознанием системе волевых усилий, могущих подвести к счастью. И в этой погоне больше терялось, чем приобреталось: дети, жена, дом. Человеку не прощается это бездумие, отсутствие мысли и ее приоритета над действием. Расплата за заблуждения происходит по самому строгому счету. Встретившись в конце трилогии с сыном, который приобщается к революционной деятельности, ни сын, ни отец не захотели понять друг друга, пойти навстречу друг другу. Здесь разрушается автором самый главный святой общечеловеческий и кармический закон — закон родства душ близких и родных, отца и сына. Восстав однажды против отца своего, даже не однажды, а дважды: подняв руку на отца за его нежелание, чтобы он женился на такой же, как он, батрачке, а второй раз в схватке на силу и ловкость — Аламжи не прощен теперь собственным сыном. Увлекаясь внешними приключениями героя, автор как бы отодвигает от себя и от него решение поставленной автором и героем задачи, ее внутреннего обоснования. По буддистским канонам важнее овладеть собой, чем обстоятельствами внешнего мира. И, несмотря на желание героя избавиться себя от тягот жизни, герой как бы по кругу втягивается в них все дальше и больше, отодвигая тем самым от себя возможность найти спасение в этой жизни. Социальная общность судьбы (в данном случае бедняка) как бы позволяет автору, сосредоточившись на ней, обойтись без особого анализа других человеческих факторов и необходимой глубины проникновения в них. И тогда происходит то парадоксальное, чего не должно бы быть — социальное вступает в противоречие с человеческим. А они, казалось, должны помогать друг другу. Социальная сложность жизни должна способствовать поиску истины и прозрению человека. Логика человеческого, заложенная в общечеловеческую проблему отцов и детей, оказалась трагически неразрешимой. В ней глубоко

было нарушено автором ненарушаемое — близкие и родные потому и близкие, что не могут не понимать друг друга. Этот разрыв в цепи природного равновесия и есть знак разрушения и неразрешения. Исключено, не может быть, чтобы породивший себе подобную родную душу не мог бы понять ее или тем более стать ее врагом. Не понимая близкое и не воспринимая родное, нельзя понять дальнее и чужое. Эта аксиоматичная логика оказалась неразрешимой, а потому и сыграла свою трагическую роль и в постановке, и в решении проблем времени, жизни. Поэтому многое герою в этой жизни осталось непонятым — отчего не удалось ему спастись от страдания: «Не обижал ребятишек, с благоговением слушал внушения старших. Не рубил одинокого дерева, не ломал его ветвей, в пылу игры не топтал нежных цветов, не мутил прозрачной ключевой воды» [62, с. 343]. Не найдя в свое время понимания с отцом и, женившись против его воли, герой оказывается теперь на другой стороне баррикады и от собственного сына. Истина здесь, очевидно, и в том, что он не искатель истины, а борец за нее, недаром в конце жизни он похож на старого орла с перебитыми крыльями. А если и ищет истину как материальную основу жизни, то преодолевает для этой цели пространства и расстояния, а не очередные этапы ее осознания. Отсюда и чувство напрасно загубленной жизни, в которой человек виноват сам, хотя все это и обуславливается социальными противоречиями.

Но есть в этом романе своя мудрость, подводящая как бы итог типологии буддийской модели — мудрость и правда старого улигершина-сказителя. Его правда — плох, кто не верит в человеческую доброту и правду. «Не все красное надо принимать за огонь, следует узнать, излучает ли оно теплоту... Человеческая жизнь коротка. И прожить ее нужно подобно молнии между двумя тучами» [63, с. 223].

Несколько в ином ключе тема страдания и поиска человеческого в человеке развивается у другого прозаика-романиста А. Бальбурова. Событийная канва та же — предреволюционная ситуация в жизни глухого бурятского улуса. Тоже молодой, красивый и сильный человек, рожденный для счастья и любви. Автор взваливает на героя всевозможные тяжести человеческих страданий. (Ута Мар-

хас — имя героя означает «большой и сильный»). Он сирота, изначально несущий на себе крест проклятия — его род был проклят шаманом из-за строптивости и непокорности отца героя. Беден герой и нет у него на земле ничего, кроме хороших и надежных друзей, готовых защищать его. Таков социальный и человеческий фон. Девушку, которую он полюбил, насильно выдают замуж за богатого сына шамана. Убегая из дома нелюбимого мужа, невеста погибает. Если имя героя звучит основательно и твердо, что соответствует действительному его значению, то имя его несбывшейся любви иллюзорно и кратко, как дыхание или видение — Мани. В герое нет нравственной ущербности, чем можно было бы оправдать его страдания. Тем не менее концентрация трагического в образе составлена из многих слагаемых человеческого и социального, которые взаимораскрывают один другое: фатальная предопределенность (проклятие шамана), отсутствие вокруг него родных и потому близких ему душ (одиночество и сиротство героя). Отсюда берет начало и мотив обездоленности героя — у него нет судьбы и доли. Одиночество его еще и в том, что он другой, не такой, как все, и это качество героя мы тоже выше подчеркивали. Такая беспросветность его судьбы должна бы быть разрушительной. Но спасают неординарность этой личности и найденное дело, могущее изменить судьбу. В самом конце романа герой прибывает к революции и с небольшим отрядом единомышленников уходит из улуса, и их поглощает темный и таинственный сибирский лес. Где и в чем найдет герой спасение — за пределами романа. Пока ясно одно — человеческое и социальное обязаны находиться в согласии между собой, оба фактора в возможном единении должны быть направлены на поиск истины. И, как знать, может, соединив усилия, удастся найти или приблизиться к ее абсолютному смыслу? Эта художественная модель выстроена в том числе и по аналогии с буддийской — о неписываемости неординарного и необычного в общую картину, и потому они обречены на большее страдание. Ее типология достаточно содержательна и глубока — жизнь должна создавать неординарности и создаваться ими, но не только для того, чтобы проверять на них силу страдания. Но еще и для того, чтобы был и некий уровень, и стимул регуляции равновесия нравственного, духовного с социаль-

ным. Искать истину спасения от страданий сложно и поручать ее поиск надо в руки достойных — не таких, как все. Поэтому и обреченность их на страдания тоже необычна и даже гиперболизирована, как это сделано у Бальбурова.

В этом романе есть еще один образ, на котором художественно решается тема выстраданности человеком собственной жизни. Это образ бурятского интеллигента, ученого-фольклориста. В отличие от типологического ряда бедняков и обездоленных дореволюционной Бурятии впервые поставлено в этот ряд другое сословие. При этом ничем не отличающееся от остальных по грузу отпущенного ему страдания. Интеллигентская образованная сословность героя предполагает и более глубокое осознание им ответственности человека, причинной и следственной обусловленности его жизни от жизни других людей. Оно, это осознание, действительно глобально, как это кажется самому герою. Он занимается прошлым, тем самым создавая памятник народу, сохраняя его духовные богатства. Но мировой опыт интеллигенции в литературе — служить делу формирования духовных ценностей в настоящем. Это озарение, уразумение этой истины приходят к герою в конце романа в связи с легендой о поющей стреле, которую в числе других сам же он нашел и сохранил как ученый. Занимаясь прошлым, он открывает настоящее и создает завтрашнее. Как высокообразованная и сознательная личность (сознательная — живущая сознанием) он близок к постижению истины. Им созданы богатый по времени и пространству масштаб и простор ее поиска. Прийти к этому масштабу было труднее всего, и в этом смысл и тяжесть его страданий.

Мы уже не раз говорили в своей работе о трагедийной тональности повести Н. Очирова «Найденыш», произведения уже о нашем времени. Груз страданий несут на себе все герои повести. Таковы человеческая жизнь и человек, добывающий истину в муках. Человек как бы запрограммирован на вселенское страдание. Молодая женщина, полюбив красивого, любвеобильного табунщика, брошенная им, старается в муках совести преодолеть суд и молву общественного мнения в условиях сурового восточного менталитета и родить ребенка. Ощущение брошенности и

потому обреченности ее и сына делает страдания столь сильными, что она их не выносит и умирает, переложив вину за все на сына и старую, чужую им по крови бабу. Судьба бабуки стоит в другой, но сходной по драматичности женской судьбой, типологической цепочке. Одинокая — потому что война и коллективизация отняли у нее мужа и сына. Она тоже обречена выпавшей судьбой на страдание. Но, очевидно, хорошей была предыдущая карма бабуки, потому что судьба вручила в ее одинокие руки другую начинающуюся жизнь и всю ответственность за нее. Не зря мы приводили мысль о том, что сознательная личность работает больше на свое будущее, на завтрашний день. Старая бабука пестует начинающуюся новую жизнь. Накопленная в страдании энергия и истина мобилизуются для невозможного (старая ведь!) — сделать возможной и реальной судьбу мальчика, которая по всем правилам складывавшихся обстоятельств не могла бы быть возможной, состоявшейся. Сошлись, таким образом, две невозможности. Но, сойдясь, совпали и оказались возможными, потому что они откуда-то свыше оказались так необходимы друг другу. Каждая судьба поняла и осознала свое предназначение, потому и сошлись: один (мальчик) мог умереть без поддержки, другой (бабука) не видела смысла существования, если бы некого было поддержать. Изначальный божественный человеческий закон положительности и нравственности жизни и его результаты реализовались в этой сложной коллизии Очирова, тонкого лирика и стилиста, убедительно и сполна. Страдает и погибает в повести еще один герой — отец мальчика, не захотевший в свое время из-за собственного дон-жуанства признать в матери мальчика жену и сделав тем самым ее страдания непосильными. Мать мальчика уходит в мир иной при загадочных обстоятельствах, поехав в зимний лес за дровами. И все в улусе сошлось на том, что срубила она запретное дерево, нарушив тем самым какую-то вселенскую запредельную гармонию. Ее судьбе как бы воздается за прегрешения. Но жизнь оказывается шире канонов, и у одноулульников тоже была своя философия, в меру мудрая, в меру спасительная: охоч был герой до женщин, легконог (в смысле находил

их, находил везде, но стоило ли осуждать повадки рожденного мужчиной!).

Судя по тому, что перед уходом на фронт, на войну с фашистами, он приходит к старой бабке засвидетельствовать свое отцовство, или, как говорят у бурят, лицо показать, что означало зарекомендовать себя с лучшей стороны, ибо лицо свое не каждому дается. Действия приобретают внутреннюю экспрессию и значительность. Укрепляется емкость характера, если позволено так говорить, и за счет такого пассионария, как война, кармически вставшего у автора на пути сюжетостроения. Герой реабилитирует себя в глазах одноулусников участием в глобальном общечеловеческом страдании, размеры которого намного больше вины его в этой жизни. Нес все-таки красивый табунщик подспудный груз, а груз всегда тяготит и доставляет страдания. Прощая ему еще неискупленные грехи, молит бога бабка и талисман дает, чтобы остался жив и вернулся бы домой отец мальчика. Но у логики жизни и литературы свои меры, и автор подчиняется им — погибает на войне деревенский греховодник и храбрый табунщик, соединив воедино своей гибелью причинные и следственные законы вины и покаяния. Таковы трагические авторские мотивы повести. Но их ценой приобретается жизнь, которую все вместе, и каждый в отдельности, дали они мальчику. Страдая и преодолевая страдания, каждый из них сделал возможным, что было в силах и разумении каждого из них, чтобы жизнь продолжалась. И здесь в бурятской прозе начинает проявляться созидательное начало в теме страдания (а не только разрушающее). Для того, чтобы страдание становилось созидющим, каждый герой должен быть наделен автором своей истиной понимания собственного места в этом сложном мироздании. Причем женское и мужское начала идут у автора, как бы соревнуясь, в этом созидающем процессе. Но закон и мирского, и религиозного сознания остается одинаковым для всех мыслящих — жить для завтрашнего, для продолжения в лучшем проявлении жизни — человеческом. Следует обратить внимание на весьма существенное: более глубинно логику человеческой жизни, типологически близко к философским канонам буддизма, постигают и изобраа-

жают писатели более молодого поколения, к примеру, в лице Н. Очирова, чем старшие коллеги по перу, авторы романов «Похищенное счастье» Д. Батожабай, «Поющие стрелы» А. Бальбуров и др. О чем это может говорить? В первую очередь об индивидуальности и талантливости авторов. Н. Очирова отличает тонкость его лирического мироощущения (если говорить всерьез и в шутку, очевидно, в своей предыдущей жизни прозаик был поэтом). Это может говорить и о более осознанной учебе молодых у опыта классической литературы. У писателей более позднего поколения было больше объективных возможностей познавать и приобщаться к культуре и искусствоведению, чем это было у писателей поколения 40–50-х гг., которые к тому же были либо на войне, либо пережили репрессии.

Как бы продолжением самоуглубления прозы и медитативного психоанализа героев является рассказ «Возмездие» Ц. Шагжина. Как меру страдания и наказания герой избирает нежелание быть среди людей, добровольно обрекши себя на одиночество. Наказующими становятся здесь, с одной стороны, глубокое одиночество — прожита в тайге вся сознательная жизнь; с другой стороны, пребывание в мучительном состоянии самокритики и боязни запятнать других своим грехом. В ограниченных жанровых рамках рассказа автору приходится решать жесткую проблему отбора. Материал (с определенной долей реальности и художественного домысла) выбран необычный, остросюжетный, хотя внешне и нет динамики в его развитии, но он очень близок к типологии буддийской модели по внутренней концентрации энергии самоуглубления. Подвергая героя страданию от непрерывного внутреннего осознания им совершенного, автору удается, благодаря жесткости жанрового отбора, сосредоточиться и решить многое в немногом: во-первых, во внешне ярком и необычном сюжете добровольного уединения человека в тайге (могли быть и другие экзотические места) видится определенное и своеобразное преломление восточной традиции притчевости и назидательности, что в бурятской прозе не нашло больше художественного воплощения, а если и есть традиции дидактизма, то они выражены иными способами — через лирические, документально-

исторические и другие формы отступлений, о чем будет идти речь в связи с материалом третьей главы работы. Во-вторых, здесь явилась, тоже своеобразная, форма исповедальности прозы с ее волевым личностным началом. Но исповедальность в дальнейшем не станет фактором и способом психологического проникновения, хотя необходимость внутреннего самоанализа останется в литературе как общая тенденция и самоцель. В более конкретных формах исповедальность как способ самовыражения проявится в литературе периода, называемого постреалистическим. Соединив эти два традиционных художественных начала в сравнительно небольшом сюжете рассказа, автор добивается большей индивидуальной проникновенности переживания, чему способствовала и поэтика уединения, внутреннего сосредоточения. Данная сюжетная модель, созданная Ц. Шагжиным, типологически перекликается и близка буддийской по форме самоуглубленности человека в мир своих переживаний и по идее самоосознания вины путем таких долгих раздумий и размышлений над своим грехом, который он пытается искупать всю свою жизнь (старик, которого встретил герой рассказа, проживал в страдании и самонаказании за совершенное в молодые годы). Есть у нее и еще одно универсальное качество — путь возможного познания человеком самого себя.

Как видим, проблема страдания и карма его причинно-следственной зависимости представляют для литературы одну из возможностей решения ею нравственных проблем жизни. Решение нравственных проблем происходило в русле изображения социальных преобразований жизни народа. И здесь литература, углубляя и расширяя причинную и следственную их зависимость друг от друга, использовала поэтику народных обычаев, обрядов, примет и верований, также исходящих и связанных с конфессиональными канонами. Проза использует их изначальную заданность, предопределенность, неукоснительность их функциональных предназначений. И в то же время их смысловое наполнение в литературе не могло быть излишне категоричным. Есть в прозе Бурятии этого периода два произведения, где данные приемы нашли относительно «срединное» их применение. Это роман

Б. Мунгонова «Хилок наш бурливый» и повесть Ч. Цыдендамбаева «Бурятка» [64]. Рассматривая формы и способы обращения к обычаям, «обыгрывания» их в современном произведении, необходимо иметь в виду главное — художественную целесообразность присутствия их в произведении, обусловленную происхождением, бытованием и популярностью данного обычая в народной среде. Обращение к народным обычаям и верованиям в литературном творчестве — это, прежде всего, поиск соответствующей формы, ее содержательности. Писатель ищет такие формы художественного воздействия, которые, по словам В. Г. Белинского, есть «важная сторона истории народа», и если в литературе «совершается развитие духа народа», то история развития ее форм — это история творческих поисков писателей, их естественное желание идти в литературе своим путем. Одним из таких путей и может стать путь осмысления народных представлений, когда писатель, отталкиваясь от них, идет к отражению волнующих его проблем действительности. «В чем же состоит эта самобытность каждого народа? В особенном, одному ему принадлежащем образе мыслей и взгляде на предметы, в религии, языке и более всего в обычаях... Эти обычаи состоят в образе одежды, прототип которой находится в климате страны, в формах домашней и общественной жизни, причина коих скрывается в верованиях, поверьях и понятиях народа... Все эти обычаи укрепляются давностью, освящаются временем и переходят из рода в род, от поколения к поколению, как наследие потомков от предков. Они составляют физиономию народа» [65, с. 22].

Действие бурятского романа Б. Мунгонова «Хилок наш бурливый» (1960) начинается с обряда обручения — обмена кушаками между отцами еще малолетних детей, которые, согласно произведенному отцами обряду, должны стать в будущем мужем и женой.

Пояс — кушак — неременный атрибут бурятской одежды. В прошлом буряты-мужчины носили свободные халаты — тэрлики — и подпоясывали их широкими и яркими шелковыми поясами. Красота кушака, его цвет и длина зависели от состояния хозяина и предназначения, куда и когда он должен был одеваться.

Наиболее торжественным считался кушак красного цвета, которым обменивались сваты, договариваясь о будущей женитьбе своих детей.

Два старых друга, прошедшие рука об руку путь от батраков до строителей новой колхозной жизни в деревне, решили, чтобы их дети продолжили дорогу отцов не только соратниками по духу, но и близкими людьми. Это скрепляло давнюю дружбу отцов, и они хотели видеть ее достойное продолжение в судьбах своих детей. Мотив предназначенности, таким образом, продолжается у Мунгонова идеей преемственности поколений. Если раньше, судя по эпосу и религии, имя невесты, суженой, было записано в божественной книге судеб, то здесь желание видеть своих детей, предназначенных друг для друга, исходит из желания продолжить традиции революционного преобразования жизни. Конкретная народная традиция переосмысливается сознанием писателя, острая и насущная проблема литературы и жизни — преемственность поколений, проблема «отцов и детей» получает своеобразную национальную форму воплощения.

Явление это интересно с двух сторон. На одну из них мы уже обращали внимание. Вторая заключается в том, что внутренняя содержательная сущность обряда дала возможность «завязать» сюжетно-композиционную основу романа. Приводится в движение замысел большого по содержанию и важного по значению эпического материала — строительства новой жизни в деревне. Обряд «принял участие» в организации романной жанровой конструкции, хронотоп которого — сложная по своим коллизиям художественная действительность. Но соединения судеб двух молодых людей не происходит. Разными путями идут они по жизни. Дулма, предназначенная Жигжиту в невесты, трудится в своем колхозе вместе с отцом. Жигжита родственники увозят в город, где он получает образование. Воспитанный в городе, Жигжит свысока и непочтительно относится ко всему, что дорого и свято для Дулмы и Дамдина. Полон ошибок и заблуждений путь Жигжита, но в конце романа из дневника, присланного Дулме, мы узнаем, что он начинает осознавать цену и значение того, что называется традицией отцов в ее высоком значении

преемственности и продолжении дела их жизни. Жигжит преодолевает свои заблуждения, хотя динамика развития его характера в романе не показана убедительно, нам же важен сам по себе факт обращения к старинному обряду и его поэтике в реализации проблемы преемственности.

Переосмысление обряда при переводе его в иные философские и художественные планы требует, очевидно, более глубокого всестороннего его осмысления, чтобы быть увязанным с идейно-эстетической концепцией романа и значением, функциями самого обряда, чего в романе не происходит до конца. Эти проблемы, прежде всего, обнаруживаются в развитии конфликтов и обстоятельств, которые во многом надуманы и лежат на поверхности. Такова, к примеру, сцена расправы с кушаком в колхозном клубе, куда его приносит пьяный Жигжит, кушак оказывается затоптанным, запятнанным, что глубоко возмущает старого Дамдина. Нечеткие позиции автора нанесли ущерб самой содержательности формы, ибо она не получила в романе достаточного и соответствующего смыслового наполнения. Трудность воплощения традиционных обрядов в художественном произведении состоит в том, что должно быть найдено и определено место как смыслу и назначению обряда, так и той идее, которую автор с его помощью собирается осуществить в произведении. В рассматриваемом нами конкретном случае повествование не поднялось на должный уровень поставленных автором романских проблем, потому что слабыми оказались мотивировки характеров, которые требуют большей художественно оправданной логики их трактовки, когда символическое значение обряда соединилось бы с заданным художественно-эстетическим смыслом его восприятия в сознании современного читателя и писателя более естественно. Автор же предпочел упрощенный сюжет-схему, кочующий из одного, так называемого производственного, романа в другой.

Поверья и приметы уходят из жизни, но остаются проблемы жизни, в которых пытается разобраться писатель: косность и невежество, трудности борьбы нового со старым. В центре этой борьбы всегда оказываются сложные судьбы людей, женские в особенности. И решая эти проблемы, писатели не отказываются

от психологических и эмоциональных возможностей, заложенных в таких сторонах народной жизни и народной религии, как приметы и обычаи.

Цель автора повести «Бурятка» — показать зарождение новой жизни в Бурятии. Сюжет повести строится вокруг приметы, восходящей своим смыслом к тотемистическим верованиям, к тому, что если рождается человек с пестрым языком, то он приносит беду окружающим. Таким меченым человеком-дьяволом и оказывается героиня этой повести. В ходе повествования автор, естественно, отходит от предрассудочного смысла приметы. Задав действие фабуле, она отходит на второй план, уступая место изображению событий, создавших состояние отверженности героини.

Молодую невестку, привезенную в другой улус в дом мужа, невзлюбила обиженная судьбой и обойденная людской любовью женщина по имени Мышонок. Озлобившаяся на всех и вся, женщина, видя явное счастье Жаргалмы, новой невестки, решает его порушить и пускает по улусу слух, что у новой невестки якобы пестрый язык. Молва быстро распространилась по улусу, всех охватывает панический страх и одноулусники мужа единодушно решают изгнать ее. Невестка, удрученная внезапно свалившейся на нее бедой, уезжает к своим родителям с молчаливого согласия мужа, не нашедшего в себе силы воспротивиться дурной славе о его жене.

Сам по себе случай проклятия человека, носителя дурных предзнаменований за принадлежность его якобы к сатанинской силе, для литературы не нов, как не нова и тема положения женщины тех лет в доме мужа. Нас интересует здесь конкретная задача — правомерность использования писателем в качестве двигателя сюжета такой черты народного сознания, как суеверие.

Героиня смиряется, подчиняется обстоятельствам и покорно несет свой крест проклятия. Получив отказ мужа принять ее в дом вторично, она решает покончить с собой. Но до отчаявшейся женщины доходят первые отголоски начинающейся новой жизни. От намерения замерзнуть в зимнем лесу ее спасает молодой парень, комсомолец по имени Гэрэлтэ, что означает свет, светоч.

Правда, парню удастся только приоткрыть завесу новой жизни для нее: его самого вскоре убивают враги советской власти, сопротивлявшиеся коллективизации. Повесть на этом заканчивается.

Приобщение героини к новой жизни, намечавшееся на страницах повести, — это залог определенной активизации женского характера. В свое время повесть вызвала бурную дискуссию. Автора критиковали за то, что в его повести, хотя и не лишенной достоинств, «художественного порядка», нет глубоких и серьезных раздумий о жизни.

Литературовед В. Найдаков писал о ней: «Писатель, поставивший задачей показать тип бурятской женщины, мог и должен был акцентировать внимание читателя на тех моментах новой жизни, которые формировали ее характер, показать, как волны новой жизни врываются в частную жизнь, меняя вековые представления и отменяя старые предрассудки, т. е. сделать то, что сделал в своей повести „Джамиля“ Ч. Айтматов» [66, с. 39].

Многие претензии к автору, конечно, правомерны и справедливы. Но писателя нельзя обвинять за выбор объекта изображения и приписывать ему вину за то, что он заканчивает повествование там, где Айтматов только начинает разворачивать события своей повести. Неправомерно требовать от Цыдендамбаева и мастерства, равного Айтматову. На страницах повести происходит немало утрат, чтобы понять тяжесть судьбы отдельного человека и времени, которое показано в повести. Повесть Цыдендамбаева говорит об определенных завоеваниях бурятской прозы, отмеченных пристальным вниманием к жизни отдельного человека. Из внимания к трагедии обычной женской судьбы, углубленного психологического проникновения в чувства человека, намеренно ограниченного кругом глухого улуса, где царят косность и застой, писатель создает картину, художественно обобщенную, имеющую свое идейное и художественное значение. Героиня очень смело по тем временам порывает с покорностью, пассивностью и, невзирая на вековые устои и приличия замужней женщины, рвет эти оковы, идя навстречу новой жизни, которая сразу же предстала перед ней во всех своих трагических сложностях. В чем-то,

действительно, повесть о судьбе бурятской женщины не поднялась до желанных нам высот идейного и художественного звучания, здесь надо оговорить и название, которое по-бурятски звучит более локально — «Молодая бурятка». Но в ней есть достигнутое писателем и определенное художественное достоинство, идущее от простоты завязанного сюжета, давшего развитие повествованию, где нравы, среда, быт и заурядная судьба женщины показаны и правдиво, и естественно, что давалось национальным литературам, при формировании ими реалистического метода изображения, особенно трудно. И здесь, на наш взгляд, у него как раз могут и найтись точки соприкосновения с творчеством Ч. Айтматова. Автору нельзя отказать в том идейно-нравственном и художественном вкладе, который он сделал в прозу Бурятии 60-х годов в типизации судьбы молодой девушки.

Повесть «Бурятка» — это этап поисков формы в бурятской литературе, как и этап поиска истины. Традиционный мотив, связанный с отверженностью человека, существует в литературе давно. Живет в нем прекрасная в своей таинственной дикости и колдовских чарах Олеся из одноименной повести А. Куприна. Это — другой пример, когда повествование развивается по линии нарастания силы отторжения героини средой. Жаргалма, в бурятской повести, идет к утверждению себя в новой для нее жизни, хотя на какое-то время почва у нее уходит из-под ног в связи с убийством ее нового друга Гэрэлтэ. Эта трудность утверждения нового в действительности еще долго будет осложнять реальную жизнь, следовательно, будет существовать как проблема, достойная художественного истолкования в литературе.

«Обыграв» тему отверженности человека по суеверным представлениям и поверьям, Цыдендамбаев создает концепцию мира и человека в ее сложных причинных взаимосвязях и взаимозависимости.

Таковы некоторые предварительные итоги рассмотрения роли и места народных представлений и обычаев в формировании реалистического метода в бурятской литературе. Рассмотрение их позволяет нам говорить об определенной развитости художественного чутья писателя при отборе и выборе изобразительно-

выразительных средств, когда он берется с помощью различных форм и мотивов народного сознания и народной веры решать проблемы реальной действительности.

Мы уже отмечали, что свой путь спасения и избавления от страданий, типологически близкий к буддийской модели мира, выбрал для своего героя Ц. Шагжин, один из ведущих писателей Бурятии, больше известный как драматург. В 50–70-е гг. репертуар Бурятского театра был заполнен его пьесами, в том числе и такой яркой обработкой фольклора, как пьеса «Будамшу». Путь исцеления наказанием изображен автором в рассказе «Возмездие», написанном в 1963 году. Дословно с бурятского название рассказа переводится как «Камень, брошенный вверх», как известно, согласно закону тяготения, может упасть на бросившего его.

Теперь уже старый человек всю свою жизнь провел, как отшельник, в глухой тайге. Догматы буддизма о высшей идее спасения и поисков истины предполагали самосовершенствование человека путем размышлений и созерцания, погружения в себя и ухода от жизни и ее радостей, что возможно лишь при полном уединении и отрешении от окружающей суетной жизни. Здесь он нашел пожизненное убежище, страдая угрызениями совести, которые мучают человека, предавшего в молодости своих друзей. В молодости они любили одну девушку, которая предпочла его друга. И он отказывает в помощи бежать с невестой, украденной из родительского дома. Спасаясь от погони, организованной за ними не без его непосредственной и активной помощи, влюбленные погибают при попытке переплыть реку.

Автор берет логическую, философскую основу уединения как самонаказания за содеянное. Природа помогает герою своей первозданной чистотой существовать в постоянном состоянии самокритики. Вообще, литературам народов Сибири в значительной мере присуще чувство природы. В лучших произведениях каждой национальной литературы человека окружает мир, частью которого является он сам: цветы, травы, реки, горы, облака, луна, солнце и т. д. По мере накопления художественного опыта функции картин природы становятся разнообразнее и глубже, помогая

выразить душевное психологическое состояние героев, создать эмоциональный фон, на котором разворачиваются те или иные конфликты и ситуации. Срединная Великая степь — это свой особый мир и своя стихия, с которыми человек связан особыми, чем где-либо узами и законами. Они идут от древнего ритуального культа сил неба и земли. Идея слияния с природой для уединения и очищения была и частью догматов буддистской религии.

Кроме того, чувство природы для кочевых в прошлом народов — непростое чувство. И здесь ее фетишизация идет не только от фольклора. Природа — неотделимый от быта кочевника и охотника материальный мир, и причина ее активной роли в судьбах героев обусловлена и этим обстоятельством. В формировании реализма образы природы занимают особое место в произведениях писателей, которые в силу своего происхождения непосредственно связаны с тайгой, степями, горами. Эта органическая связь особенно заметна в произведениях киргиза Ч. Айтматова, нивха В. Санги, нанайца Г. Ходжера, бурятов А. Бальбурова и Д. Батожабая, алтайца Л. Кокышева, тувинца С. Кока, хакаса Н. Доможакова и других.

Бурятский писатель А. Бальбуров так определяет роль природы в художественном творчестве: «Дело в том, что, по моему глубокому убеждению, природа всегда и самым непосредственным образом участвует в формировании эмоций человека, участвует глубинно и мощно, подготавливая человека психологически к тем или иным действиям. Это все потому, что и сам человек является неотъемлемой частью природы. Поэтому естественно, что человек либо черпает в природе силу, ему помогающую, либо подавляется психологически теми или иными ее грозными явлениями, принимая подсознательно эти явления за предзнаменования. Разве мы задумываемся над тем, например, почему дарим цветы? С глубокой древности человек соотносит свои чувства с природой. На мой взгляд, не может быть настоящего художественного произведения, в котором природа не участвует в развитии характера, в мотивировке поступков героя, в эмоциональной окраске тех или иных чувствований их» (Из письма писателя автору от 21 июля 1972 года).

В основу возможного пути спасения и облегчения страдания другой бурятский прозаик Ц. Шагжин берет мотивы и отголоски концепции мирового дерева, под которым Будда, по легенде, испытал когда-то просветление истиной как некий универсальный знак испытания или средство организации душевного состояния человека, наказывающего самого себя. Внешне старик помещен в ситуацию созерцателя — существование в полном одиночестве, отсутствие какой-либо экспрессии, выразительности в лице и внешности самого старика. Все, как и должно быть, бесстрастно погружено вовнутрь. Это от буддийской модели. Но выразительными и говорящими многое обыкновенному человеку, встретившему старика в тайге, должны стать, по замыслу автора, сама ситуация, ее пространство и время — темная пугающая стихия тайги, где прошла вся жизнь героя. Это и от жизни, и от литературы, поэтому автор сознательно и интуитивно соединил все в одно художественное целое. Герой оказался здесь не только, чтобы познать истину (хотя это не исключается, а предполагается), но более всего для осознания тяжести вины, которая делает невозможной жизнь среди людей. Он помещен автором в необычную, особую обстановку и за необычность содеянного: убийство друзей. Такова авторская мера жестокости самонаказания. Особенно пугает старика возможность общения с детьми. Это, наверно, и есть та истина, которая должна быть открыта героем и его автором — пробуждение совести в человеке и возможность его глубокого раскаяния и покаяния. Необходимость их как одного из путей облегчения страдания Ц. Шагжин ощутил задолго (предощущения художника — один из активных и объективных двигателей трагического сюжета) до того, как возникает потребность всеобщего покаяния в нашей жизни, и к Плахе призовет всех своих современников Ч. Айтматов. Но готовых к покаянию и Плахе окажется и сегодня не так уж и много. Соединив каноны мирского и религиозного в своем литературном сюжете, Шагжин добивается, на мой взгляд, того эффекта убедительности, к которому он с определенной мерой сознательного и художнически интуитивного и шел: самая высшая сила наказания — самонаказание. Нет ее сильнее и сложнее, в то же время противоречивее.

Человек подавлен страданием, но оно же может его сохранить и спасти, если с ним совесть, не отпускающая его даже к людям, к которым его все время тянет.

Бурятия как генофонд и географическая среда распространения буддизма не могла в формировании своей культурной среды обойтись без буддийской модели мира. Поэтому ведущие философские догматы конфессии легли в основу типологии художественного мира прозы 40–80-х гг., и, прежде всего, проблема и тема страдания и вины.

Во введении к главе обозначены основные объективные и субъективные факторы, обусловившие степень и меру освоения литературой философии и психологии буддизма при создании эстетических литературных моделей. Литературу привлекали в постулатах и канонах этой религии главенствующее первенство в них сознательного и духовного начал. Для формирования менталитета восточного сознания (художественного в том числе) буддизм давал необходимый свод знания и понимания жизни. Учил жить по закону нравственной кармы и идеи наследования вины и возмездия. Человеку необходимо разумно и ответственно прожить эту жизнь и без страха умереть, ибо его ждет перерождение в другую человеческую жизнь, если он ее заслужил. В. Топоров справедливо отмечает, что культура создается и живет и „своим”, и „чужим”, потому что ей всегда нужны сопоставления и сравнения» [67]. В качестве таких условных «своих» и «чужих» мы бы и предположили здесь законы религиозные и законы мирской жизни.

Что в освоении литературой буддийской модели мира могло бы, на наш взгляд, быть интегрированным в общую и универсальную духовную модель мира? Наверно, то, что этические и эстетические установки буддизма помогают литературе в выборе ее проблем, принципиальных для жизни и самой литературы.

Мы можем говорить и о том, что типология буддийской модели определенным образом оказала влияние на формирование романного жанра, предложив литературе ряд объемных причинно-следственных связей для романного сюжетостроения. Думается, что представления об эстетическом идеале и его гуманизме не

могли реализовываться писателем без учета основного канона буддизма — чтобы стать человеком, надо обязательно быть человеком и т. д. Если напомнить еще раз восьмеричный путь сансары — человек должен правильно понимать, мыслить, действовать, говорить, намереваться, проявлять нравственные усилия, речь и умения концентрироваться, то, как видно, этот комплекс-колесо оказался не всем героям художественной прозы под силу. Это и понятно, жизнь всегда богаче и противоречивее самых глубоких и гуманных догм. Если есть намерения, может не оказаться адекватных форм их приложения в действии и др.

В целом буддийская модель нашла свою нишу, оказалась встроенной в художественную модель реализма XX века и совпала с ней по каким-то своим магистральным линиям, которые мы попытались здесь обозначить. У литературы ведь тоже своя заданность и своя кармическая сверхзадача — художественное изображение социальных, политических, нравственных проблем жизни, которые всегда шире и канонов, и самой жизни. Поэтому самой литературе не всегда хватает глубины, особенно в постижении истин о человеке и его внутреннем мире, философской логики жизни и т. д. Трагическое восприятие жизни и изображение ее и развитым литературам давалось нелегко. Но у литературы, в данном случае у прозы Бурятии, были и свои традиционные ориентиры их реализации, в их числе — освоение мотивов буддийской модели мира. Опыт типологического освоения буддийской модели должен своими основными проявлениями интегрироваться в мировой опыт освоения конфессиональных канонов, в основе которых всегда лежит вера в другую, а значит, лучшую жизнь, что составляло суть и идеологического сознания. Это и другие совпадения могли бы привести к созданию по возможности целостной картины традиционной основы культуры вообще и литературы в частности. Литературоведению нужны факты типовых проявлений традиций в конкретных литературах. Литературную науку должны привлечь в проблеме божественного стремление постичь в совершенстве законы человеческой жизни, их взаимосвязанности и взаимозависимости между собой. Как мы уже говорили, одна из истин буддийской модели — потребность при-

ближения человека к состоянию духовного абсолюта (нирване). Что это может означать в философии понимания жизни? Наверно, многое, к примеру, идею нравственного совершенствования человека, преимущества духа, чувство необходимой свободы икрепощения духа, когда литература получала бы импульсы к поиску новых ступеней восхождения к истине. Универсальность мысли сравнивается на Востоке с океаном — волнуется поверхность, в глубине же царит покой понимания истины. Дух Будды — это желание спасти человека, быть, страдать вместе с ним. Восьмисоставный путь — истина правильного пути, результатом которого должно стать просветление разума, но достигается оно через заблуждения и противоборения (лотос, цветок, на котором появился Будда, не растет в чистых водах, а цветет и появляется на грязном болоте). Провозглашая жизнь как страдание, буддизм считал это противоестественным, и, следовательно, надо искать пути избавления от него путем самосовершенствования себя в воззрениях, желаниях и поступках, двигаясь от омраченного сознания (сансары) к очищенному (нирване). Неслучайно философский вывод буддизма сведен к минимуму максима — будущее человека в моральном совершенствовании, от степени которого зависит возможность или невозможность возвращения человека в земной мир человеком. Один из современных наставников буддизма в Бурятии Еши-Лодой Римпоче выразил надежду на то, что, возможно, следующий век будет использовать более гуманные принципы, ибо практика Учения, приобретение силы сострадания помогут людям найти путь успокоения души.

В этом смысле специфика восточного мировосприятия, проявляющаяся в буддизме, стремится, как мы отмечали, привести множественность мира к некоему единому знаменателю, собрать множество форм в систему. В этом тоже есть своя привлекательность философии буддизма. Кочевые народы, каковыми в прошлом были народы рассматриваемого ареала, религиозные. Динамизм их жизни, открытость жизненного пространства придавали ей особую слитность с природой, общим миром, делали их жизнь более приближенной к тому, что мы называем сегодня космосом, космическим сознанием, и эти же объективные факто-

ры обусловили приоритеты духовного начала в жизни кочевника, а материальное в ней было сведено к предельному аскетизму. И последнее, незащищенность человека в пространстве степи делала его жизнь постоянной мольбой о помощи добрых сил.

Двадцатый век с его возрастающим объемом и мощью информации о жизни нуждается в обобщающей логике и методологии мышления. И буддизм с диалектикой его учения может войти в евразийскую систему познания, чтобы способствовать движению к порядку, равновесию природного, цивилизованного, человеческого. Исследователь буддизма О. Розенберг писал еще в 1918 г. в статье об изучении японского буддизма, что больше всего его поражает в основах буддизма их универсальный философский характер [68].

Глава III

ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ РЕАЛИЗМА И ЕЕ АСПЕКТЫ В ПРОЗЕ БУРЯТИИ XX ВЕКА

Последующим этапом эволюционного восхождения сознания, как известно, является его философский этап, который формируется и набирает силу познавательно-интеллектуальных возможностей, опираясь и отталкиваясь одновременно от опыта мифического и религиозного в своем движении к логическому понятийному мышлению, в том числе и художественному. В литературе, конечно же, философия не является этапом, в литературе она один из способов осмысления жизни, источник наполнения произведения духовным, содержательным началом. В литературном произведении философские понятийные модели, равноправно с мифопоэтическими и религиозными, участвуют в художественном процессе. Однако представляется необходимым выделить и остановиться на некоторых особенностях поэтики осознания и понимания общих законов жизни и выражения их в прозе, которые, на наш взгляд, могут представлять и художественный, и собственно философский интерес. Тем более, что художественная философия прозы Бурятии вызревала на исторически актуальном материале. Проблемы евразийства и другие, связанные с ними, становятся особенно актуальными в настоящее время, когда меняется контекст самой истории, открываются и создаются новые научные теории развития природы и общества. Кроме того, сравнительная малоизученность региона, а также широта историко-географического фона, который он представляет, дают возможность более свободных аналитических сопоставлений, сравнений прошлого, настоящего и будущего. И самим писателям это открывает определенный выбор и возможность интерпретаций, прочтений, выхода к ассоциативным связям. Насыщенность мифопоэтики и буддийских канонов, выверенных внутренним смыслом, не могла при интерпретации их литературой не проявить естественного тяготения художественного сознания к расширению своих возможностей, осмыслению жизни в русле ее

общих закономерностей и приближению к обобщающему философскому этапу их понимания. В контексте и связях идейной и художественной содержательности предыдущих истоков творчества рождалась потребность создания художественной философии по осознанию «вечных» вопросов бытия, места человека в истории и жизни. «Вспышки» новой энергии требовала и сама жизнь конца XX в., исторически предопределившая в его разломе обострение цивилизационного кризиса, и потому необходимость движения к новому эстетическому, духовному осознанию жизни в культурных, художественных пространствах завершающегося века были просто необходимы. Поиски идеала как «достижение внутренней цели» (Кант), когда бы индивидуальное пришло в согласие с общим, часть приблизилась к целому, были определены Шопенгауэром как познание мира в его внутренней сущности.

Опорой формирования художественной философии реализма, как мы уже сказали, становились народно-поэтические и конфессиональные традиции. Заложённая в народных традициях поэтика как бы сама по себе предполагала дальнейшее расширение и углубление познавательных возможностей литературы: образ открытой и свободной стихии степи, юрты, ставшей для человека степи прообразом мироздания; связанная с образом коня поэтика движения, требующая освоения пространства и времени и т. д. В самой типологии буддийских воззрений потребность формирования и развития художественной философии как бы уже была предопределена ее теориями непрерывности жизни в перерождениях и перевоплощениях в иное качество. Философская содержательность буддистских канонов не могла не искать продолжения в иных типологизирующих моделях. Таким образом, необходимые для философских концепций простор и особая свобода притяжений и отталкиваний во времени, в пространственных границах (исторических, художественных), в выборе героев предыдущими типологическими моделями, были заложены и как бы обеспечены. Литературе нужно было лишь определиться в выборе исторических стадий и контекста времени в целом, которые позволили бы с возможной полнотой и глубиной осмыслить, сопоставляя происходящие духовные и нравственные трансформации, с позиций настоящего. Формирование

художественной философии как познавательной возможности литературы находится в прозе Бурятии в стадии становления, определения своих гносеологических параметров, внутренних и внешних содержательных ориентиров.

Итак, одним из путей наполнения произведения духовным и содержательным было философское осознание литературой отдельных проблем и сторон жизни. Сами по себе мифопоэтические и буддийские модели мира своей первозданностью, основательностью, выверенностью, длительным опытом жизни, поисками в них некоего абсолюта предполагали, как мы уже не раз говорили, расширение художественного пространства произведения за счет познания общих законов развития природы и общества. Литературе нужны были свои собственные концепции отношения с окружающим миром. И они начинали формироваться в недрах прозы вместе с процессом становления самой литературы в национальных регионах. Проявлялись они по-разному и в разных формах и аспектах, в соответствии с внутренними возможностями литературы на разных этапах ее формирования, а также адекватно с индивидуальными особенностями и способностями прозаиков литературы Бурятии. В работе уже приводилась мысль Н. Рериха о том, что человечество движется вспышками энергии. Следует к такой вспышке энергии отнести и концепцию единства прошлого, настоящего и будущего в процессе культурной преемственности и духовной эволюции человека, отразившихся, в свою очередь, и в эволюции мифического, религиозного и философского этапов сознания. В первой половине XX века В. Вернадский, определяя научные перспективы ноосферы, считал, что предстоит большая работа по сознательному направлению ноосферы, потому что рост научных знаний происходит в ней стихийно. И, живя в эпоху крупнейшего перелома, нельзя не видеть, что философская мысль оказалась бессильной возместить духовное единство. «Он (человек — С. Г.) может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом по сравнению с тем, что было раньше» [69].

Пути поисков истины, наряду с буддийским, становятся приобщение к реалистическим методам познания, наполнение произведения духовным за счет логического бытийного осмысления зако-

нов жизни. Путь творческих поисков писателей в данном направлении позволяет нам говорить сегодня лишь о возможностях формирования собственной художественной философии реализма как результата этих поисков. Благодаря художественной интуиции и реализму писателей, и в их числе И. Калашникова, была, в определенной степени, предугадана логика развития многих жизненных явлений задолго до того, как они начали проявляться в самих обстоятельствах и ситуациях жизни. Поэтому возникновение конкретного философского понятийного аппарата в художественном сознании будет опережать появление и проявление в жизни самих понятий на несколько десятков лет вперед. Это опережение создаст, в свою очередь, пусть не такие богатые и оснащенные, но предпосылки и возможность вхождения в начавшуюся складываться евразийскую систему сознания, сложную по синтезу в ней художественных, этнических, этических и других факторов. Одним из представителей прозы Бурятии является русскоязычный писатель Исай Калашников, сын потомственных старообрядцев, нашедших в XVIII в. свое новое место под солнцем в Бурятии, выросший в русле общенационального литературного процесса в крупного реалиста XX в., завершившего свой творческий путь историческим романом, в котором осмысливает взлеты и падения монгольского хана XIII в. Тэмуджина—Чингисхана.

Эволюционно восходя, мифопоэтическое сознание, изначально будучи знакомым, несущим в себе богатую образность, способствовало вызреванию в его поэтике возможностей философского познания жизни. Буддизм, установки и каноны которого сами по себе были философскими, тоже активно способствовал формированию философского осмысления явлений жизни. Таким образом, литературой накапливался и одновременно реализовывался опыт философского мышления как состояние поиска гармонии (Л. Гумилев), чего-то нерушимого в природе и жизни человека, его прошлого и настоящего. Для литературы в целом, и национальной прозы в частности, создавать свою художественную философию жизни XX в. оказалось делом творчески сложным и трудным.

Как существуют проблемы и формы народной религии, так и общепризнаны разные по глубине формы философского осознания

жизни. Философия тоже не сразу стала наукой. Так, определенным проявлением формирующегося философского сознания могут быть в прозе разные по содержательности художественные отступления, особенно в романе (позволяет этому, как известно, сам масштаб жанра). Художественно и тематически они разнородны, неоднозначны и вообще широки по разбросу: лирические, политические, нравоучительно-дидактические, географически-познавательные, документально-публицистические и др. Осмысление жизненных явлений в отступлениях такого широкого стилистического спектра — тоже одна из закономерностей становления национальной прозы. Здесь проявляется та же тенденция новописьменных литератур — охватить неохватно глобальное и тем самым наверстать упущенное, которое могло бы быть развито в естественно протяженном процессе развития. Типологически сходную художественную ситуацию романских сюжетов можно наблюдать в связи с сюжетами романов писателей Батожабая, Бальбурова, Намсараева и др., которые пытались совместить в одном романе эволюционно создавшиеся типы многих — от рыцарского до детективного и социально-бытового. Стягивая таким вот образом недостающие этапы развития, они как бы компенсировали возможные информационные и художественные потери прозы. Другим путем формирования художественной философии реализма является попытка решения самих философских проблем.

Различные по содержанию отступления как одна из доминант художественной философии в романном сюжете — материал малоизученный, особенно в связи с национальными литературами. Представляют они интерес и с другой стороны — как поэтика времени, художественного мышления XX в. с его жесткими установками на реализм при наличии, конечно, и наивного романтизма, сентиментальности и др.

Рассматривая типологию художественных отступлений в прозе Бурятии, необходимо подчеркнуть несколько принципиальных моментов в становлении национальных литератур в целом.

Приобщение молодых литератур к реализму стало возможным в процессе революционных преобразований жизни и укрепления литературных взаимосвязей. Становление прозы в литературах Сиби-

ри началось с непосредственного отклика писателей на происходящие исторические перемены. Поэтому становление реалистического метода в литературах народов России правомерно начиналось с документально-описательных видов прозы как непосредственной формы отклика писателей на происходящее.

Прямое и непосредственное следование фактам и событиям жизни в произведении следует рассматривать как закономерный этап роста и учебы реализму, когда формирование художественного сознания и создание произведений литературы в условиях возрождающейся национальной действительности происходили одновременно с духовным возрождением народов в ходе общественно-исторических завоеваний революции. И потому этот этап является весьма существенным в понимании процессов формирования реализма. Значительным представляется этот этап и по комплексу решаемых писателями художественных проблем.

В документально-описательной прозе, как правило, основанной первоначально на автобиографическом материале, писатели передавали события в их непосредственной исторической последовательности, в форме фактографических реалий, удовлетворяя при этом, прежде всего, свою потребность по осмыслению диалектики происходящих в жизни событий. Отсутствие в документально-описательной прозе развитой образности, разветвленности сюжета, глубины психологического анализа восполнялось исторически-ответственной задачей художника по показу рождения новой социальной действительности, решению не менее сложных для писателя идеологических проблем общественного сознания и собственному отношению к происходящим переменам. Здесь была своя сложность, связанная с передачей происходящих социальных перемен языком зарождавшейся письменности. Этот вид повествования как первоначальный этап реалистического письма предоставлял писателям возможность испытать свои силы и умение в передаче нового мироощущения.

Тот факт, что чувство историзма мышления и возможность его реализации в литературе рождались одновременно, есть один из механизмов ускорения культурного развития, что явилось и одной из причин сравнительно быстрого развития новописьменных лите-

ратур народов Севера, Сибири и других краев и областей России и прежнего СССР. В этом же, наконец, заключены особенности и истоки новаторства национальных литератур, когда постижение действительности с первых шагов осуществлялось комплексно, так, как оно до сих пор не решалось.

Таким образом, в творчестве писателей факты истории, становясь объектом литературы, получали весьма сложное стиливое воплощение в виде документально-описательного, автобиографического повествования и мемуаристики, ибо творцом и жизни, и литературы выступает представитель народа, воспринявший одновременно саму идею новой жизни и творческую и духовную возможность эту идею осмыслить, передать с помощью обретенных им письменности и грамоты.

В такой сложной идеологической и методологической предпосылке рождалась кажущаяся простота документально-описательной прозы. В ней оттачивалось мастерство описания событий и фактов, сложного образа времени, истории, которые в дальнейшем постепенно будут осмысливаться в художественном плане — с вымыслом, фантазией, сложным сплетением сюжетных ходов, сочетанием условно-символического и реалистического изображений и т. д.

Сложная картина ускоренного развития литературного процесса, начальные этапы которого отличались известной стиливоей эклектикой — натурализмом описаний, житейски-непритязательными излияниями сентиментального порядка, свойственной революционному времени патетикой — все это как бы сконцентрировано предстает в творчестве тувинского писателя Салчака Тока. Его автобиографическая трилогия «Слово арата» — пример того, как новописьменная литература отражала начавшиеся социальные изменения в жизни народа, получившего, благодаря революции, право на самостоятельное государственное развитие. На тувинском языке первая часть повести под названием «В берестяном чуме» вышла в 1943 г., затем все три книги вышли последовательно в 1951, 1956, 1964 годах. Но замысел повести относится еще к 30-м годам.

В русле документализма прозы Тока вызревали и элементы художественности. Так, в общий ритм очерковости со своей художественной философской образной функцией входит образ реки: «По-

трясенный и зачарованный, не могу оторвать глаз от могучего исполина горных рек. Где же та сторона земли, куда спешит Каа-Хем? Мне идти в Хем-Белдир, дальше будет край Большого порога. Льдинам плыть как раз к Большому порогу, а потом? Какой там край, какая сторона?» [70, с. 83, 130]. Описанию придана лирическая окраска, создаваемая и непосредственным обращением к читателю, и доверительностью интонаций. Заложены в описание, как видим, и определенная мера и тяга к философствованию. Однако в своей определяющей стилиевой направленности повествование не выходит за пределы документально-публицистической содержательности. Все это — перечислительные описания и в то же время лирическая проникновенность интонаций и пафоса обновления, тонкие реалистические зарисовки природы, подробные и детальные, а местами натуралистические описания, соединенные с критическими и обобщающими началами — расширили границы документалистики С. Тока. Она вобрала, по существу, и «стянула» в себе целые этапы литературного развития, характерные для становления реализма в национальных литературах.

Простота стиля С. Тока обусловлена еще и уровнем читательского восприятия, характерного для тех лет. Но социальная направленность прозы, формирующей реализм с определенной степенью типизации картин действительности, не делает простоту примитивной. Более того, его манера описывать события оправдана и художественно, и исторически — это взгляд человека на жизнь, в прошлом неграмотного, но пробудившегося к новой жизни.

Одновременно с журналистским документализмом С. Тока формировался документализм исторического романа монгольского писателя Б. Ринчена, создававшего свой роман в это же самое время (роман начал выходить с 1951 г.) [71]. В иной форме и на ином уровне синтеза происходит документализация монгольского романа. Прежде всего, это форма освоения жизни ученым и художником одновременно, пытавшимся сделать художественное изображение более достоверным и значительным за счет документальной оснащенности. Поэтому Ринчен позволяет себе, чтобы в стилистике его романа художественные изображения перемежались бы с описаниями достоверных, имевших место, исторических событий, которые

могли дополнить и развить логику художественного содержания. Укрепить фактографическую содержательность художественного, сделать его весомым помогает писателю Ринчену ученый Ринчен, описывая работу экспедиции русского академика Радлова, изучавшего центрально-азиатский регион, делает профессиональные экскурсии в исторические события, происходившие в XIX в. в Монголии, Тибете, Китае, России. Данный синтез — еще одна найденная литературой форма и этап учебы реализму, когда творческое сознание удовлетворялось, придавая силу воображаемому с помощью документально-достоверного.

Документализм как стилевой компонент прозы и как проявление ее философского начала получит развитие в публицистических отступлениях, которым в свою очередь свойственна неодинаковость их использования в произведениях. Однако здесь остается неизменной первооснова документализма — гражданская активность писателя в осмыслении происходящего в жизни, попытка их осознания в общем ряду законов и принципов.

Документализм входит в образную систему художественного повествования и приобретает специфические черты отступлений, экскурсов в историю, философию, религию и т. д. В общем процессе формирования и становления реалистического метода в прозе литератур региона происходит диалектически закономерный процесс отталкивания от непосредственного описания события к их более опосредованному и философскому осмыслению.

Признанная писателями необходимость публицистических отступлений позволяет и в исследованиях поставить вопрос о творческом умении и мастерстве введения их в общий стиль повествования, об увязке таких отступлений с основным содержанием произведения, чтобы задачи, которые решаются отступлениями, соответствовали идейной и художественной направленности произведения.

Публицистические отступления в романе Д. Батожабая «Похищенное счастье» носят характер обильных экскурсов автора в историю, политику, религию и другие области и сферы социально-общественной жизни бурят и других народов. Так, например, в размышлениях о сущности золота и его месте в жизни общества автор раскрывает историю его появления, связанную с этим политику по-

рабощения и истребления коренных народов Азии, Африки, Австралии. От них он перекидывает мостки повествования к тяжелому положению рабочих золотых приисков и рудников Сибири до революции. Такая широкая картина исторического обобщения должна была, по замыслу автора, сделать более закономерными и убедительными ее локальные проявления. Поставив же изображаемые явления в общий типологический ряд, автор тем самым дает им возможность вписаться и в общую картину мира. На этих двойных взаимопереходах и их перекрестках формируются взгляды и убеждения мыслящего человека и художника, возникает мировоззренческая позиция, появляются первые возможные формы философского мышления в русле прозаического художественного повествования.

Отступления, как правило, предваряют логику разворачивающихся событий в романе, освещают их предысторию. Так, события и конфликты, связанные с перипетиями судьбы племен хунхузов, раскрываются автором в публицистическом отступлении, где подробно описывается история их появления на территории Монголии и объясняются причины их воинственности. Автор описывает эту историю с беспристрастностью летописца, но по ходу развития романного действия раскрывает образы конкретных героев и, описывая их поступки, как бы дает им оценку художника, судя с этих исторических позиций об их ошибках и заблуждениях. Стиль публицистических отступлений остается при этом строго документальным и фактографичным.

Другим творческим подходом Д. Батожабая и осмысления им фактов истории представляются отступления, в которых размышления автора на социально-нравственные и политические темы соединены с описаниями природы. Рассуждая о социальных явлениях жизни, для большей выразительности и образительности автор привлекает языческие представления о природе, добываясь того, чтобы проблемы социальной несправедливости были бы восприняты читателем более остро и близко. Аналогии с явлениями природы у народов с особыми связями и отношениями с ней — языческими, шаманскими и буддистскими — усиливают эффект звучания умозаключений, философских выводов и обобщений, доводя их до предельной убедительности и наглядности.

Писатель дает описание величавости реки Брахмапутра, красоты которой тибетцы боготворят. Но стоит ей взбунтоваться и выйти из берегов, как она в одно мгновение поглощает жалкие лачуги бедняков, ютящихся на ее берегах, оставляя их без средств к существованию. Описания реки и размышления автора о разрушительности ее стихии позволяют ему выразить свое отношение к судьбе человека, озабоченность этой судьбой и в то же время осудить людей, слепо поклоняющихся силам природы и стихии.

Авторская позиция формируется здесь теперь уже за счет синтеза трех факторов: мифического одушевления и поклонения силам природы, покорного перенесения ее разрушительной стихии и выхода, наконец, к общезаключающему — социально-бедственному положению народов Азии. Однако идейно-эстетическая направленность таких отступлений Д. Батожабая, где размышления на общественно-исторические и социальные темы слиты с описаниями природы, от такого их сочетания приобретает налет дидактизма, определенной навязчивости, идущей от желания автора сделать свою мысль возможно более доступной. Но подобный дидактизм и открытая нравоучительность, особое отношение к природе, как известно, свойственны восточному мироощущению и, может быть, они и не противоречат природе реализма, а говорят о творчески своеобразном подходе писателя к самим дидактическим традициям.

В связи с анализом романа С. Айни «Воспоминание» З. Г. Османова пишет об этом: «Традиционная поучительность вошла в плоть нового метода, растворилась в нем, приобретя качественно новую художественную функцию. Писатель учит не правилам хорошего тона, не кодексу феодально-патриархальной чести, но помогает понимать суть противоречий и возникающих в жизни конфликтов. Он учит понимать историю народа, воспитывая отвращение ко всякого рода проявлениям угнетения, насилия» [72, с. 142–144].

Но при этом должна быть найдена мера аналогии с явлениями природы, чтобы не повлечь за собой нарочитость и искусственность. Говоря об этом, З. Османова считает, что слепая приверженность к определенным традициям, канонизация функций художественного образа, игнорирование историзма неизбежно приведут к определенной замкнутости и обособленности литературного процесса.

У другого бурятского писателя А. Бальбурова публицистические отступления имеют тоже различный по содержанию характер. Но все они выражают активную позицию писателя к общественно-историческим явлениям. Они также многотемны, в них злободневность журнально-очеркового жанра чередуется с лирическими раздумьями о судьбах человека. Они передают современно осознанные этапы прошлого, говорят о природе гуманизма, роли просвещения и многих других насущных политических и социальных вопросах времени, которые формируют с лирическими раздумьями концепцию мира и человека. Отступления Бальбурова носят яркий публицистический характер. Его аналогии и обобщения прямолинейны и выражаются порой с определенной долей вызова. Размышления о тюрьме, которая оставляет на человеке свою печать, приобретают более широкий социальный обобщающий характер, когда автор переходит к размышлениям о положении человека в царской России. Обращаясь к этике революционных отношений, автор пытается подчеркнуть свое мнение о революционерах мнимых и настоящих. Взволнованно звучит мысль писателя, когда он говорит о колонизаторах, утверждающих идею превосходства европейской нации над азиатской. От него он перекидывает мостки к проблеме современного состояния наций в колониальных странах, страдающих от стремления колонизаторов утвердить расистские взгляды и т. д.

В одном из отступлений автором рассмотрен конкретный фрагмент жизни бурятского обывателя — распространение картежничества. Эта конкретная стихия нездорового азарта отражала историческую эпоху межвременья, когда на «карту» ставился смысл дальнейшего существования обывателя и он глушил чувство нарастающего беспокойства неизвестной игрой в карты. Эта стихия безудержного азарта, по мнению автора, выражала ощущение тревоги накануне больших перемен, когда жизнь может так же легко измениться, как может отвернуться удача от картежника.

В лирико-публицистических отступлениях романа А. Бальбурова «Поющие стрелы» звучит мысль о необходимости защищать самое прекрасное на земле — человека и его жизнь. Завершающее роман отступление подводит к мысли об уничтожении на земле, во

имя будущего, всего, что может помешать следующим поколениям жить лучше.

Основная идея романа, прошедшая через образы героев, легенду и другие элементы художественной формы повествования, зазвучала и в публицистических отступлениях, в их фактографически документальной поэтике. Эти отступления связывают все сюжетные линии романа определенной нравственно-философской проблематикой. Образы мысль-убеждение, отступления придают повествованию необходимую завершенность, подчеркивая своеобразие реализма писателя, индивидуальный стиль этого автора, начинавшего свой путь в литературе с журналистики, сначала в качестве корреспондента ТАСС, а затем ответственного редактора выходящего в Бурятии популярного журнала «Байкал». Свообразие этого стиля — в сочетании художественной достоверности воспроизведения события с злободневностью их проблематики.

В связи с анализом характера публицистических отступлений в романе «Поющие стрелы» также возникает вопрос об органичности их введения в ткань реалистического произведения. Журналистский стиль А. Бальбурова сказывается здесь в открытой полемичности, напористости и наступательности тона некоторых отступлений, что зачастую дисгармонизирует с общей художественной манерой повествования и замедленным, как сама изображаемая жизнь, ритмом романа. Задача, на наш взгляд, состоит в том, чтобы публицистические отступления не выпадали из общего русла повествования, становились бы его неотъемлемой органической частью.

Опыт развития национальных литератур показывает, что документально-публицистический стиль и его формы правомерны в литературе и, являясь одним из показателей гражданской зрелости писателя, способствовали, с одной стороны, более непосредственному выражению отношения художника к времени и судьбе человека; с другой стороны, писателю здесь открывалась возможность выходить к типологическим параллелям, смысловым аналогиям, чтобы формировать с их помощью более общие идейные установки и умозаключения, ощупывая пути философского осмысления изображаемых явлений. Их можно считать одними из первых шагов к тому, чтобы специфический материал прозы Бурятии, как, впрочем,

и других национальных литератур Сибири, мог бы интегрироваться в общечеловеческую философскую систему миропонимания. Однако при всех достоинствах документально-публицистических отступлений нужны были постоянные поиски творческого использования их содержательности в произведении. При этом могут наметиться и пути преодоления нарочитости, схематизма и всех тех издержек, которые вызваны недостаточно художественно обусловленной связью факта, являющегося содержанием публицистического отступления, с общей стилистикой и интонацией повествования. Закономерно, что проза XX в. не могла обойтись без поэтики документальной публицистики. Становление и развитие реализма в национальных литературах проходили в атмосфере активного общественного и научного сознания, и в этих условиях не стремиться к умозаключающим обобщениям в художественном сознании означало бы для писателя лишать себя определенной целостности мироощущения. О том, что писатели 50–60-х гг. активно приобщались к публицистической поэтике как к одному из способов философского познания и были правы в своих поисках, говорит опыт современного развития литературы уже в рамках постреалистических, когда документалистика, в силу своих многих известных и объективных факторов, стала ведущей в стилистике прозы конца XX в.

Для писателя рассматриваемого нами исторического периода публицистические отступления были еще и возможностью политического самоутверждения. Та идеологизация литературы социалистического реализма, в которой ее обвиняют сегодня, на деле шла от личных убеждений писателей той поры, их искренней веры в правоту социалистической идеи, которая открывалась им в связи с перспективой новой жизни. В этом одна из причин их нарочитой политизированности, декларативности, отсюда же и видимые нам сегодня их наивность, излишний дидактизм и т. д. Нанося определенный ущерб эстетическому осмыслению и изображению жизни, они в то же время укрепляли гражданские позиции автора, силу его убежденности, выразившихся в открытых политических декларациях отступлений. Говоря о функциях отступлений в якутской прозе, ее исследователь В. Петров, в частности в связи с повестью П. Ойунского «Великий Кудангсы», также отмечает, что они помо-

гали решать писателю творческие задачи по усилению авторской позиции.

Одновременно с содержательной направленностью отступлений формировался в прозе и второй источник художественной философии реализма. Он складывался из стремления писателя осваивать «вечные» проблемы жизни в рамках своей национальной действительности. Существование их в жизни «подсказывалось» не только самой жизнью, но и художественными традициями мировой литературы и, прежде всего, русской классики. И в то же время каждый из них по-своему, в меру таланта и умения уловить в жизни значимое и актуальное, предлагал свои художественно решенные варианты, в своей специфической системе образности. Историческая поэтика образности, устоявшиеся формы сюжетостроения, будучи в общем-то типологически сходными, наполнялись своим, отличным от других, содержанием жизни и своеобразным проявлением менталитета сознания, сложившихся в глубинах степи, тайги и гор.

В общем процессе становления и развития национальных литератур проявлялась одна важная для них закономерность — стремление более глубокого проникновения писателей во внутренний мир человека. Наиболее плодотворным результатом взаимодействия литератур в этом аспекте является приобщение писателей нашего ареала к решению насущных нравственных проблем времени, всех тех вечных «быть или не быть», которые возникают во все времена жизни человека. Хочется обратить внимание на возможности и особенности художественного решения писателями таких проблем, которые встанут со страниц рассматриваемых произведений, на их тематическую и художественно-типологическую общность. Исходя из общей тенденции литературного развития и в плане постановки проблем изучения (а данный аспект исследования содержит большой комплекс художественных задач, которые могут стать предметом не одного исследования), мы выделяем лишь ограниченный круг проблем, получивших, как кажется, наиболее значимое идейно-художественное решение в прозаическом творчестве писателей. Это проблема места и роли женщины в связи с социальным положением и условиями ее жизни, пути решения главной

проблемы художественного творчества — проблемы гуманизма и ее понимания в прозе Бурятии выбранного нами периода.

Художественное осмысление женского характера в социальном, классовом аспектах тесно связано с изображением женщины как личности, действующей в конкретно специфической обстановке и в обычной типичной для нее роли жены, невесты, матери. Ее образ нередко предстает в борьбе с преодолением предрассудков и суеверий прошлого, о которых нам приходилось говорить. Художественная значимость проблемы — в том особом понимании роли и места женщины, которые обусловлены ментальным характером ее жизни в условиях и ситуациях тюрко-монгольского ареала.

Успех воплощения женского образа, как, впрочем, и любого, находится в прямой зависимости от единства социально-общественного и индивидуально-личностного осмысления его писателем как в произведениях историко-революционного жанра, так и в произведениях на тему современности. Многообразие индивидуальностей женских характеров и судеб писатели обобщают в основном в двух их объективно-жизненных формах. Это чаще всего образ элегически покорной жены и невесты, безропотно переносящей свою долю, отраженный в произведениях о дореволюционном прошлом. Таковы образы невесты Ута Мархаса Мани, жены богача Ханты Дорондоева Сыпин из романа «Поющие стрелы». Это Жалма — жена Аламжи из романа-трилогии «Похищенное счастье». Наконец, это Жаргалма, героиня повести Ч. Цыдендамбаева «Бурятка».

Второй интересный типологический ряд изображения их в литературе — социально-активный характер, входящий в новую социалистическую действительность, пришедшую в жизнь и быт народов. Создание и формирование таких характеров можно проследить в связи с образом бабки Дымы из бурятской повести Н. Очирова «Найденьш», Арины из одноименного алтайского романа Л. Кокышева.

Жизнь женских характеров первого круга связана в основном с сюжетом сватовства и роли жены и невесты. Социально тяжелые условия жизни той поры наделяют их очень короткой жизнью и на страницах произведений в буквальном и переносном смысле слова.

Показанные в своей женской сущности и красоте, каждая из них по-своему интересна, они разделяют общую для всех тяжелую участь.

Красавица Жалма из романа «Похищенное счастье», внешность которой описана автором в чисто национальных понятиях красоты: у нее румяные щеки и горящие глаза-черемушины, верная и преданная подруга и жена Аламжи, оказывается в жизни совершенно беспомощной. Не выдержав испытаний, она сходит с ума задолго до возвращения мужа из его странствий, в которые он отправился в поисках средств к существованию. Такой же малой долей жизни наделена Мани, невеста Ута Мархаса, из романа «Поющие стрелы». Она погибает от побоев, нанесенных ей при попытке убежать от нелюбимого мужа, сына шамана, за которого отдал ее отец, чтобы получить богатый выкуп. Молодая женщина Сыпин из этого же романа обречена на медленное духовное умирание во власти нелюбимого мужа Ханты. Социальная активность, пробуждение женщины к активной деятельности намечаются в образе Жаргалмы, героини повести «Бурятка», о которой подробно говорилось во второй главе.

Наиболее действенное художественное обобщение процесс социальной активизации женского характера получает в новом типе женщин, созданном в алтайском романе Лазаря Кокышева «Арина», первом крупном романе в алтайской прозе. На алтайском языке роман вышел в 1957 г. и был переведен на русский в 1967. Здесь женский образ решается как главный узел романа, давший ему и название, чем подчеркнута значительность его воплощения.

Арина — тип, вобравший в себя противоречия и сложности женского характера и судеб этих народов. Формирование характера Арины происходит одновременно с развитием и становлением новой действительности: установление на Алтае советской власти, начало коллективизации, Отечественная война и другие события. Отсюда образ создается в русле самых разнообразных сюжетных коллизий: описание традиционного положения невесты, ее умыкание, преодоление ею пережитков и предрассудков среды, когда она противится тому, чтобы быть выданной замуж насильно, без любви. Автор показывает ее и активной колхозницей, живущей интересами колхоза, в трудное время войны ставшей его председателем. Единство социального и индивидуального личностных начал, которые

удалось скрепить писателю, обеспечило успех его книги за счет удачного воплощения главной героини.

Развитие образа начинается с физически ощутимой и художественно-образной динамичной картины: крепко, до боли во всем теле, связав ее и привязав к седлу, чужие парни увозят Арину темной ночью в далекое урочище, чтобы отдать ее в жены доселе незнакомому ей человеку. Как известно, в тюрко-монгольском эпосе типичны тематические повествования о сватовстве, сражениях героев и выполнении ими заданий для получения невесты. Здесь же можно убедиться в том, как жизненные коллизии реализма далеки от красоты мифического этикета. Такой динамизм, заданный развитию характера, сохраняется и получает свое идейно-художественное продолжение и в дальнейшем: Арина убегает из дома, куда ее насильно привезли, ломая тем самым каноны вековых, устоявшихся представлений о женщине как существе покорном и безропотном. И это становится не просто побегом, а вызовом, который автор в лице своей героини бросает всей косности среды, утверждая в женщине человека и укрепляя новые качества ее самосознания в связи с изменяющимися устоями жизни народа.

В отличие от героинь романов о дореволюционной действительности Арина вовлечена в сферу общественной жизни, она не ограничена узким домашним миром, только положением жены и невесты. Вся событийная основа ее жизни остается при этом весьма обыденной. Она — жена недалекого мужа, который, испугавшись за свою карьеру: отец Арины Санал, по слухам, был в банде белых (он действительно какое-то время был с белыми), бросил ее. И в то же время в ней живет любовь к нему, и эта любовь придает ей силы выжить, преодолеть обрушившиеся на нее несчастья, не пасть в глазах мужа, его родственников и жителей аила. В этих испытаниях проявляются ее моральная стойкость и благородство, вызывающие к Арине уважение окружающих.

Развитие этого характера по замыслу автора не останавливается и с окончанием романа: она остается на перекрестке дорог и путей, по которым проезжают эшелоны фронтовиков, среди них она надеется встретить мужа Одою — свое трудное и желанное счастье. Автор и оставляет ее на станции, выбегающей навстречу очередному

составу, как она шла навстречу своей судьбе на протяжении всего романа, не боясь трудностей, не отказываясь от борьбы за свое счастье. Приобщение к развитому культурному опыту позволило Л. Кокышеву на национально-своеобразных перипетиях судьбы алтайской женщины Арины создать реалистически-обобщенный и достаточно многомерный образ женщины нового зарождающегося времени. В философии его обобщения, ставящего образ в определенный типологический ряд, возникают и оформляются тонкие нити понимания того, что в осознании нового (поддержки его или отрицания) нужны особая чуткость и особая полнота прочувствованности. Роль такого барометра отводится женщине. С одной стороны, этим национальные писатели подтверждают определенные литературные традиции реализма в понимании роли и места женского характера; с другой стороны, расширяют для себя границы и возможности прозы в создании особого менталитета женского начала в условиях особой духовной среды ареала.

Иную философию в типологически ином ряду исповедует образ матери Олзобоя–Найденьша Субади из бурятской повести на современную тему «Найденьш». Она отчасти повторяет собой, своей судьбой покорность и смирение своих предшественниц из произведений о прошлом. Так и не сумев преодолеть молчаливого осуждения одноулусликов за незаконнорожденного сына, отцом которого был красавец-табунщик Дагбажалсан, она умирает, своим уходом из жизни подкрепляя тот ореол печали и грусти, который окутывал ее призрачно-светлый образ на протяжении всей ее жизни на страницах повести. Только здесь ее заставляют уйти из жизни не жестокость окружающей среды, а непреодоленная героиней горечь оскорбленной любви ее к табунщику, отцу сына, неразделенность этой любви. Автор внутренне разделяет участь Субади, симпатизирует ее большому чувству, тонкости и чуткости ее души. Однако он понимает, что такая эмоционально тонкая и чувствительная натура, созданная им, не в силах противостоять выпавшим на ее долю испытаниям, и он не находит для нее иного сюжетного, событийного исхода: при странных обстоятельствах она погибает в лесу. Писатель не ограничивает себя осуждением предрассудков среды. Следуя реалистическим традициям понимания изначальной драматич-

ности женской судьбы, в силу слишком большой ответственности ее перед жизнью, прозаик делает попытки развития философии некоей предопределенности, загадочности и тайны женского характера, доведя такое философское понимание до трагического накала и пафоса. Создается, как мы говорили, иной типологический ряд, который возникает из этого своеобразного катарсиса. Здесь отчасти должна быть и разгадка загадки и тайны жизни этого характера и его ухода, содержащая в себе и отголоски буддийских канонов о продолжении жизни и ее непрерываемости. Трагическое исчезновение молодой жизни заставило вдохнуть новую жизнь в старую мудрую старуху Дыму, на плечи которой свалился груз воспитания оставленного малыша. На зыбкую и сложную поверхность возрождения вынесены теперь уже две жизни. Третья, соединившая их, осталась загадкой и тайной вместе с теми проблемами человеческого несовершенства, его пороков и предрассудков, которые молодой матери так и не удалось преодолеть. Автору, очевидно, оказалось предпочтительнее соединить концы и начала, чтобы выстроить свой сюжет философских заключений. Несомненно, философия женского характера и женской судьбы расширила свои границы и не только трагическим мотивом жертвенности, но и невозможностью ее разгадки до конца, предпочтя ореол тайны жизни.

Создание этого образа показывает, что критерии оценки характеров героинь становятся богаче. По мере накопления профессионального опыта и мастерства, проникновения во внутренний мир человека внимание писателя перемещается в сферу чувства, нравственного долга. Это, в свою очередь, говорит о расширении диапазона трактовки молодыми литературами женских характеров, что является и общей тенденцией углубления психологизма, исповедальности в современной литературе.

В связи с этой повестью логика нашего исследования позволяет высказать наблюдения о природе гуманизма в прозе Бурятии, составляющей часть большой многонациональной литературы России. Ведущей задачей искусства, его гуманистической направленности были подчинены как идейная проблематика произведений, так и система художественно-образных средств, которые мы старались показать в своей работе. Одним из конкретных примеров решения

проблемы гуманизма в многонациональной литературе России может стать и эта повесть Н. Очирова. В повести решаются судьбы двух осиротевших людей. Бабка Дыма, рано потерявшая мужа и сына-комсомольца, убитого бандитами во время коллективизации, становится единственным близким человеком для сироты Олзобой после смерти его матери Субади. На примере их судеб писатель раскрывает меру и силу человеческого участия, которые должны быть нормой, человеческим долгом людей друг перед другом.

По глубине психологического анализа и художественного мастерства повесть Н. Очирова явилась итоговым, для определенного этапа развития бурятской литературы, произведением, созданным под воздействием духовной культуры и опыта других народов, к которым получили возможность приобщиться бурятские прозаики. Светлый, жизнеутверждающий смысл повести говорит об утверждении реализма в бурятской литературе, о возросших художественно-эстетических возможностях ее прозы, достигнутых в результате взаимодействия культур. Талант автора сказался здесь в том, что об обыденно-жизненных судьбах старого и малого человека он сумел рассказать по-детски светло и чисто, по-народному мудро и возвышенно, создав пронзительное и щемяще-светлое звучание повести о современной жизни. Творческой удаче автора сопутствует и хороший перевод повести на русский язык, осуществленный В. Авдеевым. Главным героем повести, наряду с бабкой Дымой, предстает и мальчик Олзобой–Найденыш. В связи с ним получает развитие и продолжение в произведении на современную тему традиционно-эпический мотив сиротства. Если Ута Мархасу, сироте из романа А. Бальбурова «Поющие стрелы», постоянно приходится преодолевать несправедливости жизни, то Олзобой вырастает, благодаря поддержке и любви окружающих. В произведении о современности мотив сиротства перестает быть мотивом отверженности героев, становится выражением гуманистической направленности. Переоценка идейно-образных критериев мотива повлекла за собой и изменение его идейных и эстетических функций. Эта литературоведческая проблема, а вместе с ней и конкретная проблема данной повести ждут еще своего более глубокого изучения и исследования.

В связи с философской моделью реализма в прозе Бурятии можно говорить и о попытках осмысления в ней проблемы преемственности поколений, проблемы отцов и детей. Ставились они в упоминавшихся романе Б. Мунгонова «Хилок наш бурливый» и повести более молодого прозаика Д. Эрдынеева «Внуки Тубэргэна». Однако, обозначив себя в сюжете, проблемы не нашли своего достаточно полноценного художественного решения, и в этом смысле они еще ждут своих исследователей. В этой связи необходимо сказать вот о чем. Еще Г. В. Плеханов писал, что когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает и эстетическое достоинство произведения. Эту мысль можно интерпретировать во множестве связей. В данном случае мы говорим не о ложной идее, а о недостатке глубины и широты ее понимания, которые и влекут за собой внутренние противоречия, отражающиеся на идейно-эстетических достоинствах произведения.

Освоение молодой литературой сложных проблем жизни обнаруживает и еще один недостаток новописьменных литератур, который изживается по мере их развития и накопления художественного опыта. Имеется в виду такая болезнь роста, как подражательство, использование штампов, неизбежно возникающие при ускорении, когда в сложном и порой противоречащем друг другу единстве сталкиваются два потока, формирующие качество нового метода: опыт развитых литератур и собственный развивающийся национальный художественный опыт, «подтягивающийся» к художественности мирового искусства.

Когда разговор шел о фольклоре, его традициях в современной литературе, «болезни роста» можно было и не заметить, ибо длительность учебы у фольклора продолжительнее, чем учеба у реализма. Но когда в художественном произведении, решающем всегда сложные проблемы жизни, появляются наивные решения, наблюдается заимствование стереотипных ситуаций и образов, которые, входя в мир современной национальной действительности, оказываются особенно надуманными и потому схематичными, слабо психологически мотивированными и др., всплывает тот комплекс издержек, который и обусловлен нетворческим их освоением. И здесь

важным для развивающихся литератур представляется владение методологией и философской логикой познания и отражения жизни, знание ее законов в их диалектических, нравственно-этических аспектах, которых часто не хватает произведениям. Хотя, конечно, они имеют определенное положительное значение в истории развития своей литературы.

Говоря о взаимодействии молодых литератур с более развитыми, необходимо подчеркнуть его значение как фактора, ускорившего формирование художественного сознания, отдельные особенности которого рассматриваются и в этой главе. Роль взаимодействия и взаимовлияния как факторов, способствовавших формированию реалистического способа изображения, утверждается всеми исследователями национальных литератур как советского, так и постсоветского периодов.

Обозначенным здесь типологическим аспектам формирования философии реализма, прошедшим свою литературную апробацию через возможности документального и фактографического изображения, систему лирических и публицистических отступлений, особенностей решения «вечных» вопросов жизни, следует отвести определенную положительную роль в формообразовании и наполнении их философской содержательностью. Следует отметить и то, что они явились своего рода этапом и подготовкой литературы к дальнейшим приобретениям в этом направлении.

Формирование в прозе ее философской направленности вызвано, прежде всего, ее жизненной необходимостью, на что формирующийся в национальной литературе реализм не мог не отозваться. Такими, сосредотачивающими на себе необходимость философски обобщенного понимания, явились проблемы, связанные с преодолением антагонистических противоречий прошлого, духовно-нравственных противоречий жизни, проблемы положения женщины в условиях дореволюционной действительности и драматизма ее судьбы в жизни вообще, традиции которых были восприняты реализмом новописьменных литератур, прежде всего, из опыта русской классической литературы. Накапливая опыт философского осознания жизненных явлений, писатели закономерно стремились углублять его и расширять, пытаясь выйти и за пределы хорошо освоен-

ного культурного и даже геополитического и географического пространства. На определенном этапе формирования реализма в национальных литературах к писателю приходит ощущение того, что в условиях замкнутости и ограниченности могут потерять должную остроту и драматизм осмысления и изображения как свои этнокультурные проблемы, так и процессы формирования каких-то общезначимых духовных и нравственных концепций. И это тоже следует считать этапом и результатом учебы реализму: отсутствие боязни выйти за собственные ворота, а, может быть, и за околицу. Своим художественным чутьем писатели предугадывали возможность прорыва сознания в открытое пространство и его евразийскую интеграцию.

В формировании художественной философии реализма в прозе Бурятии наметился еще один ее типологический аспект в связи с историческим романом Исаия Калашникова «Жестокий век». Выбирая и конструируя идейно-тематическую основу своего произведения, Калашников как бы опирается на мифопоэтические и буддийские модели мира литературы Бурятии, вырастая из них, продолжал осваивать их типологию на ином историческом материале, вообще-то генетически чуждом ему, русскому писателю Бурятии, и удаленном от него во времени и пространстве, а самое главное, на ином уровне их познания. Можно говорить и о том, что с созданием этого романа завершился определенный, обусловленный внутренними закономерностями этап восхождения прозы Бурятии. В связи с замыслом самого романа нашли, на мой взгляд, свои соответствующие и своеобразные подтверждения две философские аксиомы, не раз доказанные ходом развития жизни и литературы. Первая — о том, что время рождает нужных ему людей, в данном случае писателей, способных своим творчеством реализовать насущное и назревшее. Таким в свое время, как известно, был для русской литературы А. Пушкин. Естественно, что здесь не идет речь о соизмеримости и соотносительности талантов, а имеется в виду аналогия повторяемости ситуаций со своим уровнем художественного мышления. И вторая аксиома, подтверждающая простоту и глубину мысли В. Вернадского о том, что процесс эволюционного развития не может быть противоречащим, все, что происходит на его пути, спо-

собствует развитию, а не препятствует ему, поэтому идти против объективно неизбежного бесполезно и неразумно. Человек должен постоянно быть в восхождении.

В связи с романом «Жестокий век» мы имеем дело с несомненным расширением философского диапазона мышления писателя и возможностью обогатить изображаемое новым общезначимым смыслом. Однако, у этого этапа освоения философского есть и своя логическая особенность. Поиски гармонии и эстетического идеала заставляют писателя создавать такую художественную философию, которая бы не только многое объяснила, но и ко многому бы подготовила читателя вне пределов художественного пространства и времени этого романа. Этим замыслом во многом объясняется содержательный материал Калашникова, его жесткий реалистический и художественный отбор, в котором видна авторская позиция предощущений, предугаданий каких-то ожидаемых в будущем реалий жестокого века — философские проблемы страдания в его космических масштабах жизни и смерти. Писатель берет на не совсем обычном для его менталитета материале жизни человека, существующей, в основном, в истории культуры и литературы, в мифических, легендарных и исторических образах, — образе монгольского императора Чингисхана. Писатель берет обширный материал походов Чингисхана, во многом еще неразгаданных самой историей, хотя и хорошо известный. С определенной долей отваги он решился строить свою философскую концепцию на пространственном и временном раздолье этого материала, где он не будет стеснен рамками формальных и содержательных границ. В силу этого фактора, наверное, роман следует причислить еще и к философской прозе, хотя самим автором роман обозначен как исторический. Не случаен, очевидно, и тот факт, что данная тема как проблема практически в это же самое время интересовала историков и других ученых, особенно если иметь в виду работы Л. Гумилева, в которых ученый и философ много места отводит развитию Древней Руси в условиях взаимоотношений с Великой Степью [73]. В связи с возникновением и осуществлением замысла этого романа многие, не связанные между собой и неизвестные друг другу направления и поиски, как нам кажется, совпали, проясняя и уточняя друг друга; и упоминав-

шаяся здесь теория В. Вернадского о движении биосферы к ноосфере с ее законами непротиворечивого развития, и теории Л. Гумилева об этногенезе и стадиях пассионарного напряжения, и другие.

Автору работы посчастливилось быть отчасти свидетелем формирования замысла романа во время недолгой работы редактором отдела прозы в журнале «Байкал». Журнальный вариант романа начал выходить в номерах журнала за 1971 год. Тогда же у многих писателей и поэтов, а в те годы основной их отряд, слава богу, еще здравствовал, отношение к замыслу коллеги писать еще одну версию после романа В. Яна (Янчевецкого) о Чингисхане, по меньшей мере, было скептическим, если не отрицательным. Приводился и такой довод не в пользу Калашникова — незнание им немецкого и китайского языков, ибо основные архивы по завоевательным походам Чингисхана, его сыновей и внуков хранились в Берлинской и Пекинской национальных библиотеках. Калашников, конечно, не мог иметь к ним доступ, а значит, по мнению его собратьев по перу, и добавить к уже имеющемуся что-либо новое не мог. Но художником движет собственная художественная идея осмысления факта, он живет своей интуицией, ожиданием и ощущением каких-то обязательных совпадений прошлого в настоящем, которые произойдут (или, наоборот, не произойдут) при реализации выбранного им материала. Эти совпадения или несовпадения тоже нужны ему как основа его философии понимания жизни, ее движения, ее тайны и яви. Каким-то своим чутьем был он движим, и оно заставляло и подсказывало ему, что здесь, в анналах этих событий, могут быть сокрыты объяснения и логика понимания того, что происходит сейчас или будет происходить в недалеком будущем.

И. К. Калашников известен как прозаик литературы Бурятии, написавший несколько повестей и романов историко-революционной и современной тематики. Наиболее известны его романы «Последнее отступление» (1961), «Разрыв-трава» (1970) и другие. Но известность и литературную славу принес писателю роман «Жестокий век». Сын старообрядцев, русский писатель, представляющий литературу Бурятии и вписывающийся вместе с остальным отрядом прозаиков и поэтов Бурятии в евразийскую культуру художественного сознания, он представляет собой яркое

воплощение и пример идеи интернационализма, плодотворности взаимодействия в жизни и искусстве. Появление Калашникова с этим романом было закономерно и как бы художнически предопределено потребностью назревавшего нового синтеза художественного сознания на иных уровнях и иных масштабах его развития и обобщения, попыткой разобраться и привести мысль общественную в природный естественный порядок. В общетипологическом смысле в этом романе мы имеем дело с понятием космизма сознания, которое так популярно сегодня в науке, в том числе литературной. В XX в. к этому уровню осознания шли многие поэты и прозаики русской литературы с самого начала века. Предощущая пассионарное напряжение и готовящийся его взрыв в завершении века, Калашников хотел увидеть и что-то уяснить в нем, связав с другим пассионарием, произошедшим в XII в. Он связывает воедино два этих взрыва пассионарной энергии и пытается найти и определить с помощью происходящего там истоки распада нравственного и духовного, а также сотворения и созидания, могущих и должных произойти здесь, в условиях смены цивилизационных циклов конца XX в. и начала XXI в.

Сегодня хорошо известны в основном четыре существующих источника, дающих представление об образе Чингисхана. Это «Сокровенное сказание» — сборник преданий, летописей, хроник, воспоминаний о происхождении и жизни номадов, собранных и описанных неизвестным автором, как установлено, примерно в 1240 г. Оно является первым монгольским литературным памятником, организующее начало которого — биография Чингисхана как объединителя монгольских племен и основателя империи. «Его судьба имеет, таким образом, сверхличное общеплеменное, а затем и общегосударственное значение» [74]. В последующем содержание памятника станет основой многих произведений, жанровых образований и, прежде всего, исторических жанров, а также одических и величальных песен. Вторым произведением описаний жизни Чингисхана, его сыновей и внуков является трилогия В. Яна «Нашествие монголов». Обнаружен и опубликован очерк калмыка Эренжена Хара-Давана «Чингис-хан как полководец и его наследие» [75]. Книга написана автором в эмиграции и издана им в Белграде в

1929 г. И, наконец, роман прозаика Бурятии, написанный в начале 70-х годов (повторюсь, журнальные публикации начались в номерах журнала «Байкал» в 1971 г.), — «Жестокий век» И. Калашникова. В Москве роман был издан в 1978 г. В исторической науке период, связанный с именем Чингисхана, как известно, изучался в трудах Рашид-ад-Дина, Н. Бичурина, А. Позднеева, В. Бартольда, Б. Владимирцова, Л. Гумилева и др.

Наша работа не предполагает и не правомочна давать какие-либо оценки завоевательным походам монголов. Тем более, что сама историческая наука переживает сегодня кризис переосмысления многих своих концепций и научных установок, в том числе и феномена Чингисхана. Хотелось лишь обратиться к особенностям осмысления данного материала как источника формирования художественной концепции реализма, мировоззренческой, философской позиции автора. Интегрируясь в осознание глобального и во многом катастрофического, ждущего нас на пути конца очередного цивилизационного этапа и прихода чего-то другого и нового, на фоне происходящей ломки устаревшего художнику важно находить и видеть в движении истории подтверждение определенной логики конкретного момента, так же, как и саму протяженную историю в логике этого же момента. Только после таких взаимоподтверждений можно считать точку зрения общезначимой, философской. Художественная философия реализма прозы Бурятии в это же самое время (70-е годы) параллельно формировалась в отдельных своих аспектах в творчестве еще одного прозаика. Примечательно, что попытка соединить возможные концы и начала для создания собственной целостной концепции времени, мира и человека возникает у писателей сравнительно молодых. В период написания рассматриваемого здесь произведения Владимиру Митыпову, прозаику, пишущему на русском языке, не было и сорока лет. Активное сознание молодых пыталось искать философски глубинное художественное обоснование или внутреннее оправдание происходящего в реалиях жизни и судьбах их поколения. Роман В. Митыпова «Долина бессмертников» (1975) — один из таких поисков путей восхождения художественного сознания, выхода его к уровню осмысления жизни, когда перед развивающимися литературами встали проблемы необ-

ходимости более диалектичного, глубинно сущностного осознания ценности человеческой жизни в их взаимосвязях внутреннего и внешнего, прошлого и настоящего, причинного и следственного, т. е. во многом всего того, что составляет философскую содержательность, философию как науку о наиболее общих законах жизни, сознания, системы взглядов человека на мир и на место человека в нем, его нравственных, ценностных отношениях с миром. Художественная философия реализма в национальной литературе — явление, находящееся в стадии становления и развития, и потому каждый приход нового писателя и его произведения расширяют понятийные границы этого явления. Движущей силой формирования концепций художественной философии становится реальная, современная писателю картина мира. Особенно, когда это творчество молодых и о молодых. Именно таким прозаиком является В. Митыпов, автор остросюжетных романов и повестей о молодых («Геологическая поэма» — роман о жизни молодых геологов, «Ступени совершенства» — роман о художнике-живописце, «Долина бессмертников» — о поэте, писателе и др.).

Роман «Долина бессмертников» назван критиком Ю. Лукиным «книгой в книге» [76, с. 3]. Сюжетная канва романа построена, по выражению самого автора, по принципу «двойного бытия». С одной стороны, мир современной ему жизни, в котором он живет, и возникающие противоречия которого пытается преодолеть, тесно переплетаются, вступая во внутренне принимаемые или отвергаемые им, его сознанием, контакты, с картиной другого мира, который он создает как писатель, изображая в своем произведении события, происходившие в III в. до н. э. с четырьмя родами степного государства Хунну. Философская направленность романа определяется еще тем, что ее формирование отдано автором романа «Долина бессмертников» В. Митыповым в руки молодой интеллигенции, которой как интеллектуальной элите общества всегда были близки вопросы о месте человека в жизни. Композиционная система «двойного бытия», положенная в сюжет романа, показывает, что в национальных литературах начался объективный и в чем-то новаторский процесс художественного осознания сложности и противоречивости жизни. Именно в это время появляются сложные по композици-

онной структуре произведения Ч. Айтматова, который, к примеру, в своем сравнительно небольшом первом романе «Буранный полустанок» художественно построил и вместил четыре композиционных пласта — о настоящей жизни Едигея, его прошлом, идею будущих космических паритетов, связав все это легендой о манкурте, взятой из киргизского эпоса четвертого века; а также произведения Ю. Рытхэу, В. Санги, А. Кима и др. Неоднородная сложная композиция, отражая своей содержательностью идею сложности и неоднозначности самого времени, давала возможность, в данном случае В. Митыпову, формировать жизненные убеждения своего героя не в прямом их протяжении во времени, а в сложных переплетениях и взаимоисключениях с жизненными убеждениями его далеких предков: роман о державе хуннов пишется героем-писателем во время раскопок им хуннских городищ. Прием такого выверения жизненных принципов, если иметь в виду и обращения писателей к легендарному материалу, о чем речь шла в первой главе работы, не новый. Но это иной, как было уже сказано, уровень познания жизни и ее проблем в их историческом протяжении и духовной эволюции.

В сложной целостности сплетений проблем современной герою романа реальности с проблемами времен и картины мира Хуннской державы как бы вызревают у Митыпова концепции его собственной художественной философии. Уточним, что потребность философского осмысления жизни вызвана состоянием трагического разлада героя романа с самим собой. Отсюда и попытки обозначить или найти и понять истоки кризиса, душевного дискомфорта. В формировании философской концепции романа, создаваемой автором и его героем, можно выделить несколько ее составляющих содержательных типологических рядов. Первый из них как бы обосновывается Митыповым как основной и ведущий, которым будут определяться все последующие концептуальные философские выводы автора и его героя о бытии, месте и роли человека в нем. Сделать эти выводы значит познать причинно-следственную взаимосвязь былого и настоящего. Следует вспомнить, что принцип причинной ответственности явлений жизни был одним из ведущих в канонах буддизма и типологии буддийской модели мира. Настоящее, по нему, есть долгий итог и результат вызревания того, что было заложено в

прошлом, и того, к чему будет предрасполагаться будущее. Таким образом, вновь, но теперь уже на своеобразном историко-генетическом, хотя и художественном уровне, мы возвращаемся к типологии буддийской модели мира, чтобы подтвердить и укрепить объективность ее типологизирующих факторов, которые активно участвуют в формировании аспектов художественной философии реализма.

«Начало есть конец, добро есть зло» [76, с. 147]. В основе этой первой философской мысли ее краеугольным камнем лежат мысли и автора, и героя о том, что человек потому и человек, что находится в состоянии постоянной борьбы и преодоления в себе внутреннего кризиса, который, усиливаясь, может привести к ситуации разрушения. Черты и признаки именно такого мироощущения и отрицания отрицаний наиболее остро начинали проявляться в жизни и литературе 70-х гг. Обозначен Митьповым и уровень трагичности в понимании этого состояния человеком и обществом.

«Человек, не выплакавшийся в детстве, возместит это слезами других» [76, с. 148].

Умозаключая это, я думаю, Митьпов не до конца отдавал отчет и предполагал силу и образную достоверность и точность этого своего резюме, трагический пафос которого во всем своем масштабе и разнообразии проявится уже в рамках постреалистической литературы и жизни.

Трагическое, таким образом, станет основным пафосом романа «Долина бессмертников» и содержанием всех формирующихся в романе слагаемых его концепции. Кульминационным завершением трагического пафоса станет идея неразрешенности, невозможности героем ни понять до конца созданную человечеством историческую и современную ситуацию, ни определить какие-то выходы из ее исторических и современных тупиков. Сюжетно это приведет к гибели героя романа, молодого поэта, начавшего пробовать себя и в прозе. Поэтика такого сюжетного хода должна была, по замыслу автора, показать сложность и невозможность простого, прозаического разрешения жизненных конфликтов, найти им какое-либо нравственное оправдание в прошлом и настоящем. Герой погибает, возвращаясь с раскопок хуннских городищ, в автомобильной ката-

строфе, будучи погребенным громадой металла ЗИЛа, очередного детища цивилизации конца XX века. Определяющим в пафосе трагического, заставившего погибнуть героя романа и саму, могущественную некогда, державу хуннов, явилось, по мнению автора, самое страшное — отсутствие прочных жизнеутверждающих основ, их разрушение во времени и пространстве. В исторической части сюжета романа таким его разрушением стало совершенное сыном отцеубийство с целью захвата власти над державой. Результатами отцеубийства можно объяснить логику и последующего.

«Убить человека, не испытывая к нему ненависти (сын ведь! — С. Г.). Что же это такое? Исчезает ужас перед убийством — вот что такое убивать без ненависти. О духи! Что тогда станет с людьми?» [76, с. 205].

Станет, что стало. Сомкнулись начало конца с его началом. Совпадут историческое предощущение предка с предвидениями его потомка, писателя второй половины XX века, который в созданной им литературной концепции отразил современное состояние мира: «Ни во что не ставя чужую жизнь, они не слишком дорожили и своей» [76, с. 216].

Имеются в виду завоевательные походы и сражения, неминуемо связанные с потерями, как и любая другая форма разрушения. Эта концепция нашла свое подтверждение на всем пути эволюции человека, в нравственном смысле она вне историзма. И для читателя, и для самого автора важны не процесс воспроизведения (хотя это тоже слагаемые творчества), а исследовательские, аналитические идеи познания и воздействия ими на реальную действительность. Созданные с помощью этих идей законы важны для человека во все времена.

Так вот еще раз о начале, с которого началось формирование концепции философии реализма в романе В. Митыпова. «Начало есть конец». Конец чего и чем должно завершиться это начало конца? Авторский поиск ответа предполагается и сложным, и противоречивым. У автора две версии, которые он вкладывал в предсмертные уста одного из старых князей державы Хунну: «Земля — это то, без чего нет и не может быть жизни. Земля есть начало начал. Все живое рождается на земле, живет на своем кусочке земли и, умерев,

уходит в нее же. Народ, хоть однажды отдавший хоть клочок родной земли и смирившийся с этим, может когда-нибудь отдать ее всю. Земли добываются и отдаются только в сраженьях. Жалеть же надо недолговечное (земля вечна!), людей жалеть надо» [76, с. 211].

Такую философию нажитого опыта изрек старый князь, философию неразрешимости противоречий, когда дело касается вечного и особо ценностного в жизни. В самой этой мысли есть несколько кульминационных точек отсчета в понимании противоречий. Первая из них — если нарушается единство целого («хоть однажды» — говорит старый князь), разрушение, начатое этим нарушением, остановить невозможно, пока оно в своем разрушительном движении не дойдет до критического конца. Следовательно, поступиться этим, допустить такое — дать начало концу. Мысль об изначальной целостности мира нами рассматривалась и в первой главе, в связи с типологией мифопоэтической модели мира в ее легендарных и других составляющих мифопоэтики, — один из космических истоков представления гармонии, внутреннего и внешнего согласия человека с окружающей его жизнью, идущая от предков и так недооцененная потомками, особенно драматически сказалась в духовной жизни второй половины XX в. Разрыв цепи в системе целого породил множество проблем, определив и круг их художественного решения в литературе — гуманизма, закономерности, преемственности и др. В предполагаемой неизбежности разрыва и разрушения космоса (галактики) целого определились и размеры предстоящих потерь — земли как основы, дающей жизнь. И здесь типология реализма вновь вернула нас к истокам, начальному, самому первому типологическому ряду — мифопоэтическому, где одним из типизирующих слагаемых были земля-степь как мать, где у рожденного есть дом-юрта и очаг. В процессе формирования концепций художественной философии реализма то и дело происходят смысловые переключки или смыкания с составляющими всех предыдущих и последующих типологических моделей — от начальных до завершающих. Мы уже говорили о том, что в аспектах философской типологии реализма присутствуют и проявились составляющие типологию буддийской модели мира. Закономерность и настойчивость, с которыми эти совпадения происходят, укрепляют своими схождениями

сам онтологический смысл и содержание концепции и придают определенную прочность форме, общей структуре типологических моделей мифопоэтики, буддизма и реализма.

Вторая важная мысль рассматриваемой концепции — добыть, как и потерять, можно только в борьбе. Отсюда неизбежность преобладания пафоса драматического и трагического в понимании жизни, смысл страданий и поиск путей спасения от них. Спасти и сохранить в этой борьбе то, что бесценно и потому особенно уязвимо, но и оберегаемо — человеческую жизнь. Особенно глубоко и мучительно этот поиск шел в классической литературе второй половины XIX в. Суметь найти пути спасения и сохранения жизни — от индивидуума и жизни Хуннской державы или иного цивилизованного века — и есть кульминационная точка опоры и нравственного отсчета этой концепции в романе. В целом все бесценно и потому стоит составляющими звеньями в единой цепи мироздания. Жизнь тогда только живая, а, значит, полноценная, когда она непрерывна и непрерываема. И завершение одного ее миропорядка должно быть необходимым и закономерным продолжением другого. Уже говорилось о том, что разрыв одного звена цепи разрушает всю систему.

«Детей своих пожалей — не оставляй им в наследство недоконченной войны из-за неподделанных земель» [76, с. 219].

С этой философской аксиомой обращается к остающимся жить старый умирающий князь, один из повелителей державы хуннов. Концепция таким образом завершается тем, что смыкает и соединяет смысловые концы — логику начала и обозначенные в ней причины конца. В основание этой формирующейся мысли-концепции автор кладет два гносеологических принципа — зыбкость в жизни утверждающих начал, ибо вышеприведенная аксиома возникает в ситуации ухода, когда мудрый князь уходит из жизни, в которой ему самому не удалось быть последовательным в осуществлении декларируемых им обещаний. И оттого и усиливается трагическое в осознании жизни. Но у автора и его героя появляется возможность хотя бы в какой-то мере увидеть и определить истоки и логику нравственных потерь настоящего в прошлом, их взаимообусловленность и взаимозависимость — начала конца и концы его начала,

а самой концепции придать определенную завершенность. Свое определенное завершение художественная философия романа «Долгина бессмертников» получает тогда, когда герой романа приходит к в общем-то бессмертной мысли, не теряющей во все времена своей значимости, но, несомненно, приобретающей новые черты и качества в зависимости от времени и человека, приходящего к ней. Это приход к правде поэта, художника как единственно возможного философа, ибо он единственный, кто способен, благодаря своей чуткости, глубоко, чем кто-либо другой, воспринимать жизнь, реагировать на перипетии ее развития, а значит, обладать правом и возможностью формировать ее законы. Мысль о том, что главный царь и повелитель жизни — поэт, была заложена в реализме А. С. Пушкиным, когда, подводя итоги творчества, Пушкин и определил, кто есть кто: «Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа...» И возносит поэта каждый раз понимание им правды, именно «жестокости века». Так определилась и философская направленность романа Исаия Калашникова, названного «Жестоким веком», создававшегося, как мы отмечали, почти одновременно.

«Сказитель — как воин — говорит только правду, любая недомолвка карается смертью, чтобы добро не побеждало зло» [76, с. 220].

Завершается философский круг романа В. Митьпова соединением в единое целое всех концов и всех возможных начал — добра и зла как источников борьбы, сражений и страданий. Искусство правды всегда было сложным. Не найдя пока возможных путей ее решения в реализме, автору ничего не оставалось, кроме единственно возможного, определившего развязку сюжета романа, — гибели героя, как знака неразрешимости жизненных противоречий ни в историческом и реальном времени, ни в художественных пределах искусства.

В формировании художественной философии реализма в прозе Бурятия принимал участие писатель, в менталитете которого генетически не было заложено азиатское мироощущение. Исаия Калистратович Калашников — русский писатель, потомок, как уже говорилось, старообрядцев, сосланных в Сибирь в XVIII в. из запад-

ных областей, нынешней Беларуси и Польши. Родился и вырос Калашников в Бурятии, в деревенской семье и прошел типичный путь человека своего поколения от школы, ПТУ, Высших литературных курсов, члена редакционной коллегии журнала «Байкал» до ведущего прозаика Бурятии. «Жестокий век» — третий роман писателя. Первый его роман на историко-революционную тему «Последнее отступление» вышел в Улан-Удэ в 1961 г., второй роман «Разрыв-трава», тоже историко-революционный, был выпущен Бурятским книжным издательством в 1970 г.

В качестве содержательного материала своего следующего и последнего романа писатель выбрал историю и теорию завоевательных походов Чингисхана. Мне уже не раз приходилось говорить о том, что в это же самое время, а именно в духовной атмосфере 70-х годов, в сходной творческой ситуации находился другой прозаик Бурятии В. Митыпов. Как бы продолжая и расширяя открытое им художественное пространство, за счет проникновения в еще большие исторические глубины и дали жизни Великой степи, Митыпов в сюжетную основу своего романа «Долина бессмертников», как известно, положил события жизни хуннов времен правителя Модэ в III в. до н. э. Это обстоятельство внешнего совпадения творческих интересов двух разных прозаиков делает внутренне закономерной проблему типологии аспектов художественной философии реализма в прозе Бурятии, более естественными их притяжения друг к другу. Феноменом такого совпадения является фактор единой реальности, в которой находились оба прозаика, — 70-е годы XX в., когда чуткие к жизни художники начинали предощущать в воздухе времени разрушительные тенденции пассионарного напряжения, накапливавшегося к завершению века. Предощущая истощение, прежде всего духовных сил, и пытаясь опередить наступление этого разрушительного распада, писатели, насколько это было возможно каждому, стремятся понять и художественно объяснить его логику, причинно-следственную взаимосвязь. В этой связи возникает потребность некоего переворота или, если не так громко, изменения художественного сознания, потому что осмыслить и понять сложную динамику времени можно лишь в обозримом протяжении его в истории, современной действительности и художественной фанта-

зии. Такой метод и способ тройного выверения не требует особых доказательств достоверности и надежности его результатов и выводов — умозаключения, возникающие и формируемые в таких типологических обстоятельствах разными писателями и их героями, взаимно обогащались и укрепляли друг друга.

Вторым феноменом их совпадения стали творческие запросы и интересы людей, переживающих одну и ту же картину мира. Идея художника, художественного, творческого осознания им действительности оказалась сильнее природного и этнического притяжения. Она объединила и вдохновила двух разных по этносознанию и менталитету художников на одно творческое дело, если можно так сказать. Где-то на глубинных уровнях творческого сознания сошлись и совпали их искания, чтобы реализоваться в создании типологически сходного художественного мира.

И, наконец, у этого феномена есть третий аспект, тоже заключающийся в специфике художественного сознания. Это потребность расширения своих индивидуальных творческих возможностей за счет «свежих вливаний». Вхождение в другой мир, в другую историческую реальность, в другую культуру (особенно для И. Калашникова) — фактор, как известно, обогащающий.

В свободном развороте этих временных и пространственных измерений не могли не сформироваться представления и понятия о наиболее общих законах жизни. Историзм сюжетной основы романа И. Калашникова «Жестокий век» создавался как бы двойным содержанием: современное прочтение прошлого, которое само по себе отличалось масштабами и местом в истории, географии, хронологии, исчислявшихся веками, естественно, заставляло писателя при познании и отражении им этой эпохи, синтезируя, создавать второе измерение, возникающее при символическом стяжении далее и глубин истории и актуальных проблем современности. В становлении художественной философии И. Калашникова можно увидеть и выделить эти образные смысловые наполнения.

Философская направленность романа «Жестокий век» начинается с того, что будущий Чингисхан получил свое имя «Тэмуджин» от врага своего отца, ибо был этот враг человеком отважным и потому достойным уважения.

«Ты наш враг, и ты умрешь. Сегодня. Но ты отважный человек, и я назову твоим именем сына» [77, с. 59].

Художественная философия романа — это, прежде всего, образная форма умозаключения, соответствующая своему определению «художественная». Ее образность извлекается из самых глубин азиатского восточного образного сознания и мировосприятия. В ее конструирующей основе лежит традиционная народно-поэтическая выразительная образность. И это тоже доказывает верность отбора слагаемых типологической модели мифопоэтики. Узнаваемая, знаковая система образов, формирующая содержательность философии, приобретает в ней новые качества и интерпретационные возможности, символичность и глубину выражения. Соединение их специфического смысла и содержания с понятийным аппаратом размышляющего человека конца XX в. придает философским выводам, наряду с их восточной азиатской красочностью, почти научно выверенную точность и убедительность выражения и изображения. В качестве образующих моделей-образов берутся традиционные образы коня, всадника, коновязи, телеги, неба, степи и др. Художественная философская мысль романа «Жестокий век», конечно же, интерпретирует истины известные, не раз философски подтвердившиеся в жизни и литературе. Но мы останавливаемся на них для того, чтобы увидеть заложенные в них предпосылки настоящего в размышлениях о прошлом, в данном случае философского размышления о настоящем и с помощью прошлого. Кроме того, в силу национально специфической образности философская мысль становится достовернее и значительнее, закрепляется ее статус всеобщности, когда бы философская мысль как наиболее общий закон жизни может быть выражена и в национально специфических художественных средствах образности, не теряя при этом свою смысловую понятийную содержательность всеобщего. Типология художественных традиций в прозе Бурятии интересна еще несколькими факторами, имеющими определенную закономерность не только в прозе Бурятии, — чем дальше уходят писатели от прошлого, тем настойчивее к нему возвращаются. И происходит это с писателями сравнительно молодыми — 40–50-летними. Другим фактором являются желание и творческая потребность европейского сознания, в

лице русского писателя, войти в эстетическую атмосферу другой культуры, в данном случае — азиатской. Потребность верно понять того евразийского мироощущения в современных условиях проявляют и национальные писатели, и русскоязычные.

При рассмотрении философской направленности романа «Жестокий век» видятся определенная внутренняя последовательность и стройность его насыщения философскими идеями и выводами. Происходит это в результате двух взаимосвязанных процессов. С одной стороны, философские мысли художественного произведения возникали и формировались при осмыслении конкретной, современной писателю картины мира, отталкиваясь именно от нее. С другой стороны, писатель Калашников отобрал в обширном историческом материале прошлого такой, по его мнению, в котором окажутся наибольшее число совпадений и взаимных переключек этих его мыслей, возникающих при осмыслении и отражении теперь уже той, исторической прошлой реальности. В результате философская догма (в хорошем смысле и понимании) проходит солидное испытание на прочность, исчисляющееся опытом веков. В начале своей главы я не случайно говорила о сомнениях и необходимости братья И. Калашникову за столь специфический материал со стороны литературной общественности Бурятии. Предощущение духовного кризиса и наступления жестокого века заставляли Калашникова художнически предвидеть и его масштабы, потому точки опоры для его умозаключений и философских выводов должны были быть такими же масштабными по трагическому накалу и экстремально неизбежными по смыслу. Концентрация трагического и связанных с этой эстетической категорией других его форм — прекрасного, героического, трагикомического и др., в жизни общества конца XX в. должны, по мысли писателя, соотноситься и быть равными по содержательному, внутреннему своему сущностному размаху и накалу с выбранным им для изображения материалом прошлого. Определенная доля художественной гиперболизации Калашниковым историзма и исторического начала, которая могла, собственно, способствовать и рождению замысла романа, — это тоже один из путей и интеграционных возможностей восхождения сознания писателя, в свою очередь дающий возможность типо-

логизировать, обобщать, вводить явление в какой-то единый ряд закономерного. В формировании самой философской мысли романа можно выделить несколько ее типологических образных смысловых моделей: философская модель понимания ценностных ориентаций и смысла жизни в широком контексте всеобщего, образное осознание законов борьбы противоположностей и противоречивости жизни и, наконец, типологическая модель философии возможного нравственного исцеления. Сюжетно-композиционная особенность романа, созданная как структура свободных перемещений героев и событий во времени и пространстве, позволяет и нам относительно свободно обращаться с формами выражения философских выводов, сложившихся в романе.

Роман, который реализует тему борьбы и завоеваний, не мог не поставить в качестве ведущей проблему смысла жизни, ее ценностных ориентаций. Эти философские выводы представляют в романе достаточно последовательный, внутренне выстроенный аспект типологической модели.

«Время — необузданный скакун, оно мчится и невозможно натянуть поводья, остановить его» [77, с. 291].

Знакомая сознанию образность делает убедительной логику того, что им передается. Понимание сложности жизни и определение ее полноценности или ущербности идут отсюда — от степени осознания неотвратимости хода времени, жизни, невозможности остановиться и остановить, чтобы что-то в ней изменить. Поэтому внутренняя выстроенность умозаключения о смысле жизни предполагает то, что может возникнуть вслед за образом скакуна, к примеру, образа телеги, а с ним и проблемы поиска возможной гармонии. Образ телеги и связанная с ним метафора достаточно распространены в литературной практике. В разные времена и разные писатели художественно интерпретировали ее образную содержательность. Стоит здесь вспомнить метафоричность пушкинской «Телеги жизни», чтобы услышать созвучность ее с прозаическими заключениями Калашникова. «Телега легко катится, пока все колеса на месте» [77, с. 893], — заключено Тэмуджином в романе «Жестокий век». Как и всякая философская формула, она емка и категорична. Содержит, наряду с ожиданием, некую предрешенность, невозмож-

ность единства и целостности, вписанности в общий порядок жизни и т. д. Другое дело, нужна ли самому человеку эта легкость хода времени — телеги и в какой степени пассионарий его кризисов — результат закономерности и случайности? Приложенное к реальной исторической ситуации, выросшее из нее, внутреннее содержание этой формулы тем не менее может расширяться, не выходя при этом из этнически узнаваемой образности.

Однако проблема движения и развития жизни, их сущности может расширять свои смысловые границы, уходя от национальной образной специфики их выражения, приближаясь к общефилософскому определению. Этому, очевидно, и способствует взгляд художника отсюда, из этого времени. При пересечении взглядов настоящего и прошлого образуется особый синтез традиций, который привносит в философскую мысль убеждающие интонации и дидактизм общефилософского звучания. Сама же мысль при этом как бы отделяется, завершаясь и приобретая черты общезначимого всеобщего закона.

«Только быстро бегущие воды чисты и прозрачны. В стоячей воде заводится гниль и скверна» [77, с. 821]. Формула типологически подкреплена еще одной, которая особо выделяет проблемы преобладания в жизни трагического пафоса над всеми другими. «В жизни, как в сражении, кто оглядывается, тот гибнет» [77, с. 37]. Формула эта тоже достаточно емкая хотя бы потому, что она состоит из взаимоисключающих начал, но в целостности своих взаимоисключений она и создает реальность современной писателю жизни, от которой и отталкивается автор «Жестокого века», которая и есть во многом результат безоглядства и беспамятства. Говоря о насыщенности романа общезначимыми размышлениями, следует напомнить, что в основном они сформированы высказываниями и суждениями Тэмуджина–Чингисхана. Ход и логика движения, в процессе которого находилось бы или, наоборот, терялось осознание смысла жизни, уточняется в дальнейшем типологической цепочкой, вновь возвращающей нас к национально узнаваемому с помощью реалий мифопоэтической модели мира.

«Жить прошлым значит уподобляться лошади, скачущей вокруг столба коновязи: как ни бежит, остается на одном месте» [77, с. 309].

Типологическая выстроенность отдельного умозаключения как бы уточняет и укрепляет каждый раз мысль, в нее заложенную, тем самым философия предыдущего приобретает новую силу и смысл за счет последующего. Настойчивость повторений и обобщений придает им и одновременно проверяет их основательность, чтобы, опираясь на них, можно было совершать более уверенное движение дальше. Как всякое основание оно в меру жесткое и безапелляционное и игнорировать его невозможно, ибо оно характерно — образно емко, узнаваемо, а потому близко и касается больше сегодня живущих, чем живших в прошлом.

«Первыми под натиском ветра падают высокие деревья» [77, с. 400]. Платформа как мысль — опора понимания жизни — создавалась истинами общеизвестными, понятиями глубокими, аргументированными, как и подобает платформе. Оформлялась она тоже в меру специфической, особо выдержанной системой образности, так же, как и другими общедоступными характерными художественными средствами. Но вот смысл выводов и поступков, которые она (платформа) предопределила типологически, напрямую как бы не вписывается в ряд, но зато обогащает этот ряд новым философским смыслом и пониманием особенного, неординарного, хотя и общеизвестного тоже. Ощущение трагического всегда удел сильных, не вписывающихся в общий ряд личностей. В общефилософском смысле эта формула скорее усиливает трагическое мироощущение, чем относится к конкретному смыслу и факту жизни, имеется в виду историческая и человеческая сущность образа Тэмуджина—Чингисхана. Осмысливая жизнь в русле трагического пафоса, который нарастает по мере развития сюжета, автор видел и находил для себя возможность (или оно, это осмысление, дает ему эту возможность) совершать те схождения и соединения прошлого с настоящим и настоящего с прошлым, ради которого и осуществлялся замысел романа. Мыслящий человек, стоя на одном берегу реки жизни, не может не требовать для себя моста, мостика, потому что на том берегу тоже она, другая сторона жизни, ее часть, продолжение.

Во втором типологическом ряду внутри этой первой модели процесс осмысления жизни и оформления ее законов выстроен тоже достаточно четко и последовательно — в движении от общей идеи к

частной и конкретной как по отношению к истории, так и в понимании современной картины мира.

«Жестокость всегда оборачивается против того, от кого исходит» [77, с. 150].

Замыкает эту мини-модель внутри ее общей типологической конструкцией очень конкретная, чутко уловленная автором мысль, которая совпала в нашем современном и общечеловеческом своим особым актуальным смыслом.

«Небо отвернется от того, кто прольет кровь человека у порога своего дома» [77, с. 372]. Это слова матери хана.

И как всякая мать, назначение которой давать жизнь, заключает типологию этой философской модели старшая жена Чингисхана Бортэ.

«Всем нам дарует жизнь вечное небо. И только оно вправе отнять ее» [77, с. 478].

Ценность человеческой жизни определялась таким образом в философских выводах романа с равной долей конкретности и убедительности. Появляются в связи с этой формулой и возможности выхода к определению и пониманию гармонии и идеального в жизни и литературе. Решаться проблема идеала должна, очевидно, на двух взаимоисключениях. С одной стороны, поиск гармонии и его пути реальны, ибо обозначены и присутствуют (небоечно, и оно над головой у всех). С другой стороны, поиск предполагает восхождение к недостижаемому и труднодостижимому, по крайней мере, для любого и каждого. И эта простая, и по смыслу, и по образности выражения, мысль доказывается и выводится Калашниковым на трудном и сложном сплетении и схождениях в сознании писателя событий прошлого, осваиваемых в сюжете историко-философского романа второй половины XX в.

Составляющие второй аспект художественной философии романа определены его первой моделью, как бы продолжая ее внутренние связи, — это осознание борьбы и противоположности, проблемы противоречивости жизни, формирования и сложения ее взаимоисключающих факторов. Образное их решение также преимущественно выдержано в поэтических традициях и мировосприятии национального. Повторюсь, что сами по себе формирующиеся в

романе философские мысли не делают в философии открытий. Но их выводы и умозаключения представляют интерес своей художественной выразительностью и особенностью их внутренней и внешней субстанции, что, на наш взгляд, может обогатить какими-то новыми гранями смысла всеобщность философских законов. В них видится одна из возможностей прозы Бурятии вписываться в культурное евразийское пространство мировосприятия, интегрироваться своим особым художественным миром тюрко-монгольского ареала в общую систему художественных и ценностных ориентаций, но вхождение в нее своим путем. Их, составляющие второй типологический аспект художественной философии, тоже можно выстроить в определенный смыслообразующий структурный ряд, объединенный единством идеи и формы. Под идеей следует понимать идею противоречивости, а потому сложности жизни, форма предполагает сочетание в одной смысловой конструкции взаимоисключающих по смыслу образных понятий. Как и в предыдущем аспекте, есть здесь своеобразная его платформа с ее краеугольным камнем — мыслью. В формирующую основу платформы легли два понятия, две выражающих их мысли. Первое из них: «Хочешь владеть душами людей — учись не только помнить, но и многое забывать навсегда» [77, с. 36]. Второе продолжает мысленно развивать внутренний смысл первого, как бы обосновывая и подтверждая эти доводы, одновременно внося в них и дополнительный смысл. «... если сосед просит у меня огня, я должен знать — собирается ли он сварить ужин или поджечь мою юрту» [77, с. 36]. Обе эти мысли укрепляют собой осознание противоречивости жизни в ярких и своеобразных словесно-образных выражениях. Понимание сложности жизни и ее противоречивости создало и сложную структуру образности, раскрывающую внутреннюю взаимосвязь противоположностей, их причинно-следственную зависимость. В основном понимание общепhilosophической проблемы приходит и связано с мифопоэтическим образом, соединяя, таким образом, концы и начала на всех этапах формирования философской мысли: зачинного лежащего в художественном пространстве и другом измерении времени, когда мифопоэтический образ вбирает в себя и отражает смысл умозаключения героя, участвующего в происходящих событиях XIII в., и

завершающего этапа, когда его мысль соединяется и совпадает с чувствованиями современного человека.

«Каждый хочет быть всадником, но никто — лошадь» [77, с. 116]. Формирующая типологический ряд данного аспекта мысль эта дополняет новым смыслом и усиливает пафос трагического раздвоения в миропонимании. Этот трагизм будет усилен и конкретизирован его следственностью.

«Тому, кто упал в воду, бояться дождя нечего» [77, с. 589]. Эта своеобразная философская связь все больше накладывается на созданную платформу дополнительными смысловыми конструкциями, которые, в свою очередь, доводят мысль трагической сложности и противоречивости жизни до определенного кульминационного конца.

«Кто гнется, тот ломается» [77, с. 596]. Философский лаконизм здесь соответствует емкости логики кульминации — прежде всего, трагическое ощущение идет от сознания жестокости законов жизни, усиливаясь мыслью об обреченности попыток найти какой-либо путь согласия и понимания. В этой же модели заложена возможность понять и осмыслить жизнь с помощью еще двух взаимосвязанных умозаключений этого типологического ряда.

«Задерешь голову на вершину горы, споткнешься о кочку» [77, с. 172]. «Беспомощные утки летают стаями, а орел всегда один» [77, с. 157].

Обе эти мысли конструктивно, может быть, себя взаимоисключают. Но в то же время они дополняют друг друга, создавая определенное единство, укрепляя этим единством идею противоречивости жизни, складывающуюся из противоположностей, понять которые означает и приобрести возможность их преодоления.

Эти философские формулы привлекают и убеждают своей образностью, в том числе, а может быть, в первую очередь. Противоречия неразрешимы, ибо наличие вершин предполагает кочки. Но раз есть горы, будет «чувство гор», необходимость высоты, высокого, возвышения, возвышенного. «Почувствовать горы» в русской литературе, как известно, заставил своего героя Дмитрия Оленина Л. Толстой в повести «Казачья». И здесь неважно, кто повторил мысль о «чувстве гор» — герой романа И. Калашникова Тэмуджин—

Чингисхан или автор «Казаков» Лев Толстой и его герой. Важен эффект их совпадений и повторяемости духовной и душевной ситуации, когда возникает «чувство гор», а значит, и появятся потребность и необходимость восхождения. Орел же всегда явление одинокое, как бы ни понимался его образ, хотя орел только и может быть орлом, в этом его знаковая сила и символичность. Завершающий смысл типологии второго аспекта художественной философии, соответственно и выдержанной в контексте более общезначимого, может единственно стать проблема преемственности и закономерности развития жизни, как бы окончательно закрепляющая собой понимание ее как борьбы и преодоления в ней противоречий.

«Самый лучший завтрашний день не вернет вчерашнего» [77, с. 829]. «Но какой бы длинной зима ни была, за ней следует весна» [77, с. 203]. Перспективы поиска гармонии, обозначенные в двух последних формулах, реализуются в дальнейшем в третьем аспекте типологической модели, которую мы условно назвали философией исцеления.

В ней, как и следует ожидать, принципов сформировано немного. Философского изобилия в них тоже не может быть. Проблема исцеления и скупость его средств тоже несут в себе свой закономерный виток философии. Художественная образность философской платформы, с которой начинался каждый предыдущий типологический аспект, и здесь достаточно емкая, сложная, традиционно специфическая по композиции и другой форме образности.

«Может ли вол любить повозку, которую везет? Но при чем здесь тот, кому небо предопределило править повозкой? Не он ли смазывает салом оси, чтобы легче был ход колес, не он ли ищет для вола сочные травы и чистую воду? Не он ли бережет вола от волчьих стай?» [77, с. 415].

Эта концепция заключающего аспекта художественной философии вобрала в себя большой спектр образной поэтики. Ее широкая образная система отразила адекватное по глубине и содержанию. Составив образное смысловое триединство (правлящий — повозка — вол), концепция как бы соединила в себе многое из того, что составляло содержание предыдущих аспектов философии: смысла

динамики и развития жизни и ее причинно-следственных связей, условий и результатов и многое другое.

Сложная метафоричность формулирующей конструкции не может с легкостью поддаться какой-либо исчерпывающей интерпретации. Автор романа не намерен этот процесс облегчить ни в жизни, ни в искусстве. Создавая картину прошлого мира романа в предощущениях жестокого века, он не имеет возможности решить эти проблемы до конца ни в прошлом, ни тем более в настоящем. Метафора, доведенная до аллегии, приобретает бесконечное притяжение к себе именно этой глубиной и тайной художественного иносказания.

«Сломанная кость долго срастается и часто болит» [77, с. 787]. Всеобщность смысла метафоры подводит своеобразный итог всему широкому спектру проблем, обозначенных в философских концепциях романа. В ней синтезируются, сплавляются в определенное единство, приобретая реальные формы, все аспекты художественной философии реализма романа Калашникова.

Хаос миропорядка, его надлом и разрушение, воспринятые художником от современного мира, составили и определили болевые точки. Сама способность ощущения боли у человека как природное качество, заложенное в его эволюционном развитии где-то на биологическом уровне (кость ведь!), но не ставшая от этого менее ощутимой, напротив, все более обрастала на пути своего движения в ноосферу все новыми и новыми причинами и предрасположениями к боли и духовному, вечному страданию, безотносительно к какой-либо конкретной хронологии. Завершается типология исцеления тем, чем и должна.

«Есть средство продлить жизнь, но нет средства сделать человека бессмертным».

«Рождение и смерть то же, что утро и вечер. Между ними день. Продлить день человек не в силах и на мгновение, но продлить свою жизнь он может и на годы» [77, с. 787].

По сути дела, в завершающих формулах философии исцеления трагический поиск гармонии не разрешается, а углубляется. Правда, возможным источником и путем исцеления могут стать обозначенные здесь границы поиска, хотя сами масштабы поиска границ не

имеют, зато есть ориентиры их протяжения во времени и пространстве — в утре прошедшего программируются день и вечер завтрашнего (вся световая метафора дня «Телеги жизни» А. Пушкина повторилась в этой философской концепции). И как должен жить человек в этой зависимости — вот вопрос, решить который непросто и придется решать еще долго. И здесь, наверно, прав главный герой романа Калашникова Чингисхан, человек, нареченный шаманом Теб-Тенгри (небесный) владельцем мира, всемогущим и всевластным, остающийся в конце жизни в глубоких сомнениях и раздумьях.

«Победить всех и потерпеть поражение. Что это?» [77, с. 823]. Итак, рассмотренные здесь типологические аспекты художественной философии реализма, сформировавшиеся в прозе Бурятии, показывают, что национальные литературы в своем становлении и движении пытаются овладевать новыми уровнями познания и отражения жизни, профессионально и творчески реагируя на запросы времени, на его конкретные проблемы в соотнесенности их в истории и современности, прошлом и настоящем. Опора на народно-поэтические и буддийские традиции дала писателям и в целом литературе художественный импульс, чтобы подойти к следующей стадии (после мифического и религиозного этапов движения сознания) — к стадии формирования художественной философии. При этом, как показывает литературная практика, писатели стремились, насколько это позволяли их талант и мастерство, формировать художественную философию не эмпирически, а заключая и стягивая в нее результаты осмысления жизни в большом историческом пространстве, ища и находя причинные и следственные связи многим явлениям. Особенностью художественной философии прозы Бурятии является и то, что писатели выходили к общепризнанным философским истинам с помощью образной системы национальных традиций, национальной специфики мироощущения.

Идея необходимости евразийского уровня художественного мышления и сознания проявилась здесь, может быть, наиболее убедительно и настоятельно. Это позволяет нам сделать вывод и о том, что начало создания основ художественной философии реализма — один из путей интегрирования национальных и региональных лите-

ратур в более общие культурно-художественные системы. Изучение потребности такого их вхождения осознается литературной наукой все острее. Созданная в прозе Бурятии типология художественной философии позволяет и предыдущие, более ранние традиции оценить по-новому, увидеть в их поэтике новые смыслообразующие и иные художественные возможности. Извлечения и исследования философской направленности прозы 70–80-х годов дают материал для формирования обобщающих возможностей и традиционного в литературе. Открывающаяся в философских аспектах прозы возможность соотношений и совпадений в размышлениях о жизни в прошлом и настоящем позволяет, как нам кажется, продолжить обобщение уже обобщенного на новом, последующем уровне, способствуя тем самым стяжению воедино и образованию некоего свода народно-поэтических традиций и реалистических способов изображения. В конце романа И. Калашникова возникал образ шатра с огромным сводом, в котором пребывал Чингисхан во время своих походов. И умирает император и полководец, подвергая все прожитое мучительному сомнению, под сводами большого белого шатра. Такие художественные формы приобрела на очередном, завершающем этапе своего движения емкая поэтика места и времени, начатая образом юрты. Необходимо сказать и о том, что рождающиеся в литературе аспекты философского понимания жизни связаны с ведущими проблемами самой философской науки в осмыслении бытия — ее ценностных ориентаций, сложности и борьбы противоположностей и противоречий, смысла их философских разрешений в движении от хаоса к порядку и др.

Беря на свое художественное образное вооружение ведущие философские категории, взятые в их образной специфике национального, литература может оказать обогащающий эффект и на саму философскую науку. В общем своде совпадений и перекличек проблем бытия укрепляется содержательность философских истин за счет их неоднократных подтверждений в свободной сюжетно-композиционной структуре романов И. Калашникова и В. Митыпова.

Изображение жизненных проблем, ее разрушительных и созидających начал, возникающих в недрах пассионарного напряжения

самой действительности, ритмически обострялось (Л. Гумилев), и их обострения изображались в литературе нового и новейшего времени особенно драматично в конце XIX и начале XX вв., повторив их остроту и драматизм и в конце нынешнего века. Гумилев писал, что воинственность татаро-монголов следует рассматривать тоже как пример пассионарного взрыва, толчка, изменившего стереотип и спокойный инертный ход жизни потрясением [78, с. 399, 517]. Духовную ситуацию взрыва жестокого века предвосхитили многие писатели второй половины XX в., что заставило говорить об их творчестве, взламывающем общее русло развития реализма. В поэзии это были шестидесятники, в прозе эти тенденции были предугаданы В. Шукшиным, В. Распутиным, Ч. Айтматовым и другими, в драматургии их осваивал бурятский писатель — драматург А. Вампилов. В этом же ряду стоит со своим романом «Жестокий век» И. Калашников. Вольно или невольно, но достаточно закономерно Калашников своим романом завершил определенный этап в становлении прозы Бурятии и типологии ее традиций. Если говорить об особенностях этого завершения, то надо сказать вот о чем. Роман оказался как бы запрограммированным этим временем, в котором он появился, его культурно-духовной атмосферой, всем его хронотопом. В него оказались стянутыми вся основная образная и содержательная сущность тюрко-монгольского мира Бурятии, Монголии, Сибири с его собственной этнокультурой и этносознанием и одновременно тяготением к евразийской интеграции и сближению. Не случайным следует считать появление в конце романа образа шатра, сводящего под свой единый обобщающий и типологизирующий купол многое. Шатер создавался и выстраивал свой свод из временных нитей, идущих от прошлого к настоящему, от реализма современности к историзму империи татаро-монголов. В то же время в метафоре шатра как свода заложено и возможное решение философских проблем романа. Поэтика шатра в романе может способствовать развитию идеи спасения и возможности человека быть защищенным, спасенным в нем. Человек может быть спасен мыслью, умом, свода и основания которых он сам и создает. Типологическое движение поэтики юрты к шатру и его своду как вселенной показывает необходимость выхода художественного сознания на иной,

следующий уровень обобщения, более общий в этнокультурном, эстетическом, философском его понимании. Аспекты художественной философии, об отдельных типологических проявлениях которой в прозе Бурятии мы говорили здесь, имеют определенную художественную ценность, проясняя собой один из возможных путей поиска и движения к гармонии. Из философской типологии романа следует, что гармоничное может быть достигнуто, если человеку удастся овладеть целостным взглядом на мир и диалектику его законов. Знания жизни и ее философии должны быть такими, чтобы обеспечить ему твердую почву философской платформы. Философия человека, заложенная в Древней Греции, и выдвинутый Сократом принцип «Познай самого себя» (V в. до н. э.) с неослабевающей остротой выдвигались на всем пути эволюции человека. Неизменными оставались подлинность духовной ситуации человеческого, что, кстати, подтверждалось в ходе нашей работы со всеми моделями типологии. Добродетелью, утверждали мыслители, могут быть только знания, в то время как неведение — источник зла. Высшим проявлением гармонии и блага может быть только жизнь, но духовно осознанная во всех формах ее проявления и сбережения. Знание мира — единственный путь понять и оценить себя, свои возможности, что позволит, в свою очередь, понять и сущность человеческого бытия. И в этом контексте особенно уместно согласиться с утверждением немецкого философа: «О том, что случится, поведает нам не беспрекословный авторитет, это скажет нам своим бытием человек» [79].

Составив вместе с моделями мифопоэтики и буддизма определенное единство, типология философии реализма, показанная в ее отдельных аспектах, тем не менее сомкнула собой определенный круг понятий, подтвердив мысль о возвращаемости, повторяемости, космической целостности и единственности мира, показав одновременно и необходимость более широкой интеграции художественного сознания.

Менталитет монгольского мира, формировавшийся в ситуации авторитарной харизмы и тяги передвижений в ходе завоевательных походов Чингисхана, сыграл свою роль в формировании и движении художественного сознания в связи с прозой Бурятии XX в.. Ка-

лашников как художника привлекли исторические явления переселения народов в огромном, исчисляемом столетиями, пространстве истории. Н. Рерих писал, что проблема великих миграций и дух, который ею двигал, — самая интересная история человечества. Он считал, что именно в этих передвижениях могла накапливаться эволюционная энергия как предвестие новых циклов истории [80].

Движение кочевых народов, отправлявшихся в неведомые пространства, несло в себе эволюционность, определенное завершение которого художественно обозначил И. Калашников в своем романе. Участвуя в создании возможностей энергетического обмена, номады наполнили историю сложнейшими проблемами духовного и культурного значения, результат их синтеза в истории и современности в определенной степени способствовал зарождению замысла романа «Жестокий век», в котором были переосмыслены в связи с современностью исторические подъемы и спады той эпохи. Освоение их эволюционного опыта в художественной философии реализма создает и определенную картину универсальности традиций, которые смогли войти в концепцию нового времени. Предугадывая намного вперед кризис движения биосферы к ноосфере, В. Вернадский писал, что мы живем в эпоху крупнейшего перелома, когда философская мысль оказалась бессильной возместить связующее человечество духовное единство [69]. Но это следует понимать не как пессимистический отказ от поиска связей, литературные примеры говорят сами за себя — как искать и находить возможность вливать живительные силы в то, что позволит не оборвать и не разрушать их единства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диалектика хаоса или стихийного начала, понимаемая как начальная стадия эволюции (детства человека) и движения к порядку — сознательному началу, получила свое выражение во всех созданных нами типологических моделях, обозначив и их образную, и смысловую содержательность. В процессе рассмотрения и постижения диалектики этого движения определились внутренние связи всех рассматривавшихся здесь традиций. Их развитие и становление — в равной мере синтез случайного и закономерного, свободы и необходимости, которые приобретали постепенно смысл и образ как слагаемые мифопоэтического, буддийского аспектов философской модели мира. Таким образом, можно сказать, что диалектика становилась ведущей в становлении художественного сознания национальных литератур. Основу их развития всегда составляли мысль и поиск позитивного в осознании двух противоборствующих реальностей в жизни и искусстве — природного и стихийно-закономерного, требующего упорядочивания силой сознания человека. А. Блок, говоря о Пушкине, писал, что гармония — это согласие мировых сил, порядок мировой жизни [81]. Привести человека к этому порядку может только художник, поэт, как сам сын гармонии. Только он ее создает, ибо знает законы освобождения звука из первоначальной стихии (хаоса), приведения их в гармонию и придания им формы, уводящей созданную им гармонию во внешний мир. Эти задачи должен выполнять художник.

Определяя смыслообразующие функции понятия времени в истории философии, Кант, не ставя перед собой специально такой задачи, как известно, вышел и к проблеме предпонимания — выявления глубинных слоев сознания, благодаря которым и становятся возможными предпонимание и понимание. Как видно, философская обоснованность подкрепилась и художественной.

Еще один немецкий мыслитель закрепил верность художественных ощущений писателей, реализующих онтологические проблемы в литературе: «Время — единство настоящего, прошедшего и будущего, исходя из Теперь» [82, с. 394], «Все когда-либо случаемое»

ся с историческим человеком получается каждый раз из ранее выпавшего и никогда не от самого человека, зависящего решения о существовании истины. Этим решением каждый раз уже разграничено, что в свете упрочившегося существа истины отыскивается и фиксируется как истинное, но также и что отвергается и оставляется как неистинное» [82, с. 361].

Типология художественных традиций литератур тюркомонгольского ареала обнаруживает ряд характерологических универсальных качеств: народно-поэтические традиции в широком аспекте их геоландшафтных, этнологических и в целом культурологической специфике их художественного осмысления и освоения, открывают возможности художественному национальному самосознанию вписаться со своей образной системой в более общую понятийно-смысловую, научную и философскую системы. Это, в свою очередь, дает в перспективе основание для типологии литератур, не имеющих столь тесных генетических, этнических и контактных связей. Конкретные исследования национальных литератур изнутри, накопление материала по локальным проблемам должны способствовать, в конечном счете, формированию более широкого системного единства, где бы они ни участвовали в общем литературном процессе, отражая и определяя специфическое и универсальное в нем.

Типологические модели, формирование и слагаемые которых рассмотрены в работе, позволяют, как нам кажется, шире, глубже и полнее интерпретировать отдельные литературные явления и образы или схожесть сюжетов: знаковый смысл таких, к примеру, мифопоэтических образов, как юрта, конь и степь, могут приобретать каждый раз новые интерпретационные возможности в разных литературных ситуациях, рассмотрение отдельных буддийских канонов и философских концепций предполагает более диалектическое осмысление онтологических проблем. В этом же заключалась одна из необходимостей возникновения отечественной типологии, отдельные авторы и труды которых названы в начале работы. Автор отдавал отчет в том, что основная методологическая установка в исследовании — рассматривать литературу в общем контексте национальной культуры и ее связях с генетически сходными лите-

ратурами тюрко-монгольского ареала. Однако, сложность самой проблемы и обширность литературного материала позволяют автору только надеяться на то, что удалось лишь поставить отдельные проблемы, исчерпывающее решение которых составит в будущем не одно научное исследование. Автор также отдает себе отчет в том, что типологическая модель — структура динамичная и ее составные должны подвергаться определенной коррекции и дополнению. И вообще идея сравнительного анализа, как известно, предполагает как расширение круга исследований и выхода к более общим уровням обобщения, так и возвращение к более узкому кругу компаративистского изучения. В целом же в основе типологизирующих аспектов лежал принцип выявления эстетической общности, обусловленной общностью исторических, культурных и геополитических факторов, формирующих сходство художественного мышления. Правомерность составляющих типологическую модель подтверждалась, находя смысловые совпадения и переклички с другими создававшимися в работе типологическими аспектами.

«Художественная связь вещей и идей отличается своим прямым непосредственным характером. Она есть сравнение, ассоциация, т. е. свободное, не требующее доказательств, и, в этом смысле, безусловное «аксиоматическое», сразу осуществляемое сближение двух предметов, явлений — общества и природы» [83, с. 4].

В условиях исторических катаклизмов, которые, как показывает история и наука, неизбежны особенно на разломе веков, литература как самая активная форма сознания ищет свои пути отношений к этой картине мира и воздействия на нее. В общем космосе художественного сознания она ищет для себя, по возможности, более универсальные средства изображения сложности мира. В разгар формирования реалистических и других художественных тенденций XX в. литература усиливает поиск истины, обращаясь все больше к истокам и к праоснове, к сгусткам эстетической энергии, спрессованным временам.

Литературу притягивала к мифопоэтике в широком ее понимании отрешенность мифического от обыденных фактов, от смысла вещей и их обыденного назначения. Ей нужны были эффекты столкновения двух формирующих процессов — фольклорного и

реалистического, результатом которого могло стать философски и эстетически самостоятельное обобщение. Абстрагируясь от абсолютного и относительного смысла традиционных образов и этнологических реалий жизни, литература создавала свои символы и знаки, способные участвовать в отражении действительности в рамках всех повествовательных жанров. В этом ключе в какой-то степени может быть прояснена природа и закономерность того, что чем дальше мы уходим от времени их создания и бытования, тем охотнее писатели выстраивают современную модель мира с помощью универсальной содержательности народно-поэтических образов.

Типология мифопоэтической модели прозы Бурятии XX в. как всякая основа материальна, синтезируя в себе даже определенные принципы географии и биологии, первична, и в литературном процессе является опорой, платформой для формирования ее эстетики и философии художественного. В своих духовных и познавательных исканиях мир сознания перемещается сегодня к востоку, в какой-то степени исчерпав возможности европоцентризма в познании и отражении жизни. В условиях необходимой востребованности сегодня идеи евразийства нам кажется, что исследования именно конкретных литератур имеют особый смысл и значение.

По мере рассмотрения образной системы мифопоэтики сложилась собственная структура произведения, в которой оказались все элементы художественной формы, необходимые для построения целостного здания художественного произведения. Это говорит о том, что традиционная образность вбирает в себя такой круг ее элементов, которые уже самостоятельны сами по себе. И здесь нельзя не подчеркнуть того, что традиционная поэтика — явление целостное, несущее в себе практически весь комплекс формальных средств, необходимых для создания произведения. Поэтика фольклора, интегрируясь с другими региональными и зональными формами ее бытования, должна создать самостоятельную область теории национальной литературы. Определенная целостность традиционной поэтики показывает ее универсальность, а традиционное сознание — как одну из необходимых форм художественного сознания. Обращаясь к народно-поэтическим истокам, писатели веряют временем нравственные и этические идеалы, заложенные в

них. Осмысление фольклорно-этнографических традиций современной литературой обогащает и их изначальные функции, привнося в них новые смысловые понятия и содержание. Делается это, правда, с разной степенью художественной проницательности и полноценности.

И еще один аспект мифопоэтической содержательности хотелось бы выделить, заключая материал первой главы: мифопоэтика дала для организации прозы Бурятии большой комплекс средств художественной изобразительности и способствовала, во многом, созданию и укреплению ее ведущей жанровой формы — романа. Лежащие в основе типологии географические и другие этногенетические принципы, связанные с образами юрты, степи, коня и другими образами и средствами, придавали романному действию достоверность и делали роман наиболее эффективной формой реализма. Национальная орнаментальность, пластичность и природная легкость ее традиционных средств позволили роману быть динамичным жанром, дав ему возможность с первых шагов становления синтезировать в себе поэтику всех типов романа — от плутовского, рыцарского до социально-бытового. Хотя в большей степени этому способствовал реалистический опыт развития литературы XIX–XX вв., к которому писатели Бурятии активно приобщались. С другой стороны, за счет таких компонентов поэтики, как степь и стихия кочевого мира, роман имел возможность расширять свое повествовательное пространство, с особым ощущением свободы и движения создавать сюжет, следуя в то же время и определенным требованиям сообразности и экономности, которые заложены с древних времен в представлениях и понятиях бурята о жизни. В этой связи своего особого и отдельного изучения ждут многие проблемы национальной романистики. Так, представляется необходимым и интересным исследовать типологию сюжетно-композиционных особенностей прозы данного ареала, отдельные аспекты которых мы попытались в работе лишь обозначить. Позиции романа укреплялись и свободой отбора условной, символической образности, когда романная повествовательная структура могла вступать в контакт с другим культурным пространством для создания своей художественной философии и диалектики сложности жизни. И, наконец,

мифопоэтическая модель помогала созданию литературного героя, во многом используя при этом логическую и образную систему фольклорных представлений. Если история формирования сознания есть история образного, то всякий образ богат содержательностью, заложенной в него долгой жизнью в народно-поэтических представлениях. Извлекать ее из глубин народной эстетической памяти, наверно, и есть задача современного художественного сознания. Фольклорные образные традиции, типологизируясь в определенную модель, являются стилеобразующими, способствуя процессам формирования практически всех повествовательных жанров — рассказа, повести, романа.

Может показаться пристрастным наше внимание к рассмотрению тех или иных фольклорных традиций в произведении. Такое отношение продиктовано желанием выяснить пути их трансформации в литературе, поскольку автора в одинаковой степени интересуют не только сам по себе факт существования элементов фольклора в художественном повествовании и его функциональные возможности, но и тенденции его дальнейшего освоения литературой, «пропорции» традиционных средств в современных произведениях, при которой сохранялись бы и развивались самобытные черты национальной культуры, ее «лица необщее выраженье», в русле формирования реалистического и других методов.

Бурятия как географическая среда распространения буддизма не могла в формировании своей культурной среды обойтись без буддийской модели мира, поэтому определенные философские каноны и догматы конфессии легли в основу типологии художественного мира прозы 40–80-х гг.

Во введении к главе обозначены основные объективные и субъективные факторы, обусловившие степень и меру освоения литературой философии и психологии буддизма. Ее прежде всего привлекали ведущие постулаты этой религии — первенство сознательного и духовного начал. Для формирования менталитета восточного сознания буддизм давал необходимый свод знания и понимания жизни. Учили жить по закону нравственной кармы и идеи наследования вины и возмездия. Человек должен разумно и ответственно прожить эту жизнь, чтобы без страха умереть, ибо его ждет перерождение в

другую человеческую жизнь, если он ее заслужил. Этические и эстетические установки буддизма помогают литературе в выборе проблем, принципиальных для жизни и самой литературы. И именно это могло бы стать фактором интегрирования их в универсальную духовную модель мира.

Мы можем говорить и о том, что типология буддийской модели определенным образом выявила те ее возможности, которые могут оказать влияние на формирование романного жанра, предложив литературе ряд объемных причинно-следственных связей и структур для романного сюжетостроения. Думается, что представления об эстетическом идеале не могли реализовываться писателем без учета основного канона буддизма: чтобы стать человеком, надо обязательно быть человеком, и т. д. Если напомнить еще раз восьмеричный путь сансары: человек должен правильно понимать, мыслить, действовать, говорить, намереваться, проявлять нравственные усилия, речь и умения концентрироваться, то, как видно, этот комплекс-колесо оказался не всем героям под силу. Это и понятно, жизнь всегда богаче и разноречивее самых глубоких и гуманных догм. Если есть намерения, может не оказаться адекватных форм их приложения в действии и др.

В целом буддийская модель нашла свою нишу, оказалась встроена в художественную модель реализма прозы Бурятии XX в. и совпала в ней по каким-то своим магистральным линиям. Однако самой литературе еще не всегда хватает глубины, особенно в постижении истины о человеке и его внутреннем мире, философской логики жизни и т. д. Сложное трагическое восприятие жизни и изображение ее и развитым давались нелегко. Но у литературы, в данном случае у прозы Бурятии, были свои традиционные ориентиры их реализации. Опыт типологического освоения буддийской модели должен своими основными проявлениями интегрироваться в мировой опыт освоения конфессиональных канонов, создающих по возможности целостную картину традиционной основы культуры вообще и литературы в частности. Литературоведению сегодня нужно как можно больше фактов типовых проявлений традиций в конкретных литературах и художественных системах. Литературу, как и литературную науку, должны привлечь в проблеме боже-

ственного стремление постичь в совершенстве законы человеческой жизни и их взаимосвязанности между собой. Придя в Бурятию в XVI в., буддизм ускорил интеграционные процессы в формировании самосознания, способствуя приобщению бурят к культуре народов Восточной и Центральной Азии, явившись, несомненно, прогрессивным этапом формирования этнокультуры, по сравнению с предыдущими этапами архаичного верования, которые отчасти вошли и в ее буддийскую систему.

Специфика восточного мировосприятия, проявляющаяся в буддизме, стремится множественность мира привести к некоему единому знаменателю, стянув множество других форм сознания в систему. В этом заложены определенная привлекательность и актуальность философии буддизма. Двадцатый век с его возрастающим объемом информации о жизни нуждается в обобщающей логике и методологии мышления. И буддизм с диалектикой его учения может войти в евразийскую систему познания, чтобы способствовать движению к порядку, равновесию природного, цивилизационного, человеческого.

Философские аспекты типологии показывают динамичность литературного процесса, происходящего в национальных литературах, его определенную поступательность. Определенная степень художественной зрелости мышления проявляется в том, что писатели могут вписаться в этнокультурную специфику жизненной и художественной среды и осваивают ее, не будучи ментально близкими ей, о чем, к примеру, говорит художественный опыт русского писателя И. Калашникова, не убоившегося дать собственную художественно осмысленную теорию и историю походов Чингисхана. Характерным и важным является и то, что писатели, формируя в прозе художественную философию, открывают для себя новые возможности приобщения к решению больших и сложных проблем на широком культурном и историческом пространстве, в системе тоже сложного синтеза традиционной и собственно литературной образности. Сама содержательная сущность художественной философии реализма как бы требовала от писателя создания соответственной неоднородной сюжетно-композиционной структуры произведения, где бы в свободном развороте ее художественного пространства и

времени решались проблемы бытия широко и сущностно глубоко. И еще одно качество, приобретаемое литературой на такой стадии ее становления, хотелось бы здесь отметить. Расширение и укрепление художественных возможностей национальной литературы в 70–80-е гг. проявились в том, что она пытается решать современные проблемы жизни человека и общества на сравнительном сопоставлении и соотношении их с жизнью человека и общества в большом историческом протяжении (III в. до н. э., завоевательные походы XIII века и т. д.), не боясь масштабов этих протяжений и исторической противоречивости их оценок в самом контексте истории. Прочитывая исторические события (важным в идейно-художественном плане представляется и отбор этих событий, на которых останавливается сознание художника) с позиций современности, писатели имеют возможность выверения и обоснования своих взглядов на современную духовную ситуацию длительным опытом человеческой истории прошлого. Такие художественные ориентиры, несомненно, показывают и говорят о новых возможностях художественного мышления писателя Бурятии XX в. Этап формирования в прозе типологии художественной философии так же, как и предыдущие типологические модели, обнаруживает потенциальные объективные факторы, которые позволяют литературам тюрко-монгольского ареала входить и интегрироваться в евразийские общности. Исследователь ареала литератур пограничного с нашим — литератур народов Севера — также ставит проблему необходимости исследования и обоснования литератур региона Севера как типа духовной культуры для введения их в более широкую художественную общность реализма [84, с. 163].

Все созданные нами типологические модели оказались взаимосвязанными между собой и во многом вступали в процессе нашей работы в смысловые переключки друг с другом. И при изучении и накоплении соответствующих материалов развития конкретных национальных и региональных литератур может возникнуть проблема их еще большей универсализации и создания в связи с этим собственной теории типологии.

В целом же изучение типологических проблем прозы Бурятии привело, как нам кажется, к возникновению еще большего круга

вопросов в связи с конкретными сторонами творчества: исследование показало потребность глубокого и разностороннего «прочтения» художественной содержательности слагаемых каждой модели в отдельности, расширения спектра изучения буддийских традиций и их участия в литературном процессе. Можно считать, что пока не изучены аспекты художественной философии реализма и формы их художественного существования, в работе обозначена и рассмотрена лишь часть этих форм в пределах прозы 40–80-х годов XX в. Круг поставленных здесь нами проблем не изучался применительно к современной литературе и многое другое.

Исследование показало, что содержательность типологических моделей закономерно тяготеет к общечеловеческому их наполнению и пониманию. Это делает реальным интеграцию их не только в евразийское культурное пространство. Динамика сюжетно-композиционной основы романа «Жестокий век», к примеру, предполагающая освоение новых пространств и временных границ, делает сложным изучение общекультурных художественных традиций, которые должны рассматриваться в широком контексте культурного, исторического развития Европы и Азии и сложном синтезе их сплава и соединения, ибо все слилось и смешалось в результате походов и географических перемещений, вторжений в иные культуры. И во многом это должно составить предмет и темы будущих научных исследований. В нашей работе мы ставим и выносим на обсуждение лишь часть возникающих в этой связи проблем, связанных с осмыслением типологических проявлений мифопоэтики, буддизма и художественной философии реализма. Задачу можно было бы считать выполненной, если бы удалось вызвать к поставленным здесь проблемам определенный научный интерес.

БИБЛИОГРАФИЯ

Введение

1. Найдаков В. Традиции и современность в бурятской литературе. Улан-Удэ, 1974; Балданов С. Художественная деталь в бурятской прозе. Улан-Удэ, 1987; Новые тенденции в современной литературе Бурятии. Улан-Удэ, 1988; Осорова С. Психологизм в бурятской прозе. Новосибирск, 1992; Петров В. Традиции эпического повествования в якутской прозе. Новосибирск, 1982; Бурцев Д. Типы проблематики в якутской прозе. Якутск, 1992; Огорокова В. Художественная концепция личности в якутской прозе: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Алма-Ата, 1988; Самдан З. От фольклора к литературе. Кызыл, 1987; Казагачева З. Зарождение алтайской литературы. Горно-Алтайск, 1972; Палкина Р. Становление жанра романа в литературах Южной Сибири: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 1977; Кызласова А. Зарождение и развитие хакасской прозы: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Уфа, 1980; Сакова Р. Развитие послевоенной хакасской прозы: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Уфа, 1986; Николаев К. Голоса Новой Чукотки. Магадан, 1980; Федоров Е. Якутская проза довоенного периода. Новосибирск, 1982; Типология традиционных жанров бурятского фольклора. Улан-Удэ, 1989.

2. Основные проблемы изучения поэтического творчества народов Сибири и Дальнего Востока. Улан-Удэ, 1961; Типологические исследования по фольклору. Москва, 1975; Типология народного эпоса. Москва, 1975; Поэтика жанров бурятского фольклора. Улан-Удэ, 1982; Фольклор. Поэтика и традиции. Москва, 1985; Фольклор. Проблемы историзма. Москва, 1988; Гацак В. Устная эпическая традиция во времени. Москва, 1989; Мифы Востока и Запада. Москва, 1990; Фольклор в современном мире. Москва, 1991; Бардаханова С. Система жанров бурятского фольклора. Новосибирск, 1992.

3. Культурная диаспора народов Кавказа (генезис, проблемы изучения). Черкесск, 1993.
4. Османова З. Встречи и преображения. Москва, 1993.
5. Для примера хочется указать здесь работы: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва, 1994; Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва, 1995; и др.
6. Конрад Н. Запад и Восток. Москва, 1966.
7. Рерих Н. Шамбала. Москва, 1994.
8. Семенова С. Преодоление трагедии. Москва, 1989.
9. Султанов К. Динамика жанра. Москва, 1989.

Глава I

10. Неклюдов С. Черты общности и своеобразия в центрально-азиатском эпосе // Народы Азии и Африки. 1972. № 3. С. 96–105.
11. Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса. Москва, 1963.
12. Суразаков С. Героическое сказание о богатыре Алтай-Буучае. Горно-Алтайск, 1961.
13. Уланов А. Бурятские улигеры. Улан-Удэ, 1968.
14. Уланов А. Бурятский героический эпос. Улан-Удэ, 1963; Уланов А. О развитии улигерного жанра // Бурятский фольклор. Улан-Удэ, 1970.
15. Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса. Москва, 1963. С. 340–342; Пухов И. Героический эпос олонхо. Москва, 1962. С. 45; Шаракшинова Н. Героический эпос бурят. Иркутск, 1968. С. 4, 44; Неклюдов С. Черты общности и своеобразия в центрально-азиатском эпосе // Народы Азии и Африки. 1972. № 3. С. 96–105.
16. Дугарнимаев Ц.-А. Зерцало мудрости, разъясняющее принимаемое и отвергаемое по двум законам. Памятник дореволюционной бурятской литературы. Улан-Удэ, 1966.
17. Румянцев Г. Бурятские летописи как исторический источник // Труды БКНИИ СО АН АССР: в 3 томах. Серия востоковедческая. Улан-Удэ, 1960.

18. Соктоев А. Становление художественной литературы Бурятии дооктябрьского периода. Улан-Удэ, 1976.

19. Неклюдов Ю. Героический эпос монгольских народов. Москва, 1984.

20. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975; Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972.

21. Бальбуров А. Поющие стрелы. Москва, 1962; Батожабай Д. Торигдэхэн хуби заян (Похищенное счастье): роман: в 3 книгах. Москва, 1959—1967 (книга 1 — 1959, книга 2 — 1963, книга 3 — 1967); Доможаков Н. В далеком аале: роман / перевод с хакасского. Москва, 1970; Кокышев А. Арина: роман / авторизованный перевод с алтайского. Барнаул, 1967; Мунгонов Б. Харьялан урдаа Хелгамнай (Хилок наш бурливый). Улан-Удэ, 1960; Намсараев Х. Уурэй толон (На утренней заре). Улан-Удэ, 1950; Очиров Н. Олзо хубуун (Найденыш): повесть. Улан-Удэ, 1966; Тока С. Слово арата: роман: в 3 книгах / авторизованный перевод с тувинского. Москва, 1972; Шагжин Ц. Эрхим нухэд (Лучшие друзья): рассказы. Улан-Удэ, 1963; Эрдынеев Д. Энэ нахан (В этой жизни): повесть. Улан-Удэ, 1968.

22. Жуковская Н. Категории и символы традиционной культуры монголов. Москва, 1988; Жуковская Н. Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. Москва, 1988; Жуковская Н. Судьба кочевой культуры. Москва, 1990.

23. Роль кочевых народов в цивилизациях Азии. Улан-Батор, 1974.

24. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва, 1991.

25. Герасимович Л. Литература Монгольской Народной Республики (1965–1985). Ленинград, 1991.

26. Вопросы развития хакасской литературы. Абакан, 1990.

27. Улзытуев Д. Светает. Все торжественно и странно // Млечный путь / перевод Е. Евтушенко. Москва, 1961.

28. Очиров Н. Найденыш / перевод с бурятского В. Авдеева. Москва, 1966.

29. Тудэв Л. Горный поток. Москва, 1967.

30. Ринчен Б. Заря над степью: исторический роман / перевод с монгольского. Москва, 1972.

31. Эрдэнэ С. Степь // Смысл прошлого и настоящего. Москва, 1988.
32. Батожабай Д. Похищенное счастье: роман: в 3 книгах. Книга 3. Москва, 1967.
33. Доможаков Н. В далеком аале. Москва, 1970.
34. Тудэв Л. От кочевья к оседлости роман / перевод с монгольского Г. Матвеевой. Москва, 1983.
35. Чойжилсурен Л. Стук копыт: роман / перевод с монгольского Т. Бурдуковской. Москва, 1973.
36. Жимбиев Ц. Год огненной змеи: роман / авторизованный перевод с бурятского. Москва, 1974.
37. Батожабай Д. Похищенное счастье: роман: в 3 книгах. Книга 1. Улан-Удэ, 1967.
38. Банзаров Д. Собрание сочинений. Москва, 1955.
39. Ломидзе Г. Единство и многообразие. Москва, 1960.
40. Кудажи К. Улум-Хем: роман / перевод с тувинского А. Кистайника. Москва, 1984.
41. Намсараев Х. На утренней заре. Москва, 1959.
42. Эрдэнэ С. Год синей мыши: повесть / перевод с монгольского. Москва, 1982.
43. Бальбууров А. Поющие стрелы. Москва, 1962.
44. См.: Потанин Г. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. Москва, 1899; Фирдоуси. Шахнамэ: в 2 томах. Том 2. Москва, 1960. С. 79, 87.
45. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва, 1976; Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва, 1986; Неклюдов С. Специфика жанров в литературах Центральной и Восточной Азии. Москва, 1985; и др.
46. Голосовкер Я. Логика мифа. Москва, 1987.
47. Рерих Н. Древние источники. Москва, 1993.
48. Айтматов Ч. Белый пароход // Повести. Фрунзе, 1978.
49. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, 1976.
50. Гей Н. Проза Пушкина. Москва, 1989.

Глава II

51. Семенова С. Тайны Царствия Небесного. Москва, 1994.
52. Рерих Н. Восток — Запад. Москва, 1994.
53. Цыбиков Г. Избранные труды. Новосибирск, 1981.
54. Щербатский Ф. Буддийский взгляд на мир. Санкт-Петербург, 1994.
55. Абаева Л. Культ гор и буддизм в Бурятии. Москва, 1994.
56. Намсараев Х. Так было / перевод с бурятского М. Степанова. Улан-Удэ, 1953.
57. Кокышев А. Арина: роман / перевод с алтайского. Москва, 1972; Лодойдамба Ч. Прозрачный Тамир: роман. Улан-Батор, 1971; Тудэв Л. Кочевка: роман. Улан-Батор, 1960; Доможаков Н. В далеком аале: роман / перевод с хакасского. Москва, 1972.
58. Герасимович Л. Литература Монгольской Народной Республики (1965–1985). Ленинград, 1991.
59. Рерих Н. Собрание сочинений. Книга 1. Москва, 1914.
60. Бальбуров А. Поющие стрелы. Москва, 1962.
61. Доможаков Н. В далеком аале. Москва, 1972.
62. Батожабай Д. Похищенное счастье: роман: в 3 книгах. Книга 1. Москва, 1953.
63. Батожабай Д. Похищенное счастье: роман: в 3 книгах. Книга 2. Москва, 1953.
64. Мунгонов Б. Хилок наш бурливый. Улан-Удэ, 1960; Цыдендамбаев Ч. Бурятка. Улан-Удэ, 1972.
65. Белинский В. Собрание сочинений. Том 1. Москва, 1948.
66. Найдаков В. Современные писатели Бурятии. Улан-Удэ, 1969.
67. Топоров В. Пространство культуры и встречи в нем // Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. Москва, 1989. С. 6–17.
68. Розенберг О. О миросозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке. Петербург, 1918.

Глава III

69. Вернадский В. Философские мысли натуралиста. Москва, 1988.
70. Тока С. Слово арата: роман: в 3 книгах / авторизованный перевод с тувинского. Москва, 1972.
71. Ринчен Б. Заря над степью: исторический роман / перевод с монгольского. Москва, 1972.
72. Османова З. Художественная концепция личности в литературах Советского Востока. Москва, 1972.
73. Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь. Москва, 1989; и др.
74. Сокровенное сказание монголов / предисловие С. Козина. Улан-Удэ, 1992.
75. Хара Даван Э. Чингис-хан как полководец и его наследие. Элиста, 1991.
76. Митыпов В. Долина бессмертников. Москва, 1975.
77. Калашников И. Жестокий век. Москва, 1978.
78. Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь. Москва, 1989.
79. Ясперс К. Духовная ситуация времени. Москва, 1990.
80. Рерих Н. Шамбала. Москва, 1994.

Заключение

81. Блок А. О назначении поэта // Блок А. Собрание сочинений: в 8 томах. Том 6. Москва, 1962.
82. Хайдеггер М. Время и бытие. Москва, 1993.
83. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Москва, 1972.
84. Пошатаева А. Литература народов Севера. Москва, 1988.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные вопросы современной алтайской литературы. Горно-Алтайск, 1975.
2. Актуальные проблемы современного монголоведения. Улан-Батор, 1989.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1986.
4. Балдаев Р. Родословные предания и легенды бурят. Улан-Удэ, 1970.
5. Баранникова Е. Бурятские волшебнo-фантастические сказки. Новосибирск, 1979.
6. Банзарагч Н. Роман / перевод с монгольского Т. Матвеевой. Москва, 1970.
7. Басто Б. Хурлэ: рассказы / перевод с монгольского. Москва, 1963.
8. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. Москва, 1989.
9. Буддизм. Москва, 1992.
10. Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. Новосибирск, 1980.
11. Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. Новосибирск, 1990.
12. Буддизм: проблемы истории, культуры, современности. Москва, 1992.
13. Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии. Новосибирск, 1985.
14. Буддийский взгляд на мир. Санкт-Петербург, 1994.
15. Буддизм и традиционные верования народов Центральной Азии. Новосибирск, 1981.
16. Бурятский героический эпос: Аламжи Мэргэн и его сестрица Агуй Гохон. Новосибирск, 1991.
17. Брагинский В. Проблемы типологии средневековой литературы Востока. Москва, 1991.
18. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва, 1989.
19. Вернадский В. Научная мысль как планетное явление. Москва, 1991.

20. Вернадский В. Биосфера и ноосфера. Москва, 1989.
21. Воробьева Н. Принципы историзма в изображении характеров. Москва, 1978.
22. Гегель Г. Эстетика: в 4 томах. Москва, 1973.
23. Гегель Г. Философия религии. Москва, 1975.
24. Гребнев Л. Тувинский героический эпос. Москва, 1960.
25. Гумилев Л. Ритмы Евразии. Москва, 1993.
26. Даржаа А. Удадь молодецкая: роман / авторизованный перевод с тувинского А. Китайника. Новосибирск, 1971.
27. Дашдоргов С. Избранное / перевод с монгольского С. Дашдоргов. Москва, 1984.
28. Жимбиев Ц. Течение: роман / перевод с бурятского А. Китайника. Улан-Удэ, 1982.
29. Жуковская Н. Ламаизм и ранние формы религии. Москва, 1974.
30. Исследования по тувинской филологии. Кызыл, 1986.
31. История бурятской советской литературы. Улан-Удэ, 1967.
32. История бурятской литературы: в 3 томах. Том 2: 1917–1955. Улан-Удэ, 1995.
33. История советской многонациональной литературы: в 6 томах. Москва, 1970–1974.
34. Ильенков Э. Философия и культура. Москва, 1991.
35. Казначеев В. Космопланетарный феномен человека. Новосибирск, 1991.
36. Каинчин Д. У родных очагов: повести и рассказы / перевод с алтайского Д. Каинчина. Москва, 1989.
37. Кенин-Лопсан М. Судьба женщины: роман / перевод с тувинского В. Малюгина. Кызыл, 1973.
38. Кенин-Лопсан М. Стремнина Великой реки / перевод с тувинского В. Малюгина. Кызыл, 1970.
39. Кузьмина Е. Женские образы в героическом эпосе бурятского народа. Новосибирск, 1983.
40. Ламаизм в Бурятии в XVIII — нач. XX вв. Новосибирск, 1983.
41. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград, 1967.

42. Лувсанвандан Л. К вопросу о теории и истории современной художественной литературы. Улан-Батор, 1973.
43. Михайлов Г. Литературное наследство монголов. Москва, 1969.
44. Митыпов В. Геологическая поэма. Москва, 1985.
45. Молчанов В. Время и сознание. Москва, 1988.
46. Найдаков В. Путь к роману. История формирования бурятской прозы. Новосибирск, 1985.
47. Найдаков В. Даширабдан Батожабай. Улан-Удэ, 1991.
48. Намсараев Х. Суглуулагдамал зохоолнууд. Собрание сочинений: в 4 томах. Улан-Удэ, 1986–1989.
49. Надъярных Н. Типологические особенности реализма. Москва, 1972.
50. Неклюдов Ю. Героический эпос монгольских народов. Москва, 1984.
51. Очерки по истории алтайской литературы. Горно-Алтайск, 1969.
52. Очерки развития хакасской литературы. Абакан, 1963.
53. Очерки истории культуры Бурятии. Улан-Удэ, 1972.
54. Палкин Э. Алан: роман / перевод с алтайского В. Чукреева. Москва, 1983.
55. Петров В. Фольклорная традиция в якутской советской литературе. Москва, 1978.
56. Потенба А. Слово и миф. Москва, 1989.
57. Пропп В. Фольклор и действительность. Москва, 1976.
58. Проблемы типологии русского реализма. Москва, 1969.
59. Пубаев Р., Семичев Б. Происхождение и сущность буддизма — ламаизма. Улан-Удэ, 1960.
60. Пурэв Ж. Три узла: роман / перевод с монгольского Т. Матвеевой. М., 1978; Пурэв Ж. Гром: роман / перевод с монгольского А. Кудряшова. Москва, 1985.
61. Религия и мифология народов восточной и южной Азии. Москва, 1970.
62. Семенова С. Активно-эволюционная мысль Вернадского. Москва, 1988.
63. Современная литература Бурятии. Улан-Удэ, 1979.

64. Суразаков С. Устное поэтическое творчество алтайского народа. Горно-Алтайск, 1960.
65. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. Москва, 1971.
66. Тувинский язык и литература в послеоктябрьский период. Кызыл, 1977.
67. Тудэв Л. Горный поток: роман / перевод с монгольского Г. Матвеевой. Москва, 1967.
68. Тулохонов М. Героический эпос бурят (вопросы поэтики и стиля): диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Улан-Удэ, 1993.
69. Укачин Б. Горные духи: повести и рассказы / перевод с алтайского Москва, 1986.
70. Урбанаева И. Человек у Байкала и мир Центральной Азии. Улан-Удэ, 1995.
71. Федоров Е. Якутская проза. 1941–1955. Новосибирск, 1988.
72. Философские вопросы буддизма. Новосибирск, 1984.
73. Хадаханэ М. Литература Тувы. Кызыл, 1986.
74. Цыденжапов Ш. Н. Чингисхан. Улан-Удэ, 1990.
75. Чагдуров С. Происхождение Гэсэриады. Новосибирск, 1980.
76. Чунижеков Б. Мундузак / авторизованный перевод с алтайского А. Китайника. Барнаул, 1974.
77. Шагжин Ц. Сэлмэг тэнгери (Ясное небо): повести. Улан-Удэ, 1981.
78. Щербатский Ф. Избранные труды по буддизму. Москва, 1988.
79. Ян В. Избранные произведения: в 2 томах. Москва, 1979.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение | 3 |
| Глава I. Типология мифопоэтической модели мира | 11 |
| Глава II. Типология буддийской модели мира | 73 |
| Глава III. Типология художественной философии реализма и ее аспекты в прозе Бурятии XX века | 115 |
| Заключение | 167 |
| Библиография | 177 |
| Литература | 183 |

Научное издание

Светлана Искровна Гармаева

**ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ
В ПРОЗЕ БУРЯТИИ XX ВЕКА**

**(опыт сравнительного анализа литератур
тюрко-монгольского мира)**

Монография

Издание второе

Свидетельство о государственной аккредитации
№ 2670 от 11 августа 2017 г.

Оформление обложки

Б. Ч. Карпушкеевой

Редактор

Г. Ц. Бадуева

Компьютерная верстка

Т. А. Олоевой

Подписано в печать 14.02.2024. Формат 60x84 1/16.
Уч.-изд. л. 9,8. Усл. печ. л. 10,9. Тираж 500. Заказ 13.
Цена свободная

Издательство Бурятского госуниверситета
имени Доржи Банзарова
670000, г. Улан-Удэ, ул. Смолина, 24а
rio@bsu.ru

Отпечатано в типографии Издательства БГУ
670000, г. Улан-Удэ, ул. Сухэ-Батора, 3а