

У.В. Боролдина

АБДУЛЛА
КАХХАР

ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УзССР
ТАШКЕНТ — 1957

ПРЕДИСЛОВИЕ

Имя Абдуллы Каххара хорошо известно советским читателям. Его плодотворная и многообразная деятельность — одно из наиболее ярких и значительных явлений в истории советской узбекской литературы.

Начав свой творческий путь в середине двадцатых годов, Абдулла Каххар становится одним из зачинателей современной узбекской прозы. Писатель большого и самобытного дарования, воспитанный на богатейшем наследии русской художественной литературы, он заслуженно считается основоположником и выдающимся мастером короткого рассказа. Высокое художественное мастерство, глубина проникновения в душевный мир героев, жизненно правдивое сочетание тонкого юмора с искренней, проникновенной лирикой — отличительные черты творческого почерка А. Каххара-новеллиста.

Вдумчивый и взыскательный художник, неутомимо работающий над обогащением содержания своих произведений и расширением их жанрового многообразия, А. Каххар выступает также как романист и драматург. Особой популярностью пользуются созданные в послевоенные годы его роман «Огни Кошчинара» и комедия «Шелковое сюзане», с успехом обошедшая сцены многих театров нашей страны и стран народной демократии.

Значительны заслуги А. Каххара как переводчика, познакомившего узбекского читателя с лучшими образцами русской классики. Среди переведенных им произведений «Капитанская дочка» А. С. Пушкина, комедии Гоголя «Женитьба» и «Ревизор», «Война и мир» Л. Толстого, многие рассказы А. П. Чехова, «Мои университеты» А. М. Горького.

Настоящий очерк представляет собой первый опыт характеристики творческого пути писателя. Он ни в коей мере не претендует на освещение всех вопросов, связанных с многообразной

литературной деятельностью А. Каххара и его ролью в истории узбекской литературы. Автор ограничивает свою задачу изложением общих сведений, касающихся развития творческой личности писателя, предлагая характеристику основных этапов его идейно-художественного роста.

В очерке использован материал журнальных и газетных статей на русском и узбекском языках, содержащих высказывания об отдельных произведениях писателя, а также работы, специально посвященные творчеству А. Каххара.

Узбекский текст, цитируемый в очерке, дается всюду в переводе автора, за исключением некоторых специально оговоренных случаев.

Глава первая

НАЧАЛО ПУТИ

На западе Ферганской долины, которую узбекский народ любовно называет «долиной белого золота», находится город Коканд, столица бывшего Кокандского ханства. Возникшее в XVIII веке Кокандское ханство было в 70-х годах прошлого столетия присоединено к России, и Коканд стал одним из крупнейших торговых центров Средней Азии, главным рынком хлопковой торговли России.

Коканд издавна славился своими богатыми литературными традициями. На рубеже XVIII-XIX вв. в Коканде протекала деятельность замечательных узбекских сатириков Махмура и Гульхани, позднее с Кокандом были связаны жизнь и творчество пламенного пропагандиста русской культуры Закирджана Фурката и выдающегося поэта-демократа блестящего сатирика и тонкого лирика Мухаммеда Амин-ходжа Муками, Убайдуллы Салиха Завки и Хамзы Хаким-заде Ниязи, ставшего основоположником узбекской советской литературы.

Здесь, в Коканде, в старом квартале Гишт куприк, в семье кустара-кузнеца 17 сентября 1907 года родился Абдулла Каххар.

Детские годы А. Каххара протекали в обстановке нарастающего революционного подъема, когда разбуженные революцией 1905 года народы бывших окраин царской России готовились совместно с русским пролетариатом к решающей схватке с царским самодержавием.

В конце 1917 года семья писателя переехала из Коканда в кишлак Бувайду (ныне районный центр Ферганской области).

В Бувайде А. Каххар впервые поступил в единственную в кишлаке школу. Это была старая духовная школа-мактаб, где основным предметом преподавания являлся коран, заучивавшийся со слов учителя—домуллы. Занятия будущего писателя в бувайдинской школе продолжались очень недолго, так как семья его вскоре переселилась в другой кишлак Ак-Курган.

Школа в Ак-Кургане была иного типа. Ее организатор, кокандец Мухаммеджан Кары, был человеком просвещенным, который, понимая и любя литературу, старался привить эту любовь и своим ученикам. До поступления в ак-курганскую школу представления А. Каххара о литературе ограничивались несколькими книгами, которые любил читать вслух его отец. Память писателя сохранила потрепанные литографированные издания, пользовавшиеся в свое время большой популярностью,— «Бахраи дониш» («Польза знания»), «Чохор-дарвиш» («Четыре дервиша»), небольшую повесть о проделках хитроумной женщины «Даллаи Мухтор», щедро иллюстрированную занимательными картинками, и описание легендарных боев «Жангнома». Других книг отец А. Каххара не имел, и потому первое представление будущего писателя о литературе было связано именно с ними.

В ак-курганской школе началось первое знакомство А. Каххара с богатейшей сокровищницей литературы Востока. Под руководством Мухаммеджана Кары он впервые прочел мудрые и прекрасные в своей величественной простоте рассказы из «Гулистана» Саади и «Бахаристана» Джами, изящные газели Лутфи и гениального Алишера Навои.

Занятия с Мухаммеджаном Кары, которого А. Каххар считает своим первым учителем, продолжались, однако, немногим более полугода. Время было тревожное. В Средней Азии орудовали басмаческие банды. Налету басмачей подвергся и Ак-Курган. Школа Мухаммеджана Кары была разрушена и прекратила свое существование.

В 1919 году семья А. Каххара вернулась в родной Коканд. К тому времени там уже были открыты новые советские школы, в одну из которых и поступил будущий писатель. Немногим позже школа, где учился А. Каххар, называвшаяся «Истикбол», что значит в переводе «Будущее», была превращена в интернат.

В школе на уроках родного языка, которые А. Каххар особенно любил, он впервые услышал имена русских писателей — Гоголя, Тургенева, Льва Толстого. Не раз впоследствии вспоминал писатель о том, с каким благоговением держал он первый раз в руках большой однотомник А. С. Пушкина.

Через два года А. Каххар перешел в кокандский педагогический техникум, где готовились молодые учительские кадры из среды местного населения. Здесь, в педагогическом техникуме, начали проявляться литературные способности будущего писателя. Силами юных студентов выпускалась стенная газета «Билим юрти». Газета эта, как рассказывал впоследствии А. Каххар, была содержательной и весьма разнообразной, и что самое интересное, — она определила дальнейший жизненный путь многих ее сотрудников.

В «Билим юрти» были помещены первые ученические опыты А. Каххара — стихи и небольшие статьи. Когда они получили одобрение его друзей, А. Каххар твердо решил стать настоящим писателем.

В марте 1924 года он вступает в комсомол и переходит на комсомольскую работу в кокандский уездно-городской комитет. А через три месяца сатирический журнал «Муштум» («Кулак») публикует его первый фельетон. Вслед за первым фельетоном появляются другие, которые молодой писатель подписывает разными псевдонимами — Гафурджан Рахманов (имя и фамилия двоюродного брата писателя), Яланг оёк¹, Норин шилпик², Мавлян кафур³.

21 января 1925 года газета «Кизил Узбекистан» печатает стихотворение А. Каххара «Ты в памяти нашей», написанное в связи с первой годовщиной со дня

¹ Босьяк.

² Норин (мужское имя), больной трахомой.

³ Безбожник Мавлян.

смерти В. И. Ленина. Стихотворение было подписано псевдонимом «Гульёр» и выдержано в стиле народной песни-плача:

В мире мрака ты создал солнце,
Для простых людей ты был опорой...
Какие слова твои вспомнить без слез?
Кому можно выплакать горе?

В том же 1925 году А. Каххар переезжает по вызову редакции газеты «Кизил Узбекистан» в Ташкент, а осенью 1926 года становится студентом рабочего факультета Среднеазиатского государственного университета (САГУ). Успешно закончив рабфак в 1929 году, он едет в город Фергану, где начинает работать в редакции областной ферганской газеты «Янги Фергана». За три месяца работы А. Каххара в этой газете на ее страницах в юмористическом отделе «Чигирик»¹ появилось свыше двадцати фельетонов молодого писателя, подписанных псевдонимами Норин шилпик и Ниш².

Так началась деятельность Абдуллы Каххара на литературном поприще.

Формирование советской узбекской литературы в середине 20-х годов, то есть в то время, когда Абдулла Каххар выступил со своими первыми опытами, протекало в условиях ожесточенной борьбы с контрреволюционной идеологией, с воинствующими защитниками аполитичного искусства, далекого от народа и органически чуждого ему. В условиях Средней Азии это были годы кровавой борьбы с контрреволюционным басмачеством, буржуазным национализмом и религиозным мракобесием. Рушилось многовековое здание старого эксплуататорского мира, и реакционно настроенные слои населения судорожно хватались за обломки прошлого и стремились всеми силами противодействовать построению новой жизни на социалистических началах. Они встречали в штыки все новые мероприятия, проводившиеся в республике и направленные на преодо-

¹ Название ручной деревянной машины для обработки хлопка.

² Ланцет.

ление исторически сложившейся экономической, хозяйственной и культурной отсталости бывших окраин царской России, препятствовали раскрепощению женщин и вовлечению широких масс трудового народа в активную политическую и общественную жизнь страны.

В рядах передовых борцов за новую жизнь, открывшуюся народам нашей Родины в результате победы Великого Октября, находилась молодая советская литература. Справедливо названная летописью исторических событий, происходящих в стране, она учила познавать окружающую действительность и призывала бороться за ее преобразование.

Советские узбекские писатели, вставшие на платформу советской власти, видели свою задачу в том, чтобы, всемерно помогая народу в его борьбе за построение новой жизни, служить тем самым «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»¹.

Огромную роль в формировании советской узбекской литературы сыграло творчество поэта, драматурга, композитора и неутомимого общественного деятеля Хамзы Хаким-заде Ниязи, отдавшего свой талант и свою жизнь борьбе за власть Советов, за утверждение советской действительности. Боевое перо Хамзы призывало к активному участию в строительстве новой жизни, остро и гневно бичевало врагов трудящихся. Его агитационные стихи «Эй, рабочие!», «Да здравствуют Советы!», «Эй, эй, стреляем!», «Проснись!», «Не отдавай из рук свободы», «Красноармейцам» и другие исполнялись как революционные песни и имели самое широкое распространение.

Пропагандистами новой жизни выступили также выдающиеся народные сказители Пулкан-шаир, Фазыл Юлдашев, Ислам-шаир, Эргаш Джуман-булбул отлы.

В 20-е годы в узбекской советской литературе, основанной на принципе партийности, утверждается новое, социалистическое содержание, она превращается в огромную активно воздействующую на массы и организующую силу.

¹ В. И. Ленин. Соч, т. 10, стр. 30—31

В своих произведениях советские писатели стремятся откликнуться на самые злободневные вопросы, стоявшие на повестке дня в первые годы существования молодой советской республики. Они пишут о значении всемирно-исторической победы Октября, пробудившего творческие силы народа, о гражданской войне и борьбе с басмачеством, о раскрепощении женщины, земельно-водной реформе и выборах в местные Советы.

Поэтическое творчество выходит из узких рамок личных интимных переживаний и обращается к разработке больших социальных тем. Обогащение содержания поэзии приводит поэтов к поискам новой формы, отвечающей этому содержанию, к созданию новых видов стиха, к отходу от традиционных канонических норм классической узбекской поэзии. Ведется борьба, начатая еще передовыми узбекскими писателями прошлого, за очищение литературного узбекского языка от архаизмов и арабо-персидских заимствований, за широкое употребление в языке художественной литературы ранее игнорировавшихся разговорно-бытовых слов.

Многообразная советская действительность, являющаяся основой для рождения молодой советской литературы, вызывает к жизни новые литературные жанры, развивающиеся и совершенствующиеся под благотворным влиянием русской литературы. Закладываются основы национальной драматургии (драмы Хамзы Хаким-заде Ниязи), осваиваются новые прозаические жанры, неизвестные старой узбекской литературе, — очерк, фельетон, рассказ, роман.

Одной из важнейших задач, выдвинутых перед советской узбекской литературой конкретно историческими условиями строительства социализма в Узбекистане, было разоблачение феодального прошлого и буржуазно-феодальных пережитков в быту и сознании узбекского народа. Ведь в течение веков на мусульманском Востоке народное сознание отравлялось ядом религиозного мракобесия, варварскими суевериями и предрассудками. Особенно тяжелым было в прошлом положение узбекской женщины, бесправной и забитой рабы мужа, которая продавалась и покупалась как

вещь и, запрятанная в четырех стенах ичкари — женской половине дома, — не имела права показаться на улице без черного волосяного чачвана и паранджи.

Для того, чтобы полностью раскрыть значение величайшего переворота, произведенного социалистической революцией, нужно было с большой идейно-художественной силой показать антигуманистическую сущность старого мира, побежденного, но не добитого до конца и ожесточенно борющегося за свое существование. Обличением старого прогнившего мира, гневным осмеянием его пороков и язв утверждалось новое революционное начало, пришедшее на смену старому.

В этой связи становится особенно понятным значение сатирического направления в советской узбекской литературе, его роль в разоблачении явных и скрытых врагов революции, гневном осмеянии носителей социального зла и пережитков прошлого.

Первые образцы советской узбекской сатиры, сатирические стихи и сатирические комедии, создает Хамза Хаким-заде Ниязи. Остро обличает уродства прошлого выдающийся таджикский писатель Садриддин Айни, писавший на двух языках — таджикском и узбекском, и сыгравший весьма значительную роль в развитии узбекской прозы.

С 1923 года в Ташкенте начинает выходить сатирический журнал «Муштум». Он издавался в качестве приложения к газете «Улуг Туркестан» (ныне «Кизил Узбекистан») и пользовался среди литературной молодежи большой популярностью. Молодых писателей, группировавшихся вокруг этого журнала, объединяло страстное желание внести свою лепту в борьбу с темным наследием старого уклада, разоблачение которого составляло основное содержание «Муштума». В нем сотрудничали известные в то время писатели — Хамза, Абдулла Кадыри (Чулкунбай), Хислат и другие. На страницах «Муштума» в 1923 году дебютирует ныне широко известный узбекский поэт Гафур Гулям, начавший, как и А. Каххар, свою творческую деятельность с фельетонов и небольших сатирических рассказов.

Первый период творчества Абдуллы Каххара, охва-

тывающий вторую половину 20-х годов, представляет несомненный интерес как для изучения идейной и творческой эволюции писателя, ибо он во многом определил характер его дальнейшей деятельности, так и для рассмотрения указанного периода развития советской узбекской литературы в целом.

А. Каххар начинает свою литературную работу в основном как фельетонист, как автор кратких сатирических произведений в прозе и стихах. Его фельетоны, наряду с фельетонами, создававшимися в 20-е годы другими писателями — Абдуллой Кадыри, Гайрати, Хусаином Шамс, Гафуром Гулямом, — являются по сути дела первыми образцами этого жанра в узбекской литературе.

Большая часть ранних фельетонов А. Каххара, напечатанных на страницах «Муштума» и «Янги Фергана», носит антирелигиозный характер и представляет собой обличения, направленные по адресу реакционных представителей духовенства, ведущих за счет народа паразитический образ жизни («Аминь», «Чалма-халат», «Приключения моего ишана», «Не надейся на бога», «Исцели меня», «Изгнание муллы Махмуджана Махдума», «Ой, пусть твое желание сбудется» и др.).

К фельетонам с антирелигиозной тематикой примыкают фельетоны, изобличающие общественный вред ханжества, суеверий, предрассудков и косности. Некоторые из них высмеивают широко распространенные ранее в Узбекистане знахарство, ворожбу, веру во всевозможные приметы, основанную на невежественных представлениях темных людей («Объявление», «Во время затмения луны», «Исцели меня», «Роковые числа»).

Другая группа фельетонов А. Каххара посвящена сатирическому изображению дезорганизаторов производственной и общественной жизни страны — лодырей, бездельников, взяточников, бюрократов («Придержи свой язык, хвостун», «Аминь», «В молитве нет сомнения», «Куда ни пойдешь — всюду та же жалоба», «Чай, чилим, сон», «Не достаточно ли того, что вы получили?», «На зубах оскомины», «Не было печали...», «По-

ловник машевого супа» и др.). Многие из этих фельетонов содержат критику конкретных лиц и их действий.

Создавая свои первые сатирические опыты, А. Каххар обращается к использованию сатирических традиций крупнейших узбекских писателей и прежде всего Мукими и Хамзы Хаким-заде Ниязи. Влияние этих поэтов может быть отмечено прежде всего в антирелигиозных стихотворениях А. Каххара, где он, продолжая традиции узбекских сатириков, выступает беспощадным обличителем темного царства религиозного фанатизма. Так, например, газель А. Каххара «Чалма-халат» представляет собой подражание, своеобразное назирá известному стихотворению Мукими «Святой», а антирелигиозное стихотворение «Приключения моего ишана» написано под непосредственным влиянием стихотворения Хамзы «Святой ишан говорил».

Эти стихи молодого писателя, еще очень слабые и несовершенные, конечно, значительно уступают по своей художественной ценности стихотворениям его знаменитых предшественников. Однако сам факт обращения А. Каххара к передовым традициям родной литературы прошлого представляет несомненный интерес. А. Каххар использует не только некоторые мотивы и образы, встречающиеся в стихах Мукими и Хамзы, но и отдельные художественные приемы сатирического изображения. Одним из таких приемов является, например, прием саморазоблачения отрицательного персонажа. К этому приему, который особенно часто и умело использовал поэт Махмур («Стихи из уст казиза любителя собак», «Газель казиза Мухаммеда Раджаба о самом себе» и др.) Хамза прибегал уже не только в своих стихах («Святой ишан говорил», «Устное состязание ишанов» и др.), но и в драматических произведениях, например, в маленькой сценке, написанной в 1926 году в связи с выборами в местные Советы, «Ответ на жалобы ишана, лишенного возможности участвовать в выборах первичных советов».

Следуя традициям Хамзы, Каххар строит на приеме самохарактеристики отрицательного персонажа стихотворение «Приключения моего ишана», а также прозаический фельетон «Изгнание муллы Махмуджана

Махдума» (1929 г.). Первый из этих фельетонов — это рассказ о самом себе потомственного ишана, «ишана сына ишана», который подобно Некрасовскому «нравственному человеку», «живя согласно с строгою моралью... никому не сделал в жизни зла...» История, рассказанная этим «невинным» святошей и ханжой», «облизавшим земляной пол в медресе», основана в своей значительной части на действительных преступлениях одного из местных ишанов — грубого обманщика и развратника.

Важно, что, обращаясь к наследию выдающихся узбекских сатириков, А. Каххар стремится использовать их традиции применительно к новым социально-историческим условиям. Он пишет об антисоветских выпадах со стороны реакционного мусульманского духовенства, приводит конкретные примеры, указывающие на связь «святых старцев» с преступниками, занимающимися бандитизмом и басмачеством. Если прежде узбекские сатирики с гневом и возмущением писали о той силе и власти, которыми обладало духовенство, угнетавшее простой народ, то А. Каххар в своих антирелигиозных фельетонах проводит ту мысль, что антинародным действиям духовенства наступает теперь долгожданный конец:

Все мюриды отвернулись от меня,
И религия им стала не нужна,
Каждый понял, наконец, что сам шайтан
Любит правду больше, чем ишан,—

собственноручно подписывает себе приговор один из некогда знатных и влиятельных ишанов («Приключения моего ишана»), а другой ишан, Махмуджан Махдум, не без едкой горечи сравнивает себя с мусором, выброшенным в помойную яму («Изгнание муллы Махмуджана Махдума»). Так изображает А. Каххар бесславный конец религиозных мракобесов, являвшихся, как образно характеризует их писатель, «драконами, пожиравшими страну», «острыми ножами, наносившими кровавые раны на теле народа» («Чалма-халат»).

Годы работы А. Каххара в жанре фельетона — это

годы упорной и настойчивой литературной учебы, усиленного идейно-политического роста. Не обошлось на первых порах и без ошибок. Отсутствие глубоких и серьезных знаний мешало отбирать нужные и наиболее существенные факты и правильно объяснять их, отличать главное от второстепенного. Не всегда четко выраженная позиция автора приводила подчас к объективизму («При встрече», «Мой ишан», «В новом городе»), а важная и политически ответственная тема иногда освещалась столь поверхностно и примитивно, что фельетон превращался в пустой и даже не всегда занятно рассказанный анекдот. Часть фельетонов писателя основана на откровенной выдумке далеких от жизни событий. У А. Каххара заметна погоня за внешней занимательностью, комическим эффектом, вызванным или сочетанием невероятных сюжетных ситуаций, или словесным каламбуром, которые в конечном итоге ввиду своей нарочитости заметно снижают не только художественную сторону фельетона, но и притупляют его социальную остроту.

Преодоление этих ошибок должно было явиться и явилось непременным условием дальнейшего успешно-го творческого роста писателя.

Между первыми литературными опытами А. Каххара и его более поздними произведениями существует вполне определенная преемственность. Многие вопросы, затронутые А. Каххаром в ранних фельетонах, позднее составляют содержание его рассказов. Иногда определенный мотив или отдельная ситуация, намеченные в этих фельетонах, на страницах позднейших произведений писателя оформляются в самостоятельный развернутый сюжет. Такого рода преемственность может быть отмечена между рядом антирелигиозных фельетонов А. Каххара и его рассказом «Смех бога», где разоблачаются святошество и беззакония имама Абдукадырхана — домуллы, который, слывя ревнителем веры, требующим от своих прихожан неукоснительного исполнения всех предписаний шариата, злоупотребляет своей властью и, пользуясь безропотностью несчастных людей, ведет за их счет паразитический образ жизни. Близки по своему содержанию, с одной стороны, фелье-

тоны «Объявление», «Ты сам дай исцеление», в которых показана никчемность советов «горе-лекарей» и их взяточничество, и, с другой стороны, рассказы «Соперник» и «Больная». Получают свое дальнейшее развитие отдельные детали в характеристике созданных писателем образов. Так, схематично намеченный в сатирическом стихотворении «Я плюю» образ человека, желающего казаться образованным, но на самом деле глубоко невежественного, в дальнейшем лег в основу образа Бакиджана Бакаева из рассказа «Преподаватель литературы» и артиста из одноименного рассказа «Артист», а «оскорбленный» мулла Махмуджан Махдум с его витиеватыми рассуждениями о невзгодах, выпавших на его долю (фельетон «Изгнание муллы Махмуджана Махдума»), как бы предвосхитил выведенные А. Каххаром в его повести «Приговор над кишлаком» образы Абдулахата-Кары и Рахманберды-Махсума.

Таким образом, работа над фельетоном в значительной степени определила характер дальнейшей творческой деятельности писателя. Жанр фельетона, при освоении которого стал формироваться сатирический талант А. Каххара, явился первой ступенью, с которой он начал свой трудный путь восхождения к высотам художественной литературы.

Ранние сатирические рассказы А. Каххара, созданные в конце 20-х — начале 30-х годов, сохраняют определенную преемственную связь с его фельетонами. Большинство из этих рассказов не представляет собой художественной ценности, они еще не совсем отдифференцировались от фельетона, отличаются определенным мелкотемьем и содержат только первую попытку писателя обобщить рассказанное событие, подняться над конкретным фактом, положенным в его основу, и найти то общее, что связывает однородные по своему характеру явления. Раскрытие внутреннего мира персонажей играет в этих рассказах еще второстепенную роль и подчинено занимательному, интригующему сюжету. Профессиональный интерес А. Каххара-фельетониста заставляет его первое время искать темы для своих рассказов среди того материала, на базе которого обыч-

но строился его газетный фельетон. Таков, например, его рассказ «Человек без головы» (1929 г.), где осуждаются варварские процедуры, которые производила невежественная мать над беременной дочерью, чтобы избавить ее от будущего ребенка, а также рассказ «Два закона», направленный против злоупотребления спиртными напитками, и «Платоническая любовь», где описывается история хищения облигаций государственного займа. Это, так сказать, только подступы писателя к овладению жанровой спецификой сатирического рассказа, его первые робкие шаги от фельетона к рассказу.

Новой ступенью в творческой эволюции А. Каххара явилось его обращение к важнейшим определяющим темам современности, попытка самостоятельного творческого осмысления великих исторических событий, происходящих в стране.

Глава вторая

В БОРЬБЕ ЗА НОВУЮ ЖИЗНЬ

Творческий путь советского писателя неотделим от процесса развития советской литературы, создающейся на основе социалистической действительности, которая на каждом новом этапе утверждения советского государства выдвигает перед писателями нашей страны новые темы, ставит новые задачи.

Начало 30-х годов в Узбекистане — это дальнейшее неуклонное развитие экономики и культуры республики, строительство первых крупных индустриальных предприятий (Ташсельмаш и др.), годы ожесточенной борьбы с яростно сопротивляющимся кулачеством за социалистическую перестройку деревни.

Напряженная трудовая жизнь Узбекской республики 30-х годов, полная исторических побед в строительстве социализма, борьба с капиталистическим укладом и феодальными пережитками составили основное содержание советской узбекской литературы этих лет, в том числе и произведений Абдуллы Каххара.

В 1930 году А. Каххар возвращается из Ферганы в Ташкент. С 1930 по 1933 год он студент педагогического (бывшего восточного) факультета САГУ, с 1933 по 1935 год — аспирант научно-исследовательского института языка и литературы в Ташкенте, затем ответственный секретарь журнала «Совет адабиёти», редактор отдела художественной литературы Узбекского государственного издательства.

Творческая деятельность А. Каххара в эти годы весьма плодотворна. Продолжая свою работу, прежде всего в области жанра короткого рассказа, А. Каххар пробует свои силы и в жанре романа. Обнаруживаются незаурядные способности Абдуллы Каххара как переводчика.

За первую половину 30-х годов им было написано более двадцати рассказов, создано первое крупное прозаическое полотно — роман «Мираж», осуществлен перевод романов «Железный поток» Серафимовича, «Межгорье» Ив. Ле, «Гидроцентральный» М. Шагинян и повести «Огненный конь» Ф. Гладкова.

Рассказы А. Каххара, планы которых возникали и осуществлялись в условиях борьбы за победу социалистического уклада во всех областях экономической, хозяйственной и культурной жизни республики, характеризуются актуальностью тематики, остротой постановки наиболее волнующих проблем современности. А. Каххар освещает героическую борьбу народов Средней Азии с басмачеством и его разгром («Заблудший», «Прозрение слепых»), пишет о борьбе за коллективизацию сельского хозяйства и социалистическую перестройку деревни («Приговор над кишлаком», «Путы», «Мастан», «Когда же опять будет лунное затмение?», «Мир молодеет» и др.), бичует чужаков, пролезших в рабочую и студенческую среду, и людей, скатившихся на последнюю ступень морального разложения и ставших спекулянтами, ворами, преступниками, предателями своего народа («Бескрылая синица», «Валеночки», «Рождение убийцы», «Мираж»).

Определяющей темой творчества А. Каххара первой половины 30-х годов становится тема гибели старого мира, мечущегося в предсмертной агонии и бешено сопротивляющегося новой жизни. Правильно осмыслив расстановку классовых сил на каждом этапе борьбы государства за полную победу социалистического уклада, писатель стремится показать историческую обреченность сил реакции и утверждает торжество новой жизни, рожденной Великим Октябрем, молодость нового мира, «возникающего на наших глазах, чтобы быть вечно юным».

В 1932 году отдельным изданием выходит небольшая повесть А. Каххара «Приговор над кишлаком». В ней на материале из жизни одного узбекского кишлака А. Каххар делает попытку отобразить первые годы коллективизации сельского хозяйства в Узбекистане. Эта повесть, а также повесть крупного узбекского романиста Абдуллы Кадыри «Абид-Кетмень» явились первыми произведениями о колхозном строе в узбекской советской литературе.

Если в центре повести «Абид-Кетмень» стоит судьба крестьянина-середняка Абида-Кетменя, ставшего передовым колхозным деятелем, то в повести Абдуллы Каххара «Приговор над кишлаком» главный удар направляется на разоблачение кулачества, перешедшего к подрывной антинародной деятельности, направленной на развал колхозного строительства. Писатель создает яркие сатирические образы врагов колхозного строя — Абдулахата-Кары и Рахманберды Махсума. Используя в своей борьбе против социалистической жизни все доступные им средства — клевету, запугивания, поджоги и убийства — они пытаются перетянуть к себе неустойчивых дехкан из середняков и сделать их соучастниками своих преступных замыслов.

Повесть начинается с поэтической картины тихого летнего вечера. Солнце заходит, и медленно ложатся на землю вечерние тени. Кишлачные постройки постепенно погружаются в таинственный мрак. Однако жизнь в кишлаке не затихает. И в то время, как шумно веселится в красной чайхане трудовая кишлачная молодежь, на другом конце кишлака, за старой мечетью, свивают свое черное паучье гнездо лишившиеся силы и власти баи, лелеющие в душе бескрылые мечты о реставрации старого уклада. Образы Абдулахата-Кары и Рахманберды Махсума — несомненная творческая удача молодого писателя. Абдулахат-Кары — хитрый и коварный враг. Он ласков, красноречив и гостеприимен. Абдулахат-Кары знает персидский язык и даже обладает поэтическим талантом. «Когда читаешь красивые стихи, — доверительно сообщает он собеседнику, — хочется самому писать так же красиво». Умело носит на себе этот старый опытный торговец, который в про-

шлом «не оставил без внимания и земледелие», маску приятного и обходительного человека. Его дом, куда часто заглядывают «городские гости», превращен по сути дела в контрреволюционный штаб, где вынашиваются подлые планы убийства колхозных активистов.

Особенной ненавистью врагов пользуется молодой красноармеец Отбосар, смелый и инициативный председатель колхоза. Чувствуя, как с каждым новым шагом Отбосара уходит почва из под их ног, Абдулахат-Кары и Рахманберды-Махсум замышляют убить молодого председателя. Но, будучи по своей природе чрезвычайно трусливыми, они, чтобы отвести от себя подозрение, решают завербовать для этой цели бывшего товарища детских лет Отбосара — дехканина Усмана-Али. Середняк Усман-Али — удобная фигура для гнусных операций врагов. Религиозный до фанатизма, запуганный и безвольный, он очень скоро попадает в хитро расставленные сети.

Таким образом, А. Каххар сталкивает в повести два лагеря: лагерь передовых дехкан, возглавляемый председателем организованного в кишлаке колхоза Отбосаром, и лагерь Абдулахата-Кары и Рахманберды-Махсума, скрывающих под маской внешнего благообразия и благодушия преступную душу врагов народа и ставших на путь прямого террора. Исход кровавой борьбы, ведущейся между этими двумя лагерями, должен решить участь кишлака.

Правильно отражая размежевание сил в узбекском кишлаке, писатель показывает неизбежный крах реакционного кулачества. Несмотря на всевозможные уловки, к которым прибегает вражеский лагерь, это «паучье гнездо», как образно назвал его А. Каххар, несмотря на то, что остервенело цепляются за жизнь представители свергнутых эксплуататорских классов, основная масса трудящегося дехканства твердо и неуклонно стоит на стороне советской власти. Злоумышленникам не удастся привести в исполнение свой кровавый замысел, и они, разоблаченные народом, попадают в руки правосудия.

К повести «Приговор над кишлаком» тематически примыкает рассказ «Когда же опять будет лунное за-

тмение?» Так же, как и «Приговор над кишлаком», он начинается с поэтического описания природы: «Лунная, прозрачная, совершенно зеленая, словно изумрудная ночь... Вдали чуть виднеется темно-голубое поле с цветущим распустившимся хлопком, подальше — пространство кажется темным, и чем дальше, тем оно делается все темнее и темнее и, наконец, попадая в полосу тумана, совершенно исчезает из глаз. Извилистые тропинки и прибитые росой и пылью проезжие дороги подобны бесчисленным белым змеям и змейкам... Они тоже спят, наслаждаясь ночной тишиной».

Но обманчивы тишина и спокойствие изумрудной ночи. Враг не дремлет. Воровски крадется подосланный кулаками «добрый» старичок, чтобы отвлечь своими рассказами и песнями молодого комсомольца, охраняющего хирман. И пока юноша слушает болтовню старика, «который стал в этот час рыбоподобной сиреной», враги растаскивают с хирмана колхозное имущество.

Призывая к политической бдительности и нетерпимости к врагу, А. Каххар показывает, к чему приводят людей беспринципность, моральная неустойчивость, преступное легкомыслие, которые недопустимы в условиях ожесточенной борьбы с внутренними и внешними врагами советского государства. Так, запуганность и фанатичная религиозность Усмана-Али, поддавшегося на провокацию врагов народа, сделали из него прислужника последних, готового стать убийцей своего старого друга Отбосара («Приговор над кишлаком»); трусость и растерянность заставили безвольного джигита перейти к басмачам («Заблудший»); снисходительность и недостаточная требовательность к приятелю делают комсомольца Кадыра жертвой обмана компании спекулянтов («Бескрылая синица»), а необыкновенная легкость в мыслях и беспечность Бадалджана, не желающего дать себе труд разобраться в окружающих людях и в своих поступках по отношению к ним, приводят его в сети шпионки («Влюбленный»).

Стараясь показать всю сложность обстановки, создавшейся в стране в годы утверждения социалистиче-

ского строя, разоблачая преступную деятельность враждебных народу реакционных сил, писатель строго осуждает заблуждения людей, поддающихся на провокацию врагов. Но выявляя причины, заставляющие этих людей, «перестающих отличать врагов от друзей», идти против своего народа, своей совести и убеждений, писатель, тем не менее, борется за них, за их «прозрение», их возвращение на истинный путь.

Попадает во вражеский лагерь молодой джигит из середняков, «запутавшийся в вопросах частной собственности и растерявшийся» («Заблудший»). Однако этому «басмачу поневоле» не по душе навязанная ему роль. Больше того, зверства басмачей, соучастником которых он вынужден был быть, возбуждают в нем страшную ненависть к палачам, чинящим насилие и разбой, и «заблудший» ждет только повода, чтобы навсегда порвать с басмачеством. Когда же, наконец, этот повод представляется, бывший басмач, полный твердой решимости начать новую жизнь, становится красноармейцем.

Отказываются от прежних убеждений и направляют свое оружие против басмаческих главарей, которым они раньше служили, бывшие басмачи, вдохновленные героическим поступком самоотверженного борца за народное счастье Ахмада Палвана («Прозрение слепых»). Приговоренный к смертной казни за убийство одного из ближайших ставленников басмаческого главара Ахмад Палван перед казнью обращается с взволнованной речью к «заблудшим» джигитам, ставшим на путь басмачества, призывая их вернуться к честной жизни.

Герой рассказа, не случайно названный «палваном», то есть богатырем, сочетает в себе основные характерные черты народного эпического героя. Это человек огромной физической и духовной силы, необычайно смелый и находчивый, которого не могут сломить ни пытки, ни издевательства басмачей, готовый в любую минуту пожертвовать собой ради народного блага, ради той великой цели народного счастья, за которую он борется.

И если Ахмад Палван как народный герой⁸ является носителем всех положительных качеств, то выведенные в рассказе басмачи показаны как ярко отрицательные персонажи. Таковы басмаческий главарь «одноглазый уродливый курбаши», глупый, злой и упрямый, и окружающие его аглям, табиб и хозяйинбай, «подобный трусливой собачонке, которая лает лишь после того, как забежит за спину хозяина...»

Пример несокрушимого мужества дает Ахмад Палван: его слова, сказанные им перед казнью, не пропадают даром. Бывшие басмачи переходят на сторону советской власти и становятся сознательными борцами за новую жизнь.

Так, в ожесточенной борьбе с силами реакции побеждают новые силы, ибо на их стороне народная правда, к которой веками тянулись угнетенные массы.

Рисуя становление новой жизни, писатель показывает, какие сложные формы принимает борьба старого с новым, как трудно ломаются старые пережитки, за которые держатся все отсталые слои населения.

Вот представители двух различных миров, двух различных укладов — отец Лукман-хаким и сын Мардонакул («Соперник»). Дряхлый старик Лукман-хаким занимается знахарством, а сын его — студент-медик, то есть представитель науки, которая всегда была ненавистна старику, разоряла его, лишала авторитета среди односельчан. Отец видит в своем сыне соперника, и ни уговоры, ни внушения Мардонакула не могут сломить желчного, грубого и упрямого старика.

А вот другой конфликт отца с сыном: живущий по старинке отец, не желающий видеть ничего дальше испокон веков бытующих старых семейных устоев, и его сын — молодой колхозный бригадир Абиджан («Путы»). Старый человек не может понять новой психологии своего сына, забывающего ради колхозных дел, которыми полны все его помыслы, о своих личных интересах.

В образе Абиджана писателю удалось подметить некоторые из тех принципиальных черт, которые отличают советского человека, — его инициативу, трудовой

творческий почин. Абиджан является инициатором большого дела по мощению камнем дороги, соединяющей станцию с кишлаком.

Инициатива Абиджана, нашедшая горячий отклик в среде колхозников, будучи поддержана государством, выливается в коллективную работу колхозников по благоустройству дороги, работу, которая благодаря рвению и энергии всех ее участников успешно выполняется.

К числу образов новых советских людей, созданных писателем в его ранних рассказах, относится также образ девушки Мастан («Мастан»).

Героиня рассказа едет в город с тем, чтобы осуществить свою заветную мечту — учиться, мечту, которая стала реальной лишь благодаря новой жизни, открывшейся трудовому узбекскому народу после Октября. Но на пути Мастан, едущей из далекого кишлака в город, возникает огромное количество препятствий, преодолеть которые под силу только герою романтического дастана (бескрайняя, безводная степь, высохшая под палящими лучами солнца, лежащая на пути девушки, смерть ее коня и др.). Однако Мастан мужественно преодолевает их благодаря своей убежденности в том, что она должна стать настоящим человеком и смело бороться за свое счастье.

Романтика, к которой прибегнул писатель, для того чтобы поднять образ своей героини, возвысить ее над событиями, не заслоняет основной идеи рассказа, говорящей о неуклонном стремлении молодежи идти вперед по новому светлому пути, открывшемуся для нее. В этом отношении образ Мастан близок образу той шолоховской героини из бедняцкой семьи (рассказ «Пастух»), которая, положив в старую котомку книгу Ленина, идет по степи, не уставая считать версты, в город, «где учатся пролетарии, для того чтобы в будущем уметь управлять республикой».

Героиня рассказа Каххара «Мастан» заняла свое место в галерее образов новой узбекской женщины, разрывающей сковывающие ее путы старой жизни и борющейся за свои права. Он родственен образу героини рассказа Парды Турсуна «На пороге», рвущейся

из темной отсталой семьи к коллективному труду, образам Кундузой (рассказ Хамида Алимджана «Утренний ветер») и Кимсаной — дочери бывшего батрака, убитого басмачами (рассказ Гафура Гуляма «Пять песен о Кимсаной»).

Советским девушкам-узбечкам, освобожденным от пожизненного плена в четырех стенах ичкари, посвящает А. Каххар и свой рассказ «Мир молодеет», который дал заглавие первому сборнику рассказов писателя, вышедшему в 1933 году. А. Каххар описывает беседу, происходящую между приехавшим из города молодым джигитом и юными узбечками, забрасывающими приехавшего «городского человека» самыми разнообразными вопросами. Эти вопросы показывают, как расширился кругозор узбечки, как выросли ее культурные запросы, как живо интересуется она событиями, происходящими в ее стране и за рубежом: «Почему мы придаем такое значение хлопководству?.. Совместимы ли социализм и религия?.. Почему ликвидируется кулачество как класс?» и другие. Ответы городского джигита на эти вопросы очень обстоятельны, они изобилуют примерами, цифрами и подробными пояснениями.

Однако ничего художественного рассказ «Мир молодеет» в себе не содержит. Писатель механически перенес в него целые абзацы газетных статей, и весь рассказ вылился по сути дела в сухое информационное сообщение о текущей политике. В нем нет художественного образного утверждения нового, молодого мира, «мира, который рождается на наших глазах, чтобы вечно цвести», а ведь именно такую задачу ставил перед собой автор.

Значительным недостатком рассказа «Мир молодеет», как и ряда других произведений А. Каххара, созданных им в эти годы, является слабость в обрисовке положительных героев, которые, изображены столь невыразительно, что почти не запоминаются. Писатель не показывает их действий, предпочитая сам рассказывать о них. Но и то, что сообщается им о своих героях, часто не находит в рассказе своего художественного подтверждения. Так, например, о цен-

тральном герое рассказа «Мир молодеет» (писатель даже не называет его имени) сообщается: «его движения, слова, одежда показывали, что он приехал вчера или позавчера из большого культурного города». Однако в рассказе не приводится ни одного примера, который позволял бы сделать об этом заключение самому читателю.

То же можно сказать и о целом ряде персонажей других его ранних рассказов («Заблудший», «Два закона»). Слабость в обрисовке этих героев в большей степени зависит и от недостаточного овладения писателем жанровой спецификой рассказов, от их неудачного сюжетного и композиционного построения.

Сюжет, развитие которого должно быть подчинено основной идее произведения и иметь внутреннюю мотивировку, у Каххара часто не оправдан, и идея непосредственно не вытекает из сюжета, не выявляет себя в ходе его развития, в действиях основных образов-персонажей, а приклеивается как некий довесок к произведению. В этих случаях замысел писателя находит свое выражение чаще всего в авторской ремарке, поясняющей и резюмирующей содержание рассказа. Так, например, построен рассказ «Соперник», концовка которого представляет собой авторскую ремарку, раскрывавшую идейный замысел произведения и отношение писателя к своему герою Мардонакулу: «Всегда легче создавать новое, чем исправлять старое. Если бы нам приходилось не перестраивать старое, а создавать только новое, мы стояли бы в культурном отношении на более высоком уровне, чем сейчас». Такой же характер носит авторская ремарка и в рассказе «Заблудший», содержащая рассуждение писателя о басмачестве и разношерстном составе последнего.

«Пять пальцев на руке не одинаковы. Одно название «басмачи» объединяет людей нескольких сортов. Есть отъявленные разбойники и грабители, сделавшие басмачество своей профессией, а есть и середняки, которые под действием различных провокаций развивают свой аппетит, свой частно-собственнический инстинкт и начинают метаться. Провокации эти ведутся деревенскими баями и духовенством, которые говорят,

что якобы все личное имущество ликвидируется и переходит в распоряжение правительства. Такие середняки, растерявшиеся и запутавшиеся в вопросах частной собственности, перестают отличать врагов от друзей».

Иногда же А. Каххар вкладывает замысел своего рассказа в слова одного из героев, как это имеет место в рассказах «Два закона», «Мир молодеет» и отчасти в рассказе «Прозрение слепых». В этих рассказах главное действующее лицо обращается к другим персонажам с длинной речью, которая призвана раскрыть читателю замысел автора (монолог юноши-комсомольца о борьбе с пьянством в «Двух законах», подробные ответы молодого джигита на вопросы девушек-колхозниц в рассказе «Мир молодеет»).

Нет нужды указывать на то, какую исключительную роль играет в диалоге язык персонажей. Однако в ранних рассказах писателя, иногда построенных почти целиком на диалоге, язык персонажей не индивидуализирован и не отличается от авторской речи, к тому же ярко публицистически окрашенной.

Писатель механически переносит газетные фразы в рассказ, не дифференцирует язык своих героев, заставляет их говорить одинаково и пользоваться в своей речи газетными оборотами.

Значительно больше удаются писателю отрицательные персонажи. Они представляют собой индивидуализированные характеры, очерченные резко и выразительно. Таковы, например, Абдулахат-Кары, Рахманберды-Махсум, Лукман-хаким, Фазилитой. К ним можно присоединить также «героев», действующих в рассказах писателя, посвященных обличению «многочисленных остатков разрушенного мещанства», — этого темного наследия старого эксплуататорского мира. Разоблачению воинствующего мещанина, который «когда начинает действовать по воле своей, так в одну сторону становится контрреволюционером, а в другую — хулиганом, что почти равноценно — подло и вредно»¹, посвящает А. Каххар прежде всего такие свои расска-

¹ М. Горький. Собр. соч., том 25, М., 1953, стр. 29.

зы, как «Бескрылая синица», «Рождение убийцы», «Валеночки».

Набигуль — «бескрылая синица» — не просто веселый, смешливый паренек, умеющий «серьезные слова обращать в смех и шутки» и развлекать друзей по кварталу веселыми песнями и прибаутками («Бескрылая синица»). Набигуль — хитрый пройдоха, лжец, человек, чуждый заводской молодежи, ищущий легкой жизни и привыкший жить на нетрудовые доходы. Показная беззаботность и внешняя доброжелательность — своеобразная маска, которую он надевает на себя, чтобы «влезть в душу» товарищам по работе, расположить их к себе, сделать их своими соучастниками, заставить покрывать его проступки.

Одной из жертв обмана Набигуля и его друзей, темных, морально нечистоплотных людей, становится передовой комсомолец Кадыр. Обманутый ложным раскаянием Набигуля, его самобичеванием и лицемерными обещаниями начать новую жизнь, Кадыр, наконец, уступает долгим настойчивым просьбам своего «образумившегося» товарища и, поддавшись минутному слабоволию, попадает на хитрости грязных опустившихся людей, в течение целой ночи разделяет пьяную компанию этих «бескрылых черных воронов».

Устами Кадыра, мужественно признающего в совершенной им ошибке, писатель клеймит «бескрылую синицу», которая далеко не так безобидна, как кажется на первый взгляд, ибо она оказывается «гнойником, выросшим на теле завода».

По тому же пути, что и Набигуль, идет отщепенец Саттар, скатившийся на последнюю ступень морального разложения («Рождение убийцы»), а также базарный спекулянт, обманувший своего бывшего сослуживца Кенджу, пришедшего на базар купить валеночки маленькому сынишке («Валеночки»). С какой циничной откровенностью рассказывает он о своих жизненных установках: «Нет, мастер, нам завод не подходит. Нам надо дело повольготней. Чтоб жизнь была в удовольствии. Вот, к примеру, базар... Приходишь туда, когда хочешь. Номерок вешать не нужно, с табельщиком воевать тоже не нужно!» Темные махинации этого

торгаша не могут не напомнить воровских проделок героя известного сатирического рассказа Гафура Гуляма «Чор бозорчи».

Морально неустойчивые люди, зараженные мещанским эгоизмом, умело используются антисоветскими элементами и становятся в конце концов их агентурой. Так втягивается во вражеский лагерь Усман-Али («Приговор над кишлаком») и «Заблудший» из одноименного рассказа, так делают проводником своих идей выходца из мелкобуржуазной семьи Саиди буржуазные националисты, ведущие подрывную работу среди интеллигенции, в том числе студенческой молодежи, пытаясь отравить ее ядом национализма (роман «Мираж»).

Роман «Мираж» — первое крупное прозаическое полотно писателя, создававшееся в течение пяти лет (1930—1935 годы) и по своей тематике, отдельным сюжетным ситуациям, мотивам и образам перекликающееся с рассказами А. Қаххара, написанными им в этот же период времени.

Действие романа относится к 20-м годам. В центре произведения — судьба байского сына Рахимджана Саиди, перетянутого буржуазными националистами во вражеский лагерь и ставшего активным деятелем контрреволюционного движения. Писатель ставит перед собой задачу — разоблачить преступную деятельность националистов, показать историческую неизбежность крушения их утопических иллюзий, гибель их бескрылых надежд на торжество националистических идеалов.

Роман начинается с событий, связанных с поступлением Саиди в университет. В приемной комиссии он знакомится с байской дочерью Мунис, так же как и Саиди, мечтающей попасть в университет. Первая же встреча Саиди с Мунис зажигает в его душе чувство любви и восторженного преклонения перед молодой девушкой, совершенно не похожей, как ему кажется, на всех тех, кого он встречал до этого в своей жизни.

Молодые люди, которых на первых порах сближает грозящая им неудача — отказ в зачислении в университет, очень скоро убеждаются в том, что их связывает

также полное единомыслие во взглядах на жизнь и на окружающую их действительность.

Саиди не скрывает своего презрения к товарищам по университету — людям из трудовой среды, он считает их значительно ниже себя, не верит в их способности. Самовлюбленный и эгоистичный, он занят только собой, воображает себя крупным талантом, у которого должно быть блестящее будущее. Вот эти-то личные качества Саиди, которые дополняются его классовою предрасположенностью, обидой за отца-предпринимателя, покончившего самоубийством, когда дело его потерпело крах, и являются удобной почвой для ядовитых посевов буржуазных националистов. В круг националистов Саиди входит с помощью Мунис, брат которой — крупный националистический деятель, возглавлявший контрреволюционную группировку. Врагам удастся очень скоро переманить к себе Саиди. При этом они пытаются играть на его честолюбии и эгоизме, превозносят его таланты, пророчат ему славу всемирно известного писателя. Перспективы блестящего будущего кружат голову самовлюбленному юноше. Подогреваемый льстивыми заверениями буржуазных националистов, он еще сильнее утверждает в мысли о своей исключительности, становится смелее и увереннее в своих действиях, совершаемых по националистической указке.

Во второй части романа Саиди предстает уже как опытный и матерый националист. Способный ученик националистических главарей, он постиг уже все «тонкости» вербовки нужных людей в свой лагерь. Свои писательские способности он направляет по пути, который ему указывают его националистические учителя, и сочиняет клеветнические рассказы на советскую действительность, сознательно искажая и извращая ее, распространяет грубые пасквилы на передовых советских людей. Всеми силами пытается он посеять среди честных советских тружеников чувство недовольства советским строем, озлобления против политики советской власти.

А. Каххар ярко показывает националистическое окружение Саиди. Образы буржуазных националистов —

Мурадходжи-домуллы, Селимхана, Аббасхана и их прислужников выписаны в романе с большим мастерством. Их идеологическая платформа, скрытые пути, которыми они действуют, осуществляя свои преступные планы, не гнушаясь при этом самыми низкими и подлыми средствами, даны писателем очень тонко и художественно достоверно.

Разоблачение вражеского лагеря, пытающегося беснело сопротивляться новой жизни и вредить государству изнутри, представляет собой наиболее сильную сторону этого произведения.

Контрреволюционная деятельность националистов терпит полный провал и, показывая разгром националистической организации, писатель вскрывает неизбежность этого краха, историческую закономерность позорного конца националистических posledyшей. Крах национализма в романе показан также на конкретных судьбах отдельных представителей националистического лагеря и прежде всего на семье Мурадходжи-домуллы. Крупный землевладелец, лелеющий мечты об увеличении своих богатств, Мурадходжа-домулла с ужасом видит приближение своей гибели, которую сулит ему начавшаяся в стране коллективизация. И это не только гибель его богатств, но и гибель всех его мечтаний о заманчивом будущем.

Остаются обманчивым миражем и иллюзии Саиди, его мечты о всемирной известности и славе, мечты, которые усиленно культивировались в его сознании друзьями-националистами.

Роман заканчивается тем, что сраженный обрушившимся на него несчастьем, осознавший крушение своих надежд, рассеявшийся как дым, полусумасшедший Саиди уходит из дому и ночью погибает в степи, где бушует снежная метель.

Заключительные строки романа, где рисуются картины, проплывающие в помутнившемся сознании Саиди, замерзающего в снегу, символизируют не только иллюзорность его честолюбивых мечтаний, но и неизбежный крах националистических идей: «Огонь, настоящий огонь, пылает вдали. Но он так же далек, как Мунисхон, как лавры всемирно известного писателя,

как собственный дворец в долине и как то зеленое знамя, которое обещало жизнь, но привело к гибели».

Образ Саиди является главным в романе. Большое место писатель отводит описанию личных переживаний своего героя, подробно изображая его взаимоотношения со студентами университета, а затем с националистическим лагерем. Этим переживаниям А. Каххар старается дать психологически глубокую и художественно убедительную мотивировку.

Личная жизнь Саиди складывается неудачно. Нежно любимая им Мунис становится женой старика-националиста Мухтархана. Тоска по Мунис преследует Саиди всю жизнь. Ее не может заглушить даже женитьба Саиди на Сарахан — дочери покровительствующего ему Мурадходжи-домуллы. Ловкий, хитрый и коварный Мурадходжа-домулла преследует во взаимоотношениях с Саиди свои расчеты. Он хорошо понимает, что при известных обстоятельствах Саиди может пойти очень далеко, а потому всемерно поддерживает и поощряет его, а затем желает даже породниться с ним. Известный учитель, считающийся человеком образованным, Мурадходжа-домулла использует все доступные ему средства, чтобы отравлять сознание молодежи националистическим ядом, заманивать ее в хитро расставляемые им ловушки. Коварные методы Мурадходжи-домуллы применяют и другие националистические главари: брат Мунис Салимхан — активный деятель контрреволюционной Кокандской автономии, ее муж — Мухтархан и другие.

С особенной силой звучит в романе тема бдительности, одна из основных «сквозных» тем раннего А. Каххара, поставившего разоблачение враждебных советскому строю сил своей главной задачей. Если во вражеский лагерь попадает Саиди, настроенный националистически с детства и действующий сознательно в силу своих собственных убеждений, которые стоило только удобрить националистическим ядом, как они зацвели махровым цветом, то это не значит, что националисты не вербуют себе и людей другого рода, попадающих в их ловушку случайно, только в силу минутной растерянности. Происки врагов очень тонки и

коварны. И, конечно, матёрые националисты, изображенные в романе, действуют на много тоньше и умнее, чем, например, герой раннего рассказа А. Каххара — кассир Эгамберды Махсум Сулейманов, который, воспользовавшись недалёковидностью полуграмотной Фазилитой и ее чисто мещанскими представлениями о счастье и благополучии, сделал успешную попытку завладеть ее вниманием с «платонической» целью — выудить у нее облигацию, на которую выпал крупный выигрыш («Платоническая любовь»). Однако приемы у них одни. Враги стараются прежде всего подметить слабые стороны человека и опереться именно на них. Так играет на запутанности и фанатичной религиозности Усмана-Али хитрый бай Абдулахат-Кары («Приговор над кишлаком»), в образе которого есть много черт, роднящих его с Мурадходжа-домуллой; так, брат Набигуля пытается усыпить бдительность комсомольца Кадыра льстивыми заверениями в безукоризненности его вкуса, которые приятно щекочат самолюбие юноши («Бескрылая синица»); так, наконец, решающим фактором, обусловившим переход честолюбивого Саиди к националистам, явились их постоянные восторженные отзывы о его исключительном таланте, который, как они утверждали, может быть понят и по достоинству оценен только в их кругу («Мираж»).

Как видно, в своем романе А. Каххар вновь и вновь возвращается к темам и мотивам, которые не перестают волновать его в течение всего раннего периода его деятельности и которые он ставит и пытается решить во многих своих произведениях этих лет. Этим-то и объясняется прежде всего идейно-художественная близость рассказов писателя и его романа «Мираж», достоинства и ошибки которого могут быть поняты только в связи с общей характеристикой творчества А. Каххара первой половины 30-х годов.

Утверждая в своих произведениях новое, передовое начало, рождающееся в кровавых схватках со старым, которое всем ходом исторического развития обречено на гибель, А. Каххар правильно выявляет характерные, определяющие черты этого нового и дает перспективы его развития.

Убит свирепый курбаши храбрым красноармейцем, на чей призыв к борьбе за новую жизнь поднялись народные массы и среди них «слепые» и «заблудшие», которым передовые советские люди дают зрение и указывают правильный путь («Прозрение слепых», «Заблудший»), снята маска с кулацких бандитов, организуемых в кишлаке убийства, пожары, разбой («Приговор над кишлаком», «Когда же опять будет лунное затмение?»), не удается «бескрылой синице» — Набигулю и его родственникам впутать в свое грязное дело комсомольца-отличника Кадыра («Бескрылая синица»), терпит крах националистическая деятельность Мурадходжи-домуллы и его сообщников, гибнет Саиди, тверды и принципиальны передовые советские люди — активисты Мавлянкулов и Ибрагимов, студенты Эхсан и Шафрин, журналист Кенджа и работники типографии Пулатов и Камалов, которых безуспешно пытается переманить в свой лагерь Саиди («Мираж»).

Таким образом, уже в ранних своих произведениях А. Каххар показывает умение «различать в понятиях яд старого и мед нового», то есть то умение, на необходимость которого указывал молодым писателям А. М. Горький¹.

Однако правильно отмечая новое, прогрессивное, выявляя определяющие черты этого нового и показывая, что именно ему принадлежит будущее, А. Каххар не создает в своих ранних произведениях ни одного яркого образа положительного героя. Положительные герои показаны им значительно бледнее и схематичнее, нежели сатирические образы, ибо эти герои, как правило, не индивидуализированы и являются отвлеченными носителями определенной идеи, которой автор подчиняет замысел своего произведения. Отвлеченно и схематично изображены у Каххара Отбосар, Ташпулатов, Етовкузи («Приговор над кишлаком»), Абиджан (рассказ «Путы»), молодой техник, помогающий раскаявшемуся басмачу («Заблудший»), агитатор, приехавший в кишлак «из большого культурного города»

¹ М. Горький. Собр. соч., 1953, том 26, стр. 336.

(«Мир молодеет»), а также положительные герои, действующие в романе «Мираж» — Эхсан, Шафрин, Кенджа, Мавлянкулов, Ибрагимов, батраки Юлчи и Сарымсак и другие.

Противопоставленные отрицательным персонажам, эти образы выглядят значительно менее жизненными. А между тем им должна быть предназначена в произведении основная, ведущая роль, и писатель должен внушить к своим героям чувство уважения и любви, ибо «у нас любовь к человеку должна возникнуть — и возникает — из чувства удивления перед его творческой энергией, из взаимного уважения людей к их безграничной трудовой коллективной силе, создающей социалистические формы жизни, из любви к партии, которая является вождем трудового народа всей страны и учителем пролетариев всех стран»¹.

Разоблачая звериный облик классового врага и показывая его неизбежную гибель, ломку и крушение всего косного и отсталого, А. Каххар не сумел с такой же художественной силой утвердить образ нового, передового советского человека. Этот образ у писателя абстрактен и декларативен, лишен индивидуальных запоминающихся черт.

Положительные персонажи, долженствующие по замыслу писателя играть в произведениях ведущую роль, ибо именно они призваны олицетворять собой идею превосходства нового, молодого мира, оказались у А. Каххара, не сумевшего изобразить их художественно убедительно и ярко, отодвинутыми на второй план. Отсюда-то и проистекает характерная особенность ранней прозы А. Каххара: пафос разоблачения старого рушащегося мира показан у него значительно ярче и художественно выразительнее, чем пафос утверждения новой, молодой жизни.

Этот своеобразный перекося в сторону отрицания, наблюдаемый во многих ранних рассказах А. Каххара, с особой наглядностью и силой сказался в его романе. Крупное прозаическое полотно, сложное по своей жан-

¹ М. Горький. Собр. соч., том 27, 1953, стр. 13.

ровой форме, как в зеркале, отразило в себе сильные и слабые стороны таланта молодого писателя. Яркий и самобытный талант А. Каххара-сатирика, вырисовывающийся уже в его первых рассказах, позволил ему создать запоминающиеся образы отрицательных героев и прежде всего образ Мурадходжи-домуллы — один из наиболее ярких и резко очерченных образов классовых врагов, выведенных в узбекской советской литературе. И наряду с этими мастерски выписанными отрицательными образами особенно бледными и невыразительными выглядят положительные герои романа. Они действуют эпизодически и не выступают как сила, активно противостоящая националистическому лагерю и побеждающая его.

Только одного умения писателя найти новое и правильно наметить тенденции его развития для художественного произведения оказалось недостаточным.

«От глубины основной идеи и от силы, с которой она организуется в отдельных особенностях, зависит большая или меньшая художественность романа», — писал В. Г. Белинский¹, и это замечание великого русского критика может быть вполне отнесено и к роману нашего писателя, где идейная проблематика не всегда с достаточной художественной силой реализуется именно в тех его частях, где эта реализация согласно замыслу писателя должна быть особенно убедительной и четкой.

Роман «Мираж» не свободен и от целого ряда недостатков сюжетного и композиционного построения. Не является художественно оправданным включение в него отдельных эпизодов, не имеющих прямого отношения к развитию действия и дробящих сюжетные линии.

Писатель на раннем этапе своего творчества, выступая преимущественно как новеллист, прокладывая своим рассказам дорогу этому новому в узбекской литературе жанру, делает только первые шаги в овла-

¹ В. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. Избр. соч. М., 1948, стр. 179.

дении сложной жанровой спецификой романа. Ему недостает еще умения полно и жизненно правдиво отражать в своих произведениях многогранную советскую действительность, недостает художественного мастерства для воплощения своих замыслов.

Глава третья

ЗРЕЛОСТЬ НОВЕЛЛИСТА

В борьбе за создание глубоко идейной и подлинно народной литературы, за овладение реалистическим методом изображения и художественным мастерством А. Каххар обращается к животворному источнику русской классической и советской литературы, к использованию ее огромного передового опыта. Знакомство с русской литературой, ее творческое изучение открывают перед узбекским писателем новые, бескрайние горизонты и знаменуют собой новую определяющую веху в его творчестве.

Благотворное влияние русской художественной литературы особенно заметно начинает сказываться на творчестве А. Каххара со второй половины 30-х годов.

Вторая половина 30-х годов характеризуется значительным подъемом всей советской узбекской литературы, органически вливающейся в полноводное русло многонациональной советской литературы. Действительность нашей страны, неуклонно развивающаяся и обогащающаяся, наполняет советскую узбекскую литературу новым содержанием, вызывает к жизни новые формы выражения этого содержания как в области поэзии, так и в области прозы.

Много поэтов «хороших и разных» выдвигает из своих рядов достойная преемница передового классического наследия родной литературы узбекская советская поэзия, воспевающая свою солнечную республику

и свободный труд. Она обогащается призывными новаторскими стихами Гафура Гуляма, глубоко поэтичной лирикой Х. Алимджана — вдохновенного певца неувядаемой молодости и красоты новой жизни, полными экспрессии и ярких радужных красок стихотворениями Уйгуна, поэтическими раздумьями Миртемира и психологически тонкими, в мягких полутонах, пейзажными зарисовками Айбека. Создаются крупные поэтические формы — сюжетные поэмы и баллады.

Творческими усилиями К. Яшена, Н. Сафарова, З. Фатхуллина развивается узбекская драматургия. Значительных успехов добиваются узбекские прозаики и, прежде всего Айбек, пробуя свои силы в жанре исторического романа, и новеллисты Абдулла Каххар и Айдын.

Мощным фактором, обусловившим в середине тридцатых годов активизацию творческих сил писателей Советского Узбекистана и их идейно-художественный рост, явилась усилившаяся после первого Всесоюзного съезда советских писателей переводческая работа.

В своей речи, произнесенной на съезде и проникнутой глубокой верой в творческие силы народов нашей многонациональной страны, А. М. Горький призвал советских писателей «начать взаимное и широкое ознакомление с культурами братских республик»¹ и указал на огромное значение переводов в обмене литературным опытом между писателями, в политическом и культурном воспитании народа.

Особо важную роль в идейном и художественном росте национальных литератур сыграли переводы русской художественной литературы. Высокая идейность, народность и реализм русской литературы, замечательное мастерство русских классиков и творчество советских писателей, отражающих в своих произведениях многообразную советскую действительность, явились подлинным университетом для писателей — представителей братских литератур. Велика роль русской литературы и в становлении новых жанров в нацио-

¹ М. Горький. Собр. соч., том 27, М, 1953, стр. 342.

нальных литературах и прежде всего художественной прозы.

Таким образом, обращение А. Каххара к глубокому и серьезному изучению передовых традиций русской литературы, начавшееся еще в середине 20-х годов, но особенно возросшее ко второй половине 30-х годов, было подготовлено как общим ходом развития многонациональной советской литературы, которую первый Всесоюзный съезд советских писателей нацелил на борьбу за овладение самым передовым художественным методом — методом социалистического реализма, таящим в себе неисчерпаемые творческие возможности, так и идейно-художественной эволюцией самого писателя.

Первым русским учителем А. Каххара, под влиянием которого молодому писателю, говоря его словами, «захотелось писать рассказы»¹, был великий пролетарский писатель А. М. Горький.

С произведениями основоположника советской литературы А. Каххар знакомится впервые в середине 20-х годов. Несмотря на то, что в это время он, по собственному признанию, еще плохо владел русским языком, книги А. М. Горького производят на него неизгладимое впечатление.

«Тогда я впервые почувствовал силу художественного слова, могущество литературы, — вспоминает писатель, — и меня потянуло познать А. М. Горького, изучить его колоритное и многообразное мастерство. Я с гордостью могу сказать, что русский язык изучил по произведениям Горького. Когда я прочел рассказ «Челкаш», мне захотелось писать рассказы. «Челкаш» стал для меня образцом, настольной книгой в моей учебе»².

О впечатлении, полученном от первого знакомства с творчеством А. М. Горького, вспоминали многие узбекские писатели. «Я никогда не забуду, — рассказывал Хамид Алимджан, — какое огромное воспитательное влияние оказали на меня произведения Горького... Она (книга А. М. Горького — И. Б.) так сильно по-

¹ «Правда Востока» № 142 от 21 июня 1936 г., стр. 3.

² Там же

действовала на мои мысли и воображение, что мне и сейчас трудно это как следует выразить»¹.

«В то время, когда мне впервые попала в руки книга Горького, — писала в своем очерке об А. М. Горьком Айдын, — я еще не знала хорошо русский язык и потому не могла глубоко понимать содержание книг, написанных по-русски. Но рассказы Максима Горького я начала читать с восторгом»².

В 1933 году А. Қаххар переводит на узбекский язык сборник литературно-публицистических статей А. М. Горького и принимается за перевод «Моих университетов» — последней части автобиографической трилогии русского писателя. Этот перевод выходит в 1937 году отдельным изданием.

Благотворное влияние, которое оказывает на А. Қаххара творчество А. М. Горького, трудно переоценить. Оно охватывает все стороны литературной деятельности узбекского писателя, формирует его идейно-художественные взгляды, его творческие установки.

Во второй половине 30-х — начале 40-х годов А. Қаххар публикует в журнале «Ўзбекистон адабиёти ва санъати» ряд литературоведческих статей, в которых он, основываясь на указаниях А. М. Горького, его советах молодым писателям, поднимает целый ряд проблем художественного творчества.

Так как во второй половине тридцатых годов интересы А. Қаххара как прозаика сосредоточиваются преимущественно в жанре так называемой «малой прозы», свои творческие раздумья он посвящает прежде всего вопросам жанровой специфики короткого рассказа. Следуя горьковским традициям, А. Қаххар указывает на то, что «от новеллиста требуется прежде всего глубокое понимание жизни, умение анализировать ее явления и видеть жизненную правду во всем ее блеске даже там, где этот блеск подчас тускнеет, покрытый пылью жизненных мелочей»¹.

¹ Хамид Алимджан, Избранные произведения. Из-во АН УзССР, 1951 г., стр. 12—13.

² Ойдин. Ҳамон ёдимда ўша улуғ зот. «Шарқ юлдузи». 1946 г., № 6, стр. 27.

Горьковское требование «не нарушать правды искусства»², то есть той правды, которая достигается изображением жизненных явлений и человеческих характеров, выдвигается А. Каххаром в качестве первого и необходимейшего критерия идейно-художественных достоинств литературного произведения. «Если книга вызывает у него (читателя — И. Б.) хотя бы малейшее сомнение в своей достоверности, она не будет иметь ценности»³.

Ратуя за высокую идейность литературы, А. Каххар особо отмечает, что писатель, создавая художественное произведение, не только должен иметь правильный и значительный замысел, но и «уметь пропагандировать свою идею... а уметь пропагандировать — это значит прежде всего уметь убеждать»⁴.

Опираясь на заветы А. М. Горького, А. Каххар ставит в своих литературно-критических заметках ряд вопросов, касающихся роли советского писателя в общественно-культурной жизни страны. Он пишет о значении художественного очерка как жанра, выдвинутого требованиями самой жизни, создание которого должно стать «внутренней потребностью писателя»⁵. Затрагивается А. Каххаром и проблема создания типического характера.

Вдумчивый и взыскательный художник А. Каххар прекрасно понимает, что борьба за высокую идейность литературы неразрывна с борьбой за художественное мастерство. «Для создания литературного произведения недостаточно только одного наличия идеи»⁶, — пишет он. Приведа слова А. М. Горького из его «Беседы с молодыми» о бережном отношении к слову, А. Каххар призывает писателей «изучать язык — основное оружие литературы»¹, неутомимо овладевать сложной техникой литературного дела.

Статьи А. Каххара о литературе, выражающие

¹ Ж-л «Ўзбекистон адабиёти ва санъати», 1940, № 6, стр. 127.

² См. *М. Горький*. Собр. соч., том 24, М., 1953 г., стр. 490.

³ Ж-л «Ўзбекистон адабиёти ва санъати», 1940, № 4, стр. 27.

⁴ Ж-л «Ўзбекистон адабиёти ва санъати», 1940, № 4, стр. 127

⁵ Там же.

⁶ «Ўзбекистон адабиёти ва санъати», 1940, № 5, стр. 40.

идейно-творческие установки писателя, сыграли немаловажную роль в развитии узбекской литературной критики. Они показывают горячую заинтересованность А. Каххара в судьбе родной литературы, его стремление руководствоваться заветами основоположника литературы социалистического реализма.

* * *

В 30-е годы А. Каххар создал цикл рассказов о прошлом своего народа: «Сад увеселений» (1935 г.), «Большая» (1936 г.), «Воры» (1936 г.), «Гранаты» (1936 г.), «Националисты» (1937 г.).

Эти рассказы, свидетельствующие о наступившей творческой зрелости писателя, представляют собой целую серию мастерски сделанных зарисовок отдельных «кусков жизни» дореволюционного Узбекистана. Предельно краткие, в две-три страницы, они образно воссоздают тяжелую действительность колониального Узбекистана во всей ее сложности и противоречиях, знакомят с целой галереей запоминающихся образов простых людей из народа, живописуют реальную обстановку их быта и сложившиеся за века обычаи.

Рассказы А. Каххара о прошлом — это рассказы о непроницаемой черной мгле, окутывавшей в течение многих веков родную страну, о грубой эксплуатации трудового народа царской и местной администрацией, строящей на ограблении народа свое благосостояние и непомерно злоупотребляющей своими полномочиями; это рассказы о подкупности и продажности «блюстителей закона» — судебных властей, совершающих акты правосудия в угоду власти имущим; о лицемерных антинародных действиях буржуазных националистов; о полном бесправии честного труженика, задавленного голодом и нуждой...

Об основном герое своих рассказов — простом человеке из народа, будь-то крестьянин Кабылбобо («Воры»), батрак Сатывалды («Большая»), мелкий ремес-

¹ «Узбекистон адабиёти ва санъати», 1940, № 5, стр. 40.

ленник Хамракул и его русский друг Стокгулов («Сад увеселений») или батрак Турабджан («Гранаты»), А. Каххар пишет с большой и искренней любовью, добрым и нежным сочувствием. И потому их жизнь, их судьба волнуют читателя, вызывают в нем чувство глубокой жалости к бедным и униженным людям и наряду с этим чувство гневного протеста и негодования по отношению к тем, кто заставляет этих людей страдать.

В глубоких и значительных по идее рассказах А. Каххара о прошлом обращает на себя внимание возросшее мастерство А. Каххара-новеллиста, плодотворно впитывающего в себя лучшие традиции русской литературы. Одно из проявлений этих традиций сказывается в стремлении писателя к глубокому проникновению в природу характеров своих героев, к точности психологической мотивировки их поведения. В этой глубине проникновения в душевный мир героя ясно чувствуется влияние замечательного русского новеллиста А. П. Чехова, его творческой манеры изображения.

Герои А. Каххара жизненны и естественны, это живые люди, и именно потому так велика художественная убедительность этих рассказов, так велико их влияние на сознание читателя.

Глубоко и художественно убедительно рассказана печальная история старика-крестьянина, у которого украли вола («Воры»).

Ночью у старика Кабылбобо пропал из хлева вол — все достояние бедного дехканина. На утро сосед Кабылбобо — элликбаши¹ не без соответствующего вознаграждения дает Кабылбобо совет — начать с помощью администрации розыск пропавшего животного. Начинаются бесконечные мытарства старика, его хождения от одного должностного лица к другому, от амина к приставу, от пристава снова к амину, затем к элликбаши.

Однако эти хлопоты, отнимающие у старика-бедня-

¹ *Пятидесятник* — должностное лицо из местной администрации.

ка последние силы и деньги, не дают никаких результатов. Администрация, к которой обращается Кабылбобо, не только не принимает мер, чтобы разыскать вола, но окончательно разоряет старика и к тому же грубо издевается над ним.

«Скажите, кого подозреваете, — сказал с раздражением элликбаши. — Ведь я же не святой, откуда мне знать, кто взял вашего вола. Тот, кто его взял, небось уже давно его прирезал. Чем много разговаривать, не поленитесь сходить к кожевникам и посмотреть шкуры. Впрочем, если его шкура попала туда, то давно стала кожей и, бог его знает, быть может, сделанные из нее кавуши уже попали на базар».

Впрочем, элликбаши не лишен «великодушия» и в конце концов расщедрился дать старику новый совет — попросить на время пахоты вола у своего богатого тестя. Одолжение это, конечно, произойдет за плату...

Так Кабылбобо, потерявший вола, стал жертвой наглого грабежа со стороны блюстителей закона, разоривших его, и в конце концов попал в кабалу к баю.

Образ старого Кабылбобо — большая творческая удача писателя. Молчаливые страдания бедняка изображены с большой психологической глубиной и художественной силой. Убитый горем Кабылбобо плохо понимает, что говорят ему окружающие. Он ищет в их словах лишь одного — уверенности в том, что вол найдется, и ради поддержания этой уверенности он готов отдать все. Сначала надежду на отыскание дорогой пропажи вселяет в него тщательное обследование хлева, произведенное элликбаши, затем эта надежда крепнет от ничего не значащих слов элликбаши, который говорил, как казалось бедному старику, с такой убежденностью, словно «стоит только выйти на улицу, и вол найдется». Даже в издевательском тоне амина Кабылбобо хочет найти для себя хоть каплю утешения, хотя бы маленький намек на то, что вол все-таки, может быть, найдется. «На, вот твой вол», — слышится Кабылбобо в словах амина, обещающего после получения вознаграждения начать розыск. И только тогда становится очевидной вся без-

выходность его положения, когда наглый элликбаши, ухмыляясь, заявляет ему о том, что скорее всего украденный вол уже давным-давно прирезан, а кавуши из воловьей кожи «гуляют» на базаре.

Горячее сочувствие, которым окрашено авторское отношение к своему герою, сменяется гневной разоблачительной сатирой в тех частях рассказа, где А. Қаххар изображает представителей местной власти — шемякиных судей, не гнушающихся никакими подношениями и полных нескрываемого презрения к бедноте. Собственно говоря, эти законники, представленные в рассказе в образах безносого элликбаши, уродливого амина, толмача и пристава, и есть, прежде всего, те самые воры, которые изо дня в день грабят народ и строят на этом грабеже свое благосостояние: «Смерть коня — праздник для собаки», — гласит узбекская пословица, взятая в качестве эпиграфа к рассказу.

Не менее трагична картина, нарисованная А. Қаххаром в рассказе «Большая».

У бедняка Сатывалды нет средств, чтобы отвезти больную жену в единственную в городе лечебницу. Ни мулла, ни знахарь, ни ворожея, ни «добрый» бай, помогший Сатывалды... советом пожертвовать что-либо святым отцам, не могут облегчить страданий больной.

Остается еще одно средство, которое рекомендует старуха-соседка, — «предрассветная молитва невинного ребенка». И вот четырехлетняя дочка Сатывалды, которую отец каждый раз будит на рассвете, лепечет, по-детски картавя, слова молитвы: «Господи, помоги моей больной мамочке...».

Но и это «последнее средство» не спасает несчастную женщину от смерти:

«Большая снова закрыла глаза и уже больше их не открывала. На рассвете она умерла...»

Когда Сатывалды брал дочку от умершей, чтобы уложить ее в другом месте, девочка проснулась и, не открывая глаз, привычно зашептала:

«Господи, помоги моей больной мамочке...»

Прекрасный в своей простоте, за которой встает суровая правда жизни, по чеховски-искренний и лако-

ничный рассказ А. Каххара подкупает своим глубоким проникновенным лиризмом.

Авторская идея художественно обобщена в узбекской пословице, предпосланной в качестве эпиграфа — «Небо далеко, земля жестка».

Здесь, как и в рассказе «Воры», авторское сострадание к судьбе героя не заслоняет, а, напротив, еще рельефнее оттеняет разоблачительную сторону произведения. Если в рассказе «Воры» горе старого дехканина служит лишним источником наживы для местных властей, то на несчастье Сатывалды хотят нажиться всевозможные знахари, заклинатели, ворожеи, которые обманывают простых людей, пользуясь их невежеством, и ведут за счет народа паразитический образ жизни. Как черные вороны, слетаются они к постели больной. Им-то и идут последние, в поте лица заработанные гроши бедняка, слепо верящего в небесную правду.

А вот другой рассказ писателя — «Гранаты».

Мучительная, горькая бедность гасит минутные проблески счастья двух молодых супругов. Из-за страшной бедности Турабджан, с раннего утра до поздней ночи работающий на бая-хозяина, не может удовлетворить скромного желания беременной жены и купить ей гранаты, о которых мечтает молодая женщина.

Мрак, нависший над бедным жилищем Турабджана, проникает и в сердца его обитателей, ожесточает и озлобляет их. Взаимные упреки, полные горьких обидных слов, кончаются тяжелой ссорой, когда муж в порыве гнева бьет жену и уходит из дому. Бедность, явившаяся причиной ссоры двух любящих людей, толкает Турабджана на воровство: не будучи в состоянии купить гранаты, он ворует их для жены в саду богача...

Психология двух героев рассказа «Гранаты» — Турабджана и его молодой жены — раскрыта писателем с большой художественной правдивостью. Болезненная психика беременной женщины подчинена одному желанию, целиком захватившему ее, — ощутить во рту вкус граната. Ничто другое не может заменить ей гранатов, приобретенных в ее возбужденном, расстро-

енном воображении характер вещи первой необходимости, без которой немислимо ее существование. Бедная женщина, остро и болезненно на все реагирующая и несправедливо усматривающая в каждом движении Турабджана насмешку, начинает роптать на свою судьбу, столь немилостиво обошедшуюся с ней, на мужа, не желающего считаться с ее положением, и посылать проклятия ребенку, еще не родившемуся, но уже обреченному на голод, нужду и лишения.

Одновременно с этим у Турабджана, видящего терзания жены, растет чувство раздражения и озлобления против нее, вызванное горьким сознанием своего бессилия исполнить ее просьбу, а также нежеланием жены примириться с бедностью и отказаться от своих прихотей.

Семейная ссора, где каждый по-своему прав и в то же время виноват, дана писателем необычайно убедительно. Психологически оправданно звучит и конец рассказа: полный раскаяния Турабджан пытается заглаживать свою вину тем, что, пусть нечестно, но все-таки удовлетворяет желание жены, а она, в ужасе убеждающаяся в том, на что ради нее мог пойти и пошел Турабджан, сознает всю несправедливость своих упреков мужу.

Значительных успехов добивается А. Каххар не только в мастерстве глубокого и психологически правдивого раскрытия внутреннего мира своих героев, но и в своем мастерстве сатирика, создателя резко очерченных сатирических персонажей. В этом отношении характерен прежде всего рассказ «Националисты», где высмеяны лицемерные прислужники богачей и власть имущих, — буржуазные националисты, подло обманывающие простой народ.

Таковы, например, «редактор и издатель религиозно-нравственного и литературно-художественного национального журнала» Мирза Бахрам и поэт Тавхиди, которые «без лести преданы» Касымджану-байбаче, влиятельному заводчику, сосредоточившему в своих руках кожевенное и фарфоровое производства. За их лицемерными заявлениями о служении нации скры-

вается глубокое презрение к простому народу, которому они всячески пытаются внушить мысль о незыблемости существующих порядков, затуманить народное сознание лживыми утверждениями об извечности деления на богатых и бедных. Мало того, что Мирза Бахрам, «всю свою жизнь отдающий служению нации», своими «нравоучительными» рассказами оправдывает бедственное положение рабочих на кожевенном заводе Касымджана-байбачи, а поэт Тавхиди расписывает пиалы, выпускаемые байбачой, безграмотными, но претенциозными стихами в псевдоклассическом стиле, приятели еще соревнуются в том, кто из них достоин большей чести и чаще бывает у своего знатного патрона.

В узбекской критике сюжет «Националистов» возводится к чеховскому «Хамелеону», ибо в рассказе А. Каххара наличествует тот же мотив признания собаки и показ через отношение к этой собаке лакейской преданности ее именитому владельцу.

«У этой собаки злющий нрав, — сказал Мирза Бахрам. Ведь я часто бываю в доме Касымджана-байбачи, а потому не могу этого не знать. Их собаку зовут Арслан. Да, да, Арслан.

Тавхиди, стараясь не обидеть приятеля, возразил: — Кажется, все-таки, не Арслан, а Торткоз. Быть может, вы и часто бываете, но я наверное знаю, что Торткоз, так как и сам частенько прихожу сюда.

— Нет, я бываю у байбачи значительно чаще, чем вы, — сказал Мирза Бахрам, вежливо улыбаясь, чтобы показать себя воспитанным и выдержанным в споре. — Впрочем, разве это так уж важно, Арслан или Торткоз. Собака — и все. Я просто хочу, чтобы не пострадала истина...

Тавхиди возразил столь же мягко: — По-моему, когда я сказал ей «Торткоз», она пошевелила одним ухом.

— Нет, напротив, она зарычала.. А вот когда я позвал ее: Арслан — она подняла оба уха.

— Вы просто с испуга не разобрались.

— Нет, это вы не разобрались...»

Мотив признания собаки, который роднит «Нацио-

налистов» с «Хамелеоном», поставлен в рассказе А. Каххара на службу следующей задаче — вскрыть подлинное лицо буржуазных националистов, лакействующих перед «великими мира сего» и презирающих народные массы. Так как поведение двух приятелей в эпизоде с собакой является вполне оправданным самой внутренней логикой характеров Мирзы Бахрама и Тавхиди, этот эпизод входит в рассказ совершенно органически и вовсе не производит впечатления «инородного тела», заимствованного из готового литературного источника.

Яркой характеристикой Мирзы Бахрама и Тавхиди служат также приведенные писателем образцы их «литературного творчества» — бессмысленные стихи Тавхиди и написанный корявым языком «правоучительный» рассказ Мирзы Бахрама, в котором проводится та мысль, что «с точки зрения шариата ничего нет постыдного и недозволенного в том, если бедный человек сварит себе суп-шурпу из лошадиной шкуры». Эти «писания» — хорошо удавшаяся А. Каххару пародия на тенденциозные, идейно вредные и художественно безвкусные, подчас безграмотные сочинения, которыми был наводнен узбекский книжный рынок в предреволюционные годы.

А. М. Горький в своей статье «О социалистическом реализме» писал: «Для того, чтоб ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята, необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего»¹.

Эти слова великого пролетарского писателя А. Каххар кладет в основу рассказов, посвященных прошлому узбекского народа. Правильно показывая расстановку классовых сил в дореволюционном Узбекистане, писатель касается наиболее существенных, определяющих сторон его общественной жизни. Так, например, огромное значение для колониального Узбекистана имело сближение трудящегося населения края с русскими рабочими и революционными деятелями, возник-

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 27, М., 1953 г., стр. 12—13.

шее на основе взаимного стремления к освобождению от самодержавного гнета.

В своих рассказах А. Каххар не прошел мимо показа этого сближения, отобразив его на примере взаимоотношений русского рабочего Стокгулова, на идейный рост и классовое самосознание которого решающее влияние оказали Ленские события 1912 года, и узбекского мастера Хамракула («Сад увеселений»). При этом писателем правильно выделена передовая роль лучших представителей русского народа в деле пробуждения революционного сознания коренного населения Туркестана.

Стокгулов, называемый в узбекской среде Устакулолом, страстно ненавидит существующие порядки — узаконенные насилие и произвол. Он полон жажды священной мести царскому самодержавию, отнявшему у него сына — рабочего, расстрелянного на Ленских приисках. В словах Устакулола о сыне слышится не безысходная тоска, но гнев и возмущение. «Устакулол, говоря об этом (гибели сына — И. Б.), больше ругался и дрожал, чем рассказывал».

За свою помощь больному другу-узбеку, которого он «осмелился» привести в городской сад, закрытый для «сартов», Устакулол попадает в полицейский участок. Но и здесь он продолжает выступать беспощадным обличителем царящего в стране беспорядка: «Не плачь! — сказал Устакулол жене у двери полицейского участка, — я ведь всего-навсего перехожу из одной тюрьмы в другую, о чем же тут плакать?»

Таким образом, рассказывая о бедственном положении народа, унижениях, которые он терпит, писатель изображает его не пассивным, покорным и обреченным на вечное прозябание, — такое изображение было бы исторически не верно, — а видит в нем силу, пробуждающуюся к сознательной жизни и готовящуюся выступить на защиту своих прав. Несмотря на уговоры и словоблудливые проповеди националистов, рабочие кожевенного завода винят в бедственном положении рабочих, обреченных питаться отбросами, не божье предопределение «такдыр», а грубую эксплуатацию заводчика-хозяина, по адресу которого они направля-

ют свои гневные проклятия («Националисты»). И конечно, выйдя из тюрьмы, старый мастер Хамракул унесет с собой услышанные им от Стокгулова и заставившие его о многом задуматься слова о царской России, как о душной тюрьме народов («Сад увеселений»).

Вполне самостоятельные и законченные художественные миниатюры А. Каххара о прошлом, разнообразные по своему содержанию, образуют единый монолитный цикл.

В них можно наблюдать характерное для писателя сочетание острой разоблачительной сатиры с нежной, проникновенной лирикой, психологически тонкий и глубокий анализ человеческих характеров.

Являясь значительным шагом вперед в идейно-художественной эволюции писателя, рассказы А. Каххара о прошлом наглядно свидетельствовали о его успехах на магистральном пути советской литературы — пути овладения методом социалистического реализма и творческого освоения традиций русской классической литературы.

* * *

Отмеченные печатью возросшего художественного мастерства рассказы А. Каххара о прошлом Узбекистана не занимают, однако, центрального места в творчестве писателя второй половины 30-х годов. Большинство рассказов, созданных им в этот период, посвящено современной тематике. Это рассказы о советских людях, о новых человеческих взаимоотношениях, утверждающихся в нашей социалистической действительности.

Основная проблематика рассказов А. Каххара — борьба за коммунистическое воспитание советского человека, за его политический, моральный и культурный рост.

Борьба за воспитание нового советского человека неразрывно связана с борьбой за преодоление феодально-буржуазных пережитков в его быту и сознании, за искоренение чуждых нам взглядов и представлений.

В этой связи особое внимание обращают на себя сатирические рассказы А. Каххара.

Тематика сатирических рассказов А. Каххара весьма разнообразна. Объектами разоблачения, на которые писатель направляет острие своей сатиры, являются представители реакционного духовенства, лелеющие в душе идею газавата — «священной войны за торжество ислама» («Откровение») и являющиеся ярыми противниками раскрепощения женщины («Женщина, не евшая изюма»), а также ученые невежды, желающие казаться образованными и культурными, но на самом деле совершенно безграмотные («Певец», «Учитель литературы», «Упрямец»). А. Каххар сатирически остро обличает ложь, лесть, подхалимство и клевету («Две половины — одно целое», «Лицемер», «Смех, вызывающий слезы», «Бек»), рутинные взгляды и отсталые убеждения («Письмоводитель», «Девушки», «Годы»), осуждает дурное поведение родителей, не желающих серьезно заняться воспитанием своих детей и не понимающих своей ответственности за это воспитание («Кто виноват?»).

В своих сатирических рассказах, близких по своему направлению к сатире Гоголя и Щедрина, А. Каххар умело пользуется самыми разнообразными приемами сатирического изображения, которые носят на себе следы благотворного влияния классиков русской сатиры — художественным гротеском, сознательным преувеличением и заострением образов и обстоятельств, аллегорией.

Гротескно-сатирически дан писателем, например, образ муллы Саид-Джелалхана, скрытого врага советской власти, готового в подходящий момент выступить против народа («Откровение»). Рассказ о Саид-Джелалхане написан в форме аллегории, где использованы многие сказочные мотивы и образы, и представляет собой описание пьяного бреда муллы, который мысленно развертывает кипучую деятельность по консолидации реакционных сил для борьбы за упрочение ислама.

Рассказу «Откровение» близок другой сатирический рассказ писателя «Женщина, не евшая изюма». В нем поднимается старая тема, которую в свое время Хам-

за — страстный борец за раскрепощение узбекской женщины — удачно назвал «Разоблачением тайны паранджи».

Мулла Норкузи, ярый сторонник неукоснительного следования законам шариата, приказывает своей жене проклинать и сторониться, как прокаженных, женщин, снявших паранджу. А между тем она оказывается развратницей, укрывающей в своем доме мужчину, переодетого женщиной и выдаваемого ею за подругу. Разврат жены, о котором мулла Норкузи, верящий в добродетель своей супруги, и не догадывается, становится известным всему кварталу, жители которого обличают позорное поведение «целомудренной» женщины в парандже и ее словоблудливого супруга, клеветящего на других женщин и не замечающего разврата в собственном доме.

Несмотря на отсутствие новизны в выборе темы и сравнительную простоту сюжета, рассказ поражает меткостью характеристик. Сатирический образ муллы Норкузи обрисован ярко и убедительно. Рутинер, ненавистник новых укрепляющихся с каждым днем человеческих взаимоотношений, мулла Норкузи видит весь смысл своей жизни и источник своего удовольствия в клеветнических измышлениях о непристойном поведении знакомых ему женщин, старается тем самым подорвать их авторитет, завоеванный честным трудом, и уважение к их трудовой жизни. «Каждый день, возвращаясь с базара, мулла Норкузи заходит в чайхану и, собрав вокруг себя людей по своему нраву, болтает до полуночи всякий вздор насчет «бесстыжих» женщин, отвернувшихся от шариата. А иногда, загибая пальцы, начинает перечислять знакомые ему семьи:

«Жена Сатывалды работает в аптеке, каждый день она ведет переговоры с тысячью людей, и уж непременно не один, так другой подмигнет ей! Жена Меликузы — кондуктор в автобусе, иногда возвращается домой в полночь, и если она в те дни, когда раньше кончит работу, погуляет до полуночи в свое удовольствие, разве муж узнает об этом? А младшая сестра Иззатуллы — артистка, кривляется перед публикой. Дочь Норбуты учится на доктора, и значит у нее тысячи зна-

комых. Чего не случится, если она крутится среди мужчин. Я прямо поражаюсь тем отцам, которые пускают взрослых дочерей в школу».

Но у муллы Норкузи мало единомышленников, и его «проповеди» не только не достигают желаемого им результата, но, наоборот, часто встречают возражения даже среди слушающих его друзей-приятелей; гнусные наговоры и небылицы, сочиняемые им, уже не запугивают женщин и в конце концов обращаются против него самого, подмечающего соринку в глазу другого, но не видящего бревна в своем собственном.

С такой же художественной убедительностью нарисован писателем и сатирический образ «добродетельной» жены муллы, прячущейся от самолета, пролетающего высоко в небе над их двориком (как бы летчик не увидел сверху ее открытого лица!) и выкальзывающей глаза изображениям людей на картинке (как можно, чтобы люди, пусть те же ходжи, прямо смотрели в лицо человеку!). Эти образы так живы и ярки, что не случайно, по свидетельству самого писателя, целый ряд его товарищей по перу и, в частности драматург К. Яшен, предлагали в свое время переделать рассказ в маленькую комедию, остро бичующую клеветников, препятствующих росту самосознания женщины, и разоблачающую грубый разврат, прикрытый полами паранджи.

Одной из излюбленных тем писателя-сатирика, разрабатываемой им с первых шагов его литературной деятельности, является тема осмеяния «ученого невежды», который мнит себя человеком образованным и высококультурным. В одном случае это безграмотный певец, полный ничем неоправданной самоуверенности («Артист»), в другом — невежественный преподаватель литературы, занятый лишь критикой своих коллег и многоречивым философствованием, которое обильно оснащено винегретом из литературных имен, иностранных слов и цитат («Учитель литературы»), в третьем — два неразлучных приятеля, подолгу беседующие о воспитании детей и осуждающие методы школьного обучения, но тем не менее не знающие самых элементарных вещей («Упрямец»).

Этим персонажам, ставящим себя выше всех и презирающим остальных, противопоставлены образы простых советских людей, которые, отнюдь не претендуя на какую-то исключительность, оказываются на самом деле гораздо более знающими и образованными, чем, например, «культурный артист», или Бакиджан Бакаев, любящий себя называть «преподавателем изящной словесности».

Так, артист в угоду своим «эстетическим» вкусам поет вместо узбекской песни, содержания которой он не понимает, бессмыслицу и приходит в негодование, когда «простой» тракторист во время антракта указывает ему на ошибку в его исполнении... Этот же артист, кичащийся тем, что посылает в школу по ликвидации неграмотных свою домработницу, сам не может объяснить, как пишется большая буква «Ж».

Родной брат артиста — Бакиджан Бакаев, шеголяющий своей образованностью, поставлен в тупик вопросом шестнадцатилетней студентки рабфака, которая спрашивает его об идее чеховского рассказа «Спать хочется» и о том, виновата ли, по его мнению, героиня этого рассказа девочка-прислуга, задушившая хозяйского ребенка.

Вместо ответа на этот вопрос Бакиджан Бакаев раздражается руганью по адресу учителя, преподающего на рабфаке, а затем пускается в философские рассуждения о буржуазном реализме, мировоззрении Пушкина и Лермонтова, жонглируя, «чтобы показать свою образованность», мудреными словами; когда же поток его красноречия прерывается робким замечанием жены о том, что «ведь Чехов не жил в одну эпоху с Пушкиным. В нашей библиотеке есть его портрет, где он изображен с Максимом Горьким. Он, кажется, умер в 1904 году?», — Бакаев возмущенно заявляет:

— Вы о каком Чехове говорите? Налей чаю!.. Об этом Чехове? Правильно, этот умер или в первой половине или во второй половине 1904 года... Дай другой платок, от этого несет луком... А я говорю сейчас о том Чехове, Чехове — представителе раннего буржуазного реализма.

— «Спать хочется» какого Чехова? — спросила Ха-мида.

— Без всякого сомнения, этого Чехова. Эта вещь впервые была напечатана в журнале «Современник».

В приведенном отрывке нетрудно усмотреть некоторое подобие реминисценции из гоголевского «Ревизора», когда завравшийся Хлестаков, присвоивший себе авторство «Юрия Милославского», на замечание Марьи Антоновны о том, «что это г. Загоскина сочинение», отвечает следующей репликой: «Ах, да, это правда, это точно Загоскина; а есть другой «Юрий Милославский», так тот уж мой».

Что же касается рассказа «Упрямец», то в нем двум невежественным приятелям Кутбетдинову и Заргарову, считающим, например, что Салтыков-Щедрин — это два различных писателя, противопоставлен сын Кутбетдинова — школьник Суяр, который оказывается гораздо более сведущим в литературе, чем его отец и приятель отца. «Через некоторое время вошел Суяр и принес с собой большую книгу:

— Вот, — сказал он, показывая портрет, — вот Салтыков-Щедрин!

«Этот упрямый ребенок все еще намерен настаивать на своем», — подумал Кутбетдинов, всерьез разозлившись, но сдержал себя в присутствии гостя. Заргаров прочел надпись под портретом и, удивившись так, словно увидел крылатого верблюда, тихонько пододвинул книгу Кутбетдинову. Кутбетдинов надолго уставился на портрет и на подпись, затем, осторожно снимая очки, сказал:

«Хмм... Салтыков-Щедрин. Вот видите, оказывается, в те времена писатели тоже бороды носили!»

Художественный прием противопоставления отрицательным персонажам других, положительных, на фоне которых отрицательный характер первых выступает более рельефно, не только способствует убедительности образов, но и порождает характерную для рассказов А. Каххара конфликтность.

Столкновение персонажей, конфликт, лежащий в основе рассказов писателя, определяет собой не только их содержание, но и их художественную структуру.

Характер конфликта у писателя различен и обусловлен той исторически-конкретной обстановкой, которую он изображает. В ранних рассказах это столкновение двух антагонистических классов, в более поздних — борьба с носителями пережитков прошлого.

Так, например, конфликт рассказа «Артист» — в столкновении безграмотного певца, мнящего себя высококультурным человеком с трактористом, уличающим зазнавшегося артиста в невежестве и бескультурье, а в рассказе «Учитель литературы» конфликт достигается столкновением невежественного учителя с его женой Мукаррам и ученицей Хамидой, далеко превосходящими своими знаниями невежественного Бакиджана Бакаева.

Вдохновляясь любовью к человеку, в котором «должно быть все прекрасно», и страстной ненавистью к тому, что в условиях самодержавного строя попирало человеческое достоинство, А. Каххар посвящает свои произведения разоблачению тех зол, тех пережитков, которые остались в наследство от уродливого прошлого. Он бичует лицемерие, пошлость, ложь, праздность, лень и безнравственность, ибо именно сейчас, в нашей действительности, эти пережитки, принижающие человеческое достоинство, особенно дики, ненавистны нам и несовместимы с нашими представлениями о новом советском человеке.

В форме сатирического гротеска дан А. Каххаром образ подхалима Камальханова, «своей фигурой напоминающего вопросительный знак» и олицетворяющего рабскую покорность начальству («Две половины — одно целое»). Человек типа Камальханова приживается в учреждении только благодаря нерадивости своего начальника Сулейманова, любящего лести и угодливость. Когда же вредные «слабости» начальства становятся предметом всеобщего осуждения и Сулейманова уличают в потворстве подхалимам, Камальханов, подделываясь под общее настроение, как хамелеон, меняет свое обличье и из подобострастного льстеца немедленно превращается в обвинителя, поддакивающего большинству. Лицемерный, трусливый, насквозь лживый Камальханов родственен лицемеру Низаметдинову

(«Лицемер»), беспринципному двурушнику, угодливо служащему тем, кто сегодня в почете, и не знающему, с кем он будет завтра, под чьей сенью он найдет защиту своей эгоистической, крикливой, продажной натуре. В одном ряду с Камальхановым и Низаметдиновым стоит также развенчанный герой из рассказа «Смех, вызывающий слезы». Он так же лжив, так же пресмыкается перед начальством, всячески пытаясь ему угодить, как Камальханов и Низаметдинов, и так же, как они, сам себя разоблачает перед лицом общественного мнения.

Не все сатирические рассказы одинаково удались писателю. Подчас А. Каххар не может полностью избавиться от рецидивов сочинительства и подменяет взятые из жизни и поднятые на высоту типического обобщения факты, правда, занятной и остроумной, но все же выдумкой, лишенной в значительной степени правдоподобия.

В ряде рассказов А. Каххара (в том числе «Лицемер», «Смех, вызывающий слезы», «Бек») разоблачение отрицательных персонажей как-то не подготовлено и основывается на случайности. Безусловно, неожиданное саморазоблачение лицемера и клеветника — эффектный сюжет для сатирического рассказа, однако этот эффект может идти (и часто идет) в разрез с жизненной правдой.

Как новеллист А. Каххар тяготеет более всего к бытовой тематике, и это не однажды отмечалось в статьях о его творчестве. Однако, изображая своих героев в быту, в сфере личных, семейных отношений, писатель, тем не менее, поднимает глубокие социальные проблемы, далеко выходящие за рамки семейно-бытового плана. Существо великих преобразований, того нового, передового, что появляется и крепнет в нашей жизни, А. Каххар старается раскрыть на показе ломки характеров, их закаливании и совершенствовании в условиях новых, социалистических взаимоотношений.

Под влиянием А. М. Горького, беспощадно разоблачавшего «зоологическое нутро» мещанина, старающегося «более или менее ловко притвориться социаль-

ным животным»¹ и действующего «как микроб, вызывающий постыдные заболевания»², А. Каххар выступает непримиримым врагом мещанской обывательской психологии, приспособленческого отношения к жизни. Тема разоблачения мещанства красной нитью проходит через все творчество писателя-сатирика, начиная от рассказов первой половины 30-х годов («Бескрылая синица», «Рождение убийцы») и кончая произведениями последних лет (комедия «Больные зубы»).

Сталкивая в своих рассказах представителей двух миров — нового и старого, крепнущего и отжившего, — А. Каххар утверждает победу молодого здорового начала над общественно вредными пережитками прошлого. Оружием смеха, которое, по образному выражению А. И. Герцена, является «одним из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится, бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых»³, А. Каххар метко казнит носителей социального зла и порока, которых он выводит на всеобщее осмеяние.

Сын потомственного ишана, сбежавшего от революции, Нурматджан Ташходжаев — один из наиболее ярких сатирических образов А. Каххара. Нурматджан живет представлениями, от которых все давным-давно отказались, и настолько далек от современности и ограничен в своих взглядах, что являет собой подобие огородного чучела, которого сторонятся и над которым смеются окружающие. Находящийся во власти старых предрассудков, преодолеть которые он не может из-за своего скудоумия, Нурматджан смотрит на семейные отношения так, как на них смотрели в старину, и тщетно добивается, чтобы за него выдали двух девушек — сестер Карамат и Адалят, некогда «обещанных» его отцу-ишану Ташходже и долженствующих по старому обычаю перейти к нему «по наследству» Глупые рас-

¹ М. Горький. Собр. соч., том 27, М., 1953 г. стр. 11.

² Там же, стр. 328.

³ А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем, т. 19, 1919 г. стр. 118—119.

суждения Нурматджана, ссылающегося на старые законы и предписания, вызывают смех даже у старушки-матери «обещанных» ему девушек, которая по своим взглядам давно опередила незваного зятя.

Резко сатирически очерченный образ Нурматджана воскрешает в памяти образ великовозрастного оболту-са Фахриддина из раннего рассказа А. Каххара «Человек без головы»: «у Фахриддина есть привычка: когда кто-либо спрашивает его о чем-нибудь серьезном, он оглядывается назад, словно позади него происходит какое-то весьма интересное событие, и отвечает: «А я не знаю» или «Папаша знает».

Несмотря на свое скудоумие, Нурматджан, однако, пытается как-то приспособливаться к новой жизни с тем, чтобы извлечь для себя некоторые выгоды: эти «изменения, происходящие в мыслях Нурматджана», высмеяны А. Каххаром с большим мастерством. Интонация, которой пользуется писатель, не может не напомнить характерного почерка великого русского сатирика Н. В. Гоголя:

«— Раньше, — говорит Нурматджан, — я, оказывается, ровно ничего не смыслил... Ведь гораздо лучше, если твоя будущая жена станет работать в какой-либо мастерской, конечно, скрытой подальше от посторонних глаз, или даже в учреждении, только если там будут почти одни женщины, и при этом приносить домой пять-десять танга. Красота — это фарфоровое блюдо, и совсем даже неплохо, если на нем к тому же конская колбаса».

И дальше: «Он выбросил из своей фамилии слово «ходжа» и в домовый книге значится как Ташев. Вы подумайте только, разве другой решился бы иска-зить имя такого святого человека? Ведь ишан Таш-ходжа в прошлом был нешуточным ишаном: у него было 15 голов откормленных лошадей, и из них только две могли поднять своего хозяина!»

Близки образу Нурматджана образ бывшего завод-чика Ходжи Мирсираджа, ныне занимающегося пере-продажей старых вещей на рынке и сокрушающегося о прошлом времени, когда он был влиятелен и богат («Годы»), а также образ письмоводителя Баки, кото-

рый до революции хоть и не был вознесен на вершину социальной лестницы, но «страстно мечтал нажать себе капитал и открыть самостоятельное дело» («Письмоводитель»).

Оказавшись случайным гостем в новой передовой советской семье своего бывшего рабочего, Ходжа Мирсираджд с особой силой убеждается в том, какие изменения произошли в окружающей его действительности. И что особенно удивительно для старого заводчика, — изменились, прежде всего, сами люди. Его удивление вызывает и его бывший рабочий Арзикул, который, несмотря на преклонный возраст, много работает, ибо не мыслит себе жизни без труда, и сын Арзикула — стахановец, и жена сына, тоже стахановка, и, наконец, внук Арзикула, пионер Ульмас, мечтающий стать танкистом... Этим новым советским людям в свою очередь чужды и непонятны взгляды и образ жизни бывшего «хозяина завода», ставшего базарным спекулянтом.

Так, сама жизнь, сами утвердившиеся в стране новые порядки воочию убеждают человека, который не желает идти в ногу с жизнью, в бесполезности его существования, никчемности его дел.

И вот почему такой осуждающий смех вызывает слоняющаяся по городу одинокая фигура письмоводителя Баки, безуспешно подыскивающего себе неграмотных клиентов, которым он хочет предложить свои услуги — «написать заявление или письмо»... Разве не понимает этот чудака, — думается встречающимся на его пути людям, — что сейчас «найти неграмотных людей так же трудно, как отыскать орудия каменного века?»

Создавая сатирические образы, А. Каххар достигает большой художественной силы и выразительности. Творчески осваивая мастерство русских сатириков, прежде всего Н. В. Гоголя, А. Каххар поднимает созданные им сатирические персонажи на высоту типических обобщений, наделяет их яркими запоминающимися чертами. Художественный прием гротеска позволяет показать эти черты особенно выпукло и резко. Однако при создании положительных героев

писатель часто не может преодолеть той скованности в изобразительных средствах, в приемах индивидуализации, которая была отмечена и в его ранних рассказах.

Положительные герои — передовые советские люди — в рассказах А. Каххара подчас обрисованы довольно схематично, несмотря на то, что писатель совершенно правильно стремится утвердить их идейное, моральное и культурное превосходство над представителями старого мира. Так, согласно идейному замыслу рассказа «Джанфиган» ведущая роль в показе перерождения лодыря и лентяя Джанфигана отведена его способной и трудолюбивой жене, а между тем последняя даже не названа по имени и не выведена как активно действующее лицо («Джанфиган»); в рассказе «Девушки» основным героем является по сути дела Нурматджан, а вовсе не девушки, которые, правда, названы по имени, но сами не участвуют в рассказе. Психологически незавершенными остались образы положительных героев в рассказе «Годы».

Следует отметить, что этот недостаток успешно бывает преодолен там, где А. Каххар создает образы советских детей — Ульмаса («Годы»), Суяра («Упрямец»), Ялты («Внук»), полных любознательности, жажды деятельности, крылатых мечтаний о светлом будущем, которое их ждет.

Мастерство психологического описания, которому А. Каххар учится у А. П. Чехова, проявляется в глубоком и правдивом раскрытии писателем внутреннего мира ребенка. И Ульмас и Суяр — не только живые образцы воспитания и послушания, они, прежде всего, дети, и мир их детских представлений освещен очень правдиво.

Опыт Чехова, создателя прекрасных рассказов из жизни детей («Гриша», «Детвора» и ряд других), использует А. Каххар и в своем рассказе «Внук».

У маленького мальчика Ялты свои представления, своя особая жизнь, полная неожиданных открытий, на которые толкает его любознательность. Он по-детски капризен и упрям. Характер игр, который свидетельствует об интересах мальчика, весьма разнообразен.

Все то, чему он является свидетелем, вызывает его глубокий интерес; он засыпает свою бабушку бесчисленным количеством самых разнообразных вопросов и поражает ее своими заключениями.

Вопросы внука, столь неожиданные для бабушки, заставляют последнюю задуматься над многими вещами, до сего времени не приходившими ей в голову. «Старушка за 67 лет своей жизни впервые задумалась об этом. Действительно: небо твердое или мягкое? Месяц и звезды — горячие или холодные? Каким образом солнце, зайдя на западе, затем переходит на восток?»

Так за любознательным молодым поколением тянутся к знаниям, изменяют свои взгляды, которыми они жили много лет, и представители старого поколения, и в показе внутреннего роста советских людей, роста их культурных запросов заключена жизнеутверждающая сила рассказов А. Каххара, их большое воспитательное значение.

А. Каххар, наблюдающий жизнь зорким глазом художника, развивает в себе редкое дарование «в малом увидеть великое», и в пределах узких рамок «бытового» рассказа старается выразить глубокие и волнующие мысли, создать запоминающиеся характеры.

Итак, во второй половине 30-х годов А. Каххар выступает уже как сложившийся мастер короткого рассказа. Его творчество получает всеобщее признание и выдвигает его в число ведущих представителей советской узбекской литературы. Определяется своеобразное, сугубо индивидуальное творческое лицо писателя, оформляется его оригинальный авторский почерк.

Глава четвертая

ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА

Путь Абдуллы Каххара как художника слова очень своеобразен. Это путь долгих поисков своего индивидуального стиля в самом широком значении этого слова. Успехи, достигнутые А. Каххаром на этом пути, весьма показательны, ибо они говорят не только о неуклонном росте и совершенствовании таланта писателя, но и о росте всей советской узбекской литературы, нашедшей в лице А. Каххара одного из своих наиболее самобытных и оригинальных выразителей.

Начав с подражательных сатирических стихов, фельетонов и написанных сухим языком газеты неумелых рассказов, А. Каххар, творчески осваивая традиции великих русских художников слова, создает высокохудожественные образцы новеллистического жанра.

Прокладывая пути этому новому в узбекской литературе жанру, А. Каххар стремится освоить его художественную специфику, его своеобразные внутренние закономерности.

Большую помощь в этом отношении оказывает ему работа над переводами на узбекский язык рассказов русских писателей и прежде всего рассказов А. П. Чехова. Можно без преувеличения сказать, что узбекский читатель своему знакомству с творчеством Чехова обязан прежде всего квалифицированным переводам А. Каххара. Среди них такие рассказы как «Маска», «Злоумышленник», «Тоска», «Надлежащие меры»,

«Налим», «Толстый и тонкий», «Каштанка», «Унтер Пришибеев», «Хамелеон», «Вышло», «Смерть чиновника», «Без заглавия».

Вдумчивая работа над переводами рассказов Чехова, а также знакомство с его литературными заметками и письмами позволяют А. Каххару войти в творческую лабораторию мастера русской новеллы, глубоко изучить отдельные приемы его индивидуальной творческой практики.

А. Каххар учится замечательному мастерству Чехова глубоко проникать в характеры своих героев, давать поразительно верную психологическую характеристику образа, жизненно правдиво сочетать тонкий юмор с глубокой проникновенной лирикой.

* * *

Осваивает А. Каххар и особенности творческой манеры А. П. Чехова, своеобразие его авторского почерка.

В связи с тем, что одной из отличительных особенностей чеховского рассказа является чрезвычайная сжатость, краткость, которую А. П. Чехов не случайно называет «сестрой таланта»¹, рассказы писателя характеризуются необычайной экономией изобразительных средств. Эта экономия находит свое выражение прежде всего в обрисовке персонажей, действующих в рассказе. У Чехова портрет исчерпывается немногими, подчас одной, но весьма выразительной чертой, соответствующей характеристике внутреннего облика изображаемого персонажа. А. П. Чехов постоянно предостерегал писателей, работающих в области художественной прозы, особенно рассказа, от описательности, перечисления подробностей в портретной характеристике героя, указывая, что иногда меткий, удачно подмеченный штрих говорит об этом герое больше, чем подробное многоречивое описание его внешних и внутренних качеств.

В ранних рассказах А. Каххар предпочитает давать своим героям развернутую авторскую характеристику.

¹ А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. 12, 1950 г., стр. 126. (Письмо к Александру Павловичу Чехову от 11 апреля 1898 г.)

Он, например, подробно рассказывает о неприглядном внешнем облике Фазилятой и ее духовном уродстве, являющемся «искусственным добавлением к ее естественным недостаткам» («Платоническая любовь»), обрисовывает внешний вид и одежду действующих лиц в рассказах «Мир молодеет», «Два закона» и др. Отличаются многословием и содержащиеся в ранних рассказах писателя описания внутренних качеств героев, их действий и поступков.

В более поздних рассказах А. Каххар почти не останавливается на авторской характеристике образа и показывает героев главным образом через их язык, их высказывания. Стремясь к предельной лаконичности, писатель, как правило, не дает описания внешности персонажа. Главное, на чем он сосредоточивает свое внимание,— это слова и поступки героя, которым дается психологически глубокая мотивировка. Характер персонажа, его взаимоотношения с другими действующими лицами, его переживания, смена настроения находят свое отражение не в авторском описании, а прежде всего в словах самого героя.

Приведем в качестве примера сцену посещения амина стариком Кабылбобо, у которого украли вола («Воры»).

«Когда Кабылбобо предстал перед амином, последний, не раскрывая рта, сытно рыгнул, затем, свесив жирный подбородок, усмехнулся:

— М-да, корова пропала?

— Нет... не корова, вол... пестрый вол...

— Вол? Разве вол? Хм... пестрый вол? Вот как!

— У меня ничего нет, кроме этого вола...

Амин воткнул в ноздрю полпальца и ухмыльнулся:

— А был он у тебя до пропажи?... Какой это был вол?

— Пестрый вол...

— А хороший вол или плохой?

— Упряжной...

— А разве пойдет хороший вол, если его поведет чужой?

— Этот вол — всё мое достояние...

— А сам он не вернется? Впрочем, ему никто не

приказывал вернуться, в случае, если он будет кем-либо уведен... Почему слезы? А? Плакать нельзя!

Кабылбобо замер, уставившись в землю».

В этой сцене, где показано глумление наглого амина над бедным стариком, для которого пропажа вола явилась ни с чем не сравнимой по своей тяжести утратой, душевное состояние Кабылбобо передано с необычайным мастерством. Потрясенный случившимся, он не может ни о чем говорить, кроме как повторять, что украденный вол был «хороший пестрый вол». И эти скупые отрывочные слова потрясают читателя больше, нежели самые подробные описания иступленных рыданий.

А вот другая картина, взятая из рассказа «Гранаты». Турабджан и его жена молча наблюдают из окна своей лачуги за фейерверком, который устраивает их богатый сосед судья Мулладжан. Стремительно взлетают ввысь ярко-красные ракеты, оставляющие на небе огненные следы. Но, глядя на это великолепное зрелище, каждый занят своими мыслями, и в этих мыслях — весь герой со всеми его чувствами и переживаниями. Молодая женщина продолжает неотвязно думать только о гранатах, а Турабджан — о лишней копейке, достаемой ему с таким трудом... Это описание переживаний героев занимает у А. Каххара всего несколько лаконичных, но необычайно выразительных строк:

«Она никогда не видела сада судьи Мулладжана, но не раз слышала о нем. И вот сейчас ее глазам представился этот сад: это не просто сад — это гранатовый сад. На гранатовых кустах — обилие гранатов, каждый из них величиной с целый чайник...

— Одна ракета — три пятака, — нарушил молчание Турабджан, — а если выпустить сто ракет, то... каждая ежели по одной танге, то сто танга... Сбрасываем по пятаку — и всего, значит, получается семьдесят пять танга»...

Так же ясно выявляет себя характер персонажей в диалогах, на которых построены многие рассказы А. Каххара, и прежде всего сатирические: «Артист» (диалог артиста и его домашней работницы), «Учи-

тель литературы» (диалог студентки рабфака и учителя литературы), «Националисты» (диалог двух приятелей) и другие.

Язык героев в этих рассказах ярко индивидуализирован. Одна-две реплики Бакиджана Бакаева — и его облик становится совершенно ясен и не нуждается ни в какой дополнительной характеристике: «—Чехов? Гм... когда мы рассуждаем насчет буржуазного реализма, то в первую очередь должны обратить внимание на его объект. Надо, прежде всего, осознать объективную действительность, в которую вникали и которую отражали эти самые буржуазные реалисты. По сути дела, творчество Чехова от начала до конца по всей своей сущности — буржуазный реализм, то есть гм... Мукаррам, а ты яйца под курицу подложила? Надо подложить, а то никакого толку не будет. На всем свете нет животного глупее курицы — подложишь под нее яйцо — будет цыпленок! Почему это так получается? А? И почему петух кричит на заре? Вот ведь удивительная психология! А биологию вы изучаете!»

И дальше: «—Чехов? Гм... гм... по поводу Чехова у меня есть свои собственные соображения. Пусть другие говорят себе, что хотят, а во всяком случае в его мировоззрении... Вот ведь делают различие между его мировоззрением и мировоззрением Пушкина и Лермонтова. Даже и не смотрят на то, что это писатели одного периода, одного класса, одной страны...»

Дифференцируя язык изображаемых в рассказе персонажей, А. Каххар почти никогда не употребляет слов в неправильном, нелитературном произношении. В этом также, безусловно, сказывается влияние Чехова, никогда не прибегавшего к искажению слов, как к средству индивидуализации языка персонажа. «Язык должен быть прост и изящен,— писал А. П. Чехов брату Александру Павловичу,— лакеи должны говорить просто, без пушай и без теперича»¹. Только в одном рассказе «Большая» А. Каххар изображает речь ребенка — четырехлетней девочки, по-детски картавя-

¹ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, М. 1950 г., стр. 131.

щей. Разбуженная на рассвете, она в полусне бормочет заученную ею со слов старой соседки молитву, искажая при этом трудные для ее произношения слова.

В большинстве же случаев А. Каххар не прибегает к такого рода средству индивидуализации языка персонажей. Так, например, в рассказе «Внук» А. Каххар прекрасно передает язык ребенка, совершенно не прибегая к искажению слов:

« — А ну-ка, внучек, подойди сюда! Садись и кушай.

Ялта подошел, сел и, поворошив ложкой плов, сморщил носик:

— Это же вчерашний плов, ну-у...

— Да, внучек, вчерашний. Ешь, надо быть послушным. Оставь свой самолет, играть потом будешь.

— А я вчерашний плов есть не буду!»

Работая над ясностью и четкостью языка, писатель следует определенной тенденции, а именно — максимальному сближению языка своих персонажей с живой разговорной речью. Герои Каххара говорят, используя такие конструкции, такие стилистические обороты, которые свойственны устной речи. Для этой последней характерна большая простота синтаксиса, отрывочность, яркая эмоциональная окраска. Кроме того, А. Каххар часто вводит в язык своих героев весьма употребительные в живой узбекской речи специфические междометия и восклицания, богатую и выразительную идиоматику, придающую героям и событиям ярко выраженный национальный колорит.

Отточенность и меткость речевой характеристики персонажей делают лучшие из созданных писателем образов необычайно яркими, почти осязаемыми. А. Каххар не просто описывает своих героев, а поистине живописует их, и это умение «живописать», которое, по справедливому замечанию А. Н. Толстого, является признаком большого мастерства и даровитости художника¹, придает героям А. Каххара большую естественность и впечатляющую силу.

Так как в большинстве рассказов А. Каххара центр

¹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, 1949 г., стр. 299.

тяжести лежит на диалоге, то авторской речи писателя часто отводится подчиненная роль, но, тем не менее, значение ее в рассказе очень велико и характер ее различен.

В ранних рассказах писателя, как мы уже отмечали выше, часто встречались отступления от автора, иначе — авторские ремарки, в которых А. Каххар, тогда еще недостаточно владевший мастерством художественной композиции, выражал идейный замысел своего произведения или свое отношение к выведенным им персонажам («Заблудший», «Соперник»). В ремарках иногда содержались замечания писателя, касающиеся того или иного события, о котором говорится в рассказе, пояснения к нему, часто построенные на сравнениях и носящие характер обобщения. Например, рассказывая о веселой и непринужденной болтовне девушек с приехавшим из города джигитом («Мир молодеет»), А. Каххар пишет:

«Девушки переговаривались между собой и пересмеивались; если в среду джигитов войдет одна девушка, ее вес в беседе увеличивается, однако, если, как, например, в данном случае, в среду пяти девушек войдет один джигит, они не обращают на него внимания. Он оказывается слабым, жалким, затерянным в уголке».

В рассказе «Смех бога» А. Каххар, говоря о том, что его герой Мирза Ахмад по профессии кошечки (ложечник), комментирует это следующей ремаркой:

«Ремесло изготовления ложек не такая удачная профессия. Если будет еда, ее можно есть прямо из посуды, однако, если не будет еды, нельзя есть ложки».

Иногда авторская ремарка представляет собой общее заключение о портрете или внутренних свойствах изображаемого лица. Описывая внешнее и духовное уродство Фазилытой («Платоническая любовь»), А. Каххар замечает: «Если человек сознает свои недостатки, то можно считать, что у него этих недостатков нет, а если он их не сознает, или, в особенности, старается не сознавать, несчастный тот человек!»

В более поздних рассказах, где писатель стремится быть менее многословным, такого рода авторские ре-

марки встречаются значительно реже. Однако А. Қаххар иногда прибегает к ним и здесь, так, например, говоря о страшном горе, каким явилась для старика Кабылбобо потеря вола («Воры»), А. Қаххар замечает:

«Для дехканина пусть лучше дом сгорит, лишь бы не пропал вол. Один-два мешка соломы, десяток-полтора жердей, арба камыша — и дом, а чтобы нажать вола, сколько же времени нужно жить впроголодь».

Изображая ссору Джанфигана с женой («Джанфиган»), А. Қаххар включает следующую заметку «от автора»:

«Ссоры и столкновения также бывают разного рода. Иногда ссора вспыхивает из-за такого пустяка, сопровождающегося потоком отталкивающих слов, что, придя в себя, ни муж, ни жена не могут вспомнить, из-за чего эта ссора возникла».

Так как подобные замечания носят характер обобщений, А. Қаххар часто заменяет их краткими народными изречениями, пословицами, поговорками, которые употребляет в авторском повествовании. Говоря о том, что весь «процесс лечения» (то есть заговоры, молитвы и т. п.) жены бедняка Сатывалды («Большая») стоил денег, писатель замечает:

«И так всегда — где толсто, там растянется, где тонко — там порвется».

Или в рассказе «Воры»:

«Вечером Кабылбобо собрался идти к амину. Сухая ложка рот дерет. Сколько же денег нужно понести амину? Для того, кто дает и одного много, а для того, кто берет и десяти мало». И дальше в этом же рассказе: «Кабылбобо посоветовался со своими друзьями-приятелями: что нужно понести приставу, кроме денег? Ведь известно, что прежде чем человек назовет его «мой бек», спина надломится». Крылатые выражения, пословицы и поговорки А. Қаххар часто вкладывает и в уста своих героев.

Прием использования авторских ремарок, носящих характер обобщений, не единственный у писателя. Не менее распространен у него другой художественный прием, который заключается в том, что речь автора и

речь персонажей не противопоставлены одна другой, а взаимно проникают друг в друга, что способствует в ряде случаев полному стиранию грани между словами автора и словами (или мыслями) персонажа.

Этим достигается переключение писателя в сферу восприятий и мыслей своего героя. Излагая слова и суждения персонажа в канве авторского повествования, писатель тем самым добивается того, что характер героя оказывается как бы раскрытым изнутри. Такого рода прием Каххар часто использует в своих сатирических и юмористических рассказах; в этих случаях комический эффект достигается тем, что автор, опуская вводные пояснительные предложения типа: «он думал», «он считал», «ему казалось» и т. п. и вводя несобственную речь (то есть речь действующих лиц) как органическую часть в свое повествование, как бы самоустраняется от оценки событий и явлений, полностью предоставляя это право своему герою.

Впервые отмеченный прием был применен А. Каххаром в рассказе «Смех бога». Писатель как бы погружается в мир темных, наивных представлений ложечника Мирзы Ахмада, богобоязненного, богомольного, запуганного человека. Вводя в авторский контекст его мысли и убеждения, глупые по своей наивности и до крайности примитивные, автор тем самым высмеивает их, и образ героя предстает в сатирическом плане. Рассказывая о том, как имам приказал Мирзе Ахмаду отложить на несколько дней рубку орехового дерева, растущего недалеко от дома имама, А. Каххар пишет: «Если имам скажет отложить еще на две недели, Мирза Ахмад и это исполнит, но о причине не спросит. Таково желание имама. Обязанности верующих людей заключаются в том, чтобы выполнять приказания духовенства, а не спрашивать о причинах».

В приведенном отрывке первая фраза, несомненно, относится к авторской речи, а две последующие — слова (вернее представления) Мирзы Ахмада, которые специально не выделены автором, а вплетены в авторский контекст.

Тот же прием использует А. Каххар в сатирическом рассказе «Откровение». Мулла Саид Джалалхан,

блаженствовавший за наркотическим напитком — кокнаром, был выведен из себя назойливой мухой, которая садилась то на нос, то на губу муллы: «Саид Джелалхан разозлился: из-под земли достал кокнар, сидел, кейфовал... и на тебе! Если говорить справедливо, муха — негодная тварь: она попадает в только что налитый чай и плавает в нем, растаскивает изюм, из чистого, процеженного кокнара извлекается мушиное крыло. А скажите, сбросив свое крыло в кокнар, куда она сама девается? Он принялся разыскивать муху, укравшую его кейф. Которая же из этих вот, что кишмя кишат в комнате? Саид Джелалхан тотчас же закрыл дверь и взял в руку длинный веник».

Мысленные рассуждения Саид Джелалхана писатель вплетает в ткань авторского повествования, не выделяя его пояснительными словами. Характером этих рассуждений и обусловлен сатирический тон рассказа.

В рассказах о прошлом, о тяжелой доле неправых, несчастных узбекских тружеников писатель пользуется тем же стилистическим приемом такого взаимоотношения авторской речи и речи персонажа, при котором последняя, то есть несобственная прямая речь персонажа, иначе называемая внутренним монологом, вливается в авторский контекст, незаметно переходит в него. Однако вплетенные в авторский контекст слова героя в этих рассказах вызывают не смех и осуждение, а глубокое чувство жалости и сострадания к бедному честному человеку, живущему в мире темных, нечестивых представлений («Большая», «Воры», «Сад увеселений»).

В одном из эпизодов рассказа «Воры» А. Каххар показывает, как элликбаши, придя осматривать хлев, из которого ночью у старика Кабылбобо украли вола, старается утешить бедняка: «Не плачь, не плачь, говорю! Вол твой, если он только не ушел из-под ведомства белого царя, найдется непременно!»

Элликбаши так удостоверил наличие вола, как будто стоит только выйти на улицу — и вол найдется. После того, как этот человек, помоги ему бог, столько сделал, ему ведь надо что-нибудь дать. Ведь попусту кошка на солнце не выходит. Разве мало денег затра-

тил он, чтобы стать элликбаши? Известно, что одному только мингбаши он отдал 700 снопов клевера и годовалого жеребенка. Ведь жалованья-то он от царя не получает! Кабылбобо потряс свой кошелек и отдал элликбаши все содержимое...»

В приведенном отрывке рассуждения Кабылбобо об элликбаши, характеризующие мир представлений и переживаний старика, составляют органическую часть авторского контекста и не выделены из него.

Тот же прием мы встречаем в рассказе «Сад увеселений»: «Мастер Хамракул занемог. Кто знает, или вчерашний жертвенный плов не пришелся ему по вкусу, или было что-то в насвае¹ человека, что утром приносил чинить чайник. Впрочем, недомогание чувствовалось еще вчера утром... Ведь разве так бывает, чтобы от чая пахло кукурузой?!»

Таким образом, художественные приемы, которыми пользуется писатель, раскрывая психологические переживания своих героев, различны. Совокупность всех этих приемов обуславливает характер авторской речи А. Каххара, очень гибкой и подвижной.

Наблюдение над тропами, которые употребляет писатель, ясно показывает, что А. Каххар решительно порывает в своих произведениях с традиционными штампами в системе поэтической образности, характерными для некоторых произведений старой узбекской литературы с их вычурностью, цветистостью, обилием украшающих эпитетов и т. д.

Синтаксис авторской речи писателя необычайно близок к синтаксису разговорной речи. Работая над языком своих персонажей и стремясь приблизить его к живой разговорной речи, А. Каххар придерживается этого же правила и в авторском повествовании. Стремясь к максимальной краткости в описаниях, А. Каххар в своих рассказах почти не употребляет определенных, придаточных оборотов, предложений, сложных по своей конструкции.

Известно, что короткая, простая, легкая для чтения фраза является характернейшей особенностью языка

¹ Жевательный табак.

чеховских рассказов. В одном из своих писем А. М. Горькому Чехов писал: «...читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду»¹.

В языке Каххара мы чаще всего встречаемся с простым предельно кратким предложением. Короткие фразы придают действиям, о которых говорится в рассказе, очень подвижный, динамичный характер, сообщают стилю писателя предельную ясность и четкость. Лаконичность, к которой стремится А. Каххар, заставляет его быть особенно тщательным при отборе необходимых изобразительных средств.

Вот, например, начало рассказа «Большая». В этом рассказе, занимающем всего две страницы, нет ничего лишнего, каждая деталь хорошо продумана и уместна.

«У Сатывалды заболела жена. Он пригласил муллу прочесть над больной молитву — не помогло. Послали за знахарем. Знахарь пустил кровь. У больной потемнело в глазах и закружилась голова... Заговаривал болезнь старик-заклинатель. Приходила какая-то женщина, стегала больную тонкими ветками тальника, кропила свежей кровью только-что зарезанной курицы...

Все это, конечно, стоило денег... Ведь так всегда бывает, где тонко, там и рвется.

В городе всего одна лечебница. Что знал об этой лечебнице Сатывалды? В прохладном, тихом парке спрятано среди деревьев высокое красивое белое здание. На пепельно-серых дверях со стеклянными ручками — кнопка для звонка. Когда его хозяин Абдуганибай, торговавший хлопковой шелухой и жмыхом, был

¹ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, М., 1950 г., стр. 310—311.

в амбаре завален мешками так, что чуть было не погиб, он почему-то поехал не в эту лечебницу, а в Сим¹. При слове «лечебница» перед глазами Сатывалды возникали извозчик и двадцатипятирублевая бумажка с портретом белого царя».

Единственная в городе лечебница недоступна для Сатывалды, и именно потому такой красивой и необыкновенной выглядит она в его представлении. Целая пропасть отделяет бедняка от чудесных «пепельно-серых дверей со стеклянными ручками и кнопкой для звонка»... Здесь, в этом описании лечебницы важна каждая «мелочь». Ведь не однажды вспоминает Сатывалды о красивом белом здании, спрятанном среди деревьев прохладного тихого парка, но все те «подробности», какие он знает о лечебнице, не идут дальше кнопки для звонка на парадных дверях... Что за мир открывается за этими дверями, Сатывалды уже не может узнать...

Выше указывалось, что подавляющее большинство рассказов А. Каххара построено на конфликте. Конфликтный характер каххаровских рассказов сообщает их сюжету известную четкость и прямолинейность. Количество действующих лиц в большинстве случаев сведено к минимуму — двум-трем («Гранаты», «Упрямец», «Внук», «Кто виноват» и др.). Такое небольшое число персонажей, краткий размер рассказа в свою очередь обуславливают то, что в нем, как правило, одна сюжетная линия, которая развивается очень быстро и динамично. Писатель старается всячески избегать каких-бы то ни было отступлений от основного сюжетного стержня, и потому роль отдельных побочных сюжетных ситуаций в рассказах весьма незначительна. Внимание читателя концентрируется на одном, центральном эпизоде, который кладется в основу рассказа. А потому сюжет почти любого рассказа А. Каххара может быть изложен буквально в нескольких словах.

Простота сюжета преследует у писателя следующую задачу: раскрыть на примере одного эпизода, подчас самого обыкновенного будничного события,

¹ Сим — современный город Фергана (примеч. писателя).

внутренний характер персонажа. Показ какого-нибудь одного характерного штриха в его поведении в ту или иную минуту позволяет читателю легко дорисовать в своем воображении весь облик данного персонажа.

Однако иногда, увлекшись формальной стороной дела — занимательным сюжетом, писатель подчиняет ему и идейную сторону рассказа. Естественно, что в таких случаях рассказ получается надуманным, фальшивым, схематичным («Кроватка»). К числу неудач в построении сюжета следует отнести также механическое заимствование сюжетных ситуаций и частые автореминисценции — перенос отдельных мотивов и сюжетных схем из одного рассказа в другой. Так, рассказ джигита о бедняке, вынужденном питаться падалью («Мир молодеет») повторен Мирзой Бахрамом («Националисты»), а история старушек, занимающихся выкормкой шелковичных червей, из рассказа «Старушки передали по проводам» перенесена в роман «Огни Кошчинара».

В основе композиции каххаровских рассказов лежит чеховский принцип построения рассказа-сценки. Маленькая замкнутая в себе сценка охватывает один выхваченный из жизни эпизод. Из рассказа читатель обычно не узнает прошлого героев, не узнает и того, как сложится их жизнь в будущем. Герои живут на страницах рассказа всего лишь несколько часов, иногда дней; композиционная структура рассказа, как небольшой сценки, бывает подчеркнута также тем, что начало рассказа связывается обычно с приездом или приходом героя куда-либо, а конец — с его уходом или отъездом. Этот промежуток времени составляет основное структурное ядро произведения.

Экспозиция в рассказе, построенном таким образом, в большинстве случаев отсутствует. Завязка начинается с первых же строк рассказа. Этот композиционный прием особенно характерен для чеховских рассказов. А. П. Чехов указывал, что рассказ надо начинать не с описаний природы, а с фразы типа «Сомов, ви-

¹ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, М., 1950 г., стр. 246.

димо, волновался», и это указание замечательного русского новеллиста явилось отправной точкой для работы А. Каххара над композицией своих произведений.

Подавляющее большинство рассказов А. Каххара начинается с предложения, сразу вводящего читателя в суть происходящих событий: «Итак, было решено резать Ахмада Палвана» («Прозрение слепых»); «Жена Сатывалды заболела» («Большая»); «Кадакчи Хамракул занемог» («Сад увеселений»); «Красивый молодой человек постучал в дверь» («Огорчения»); «Приятель-охотник преподнес Кутбетдинову двух фазанов» («Упрямец»); «Ходжи Мирсираджд, оспаривая место в автобусе, вступил в перебранку с женщиной» («Годы»). За этими фразами следует изображение центрального события.

Концовка рассказа подчинена основной задаче — замкнуть данную сценку. Она не подводит общего итога событиям жизни героя и тем более не устремлена в будущее. Она только завершает изображенный писателем эпизод, подводит под ним черту. По своему построению концовка, так же как и завязка, содержит указания на определенное действие, часто выраженное одной-двумя очень лаконичными фразами: «Дорожное приключение было забыто. Двое приятелей, вновь ставшие неразлучными друзьями, какими и были прежде, вошли в пивную» («Националисты»), «На следующее утро он сел в поезд» («Письмоводитель»). «Он немедленно заснул и захрапел. Но и его храп был тоже каким-то очень благовоспитанным: «плук-кум-прррр... плук-кум-пирр» («Артист»); «Хамдам долго стоял и смотрел на отца. Завтра он скажет точно так же» («Кто виноват»). «Редактор залпом выпил остывший чай и, посетовав на затраченные попусту полтора часа, приготовился нас слушать» («Бек»), «На следующий день два приятеля-ревнителя веры отправились в пустыню за черепаками» («Откровение»).

Иногда писатель как бы не досказывает конца своего рассказа, словно оставляя за читателем право самому объяснить случившееся и сделать вывод, который подсказан всем ходом рассказа. Так, например,

писатель не говорит о том, что Турабджан украл гранаты для жены в чужом саду («Гранаты»). Однако это становится совершенно ясным из заключительных строк рассказа:

«Входная дверь отворилась. Не успела женщина обернуться, как вошел Турабджан с узлом на спине. Он бросил узел на середину комнаты. Гранаты, завернутые в простыню, раскатились во все стороны, некоторые из них попали в углубление для стока воды. Турабджан взглянул на жену. Увидев его лицо, жена вздрогнула — так оно было бледно! Турабджан сел и схватился за голову. Жена подбежала к нему и положила руку ему на плечо:

— Куда вы ходили?— сказала она задыхаясь,— что вы сделали?

Турабджан не ответил. Все тело его дрожало».

Писатель как бы предлагает читателю самому завершить рассказанную ему историю, и потому иногда концовка рассказа содержит лишь намек на событие, которое последует в дальнейшем и явится естественным завершением описанного эпизода.

Так, А. Каххар заканчивает свой рассказ «Голубой конверт», созданный в годы войны, сообщением о том, что сержант Мирзаев, познакомившись с матерью и сестрой интересующей его девушки Латофатхон и узнавший от них о замечательных качествах девушки-фронтовика, пишет последней письмо. И хотя А. Каххар завершает рассказ следующей фразой, в которой скрыт добродушный юмор писателя, согретый теплым чувством большой симпатии к своему герою: «Содержание этого письма не подлежит оглашению», читателю же может не быть понятным, что написал Мирзаев девушке и чем это его письмо разнится от первых трех писем, написанных еще совсем незнакомой ему Латофатхон.

То же можно сказать и в отношении рассказов «Воры» и «Приданое». Концовка этих рассказов однотипна: «Торговец хлопком принял близко к сердцу горе Кабылбобо и предложил ему на время пахоты не одного, а двух волов, но только с одним «маленьким» условием. Это условие станет известно осенью...»

(«Воры»). «То, что ответила Шахринисо, станет известно осенью» («Приданое»).

Читателю, знакомому с содержанием рассказа «Воры», ясно, чем явится для Кабылбобо «маленькое» условие торговца хлопком; ясно, что последний спросит со старика за свое одолжение ему такую сумму, которую Кабылбобо уже не сможет заплатить и потому будет вынужден идти в кабалу к баю; а весь ход развития рассказа «Приданое» подскажет, что осенью Шахринисо с честью выполнит взятое на себя обязательство и принесет жениху свое необычное приданое — «работу, которая приведет в восхищение весь район».

В рассказах сатирических писатель умело переключает центр тяжести на концовку, являющуюся одновременно и развязкой, обычно довольно эффектной. Приведем в качестве примера концовку рассказа «Женщина, не евшая изюма».

Здесь изображается публичный суд всего квартала над муллою Норкузи, клеветавшим на честных работающих женщин и не замечавшим разврата собственной жены, которая принимала в своем доме мужчину, переодетого в женское платье.

Возмущенная поведением муллы, которому вместо того, чтобы «кумушек считать трудиться», нужно было бы обратить внимание на себя и поведение своей жены, соседка муллы — двенадцатилетняя девочка — громко выкрикнула ему порицание. Мулла не остался безответным.

«Взглянув на девочку, стоящую на дувале, он сдавленным голосом прикрикнул:— Ты молчи! Кто дал тебе право говорить? Я собственными глазами видел, как ты взяла у сына мастера Мавлана целую горсть изюма.

Все засмеялись. Кто-то с крыши крикнул:

— Ну, конечно же... Ведь его жена изюма не ела...»

В целом композиционные приемы в рассказах А. Каххара разработаны очень умело и, несомненно, носят на себе благотворное влияние творческой практики А. П. Чехова.

Это влияние, кроме всех вышеуказанных моментов, сказалось, в частности, и на художественной — поэтической и композиционной — функции пейзажа.

В письме к брату Александру Павловичу Чехов указывал: «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер à propos. Общие места вроде: «заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч. «Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали», — такие общие места надо бросить»¹. Как бы продолжением этого высказывания Чехова является другое его высказывание, содержащееся в письме к А. М. Горькому: «...Красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.»²

В ранних рассказах А. Каххар делает попытки давать развернутые пейзажные зарисовки. Так, например, с пространныго описания природы начинается его повесть «Приговор над кишлаком», рассказ «Когда же опять будет лунное затмение», пейзажные зарисовки есть в рассказах «Смех бога» (картина грозы в горах) и «Мастан» (наступление ночи и появление первых звезд).

Пейзаж в ранних рассказах Каххара не несет какой-либо определенной композиционной функции, он просто-напросто приклеен к рассказу и дан сам по себе, независимо от настроения и переживаний героев рассказа.

На дальнейшей стадии своего творческого развития А. Каххар, глубоко изучив мастерство Чехова, стремится освоить его художественный опыт и в отношении обрисовки пейзажа. В этом отношении А. Каххар работает по следующим направлениям: прежде всего он стремится, основываясь на указаниях Чехова, предельно сжать пейзажные зарисовки: «Солнце в зените, тень неподвижна. Город дремлет» («Националисты»). Чаще всего писатель не дает в рассказах никаких

¹ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 11, М., 1956 г., стр. 94—95.

² А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, М., 1957 г., стр. 271.

картин природы, но указывает как бы вскользь на одну какую-либо деталь, позволяющую установить, в какое время года или в какое время дня происходит описываемое событие. Так, например, в рассказе «Большая» писатель вскользь замечает, что Сатыволды с утра до вечера работал на солщепеке, а его маленькая девочка сгоняла платком с лица матери «вялых, полуживых назойливых мух», и этого упоминания достаточно, чтобы перед глазами возникла картина знойного, душного лета.

И последнее — пейзаж в рассказах Каххара выполняет определенную «психологическую» функцию, связанную с душевными переживаниями героев и способную возбудить у читателя то или иное настроение. «...Описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, — указывал Чехов писателю Жиркевичу, — когда они кстати, когда они помогают вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации»¹.

Иногда пейзаж у Каххара полностью гармонирует с душевными переживаниями героев, он как бы аккомпанирует им. Тягостно и тяжело на душе у жены Турабджана («Гранаты»), она чувствует себя одинокой, несчастной, виновной. Придя в себя после побоев мужа, она выходит на улицу; но и там ничто не может порадовать ее глаз: все тускло, темно и пусто, как и на душе у бедной женщины... «Устав от плача, она вышла во двор. Было темно. Где-то в стороне лаяли собаки. Открыв калитку, она посмотрела по сторонам — полная тишина. В стороне гузара тускло мерцал только один огонек. Чайханы закрылись. Она повернулась и пошла в дом».

В том же рассказе «Гранаты» А. Каххар использует и другой художественный прием изображения пейзажа, основанный на контрасте с душевными переживаниями героев, который углубляет и усиливает впечатления от этих переживаний. Беспросветную бедность семьи Турабджана, убожество его очага подчеркивает картина роскошного празднества, устраивае-

¹ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, М., 1950, стр. 246.

мого в доме богача-соседа. На фоне ослепительных ракет пятисвечная керосиновая лампа в доме бедняка кажется особенно тусклой и жалкой...

Так же контрастна картина вечернего звона в рассказе «Сад увеселений», следующая непосредственно после описания того, как полицейский участок «открылся и проглотил» двух ни в чем неповинных людей: «Церковные колокола призывали к вечерне и звонили тяжело и долго. Этот звон волнами распространялся над городом, уже дремлющим, хотя еще не зашло солнце».

Вечерний звон над дремлющим тихим городом не может заставить примириться с царящими здесь несправедливостью и бесправием, тяжелыми страданиями несчастных людей.

С пейзажем, основанным на контрасте, читатель встречается и в послевоенном рассказе писателя «Кроватька», только здесь картина обратная. Хмурая природа отнюдь не располагает к появлению веселых жизнерадостных мыслей. Однако счастливый Ганиджан, обрадованный удачной покупкой, не замечает неприглядных картин, открывающихся его взору. Он бодр, весело настроен, и серые картины природы не могут навевать на него печальных мыслей:

«Арыки по краям дороги покрылись льдом и покорибились, деревья походили на кургузые метлы, небо хмурилось, как бы страдая оттого, что не посыпало землю за день снегом самое меньшее раза четыре. Поэтому уже темнело, хотя солнце еще не зашло. Одним словом, ничто не могло обрадовать человека. Но, несмотря на это, Ганиджан испытывал наслаждение и напевал песню под стук лошадиных копыт и позвякивание сбруи».

Таким образом, рассказы А. Қаххара близки рассказам Чехова и по своим художественным особенностям. Композиционный принцип построения рассказа — сценки, динамика сюжета, подчеркнутая роль детали, служащей основным средством характеристики образа или пейзажа, интенсивность завязки, композиционная законченность и, наконец, характерные особенности поэтической стилистики и языка, выражаю-

щиеся в предельной лаконичности и точности описания, лексическом богатстве и эмоциональности — все эти моменты, развитые А. П. Чеховым в его рассказах, послужили отправной точкой для А. Каххара-новеллиста, разрабатывающего в узбекской литературе на материале конкретной действительности Узбекистана с ее национально-исторической спецификой жанр малых прозаических форм.

Освоение чеховских традиций велось А. Каххаром параллельно с изучением и освоением творчества других русских писателей, в частности, Н. В. Гоголя.

Влияние Гоголя на творчество А. Каххара шло в основном по двум руслам: освоение сатирического наследия Гоголя и влияние гоголевской героической традиции, особенно ярко сказавшееся на произведениях А. Каххара, созданных в период Великой Отечественной войны.

Сатирические традиции Гоголя А. Каххар начал осваивать еще в 20-е годы, то есть в годы своего ученичества, когда он выступал как фельетонист. В статье о Н. В. Гоголе, напечатанной в 1952 году, А. Каххар пишет:

«Я помню, как мой товарищ, прочитав один из моих более поздних фельетонов о том, как старый мулла был удален с собрания избирателей¹, сказал мне: «Твой язык приобретает остроту». На это я ответил: «Ты прав, и я думаю, что этим я обязан Гоголю»². И дальше: «Особенно сильно чувствуется влияние творчества Гоголя в моих рассказах, созданных в начале тридцатых годов — «Соперник», «Платоническая любовь» и других»³.

Не случайно, что образ Лукмана-хакима («Соперник») является одним из наиболее ярких сатирических образов в ранних рассказах писателя. Большое значение придается в рассказе обстановке, в которой живет знахарь, еще более подчеркивающей образ старика,

¹ Имеется в виду фельетон «Изгнание муллы Махмуджана Махдума», написанный А. Каххаром в феврале 1929 года.

² «Великий художник», ж-л «Шарк юлдузи», 1952 г., № 3, стр. 45.

³ Там же.

отсталость, косность его убеждений. Дом Лукмана-хакима как бы дополняет образ его владельца, как мебель у Собакевича, которая тоже, казалось, говорила: «И я тоже Собакевич!» или «И я тоже очень похож на Собакевича!» И внешний вид этого старого дома, который «построен в один год с арком Худоярхана в Коканде», и его «интерьеры», покрытые вековым слоем грязи и копоти, неотделимы от старика-знахаря.

В дальнейшем, с ростом идейно-художественного мастерства писателя, гоголевские традиции впитываются им более сознательно, и их усвоение приносит более высококачественные плоды.

Под благотворным влиянием Гоголя А. Каххар учится созданию художественного гротеска — приему сатирического изображения, которым чаще всего пользуется в сатирических рассказах. Художественный гротеск, основанный на сознательном преувеличении и заострении типического обобщенного характера или явления, способствует более полному и яркому раскрытию сатирического образа, придает большую силу разоблачительному пафосу произведения («Откровение», «Женщина, не евшая изюма», «Девушки» и др.).

Изучая гоголевские приемы сатирического изображения, А. Каххар обращается также к освоению особенностей гоголевского языка и стиля, непередаваемого своеобразия гоголевской речи, творчески используя характерные для нее обороты, ее ритмический строй, интонацию, яркость и выразительность сравнений.

«А ну-ка, пусть скажет какой-нибудь беспристрастный человек: если обойти весь Узбекистан, можно ли найти еще одного такого джигита, как Нурматджан? А если даже и есть такой, то все равно ему далеко до Нурматджана! Разве он в дни своей молодости мог, как Нурматджан, без конца глядеться в зеркало, соображая, на ком же ему жениться?»

Некоторые люди — в шутку или всерьез — утверждают, что летом за ним увязываются мухи. Какая ложь! Ну зачем же им увязываться? Говорят также, что у него всегда белы уголки губ. Но это тоже вовсе не недостаток, напротив — это ни что иное, как признак целомудрия.

А что можно сказать о его фигуре: жаль, тысячу раз жаль, что у него пара рук, а то он был бы похож на самый красивый кальян для курения анаши».

Когда читаешь вышеприведенный отрывок из рассказа А. Каххара «Девушки», невольно приходят на память герои Миргорода: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!» Отличнейшая! А какие смушки: фу ты пропасть, какие смушки! Сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие!...» Или дальше: «Иван Никифорович никогда не был женат. Хотя поговаривали, что он женился, но это совершенная ложь. Я очень хорошо знаю Ивана Никифоровича и могу сказать, что он даже не имел намерения жениться. Откуда выходят все эти сплетни? Так как пронесли было, что Иван Никифорович родился с хвостом назад. Но эта выдумка так нелепа и вместе с тем гнусна и неприлична, что я даже не почитаю нужным опровергать ее пред просвещенными читателями, которым без всякого сомнения известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть, назад хвост».

А вот Джанфиган, которого А. Каххар представляет читателю следующим образом: «Вы, конечно, знаете Джанфигана, того самого, который весной прошлого года, напившись пьяным, приставал на улице к прохожим с вопросом: «А ну-ка, скажи, о какую стену разбить мне свою голову?»— не может не напомнить следующих гоголевских строк: «Вы знаете Агафью Федосеевну?— Та самая, что откусила ухо у заседателя!» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Этот прием обрисовки персонажа, заключающийся в том, что путем отдельных авторских ремарок, активизирующих внимание читателя, выводимый персонаж предстает, как лицо давно всем известное (это... тот самый, который), был свойственен и художественному стилю многих рассказов Чехова: «Вошел старичок... тот самый, у которого сгорела шапка...» («Мужики»), «Петр Петрович Стрижин... тот самый, у которого в прошлом году украли новые галоши» («Неосторожность») и др.

Влияние Гоголя заметно сказывается и на других

компонентах, из которых слагается авторская речь А. Каххара в целом ряде его сатирических рассказов и, в частности, на поэтических тропах, которые употребляет писатель. Особенно характерны в этом отношении сравнения. А. Каххар использует сравнения преимущественно юмористического порядка, содержащие иронию, насмешку над изображаемыми ими персонажами. Как на характерную особенность в употреблении сравнения, надо указать на то, что Каххар, стремящийся главным образом изображать своих героев в действии, пользуется сравнением именно для передачи действия, для более яркого и поэтического его отображения: «Старик, словно хлебнул кумыса, ослабел и присел»; «Заргаров, прочтя надпись под портретом, так удивился, словно увидел крылатого верблюда»; «Старик вздрогнул, словно встретил внезапно на дороге кетмень с привязанными к нему деньгами»; «Мирза Ахмад, словно был отброшен лопатой, пролетел несколько шагов»; «Поздно вечером он приползает, как муха, оставшаяся в холоде»; «Он был суетлив и нетерпелив, не знал, куда себя девать, как курица, которой пора нестись»; «Лукман-хаким задохнулся и зафыркал, как корова, которую оса ужалила в нос»; «Так как петь ему не хотелось, он остановился, словно граммофон, у которого кончился завод» и т. д.

Таким образом, сравнения у писателя служат в основном средством характеристики действий образов-персонажей. Иногда же они передают лаконичную поэтическую картину природы: «Небо хмурилось, словно страдая оттого, что не посыпало за день землю снегом самое меньшее раза четыре». Или «Постепенно потемнели, словно покрылись золой, верхушки высоких тополей».

Высокая идейность и прекрасное мастерство великих русских художников слова, которые стремится освоить А. Каххар, будучи преломлены через призму его художественного восприятия, отнюдь не придают творческому облику писателя, его авторскому стилю эклектического характера. Напротив, соединенные в едином художественном методе писателя, обладающе-

го яркой творческой индивидуальностью, они составляют органическое единство и обуславливают специфические особенности и эстетическую ценность его художественных произведений.

Впитывая в себя наследие русских классиков, к сокровищнице которых узбекский писатель сумел подобрать свои собственные оригинальные ключи, А. Каххар в то же время остается глубоко национальным писателем. Творчески применяя традиции русских художников-реалистов для отражения действительности современного Узбекистана, создания реалистических картин быта узбекского народа, А. Каххар обогатил родную литературу новыми жанровыми формами и значительно усовершенствовал средства стилистики родного языка.

Глава пятая

В ГОДЫ ВОЙНЫ

Великая Отечественная война, явившаяся школой мужества и боевой проверкой сил всего советского народа, была такой же боевой проверкой и для многонациональной советской литературы.

Выражающая интересы народа и безраздельно служащая ему советская литература в дни Великой Отечественной войны поистине стала «голосом героической души народа», как художественно определил ее А. Н. Толстой в своей статье «О литературе и войне»¹. Вдохновляя советских людей на великие подвиги во славу своей Родины, советская литература укрепляла в них высокие патриотические идеи, учила священной науке ненависти к врагу и утверждала светлую веру в победу.

С первых же дней войны вместе со всем советским народом поднимаются на борьбу с фашистскими захватчиками узбекские советские писатели. Выражая чувства, волновавшие узбекский народ в дни тяжелых испытаний, выпавших на долю Родины, они стремятся показать новые черты в его духовном облике, рожденные в советскую эпоху и особенно проявившие себя в годы войны, — горячий интерес к жизни всей страны, сознание слитности своей судьбы с судьбой

¹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 14, ГИХЛ, М., 1953 г., стр. 347.

всего советского народа. «Дома любящих братьев так же слитны, как их судьбы, их дороги так же слитны, как их жизни,— писал узбекский народ своим сыновьям, сражающимся в рядах Советской Армии.— Союз советских республик — это крепость с одними воротами, и разбойник, влезший в эти ворота, покушается и на твою жизнь! Если все братья, все советские народы рука об руку будут с полной решимостью бить врага, — он будет наверняка разгромлен»¹.

Особенное развитие получила в годы войны узбекская публицистика, ставшая правдивым художественным документом эпохи и представленная публицистическими статьями, фронтовыми зарисовками, очерками, посвященными боевым эпизодам, подвигам героев войны и труда, борьбе партизан в тылу врага. На новую идейно-художественную ступень поднимается и публицистическая лирика. Ее действенность не только в злободневности, но и в идейной насыщенности, в глубине и конкретности выраженных в ней мыслей и чувств. В узбекской публицистической лирике нашли свое отражение думы и переживания, общие для всех советских людей — справедливый гнев и ненависть к врагу, нарушившему мирную жизнь страны, скорбь по тяжелым утратам и страстный призыв к мести фашистским оккупантам за их кровавые злодеяния, непоколебимая вера в победу и, наконец, гордость и торжество победителя. Лучшие образцы узбекской лирики военных лет («Россия», «Джигиту, отправляющемуся на фронт», «Возьми оружие в руки», «Боец Турсун», «Шинель» Х. Алимджана, «Ты не сирота», «И на нашей улице будет праздник», «Зима», «Жду тебя, сын мой» Гафура Гуляма, «Прощание», «Песня о Родине», «Гранат» Уйгуна и др.) вошли в сокровищницу многонациональной советской поэзии.

Весьма плодотворной и оперативной была в годы войны переводческая деятельность писателей Узбекистана, донесших до узбекского читателя фронтовые стихи А. Твардовского и К. Симонова, публицистиче-

¹ Письмо бойцам-узбекам от узбекского народа. Ташкент, 1942, стр. 30.

ские статьи А. Толстого, И. Эренбурга, Б. Горбатова и многие другие произведения советских писателей, ответственность которых перед народом в это время особенно возросла. «Никогда не было такого читателя у советских писателей как сейчас,— писал Н. Тихонов в 1944 году,— никогда их слова не поглощались так жадно, как сейчас. И никогда их слово так не помогло народу, как сейчас»¹.

Годы Великой Отечественной войны явились для А. Каххара годами плодотворной творческой деятельности. Героика великих битв советского народа за свою свободу и независимость вдохновляет писателя на создание новых патриотических произведений и обуславливает их высокий идейный пафос.

Писатель трудится почти во всех жанрах художественной прозы, создает повести, рассказы, очерки, фельетоны, плодотворно работает как переводчик. Среди переведенных им за этот период произведений — «Радуга» В. Василевской, «Северный фронт» Н. Вирты, «Памяти сердца» А. Ильиченко, «Тимур и его команда» А. Гайдара, «Осада мельницы» Э. Золя.

К числу произведений, созданных А. Каххаром в годы войны, относятся повесть «Золотая звезда» и очерк «Герой из Дардака». Славные боевые подвиги героев Отечественной войны явились источником творческого вдохновения для целого ряда писателей и поэтов.

В названных произведениях А. Каххар стремился не только рассказать о боевой жизни двух прославленных фронтовиков, но и выявить определяющие черты их духовного облика, приведшие этих простых узбекских колхозников к героическим подвигам. В центре произведений стоит проблема воспитания советского воина, неразрывная с проблемой героизма, раскрытия его природы, источников и движущей силы.

Образ Ахмеджана Шукурова, колхозника из Бешарыка, получившего за проявленные им на фронте

¹ Н. Тихонов, «Отечественная война и советская литература», «Большевик», 1944 г., № 3—4, стр. 26.

мужество и отвагу высокое звание Героя Советского Союза, — главный образ в повести «Золотая звезда». Ее хронологические рамки — отрезок жизненного пути героя, начиная с первых дней войны и кончая тем знаменательным для Шукурова августовским днем 1943 года, когда он получил Золотую звезду.

В начале повести Ахмеджан — передовой узбекский колхозник-патриот, который работает на полях родного колхоза «Пахтачилик» и рвется на фронт, не уставая напоминать о себе в военкомате, где, как ему кажется, о нем непростительно забыли.

Затем писатель изображает Ахмеджана в условиях лагерной жизни. В этих главах повести А. Какхар прежде всего стремится показать, что военные знания и умение — необходимые условия подвига, что смелость и храбрость — это только одна сторона героизма; не менее важно другое — прочные знания и опыт.

Шаг за шагом следует писатель по дорогам войны за своим героем, рассказывая о тех боевых сражениях, где участвует Ахмеджан, и о тех новых качествах, которые появляются в его характере и духовном облике, ибо каждый последующий этап боевой жизни героя является одновременно ступенью его духовного роста.

Сначала, до того как Ахмеджан попал на фронт, он ненавидел врага только потому, что враг захотел поработить родную землю и вернуть времена «худшие, чем те, что были при царе Николае»; потом, будучи на фронте, Ахмеджан проходит «великую школу ненависти» к врагу, которая усиливает и укрепляет его любовь к родной земле. Чувство ненависти растет в Ахмеджане с каждым часом, с каждым шагом его продвижения на запад, растет при виде сожженных городов и деревень, разрушенных домов, зверски замученных фашистами мирных жителей, при виде страшного горя и страданий советских людей. «В первое время войны, когда Ахмеджан слышал сообщения о том, что «гитлеровцы убили», «гитлеровцы сожгли», он думал: раз они враги, то, значит, и убивают, и сжигают. Но когда он увидел трупы людей, замученных фашистами, деревни, спаленные фашиста-

ми, места, где хозяйничали фашисты, он понял, что слово «враг», известное людям тысячи лет, не может выразить то, что такое фашист». И дальше: «... в сердце каждого солдата горел огонь великого гнева к такому вот фашисту, огонь ярости, наполняющей глаза человека кровью, огонь мести, делающий человека таким нетерпеливым, каким его делает жажда. Этот огонь делает тяжелое легким, далекое близким. Он расплавлял сталь и наводил ужас на самую смерть. Ахмеджан видел, что такой огонь горел в сердце каждого бойца».

Громя врага в селе Большой Каменке, в деревнях Желабухах, Золотаревке, на улицах Орла и в брянских лесах, Ахмеджан бился также за свой родной кишлак Шаварды, за свой колхоз «Пахтачилик». Маленькие дети, которых он встречал, напоминали ему его трехлетнего сынишку Мухаммеджана, а старики, возвращавшиеся к родному пепелищу, воскрешали в его памяти образ деда Абдуазиза.

На глазах у Ахмеджана становились героями сотни и тысячи людей. Массовый героизм советских людей находит свое отражение и в героическом подвиге пулеметчика Филатова, который, будучи тяжело ранен, не покинул боевого поста, и в подвиге молодого офицера Субко, заменившего убитого пулеметчика и продолжавшего стрелять по врагу, несмотря на хлеставшую из ран кровь, и в героизме бойца Ивана Сомухина, пожертвовавшего жизнью, но уничтожившего танк врага, и в героических подвигах партизан — Григория К., Дмитрия М. и Владимира М., погибших во время выполнения боевого задания по организации взрыва немецкого эшелона с боеприпасами.

Рассказывая о героических поступках воинов, А. Каххар стремится подчеркнуть, что героизм отнюдь не является уделом избранных, необыкновенных людей и что каждый советский человек, преданный своей Родине и сознающий свою ответственность перед народом, может совершить героический подвиг.

Весьма знаменательны в этом отношении сцена первой встречи Ахмеджана Шукурова с полковником Мехалицыным — героем Советского Союза и слова

полковника о том, что героический подвиг может совершить каждый, кто сумел воспитать в себе презрение к смерти. Эти слова полковника глубоко западают в душу Ахмеджану, и он пронесит их, как знамя, на протяжении своего трудного боевого пути.

Раскрывая духовный мир Ахмеджана, писатель правильно указывает, что в героическом подвиге нет стихийного начала, что только великая цель может породить героизм, что героизм советского бойца рожден высоким чувством советского патриотизма, чувством верности социалистическим идеалам, беспредельной любовью к Родине и священной ненавистью к врагу.

Интересно задуманная повесть А. Каххара, в которой он на примере небольшого отрезка из боевой жизни А. Шукурова сделал попытку раскрыть большую и сложную тему героизма, не свободна, однако, от существенных недостатков. Важнейшие из них — описательность, которою подменяется художественное изображение событий, рыхлость композиции, декларативность и риторичность.

При описании боевых сражений, в которых участвует Ахмеджан Шукуров, А. Каххар стремится сохранить документальную точность, к чему в известной мере его обязывал биографический характер повести. Однако картины боевых эпизодов даны у писателя бледно и схематично, в них мало живых наблюдений и конкретности в передаче душевных волнений, чувств и мыслей героя. Язык писателя напоминает протокольно-сухой язык газетных сообщений. Вот, например, как рассказывает А. Каххар о битве за село Золотаревку, в которой, как известно, особенно отличился Шукуров:

«Пройдя с боем несколько километров, часть к вечеру подошла к деревне Золотаревке. Дома на окраине были все разрушены, подожжены и еще продолжали гореть. Немцы, укрывшись в наспех вырытых окопах и развалинах домов, оказывали ожесточенное сопротивление. Бой длился до захода солнца. Когда стемнело, рота перешла в атаку и вышибла врага из передних окопов. Засев в подвале разрушенного здания, немецкие пулеметчики начали обстрел. Пули свистели, взметали

пыль, не было никакой возможности поднять голову. Тогда капитан приказал Ахмеджану любым способом подавить огонь немецких пулеметов. С уверенностью, которая была в приказе капитана, Ахмеджан пополз на выполнение боевого задания. Путь был только один — перебраться через подожженные и еще дымящиеся дома. Врагам даже в голову не могло прийти, чтобы человек мог пройти через дым и пламя. Ахмеджан подполз к подвалу и бросил две гранаты в обе пробоины. Два подвала были разрушены, немецкие пулеметчики погибли под обломками. После этого часть перешла в атаку. Ахмеджан и его отделение первыми ворвались в Золотаревку. К полуночи, после ожесточенных боев, деревня была полностью очищена от врага.

Столь же описательны и другие боевые эпизоды повести, где фактический материал, которым пользуется писатель, не получил надлежащей художественной обработки, не стал живым и волнующим выражением авторского замысла.

Бегло охарактеризованы А. Каххаром и другие герои повести. Психологически незавершенным остался образ однополчан А. Шукурова и, прежде всего, Пети Ухова, человека веселого и общительного, на примере взаимоотношений которого с Ахмеджаном писатель старается раскрыть идею братской дружбы и взаимопомощи народов нашей страны.

Несмотря на отмеченную художественную слабость повести А. Каххара, она, тем не менее, оставила след в истории узбекской советской литературы, ибо только ею представлен жанр узбекской повести в годы Отечественной войны.

* * *

Если повесть, а также очерки¹ А. Каххара посвящены боевым подвигам советских людей на фронте, то в своих рассказах военных лет, он, в основном, изображает жизнь героических тружеников тыла.

Писатель рассказывает о героизме стариков, заменивших на трудовом посту своих сыновей и внуков и,

¹ Эти очерки А. Каххара помещены в сб. «Восемь богатырей», Ташкент, 1943 г., стр. 27—32, 45—50.

несмотря на преклонные годы и болезни, отдающих все свои силы служению общему делу разгрома врага («Асрорбобо»). Он показывает советских женщин, их трудовые подвиги на колхозных полях, огромную трудовую и моральную поддержку, которую они оказывают фронтовикам («Жены», «Приданое», «Голубой конверт»).

Одни и те же мысли, желания и стремления наполняли сердца всех советских людей в годы Великой Отечественной войны. Эти чувства и стремления, сплотившие и объединившие бойцов фронта и тружеников тыла в единый и непобедимый боевой лагерь, воплощались в героических боевых и трудовых подвигах советских людей.

Между бойцами фронта и тружениками тыла существовали неразрывные кровные связи. Не было семьи, в которой кто-нибудь не сражался бы на войне и о ком денно и ночью не думали бы оставшиеся в тылу его родные. Неустанные думы о своих близких, с которыми разлучила война, находили свое выражение в письмах, ставших одним из знаменательных документов военного периода. Значение, которое приобрела в годы войны переписка, явившаяся источником боевого вдохновения и огромной моральной поддержкой для миллионов советских людей, тревожное ожидание вестей от родных и близких, волнения, радости и огорчения, связанные с этим ожиданием — все это составило тематику многочисленных литературных произведений военного времени. Не прошел мимо этой темы и Абдулла Каххар.

Обмещиваются письмами двое любящих молодых людей Шерали и Шахринисо («Приданое»). Но в их письмах находит свое выражение не только их взаимная любовь, о которой писатель пишет с мягким тонким юмором, но и главное — их письма являются боевым призывом друг к другу — соединить свои силы для борьбы с врагом, ибо это трудовое, боевое соединение — самый прочный залог их будущего счастья. Слова, выражающие старые понятия, старые обычаи, приобретают в устах советской молодежи новый смысл.

Молодые люди мечтают о свадьбе, но—вспоминают они в письмах друг к другу—прежде всего надо, чтобы жених заплатил за невесту калым. Какой же калым хочет получить за себя Шахринисо? Конечно, это боевые заслуги жениха. И Шерали, согласившись на поставленное невестой условие, отвечает ей следующим письмом: «...Девушка, требующая калым, как известно, приносит приданое, а каково же будет ваше приданое? Будет ли это такая работа, которая прославится на весь район? А я хочу, чтобы ваше приданое было именно таким».

Взаимный призыв к подвигам содержится также в письмах, которыми обмениваются гвардии сержант Эркабай Мирзаев и медсестра Латофатхон Гулямова («Голубой конверт»), молоденькая Бахри и ее жених («Жены»). На вопрос Бахри: «За что ты получил орден?» — ее любимый, награжденный орденом Красной Звезды, отвечает ей: «Я получил за то, что особо отличился, защищая тебя» и, в свою очередь, спрашивает подругу, за что ей дали премию. «За то, что не забывала тебя»,— вторит ему девушка. И в этих простых, трогательных словах заключен глубокий смысл, заключена сила, приводящая людей к подвигам.

«В бессонные ночи и тревожные дни мы устремляем на вас взоры, полные надежды», — пишет в письме своим бойцам узбекский народ, и не случайно эти слова писатель предпослал в качестве эпитафии к своему рассказу «Красный конверт». Казалось бы, ничего особенного нет в письме, которое пишет бойцу Хаитбаю Бадалбаеву его жена. Рассказывая о жизни колхоза, она, между прочим, упоминает о своей подружке Бахринисо, которая, узнав о том, что ее любимый убил на войне 13 фашистов, так возгордилась, что никому не дает слова сказать. Эти слова жены западают в душу Хаитбаю. Почему же его жена не может гордиться им так же, как гордятся своими мужьями и любимыми ее подруги? И вот «самый обыкновенный боец», как его называли в части, Хаитбай Бадалбаев, который «в первое время на военных занятиях не только не умел стрелять из винтовки, но еле надевал противогаз и маршировал так, что наступал на ноги идущему впер-

ди», отправляется в разведку, бережно храня в нагрудном кармане письмо жены в красном конверте. Это письмо спасает его в решающую минуту. Он вспоминает о нем, когда немецкий ефрейтор, стоящий в двух шагах от Хаитбая, наводит на него свой автомат. «Мне предстояла неизбежная смерть — сдаться в плен я не желал. В это мгновение я представил себе свою жену, написавшую мне вот это письмо, своих родственников и друзей, весь кишлак, который, взобравшись на крышу, смотрел на меня». И это воспоминание, промелькнувшее в голове бойца в минуту смертельной опасности, окрыляет его, придает ему силу. Хаитбай выходит победителем: трех солдат он убивает, а двух берет в плен. Теперь и его Хумархон может гордиться своим мужем и смело смотреть в лицо подружкам.

Так в простых сюжетах, отдельных маленьких сценах писатель сумел выразить большие, глубокие мысли, изобразить значительные события, показать настоящих «обыкновенных героев» наших дней.

Это умение писателя «в малом увидеть великое» и художественно правдиво отразить его ярко проявляется в таких рассказах, как «Жены» и особенно «Асрорбобо».

В рассказе «Асрорбобо» А. Каххар изображает жизнь двух стариков — Асроркула (Асрорбобо) и его жены, проводивших на фронт старшего сына Едгора. Долго не было писем старикам от любимого сына, и, наконец, Асроркул получил черную весть о его гибели. Зная, как тяжело будет горе старушки, и без того безутешно плачущей день и ночь, Асроркул не может решиться рассказать ей о постигшем их горе. Любовно оберегая покой жены, он утешает ее сообщениями о том, что Едгор жив и здоров, храбро воюет и часто пишет. Однажды в отсутствие Асроркула от навестившего их раненого земляка старуха узнает о гибели сына, но, полагая, что Асроркул этого не знает, она тоже не решается огорчить его тяжелым известием. Сердечно и трогательно дана писателем сцена прощания Асроркула с женой, уезжающей к подруге выплакать свое горе: «Муж и жена быстро взглянули друг на друга. Одна и та же мысль промелькнула при этом у обоих:

«А что если ты услышишь это известие без меня, не слишком ли одиноко будет тебе?»

Внутренний мир двух центральных героев рассказа раскрыт писателем глубоко и правдиво. Их молчаливые страдания, глубокая взаимная любовь и трогательное умение понимать друг друга с полуслова, сложившееся за долгие годы их совместной жизни, переданы А. Каххаром с подлинным мастерством большого художника. Это мастерство психологической характеристики подчинено глубокой патриотической идее произведения.

Образ Асроркула — это образ подлинного героя-патриота. Старый человек в тяжелые дни войны, поборов старость, недомогание, поборов тяжелую утрату любимого сына, нашел в себе силы заняться большим патриотическим делом. Он организует чайхану, которая превращается в своеобразный агитпункт. Здесь по инициативе Асрорбобо устраиваются лекции и информации о ходе войны. В качестве докладчиков Асрорбобо приглашает джигитов, приезжающих с фронта; они делятся с собравшимися колхозниками своими воспоминаниями о боях и походах, в которых они участвовали. «Ты помнишь, как мы заставляли покойного Уста-Мумина, — говорит Асрорбобо своему другу, — читать нам по ночам джангнома?»¹ Как интересно было нам слушать содержащиеся в ней всевозможные рассказы о войнах, ведшихся в старину. А разве не интересно слушать «джангнома» об этой вот войне, от которой сотрясается вся земля? А ведь каждый такой джигит, который побывал на войне сам, — целая «джангнома».

Устраиваемые Асроркулом собрания в чайхане, беседы, которые он организует, являются одной из форм массовой агитации, имеющей большое политико-воспитательное значение. И не случайно секретарь райкома считает Асроркула видным агитатором, который активно воюет с фашистами.

Долгую трудовую жизнь прожил Асроркул. Рань-

¹ *Джангнома* — буквально «Книга боев», т. е. произведение о прошлых войнах.

ше он был мельником в Ультарме. В годы первой империалистической войны он первый выступил перед народом с призывом отказаться выполнять приказ «белого царя» и не ехать на тыловые работы. Обвиненный в подстрекательстве к смуте, Асроркул успел скрыться от преследования и долго кочевал из кишлака в кишлак. В родные края он вернулся уже после Октябрьской революции. Асроркул вступил в организованный в Ультарме колхоз и стал активным строителем новой жизни.

Патриотический поступок Асроркула в годы Отечественной войны был, таким образом, подготовлен всей его славной трудовой жизнью. Мог ли он, в дни своей молодости активно боровшийся против царского произвола, сейчас, во время тяжелых испытаний, выпавших на долю Родины, отстраниться, ссылаясь на свою старость и болезнь, от помощи фронту, от помощи Советской Армии, в рядах которой сражался и пал смертью храбрых его первенец? И Асроркул выступает не только организатором красной чайханы, но и инициатором объединения стариков в бригаду, которая вызывает на соревнование бригаду комсомольцев.

В патриотическом поступке старика Асрорбобо, его духовной силе и стойкости художественно обобщен беспримерный патриотический подъем, который характеризовал в годы войны трудовую деятельность советских людей в тылу.

При решении новых задач, выдвинутых перед советскими писателями героикой военных лет, и прежде всего при создании героического образа А. Каххар обратился к освоению и творческому осмыслению традиций передовой, свободолюбивой русской литературы XIX в.

Впоследствии Абдулла Каххар указывал, что, создавая свой рассказ «Асрорбобо», он имел перед собой вдохновляющий пример героической повести «Тарас Бульба»: «Один из вечно живых в моей памяти гоголевских образов — Тарас Бульба. Человек богатырского телосложения и железной воли, добрый с друзьями и беспощадный к врагам, он всегда стоит перед моими глазами, словно я его видел совсем близко. В 1941 году,

когда фашистские захватчики вторглись на украинские земли, мне ясно представлялось, как Тарас Бульба, убивший собственными руками изменника-сына, кликнул своих друзей, расправил свисающие с обеих сторон вдоль подбородка усы и, взяв в руки оружие, устремился на бой с врагом.

Когда я писал свой рассказ «Асрорбобо», вышедший в годы Отечественной войны, меня вдохновлял образ Тараса Бульбы.

Асрорбобо, затаив глубоко в сердце боль тяжелой утраты, не решается рассказать жене о гибели сына-фронтовика, чтобы не причинять ей страдание, и мужественно переносит свое горе. Здесь можно ясно видеть, что, рассказывая об этом, я стремился воплотить в образе Асрорбобо одну из черт Тараса Бульбы¹.

Образ старика-героя, созданный А. Каххаром, отмечен и другими чертами, роднящими его с Тарасом Бульбой. Это, прежде всего, свободолюбие, верность и беззаветная преданность Родине и своему народу, великая сила духа, которую не может сломить никакое личное горе, стойкость и мужество, священная жажда мести врагам.

Сюжетные ситуации, характерные для рассказа «Асрорбобо», встречаются и в рассказе «Батырали», где мы находим ту же пару — старика и старуху, проводивших на фронт единственного сына и с нетерпением ждущих от него вестей. Тетушка Хурмат и ее муж не могут не напомнить нам Асроркула и его жену — та же трогательная забота друг о друге, та же добродушная старческая ворчливость, за которой скрыты взаимная любовь и уважение, скрепленные долгими годами совместной жизни. Утешая свою жену, проливающую горькие слезы из-за отсутствия писем от сына и видящую во всем, вплоть до сновидений, дурные приметы, старик дает ей мудрые в своей простоте советы человека, обладающего большим жизненным опытом, в котором личные наблюдения и замечания неразрывно переплетены с мудрыми народными суждениями: «У малого ребенка сила в ногах, — он бегают, прыгает и не устает; а у

¹ Журнал «Шарқ юлдузи» 1952 г., № 3, стр. 46.

стариков сила где? В сердце. И горе, которое никто не сможет вынести, вынесет старый человек. Как говорится — «если ветер заставит полететь верблюда, — смотри козу в небе». Если ты так будешь делать, что же тогда молодым остается? И если, не дай бог, придет дурная весть, ты должна сдерживать молодых».

Долгие тревожные ожидания письма, наконец, сменяются радостным известием о том, что Батырали здоров и воюет в партизанском отряде. Дурные предчувствия старушки рассеиваются; ей и радостно за сына и немного стыдно перед мужем за свои опасения, основанные на смешных суевериях.

Таким образом, если в рассказе «Асрорбобо» писатель показал всю совокупность героической деятельности старика Асроркула и обрисовал его характер в нескольких планах, то в рассказе «Батырали» Каххар изобразил только один эпизод из жизни своих героев, причем с такой любовью заглянул в самый сокровенный уголок их души, так глубоко лирично показал их чувства и переживания, близкие и понятные каждому человеку, что сумел заставить читателя разделить с героями рассказа их тревожения и порадоваться вместе с ними их счастьем.

Новые темы, новые образы пришли к А. Каххару в годы войны. На конкретных, взятых из жизни примерах писатель показывает горячую любовь народа к Советской Армии. Этой любовью наполнены сердца всех — и тетушки Камилы, которая «каждого уехавшего на фронт считает своим сыном» («Жены»), и заботливой матери Латофатхон Гулямовой, встретившей пришедшего к ней незнакомого раненого сержанта, как родного, близкого человека («Голубой конверт»), и русской женщины Анны Захаровны, принявшей воина-узбека Ахмеджана Шукурова, как родного сына («Золотая звезда»), и старика Асроркула, гордого победами славных сынов своего народа, о каждом из которых, по его словам, можно написать целую «джангнома» («Асрорбобо»).

На таких же художественно убедительных примерах раскрывает А. Каххар и другую тему — тему советской женщины в Великой Отечественной войне.

Женщина-мать, любящая жена, боевой друг и товарищ, добрая сестра и помощница, мужественный и бесстрашный воин Советской Армии, неутомимая труженица тыла — такой предстает советская женщина в рассказах А. Каххара. Мы встречаем в них и медицинскую сестру Латофатхон Гулямову («Голубой конверт»), и тружениц тыла, проводивших на фронт своих мужей и любимых («Жены», «Приданое», «Красный конверт»), и старых матерей («Асрорбобо», «Батырали»).

Целая галерея женских образов встает перед читателем со страниц рассказа «Жены», и за этой галереей рисуется напряженная трудовая жизнь Узбекской Советской республики в военные годы. А. Каххар старается раскрыть идейно-политический рост узбекской женщины, ее возросшую трудовую активность. Овладевает профессией трактористки Сабирахон, которая раньше была занята лишь домашними делами, но в дни войны, проводив мужа на фронт, заменила его на трудовом посту. Таковы и другие женщины ее кишлака — жена фронтовика бригадир комсомольской бригады Рисолят и семнадцатилетняя Бахри, старающаяся не отстать от отличившегося на войне любимого джигита, и председатель сельского совета, которую все почтительно называют «аксакал». Каждый, по мере сил, вносит свою лепту в общее дело. Даже старая тетушка Қамиля и та нашла себе занятие, взяв на себя уход за малолетними детьми ушедших на фронт воинов и, тем самым, развязав руки многим трудоспособным женщинам.

Писатель намечает новые качества, появившиеся в суровой обстановке военного времени и в духовном облике узбекской женщины. Свои размышления об этом он художественно обобщает в рассказе о случайном посещении старым колхозником Аскар-ата соседнего кишлака. «Человек так устроен, что он всегда обращает внимание на то, что исчезает, даже если это происходит очень медленно, но он часто не замечает, когда появляется что-либо новое. Вот так и Аскар-ата: он только сейчас понял, что он никогда не прислуши-

вался к тому, о чем и как говорят между собой женщины, а сегодняшний разговор заставил его открыть глаза. И когда он открыл глаза, то увидел, что раньше он вообще не интересовался, что же представляют собой женщины, которых он видел и знал у себя в кишлаке и в других местах, и что он не заметил, как они выросли. Теперь ни к одной из этих женщин не подходят уже такие слова, как «боллезная моя», «моя пушинка». И вовсе не борьба за хлеб насущный заставляет их делать то или иное дело. У всех этих женщин есть какой-то внутренний порыв. И если бы не этот порыв, никакие законы и никакие личные интересы не заставили бы их работать так, как они работают»¹.

Положив в основу сюжета рассказа «Жены» историю поездки колхозника Аскара-ата к могиле героически погибшей в годы революции узбечки Магфиратхон, «боровшейся с оружием в руках за Советскую власть», А. Каххар хочет провести ту мысль, что передовые женщины, с которыми встретился в этой поездке Аскара-ата, — достойные продолжатели славного дела узбекской патриотки. И если гневное осуждение вызовет «противная всему кишлаку» Умри, которая, желая вторично выйти замуж, фабрикует ложное извещение о гибели ушедшего на войну мужа, то честные и самоотверженные труженицы, и, вместе с тем, любящие, преданные жены Сабирахон, Рисолят, Бахри и другие навсегда оставят по себе благодарную память.

Рассказ «Жены» — это страничка большой книги о простой советской женщине в дни войны, написанная писателем, который сумел увидеть не только замечательные дела ее рук, но и ее большую душу. «Золото испытывается огнем,— сказала Сабирахон,— вот кончится война, и, когда мы встретимся снова, эти дни нам покажутся страшной сказкой... Вода стекает — камень остается, усма² сходит — бровь остается...»

В своих рассказах военных лет А. Каххар продолжает, в основном, развивать и совершенствовать те

¹ А. Каххар. «Женщины». Альманах «Дар»; Ташкент, 1944 г., стр. 45.

² Краска, которой женщины на Востоке красят брови.

художественно-изобразительные приемы, которые были отмечены нами в его предвоенных произведениях, носящих на себе следы благотворного влияния чеховских традиций. Создавая свои новые рассказы, А. Каххар опирается на сложившиеся у него за предшествующие периоды его литературной деятельности творческие установки, использует разработанные им ранее приемы композиции, языка и стиля, которые обуславливают своеобразие его индивидуального авторского почерка.

О чем бы ни писал А. Каххар — о переписке ли двух друзей, разлученных войной, или о трудовом подъеме узбекских колхозниц, — в его рассказах чувствуется своя характерная писательская манера, отличительной особенностью которой является жизненно правдивое сочетание тонкого юмора с глубокой и нежной лирикой. Эта особенность авторского почерка, придающая произведениям писателя особую интимность и задушевность, наблюдается и во многих его рассказах военных лет. Вот, например, как он пишет о взаимном чувстве двух молодых людей («Приданое»): «Шерали и Шахринисо любили друг друга. Однако ни тот, ни другой не решался открыться в своем чувстве. Да и как они могли открыться? Когда они неожиданно встречались где-нибудь в поле или в кишлаке, их сил хватало только на то, чтобы пробормотать нечто похожее на глубокий вздох. Но разве любовь скроешь? Их секрет был известен по всей округе. И когда все пришли на вокзал, чтобы проводить Шерали в армию, его стали уговаривать объясниться с своей подругой. А молоденькие девушки, шедшие с Шахринисо, отвели ее в сторону и зашептали:

— Да не ломайся же ты, скажи ему сама!

А юноши с другой стороны подталкивали Шерали:

— Ну разве ты мужчина? Кто поверит, что тебе уже целых двадцать лет?..»

Или приведем следующий разговор, происходящий между матерью медсестры Латофатхон и сержантом Эркабаем Мирзаевым («Голубой конверт»): «Жила она здесь, сынок, а все ее помыслы были о фронте. Все

посылала она бойцам разные подарки. И каждый день письма она писала. А потом как начали ей приходить ответы! И от бойцов, и от командиров письма посыпались. Все эти письма мы ей пересылаем. Ну-ка, скажи, доченька, сколько ты писем сестре переслала? Да, 102 письма».

Мирзаев даже вздрогнул: «Эх ты, от меня было всего три письма, а от кого же остальные 99?!..»

Мягкий, добродушный юмор, с каким писатель рассказывает о сердечных переживаниях своих героев, согрет большой нежностью и теплом. А вот как начинается он свой рассказ «Батырали»: «Однажды тетушка Хурмат увидела сон: ее сын Батырали стоит на крыше мельницы около водосточной трубы и держит в руках громадный кетмень. «Эй, сынок, — крикнула ему старушка, — слезай скорее! Что ты там делаешь?» Но Батырали ничего не сказал и начал ударять кетменем по крыше. Оказывается, он собирался разрушить мельницу и на этом месте построить электростанцию. Проснувшись, тетушка Хурмат забеспокоилась. Ну, хорошо, — электростанция — это к свету, а что значит новое здание? Об этом сне она никому, даже своему мужу, ничего не сказала, но всем нищим раздала милостыню».

Творчески осваивая литературное наследие замечательного мастера короткого рассказа А. П. Чехова, А. Каххар в героические дни Отечественной войны обратился также к героико-романтическим традициям Н. В. Гоголя. Влияние героических традиций великого русского писателя, создавшего замечательные образы борцов за свободу и независимость родной земли, сказалось во многих произведениях советской литературы военных лет и, прежде всего, в романе А. А. Фадеева «Молодая гвардия». «Сочетание исторической документальности с величайшей обобщенностью, — читаем мы в «Очерке истории русской советской литературы», — реализма в изображении характеров и событий с романтической окрыленностью характеризует «Молодую гвардию», в которой очень отчетливо ощущается традиция героической эпопеи Гоголя («Тарас Бульба»)¹.

¹ Очерк истории русской советской литературы, ч. П., изд. АН СССР, М., 1955., стр. 183.

Влияние традиций Н. В. Гоголя на творчество А. Каххара сказалось не только в том, что узбекский писатель стремился воплотить в образы своих героев творчески переработанные им черты героических образов, созданных Гоголем, что мы увидели при рассмотрении рассказа «Асрорбобо», но и в том, что он осваивает отдельные изобразительные и стилистические приемы великого русского художника слова. Каххар использует те художественные средства, которыми достигается романтическая приподнятость и торжественно-патетический стиль, характерный для гоголевской речи, ее своеобразный ритмический строй, построение фразы и интонации.

Наряду с этим А. Каххар прибегает в своих произведениях к характерному для Гоголя приему лирических отступлений, эмоционально окрашенных, раскрывающих внутренний мир человека, рисующих «пейзажи души». Передавая через эти отступления свое субъективное авторское отношение к окружающему, писатель придает изображаемым им явлениям действительности своеобразный лирический колорит.

Таким образом, если в довоенные годы А. Каххара привлекало к себе, прежде всего, мастерство Гоголя-сатирика, то на этой, новой стадии своего творчества он обратился также к героико-романтическим традициям Гоголя, его героическому пафосу и созданным им бессмертным героическим образам.

* * *

Особое место в творчестве А. Каххара военных лет занимают его сатирические фельетоны.

В основе сатиры периода Великой Отечественной войны лежало сознание превосходства советской социалистической идеологии над реакционнейшей идеологией фашизма, морально-политическое превосходство советских людей над гитлеровскими захватчиками и их аморальной человеконенавистнической философией. Советская сатира, разоблачая врага, воспитывая чувство ненависти и презрения к нему, боролась с фашистскими захватчиками оружием смеха, оружием, против ко-

того, по замечанию художника-сатирика Бориса Ефимова, бессильны самые тяжеловесные танки¹.

Сатирические фельетоны А. Каххара военного времени могут быть разделены на две группы. Первую из них составляют фельетоны, посвященные разоблачению идейного маразма фашизма, фашистского мракобесия, а вторую — фельетоны, разоблачающие предателей, врагов внутри нашей страны, подлых изменников Родины, перешедших на службу к фашистам или сочувствовавшим последним.

В сатирических образах Хорста Шустера («Спусти курок!»), Эрнста Нуше и Вернера Зигмана («Преданный солдат»), Гоппи Бейера («Ошибка») А. Каххар беспощадно заклеил немецкого фашиста, ослепленного бредовой идеей всемирного господства и изощренного в зверствах и жестокостях.

На примере «политической инструкции» фашиста писатель зло высмеивает существовавшую в организациях гитлеровской молодежи «систему обучения», клеймит человеконенавистническую философию расизма, сумасбродные идеи мирового господства и установления «нового порядка» («Спусти курок!»), разоблачает пропаганду разврата под маской «служения великой идее торжества арийской расы» («Ошибка»), а также грубую фабрикацию «документальных» сводок словоблудливой фашистской прессой («Преданный солдат»). По своей тематике и гневно саркастическому стилю эти фельетоны А. Каххара близки многим написанным в годы войны антифашистским статьям И. Г. Эренбурга.

Фельетоны А. Каххара, посвященные разоблачению фашизма, били в цель, способствовали раскрытию подлинного лица врага, учили презирать и ненавидеть фашистов за их человеконенавистническую философию и кровавые злодеяния. И поэтому эти фельетоны, один из которых не случайно озаглавлен боевым призывом «Спусти курок!», явились грозным оружием, нацеленным на врага.

Другой объект разоблачения, на который направил

¹ «Знамя», 1945 г, № 11, стр. 159.

острие своей сатиры А. Каххар, — это предатель в среде советского народа, чуждый ему, готовый ради собственных интересов продать свою Родину и свой народ.

Боевая традиция разоблачения врага, которой следует писатель, начиная с первых шагов своей писательской деятельности, находит свое воплощение и в его сатире военных лет.

В одном из советских учреждений работает тихий, скромный человек (фельетон «Хи-хи»). Он работает точно и аккуратно, никогда не пропускает собраний, и, судя по его виду, трудно предположить, что этот скромный маленький человечек, всегда улыбающийся и хихикающий — злостный и опасный классовый враг; всю свою жизнь, маскируясь под честного советского служащего, он лелеял тайные надежды добиться возвращения некогда принадлежавших его отцу Паспурических рисовых полей и гостиницы «Фантазия». Бережно хранил он в своей кубышке, спрятанной из предосторожности у старой тетки, полуистлевшие документы, удостоверявшие, что он является владельцем крупного состояния. Война пробудила его от спячки, мечты о возвращении старого режима показались ему реальными. И он начал своими «методами» способствовать их скорейшему осуществлению. Он клеветал на честных советских людей, старался посеять в народе панику, неверие в свои силы, распространял ложные слухи: «Эти небылицы ему всегда кто-то говорит. Кто именно, он никогда не помнит. Он жалуется на свою память, стучит по лбу и заранее предупреждает: «Я, конечно, не поверил. Ну, а что если это правда? Хи... хи... Только пусть все это останется между нами... Так он говорит всем...»

Но не суждено было осуществиться мечтам врага, расправившего свои черные крылья. Советская Армия победоносно наступает, и он, подделываясь под общее настроение, старается показать свою радость. Извлеченные из семейного архива документы, поспешно запираются в старой кубышке. Он снова принимает прежний вид, прячется в скорлупу и оттуда тихонько, осторожно старается распускать свою ядовитую паутину...

В фельетоне «Хи-хи» А. Каххар создал сатирически заостренный образ внутреннего врага, действующего тихой сапой и ведущего подрывную работу в тылу. Из людей типа разоблаченного писателем «тихонького» человечка, вербовали себе гитлеровцы верных слуг на оккупированной ими земле, такие люди становились предателями своего народа и убийцами. А. Каххар показал гнилость и продажность их черной преступной души, обнажил их глубокие и цепкие классовые корни. Разоблачая врага, он призывал советских людей отрешиться от благодушных настроений, призывал к бдительности и стойкости.

Итак, гневный пафос разоблачения врага, с одной стороны, и героический пафос утверждения великой силы духа советских людей, их самоотверженных подвигов и светлой веры в победу, с другой — основные черты творчества А. Каххара в годы войны. Оно является одним из знаменательных этапов его литературной деятельности и характеризуется большим патриотическим подъемом. Значительно расширилась тематика его произведений, остро и живо откликавшихся на самые злободневные и волнующие советского человека вопросы, в повести и рассказы А. Каххара пришли новые герои, запомнившиеся и полюбившиеся читателю, его палитра художника слова обогатилась новыми яркими красками.

Глава шестая

ПОСЛЕДНИЙ БАТРАК

Литературная деятельность Абдуллы Каххара в послевоенные годы явилась наиболее яркой и примечательной страницей его творческой биографии. Как в своеобразном фокусе, она сконцентрировала в себе и преломила определяющие тенденции развития советской узбекской литературы, достигшей за послевоенные годы выдающихся успехов. Эти успехи, связанные, прежде всего, с борьбой узбекских писателей за высокий идейно-художественный уровень произведений, расширение их тематики и жанровое многообразие, особенно сказались на интенсивном росте художественной прозы. Узбекская проза, ранее сильно отстававшая от других жанров, в послевоенный период вышла на ведущее место; она обогатилась, прежде всего, произведениями крупных жанровых форм — романами и повестями, многие из которых, как, например, «Учитель» Парды Турсуна, «Ветер Золотой долины» Айбека, «Сестры» Аскада Мухтара и др. завоевали себе широкую популярность у всесоюзного читателя.

К крупным жанровым формам обратился в послевоенные годы и Абдулла Каххар. Выдающийся мастер узбекского рассказа, А. Каххар в послевоенные годы выступает, прежде всего, как романист и драматург. Его основной заслугой за этот период явилось создание романа «Огни Кошчинара», ставшего одним из наиболее значительных произведений советской узбекской

прозы, и двух комедий «Шелковое сюзане» и «Больные зубы». Кроме того, в послевоенные годы писателем была произведена огромная работа над переводом на узбекский язык гениальной эпопеи Л. Толстого «Война и мир».

Работая над крупными произведениями, писатель, однако, не отказывается и от жанра рассказа. В 1945 году он публикует свой первый послевоенный рассказ «Старухи передали по проводам», посвященный трудовому энтузиазму узбекских колхозниц в годы войны, а в 1946 году — рассказ «Кроватка», который по своим сюжетным ситуациям не может не напомнить чеховского «Казака».

В основу рассказа «Кроватка» положена история, приключившаяся с узбекским колхозником Ганиджаном, который прошел мимо человека, просившего, как показалось Ганиджану, о помощи, и не помог ему, отчего потом испытывал тревожные и беспокойные муки совести. Сложная гамма переживаний, происходящая в душе Ганиджана, близка переживаниям бердянско-го мещанина Максима Торчакова — героя чеховского рассказа «Казак». Только торжественная радость, которую испытывал Торчаков, возвращаясь от светлой заутрени, у Ганиджана заменена радостью по случаю рождения сына и приобретения счастливой покупки — детской кроватки, которую он везет домой, а больной казак, едущий «домой на льготу», в мыслях Ганиджана превращен в инвалида Отечественной войны. Так же внезапно, как у Торчакова, происходит в душе Ганиджана перемена настроения после его дорожной встречи, так же тяжелы его переживания по приезде домой, где он не может найти себе покоя, так же, как и Торчаков, он, наконец, не выдерживает нахлынувшей на него гнетущей тоски и устремляется на розыски неизвестного.

Однако трагической развязке чеховского рассказа здесь противопоставлена вполне «благополучная», так как человек, встреченный Ганиджаном, оказывается колхозным конюхом, поспешившим окликнуть размечтавшегося на дороге Ганиджана, чтобы тот не попал под едущую позади него машину.

Думается, что создание «Кроватки» было вызвано желанием писателя показать всенародную заботу о войнах Советской Армии, однако очевидная зависимость рассказа от чеховского «Казака» и его непродуманная концовка, в свете которой благородные побуждения человека выглядят смешными и никчемными, определили творческую неудачу автора, построившего «весь рассказ от начала до конца на самых неестественных случайностях, которые характерны для ложных, придуманных сюжетов»¹.

Изображению мирного труда советских людей посвящены рассказы «Картина» (1947 г.) и «Односельчане» (1948 г.).

Красив живописно расположенный среди хлопковых полей, уходящих вдаль к синееющей на горизонте полоске гор, узбекский кишлак. Мелодично журчит прозрачная вода, бегущая по арыкам. Густую тень дают развесистые кроны чинар. Но еще более красивы живущие здесь люди, чьим трудом преобразается природа. Писатель рассказывает, что руками этих людей строятся новые школы, электростанции, клубы, разводятся сады, выращиваются новые сельскохозяйственные культуры.

Преобразается жизнь, и вместе с нею совершенствуются люди. Среди новых героев писателя — деятельный парторг, борющийся за процветание своего колхоза, старый хлопкороб, втрое перевыполняющий норму, ударница-звеньевая и селекционер, выращивающий «сад будущего» («Картина»). В другом рассказе Каххар знакомит читателя с односельчанами — знатным колхозным бригадиром и его женой — директором сельской школы, молодой женщиной-архитектором и влюбленными в свою профессию инженером, агрономом и врачом («Односельчане»).

Однако прекрасная идея о величии трудовых будней советского человека вылилась у писателя в этих рассказах в идиллическую картину всеобщего благополучия, а мудрая правда уступила место ложной, искусственной красоте.

¹ С. Антонов, «Мысли о рассказе», «Литературная газета» № 133 от 24 ноября 1951 г.

Построены рассказы однотипно. Писатель рассказывает о том впечатлении, которое производит на «городских» людей однодневная поездка в узбекский колхоз. Приехавшие, пораженные изменениями, происшедшими в жизни узбекского кишлака, окидывают восхищенным взглядом открывающиеся их глазам картины. Такой же взгляд бросает и сам писатель. Но этот взгляд, пытающийся сразу охватить все, лишь скользит по поверхности.

Художественное чутье изменяет А. Каххару и в приемах обрисовки героев. Они лишь представлены читателю, авторская характеристика заслонила живых людей, которые включены в рассказ, но не действуют в нем.

Неудача, постигшая писателя с этими рассказами, объясняется тем, что, создавая их, он вольно или невольно отдал дань получившей особенное распространение в советской литературе конца сороковых годов пресловутой теории бесконфликтности, и следы пагубного влияния последней проступают как в рассказе «Картина», так, и, особенно, в рассказе «Односельчане».

В 1946—47 годах на страницах литературно-художественного журнала «Шарқ юлдузи» печатается первая часть романа «Кошчинар»¹, которая осенью 1947 года выходит отдельным изданием. Создание этого романа имеет свою довольно длинную и сложную историю, уходящую своими корнями в довоенное творчество писателя.

Замысел романа, освещающего борьбу за коллективизацию сельского хозяйства в Узбекистане и рисующего духовное обновление человека в колхозе зарождается у А. Каххара еще в конце 30-х годов. В 1939 г. в журнале «Узбекистон адабиёти ва санъати» он публикует небольшой прозаический отрывок, являющийся, как значится в подзаголовке, частью неоконченной повести «Отбившийся от своих попадает в пасть волка». Продолжение этой повести напечатано не было, но писатель вплоть до самой войны продолжал

¹ «Кошчинар» (буквально — «Два чинара») — название колхоза.

работать над начатым произведением, творческий замысел которого рос и ширился, перерастая жанровые рамки повести.

Война, выдвинувшая перед писателями нашей страны новые задачи, временно приостановила работу А. Каххара над задуманным произведением крупного плана; писатель вернулся к нему лишь в первые послевоенные годы.

Действие романа происходит в середине 30-х годов, то есть в те годы, когда массовая коллективизация сельского хозяйства в Узбекистане была уже закончена и в республике шел процесс укрепления колхозной системы. В центре романа стоит судьба Сидыкджана — бывшего батрака, «запоздалого» дехканаина, в первые годы оставшегося в силу ряда обстоятельств в стороне от колхозного движения, но затем вступившего в колхоз и нашедшего там новую трудовую семью. Основной замысел писателя заключается в том, чтобы показать сложный процесс переделки индивидуального мелкособственнического сознания человека под влиянием коллектива, его перевоспитания и превращения из отсталого батрака в активного и сознательного колхозника. Это «второе рождение» человека было естественным и закономерным следствием того глубочайшего революционного переворота, каким являлась для нашей страны коллективизация сельского хозяйства.

Роман начинается с семейной ссоры в доме кулака Зуннуна-ходжи, уже описанной А. Каххаром в неоконченной повести 1939 г. и с некоторым изменением перенесенной в роман. Молодой дехканин Сидыкджан, являвшийся в течение десяти лет фактическим батраком в доме богатого тестя и безропотно сносивший бесконечные попреки скаредной и ворчливой тещи, возмущен гневным и грубым отпором, вызванным его сообщением о желании вступить в колхоз. Этот отпор переполняет чашу терпения Сидыкджана, он яснее, чем когда-либо, чувствует себя «отбившимся от своего стада и попавшим в пасть к волку». С решительностью, которой не ждали от него ни тесть, ни жена, Сидыкджан заявляет, что он не желает больше оставаться в их доме.

Порвав навсегда с кулацкой семьей, Сидыкджан уходит в родной кишлак, где жили его мать и младший брат, работавшие в колхозе. Но ложный стыд перед людьми, могущими, как ему кажется, подумать, что он «пришел на готовое», мешает ему остаться и работать в этом же колхозе, а потому он решает уехать в город и поступить на завод. Случайная встреча со старым чайханщиком меняет планы Сидыкджана и приводит его в колхоз «Кошчинар», организованный в кишлаке Капсанчи.

Тяжелые условия жизни в Кошчинаре, с которыми встречается Сидыкджан, сначала отпугивают его. Он видит, что колхоз беден и неустроен, колхозники живут в землянках, работы на строительстве арыка, который должен оросить запущенные после басмаческих набегов земли, тяжелы и изнурительны. В голове Сидыкджана зарождаются сомнения в правильности совершенного им поступка. Эти сомнения долго не покидают его, доставляя тяжелые внутренние переживания. Однако постепенно трудовой энтузиазм работающих бок о бок с ним людей, их уверенность в завтрашнем дне и своих силах, их дружеское расположение к новому товарищу вызывают в Сидыкджане новые, доселе неизвестные ему чувства и нравственно выпрямляют его. Он познает радость коллективного труда и гордость от сознания нужности и общественной пользы своего дела.

Роман завершается тем, что Сидыкджан, проявивший себя на работе честным и сознательным тружеником и заслуживший доверие своих товарищей, становится полноправным членом колхоза.

Как видно, сюжетная схема романа, призванного показать процесс становления нового человека в условиях колхозного строя, в целом соответствует его идейному замыслу. Однако, реализуя этот замысел, писатель не оказался достаточно последовательным в изображении исторических событий, положенных в основу романа.

Желая показать трудности и испытания, выпавшие на долю «последнего батрака», решившегося встать на новый путь, писатель, намеренно усложнив жизненную

обстановку, приводит своего героя в бедный, неприглядный колхоз. Такое нагнетение неблагоприятных обстоятельств — и внутренних, кроющихся в отсталости и пассивности Сидыкджана, и внешних, выразившихся в неустроенности колхоза «Кошчинар», — безусловно, может иметь свои оправдания, если бы не лишенное исторической достоверности объяснение их причин, данное в романе.

Так, например, трудности жизни кишлака Капсанчи объясняются лишь его запущенностью и общей бедностью его обитателей, которые в прошлом угнетались главенствовавшими в округе русским князем и местным ишаном, а после революции, когда князь и ишан сбежали, подверглись опустошительному набегу басмачей. Изображая далее борьбу капсанчей за ликвидацию последствий этого набега и их организацию в коллективное хозяйство, А. Каххар неправомерно акцентирует внимание на отдельных второстепенных трудностях становления новой колхозной жизни. Он пишет об отсталости, завистливости и склочности жителей Капсанчи, их личных счетах и мелочности. Объясняя только этими малозначительными, по существу, трудностями долгое отставание колхоза, писатель обходит молчанием главные, определяющие факторы победы колхозного строя и действительные трудности, сопровождавшие организацию колхозов и, прежде всего, ожесточенное сопротивление цепляющегося за свои прежние владения кулачества, против которого и был направлен основной удар земельно-водной реформы и последовавшей за ней коллективизации.

Это основная ошибка писателя, допущенная им в романе, была указана ему на состоявшемся в ССП Узбекистана обсуждении романа, а также в ряде посвященных «Кошчинару» рецензий.

Следуя голосу критики, отметившей ошибки, допущенные в романе, и настойчиво призывавшей писателя к дальнейшей работе над своим произведением, интересным и значительным по замыслу и написанным в отдельных своих частях блестящим пером даровитого и тонкого мастера художественного слова, А. Каххар приступает к переработке романа.

Второй вариант романа, озаглавленный «Огни Кошчинара», был закончен в 1951 г. и в том же году издан на русском языке отдельной книгой. Ее выход был приурочен к проводившейся в Москве в ноябре 1951 г. декаде узбекской литературы и искусства, на которой роман получил свою первую, заслуженно высокую оценку.

Преодолев сковывающие развитие действия одноплановость и узкий охват событий, отличавшие первый вариант, А. Каххар построил свое новое произведение на широком жизненном материале. Он расширил его исторические и хронологические рамки, ввел в роман образы новых героев, чьи судьбы, переплетающиеся с судьбой главного персонажа — Сидыкджана, призваны полнее и ярче иллюстрировать основную мысль автора о великой преобразующей и воспитательной роли свободного труда и трудового коллектива в становлении нового советского человека.

Наиболее слабая в идейно-художественном отношении глава прежнего варианта, посвященная истории создания колхоза «Кошчинар», во втором варианте романа развернута писателем в реалистическую картину, изображающую классовую борьбу за победу социалистического уклада в узбекском кишлаке.

Сложные и неповторимые в своей индивидуальности судьбы обитателей кишлака Капсанчи раскрыты А. Каххаром на фоне жестокой классовой борьбы, принимавшей разные формы и проходившей через всю историю кишлака. Капсанчи испытали на себе набеги басмаческих банд, открытую борьбу лишенного земли и власти байства, пытавшегося переманить на свою сторону часть середняцких масс, а затем, после организации коллективных хозяйств, стремящегося проникнуть в них и вредить изнутри, враждебные действия реакционно настроенного духовенства и контрреволюционной агентуры.

Особую трудность представляли собой тяжелые условия жизни в кишлаке — бедном, неустроенном, часто подвергавшемся стихийным бедствиям — засухе, наводнениям.

Но самой тяжелой и самой упорной была в годы коллективизации сельского хозяйства борьба за переделку сознания основной части многомиллионного крестьянства. В прошлом отсталое и забитое, оно полумистически относилось к земле и, находясь во власти темных варварских пережитков и предрассудков, слепо верило грязным сплетням и слухам, распускаемым врагами новой жизни. Путь крестьянина в колхоз был сложен и труден. Дехкане кишлака Капсанчи шли в колхоз разными дорогами — одни прямо, без колебаний, полные веры в справедливость колхозного строя, другие — извилистыми путями, с сомнениями и оглядкой. Изображая становление в кишлаке новой жизни на социалистических началах и художественно убедительно раскрывая ее преимущества, А. Каххар создает в своем романе типические характеры узбекских колхозников, а художественно обобщенная история создания колхоза «Кошчинар» и жизни в нем дает типическую картину утверждения в Узбекистане 30-х годов колхозной системы хозяйства.

Показывая, с каким трудом налаживалась в узбекском кишлаке новая жизнь, писатель раскрывает сложные и многообразные конфликты, в которых сталкиваются и разрешаются жизненно важные интересы героев романа. Эти конфликты возникают и на социальной и на личной почве. В антагонистических столкновениях, принимающих различные формы классовой борьбы, сводят свои кровавые счета враги народа. Жертвой их падает старый дехканин Тилля-бобо, смело назвавший на собрании имена кулаков, подлежащих выселению. Вредят колхозной жизни пролезший в секретари правления колхоза Абдусамат-Кары и учитель Рахматулла-Абиди, ведущие подрывную деятельность изнутри. Совместными усилиями борются против них члены колхоза, сплотившиеся вокруг партийного руководства. Но и среди дехкан, работающих в колхозе, не всегда все вопросы разрешаются гладко, без споров и столкновений. Не однажды вспыхивают конфликты между председателем колхоза Бутабаем и дехканином Туляганом, долго колебавшимся в своем решении вступить в колхоз, между тем же Бутабаем

и бригадиром Балтабаем (в русском варианте Тишабаем), а также между старым хлопкоробом Закиромата и молодым агрономом Ибрагимовым. Тесно переплетаются в романе судьбы этих героев, тонко и жизненно правдиво показан писателем процесс воспитания характера нового советского человека, пробуждение в нем самосознания и чувства человеческого достоинства, установление новых жизненных принципов, новых отношений среди людей. Этот процесс, длительный и сложный, раскрыт, прежде всего, на примере основного героя романа — дехканина Сидыкджана.

Несмотря на то, что целый ряд эпизодов из «Кошчинара», в которых участвует Сидыкджан, частично сохранен в «Огнях Кошчинара», образ Сидыкджана в целом имеет черты, принципиально отличные от тех, которыми он был наделен в первом варианте.

Сидыкджан приходит в Капсанчи на этот раз не в силу простой случайности, а вполне сознательно и закономерно. Сидыкджан, оставив семью кулака-тестя, идет в Капсанчи к другу своих детских лет Урманджану Аманову, члену правления колхоза и парторгу. По-разному сложилась судьба этих двух друзей-односельчан. Урманджан вскоре после земельной реформы был выдвинут на пост председателя сельскохозийственной артели, а затем стал председателем организованного жителями Бахрабада колхоза «Кызыл Кошчи». Сидыкджан, покорный и безвольный, сначала был батраком у бая Сабирджана-Кары, а затем, женившись на дочери Зуннуна-ходжи, перешел в дом к тестю и стал батрачить на нового хозяина.

Изредка приезжая в родной Бахрабад навестить оставшихся там мать и брата, Сидыкджан встречался с Урманджаном. Последний не однажды пытался раскрыть Сидыкджану глаза на тот унижительный образ жизни, который ведет «зять богача», «кулацкий прихлебатель», и уговорить его вступить в их колхоз.

Дружеские уговоры Урманджана, его убеждения и порицания, сначала не оказывавшие на Сидыкджана должного действия, постепенно доходили до его сознания и заставляли о многом призадуматься и повнимательнее отнестись ко всему тому, что происходило

кругом. Эти наблюдения Сидыкджана и его размышления о своей жизни и жизни его бывших друзей, некогда батрачивших вместе с ним, а теперь ставших уважаемыми членами колхоза, подготавливали в душе Сидыкджана решение о необходимости скорее покончить с батрачеством на теста и вступить в колхоз. Отпор, с которым было встречено в доме Зуннунаходжи это решение, еще более укрепил его в правильности избранного им пути. И, реализуя свое твердое намерение, Сидыкджан порывает с семьей и направляется в Капсанчи, где к этому времени уже обосновался Урманджан.

Убедившись, что решение Сидыкджана твердо и серьезно, Урманджан приходит на помощь своему другу.

Многое удивляет в Капсанчах Сидыкджана: и большие размеры канала, на строительстве которого работают колхозники, и внешний неприглядный вид кишлака, который, ввиду полного отсутствия построек, кроме развалин водокачки, вовсе не походил на обычный кишлак.

Еще больше поражают Сидыкджана люди, с которыми он встречается в колхозе, и сложившиеся между ними отношения. Вот подает гостям обед жена Урманджана Тупаниса и, к немалому удивлению Сидыкджана, садится вместе со всеми за стол. Вот весело и звонко смеется молодая колхозница Зиядахон, едущая с ним в соседнюю махаллю к строителям канала, и Сидыкджану, который привык видеть женщин всегда печальными и недовольными судьбой, непринужденный разговор его спутницы и ее задорный смех кажутся чересчур развязными и недопустимыми, по его мнению, для порядочной женщины.

Но больше всего удивляет Сидыкджана тот невиданный им доселе энтузиазм, с каким работают колхозники на строительстве канала и на хлопковых полях. Их замечательные дела красноречивее всяких слов раскрывают перед ним силу коллективного труда. Заражаясь общим подъемом и не желая отстать от товарищей, Сидыкджан испытывает ранее не доступную ему радость от сознания того, что для рабо-

ты, если вкладываешь в нее всю душу, находятся все новые и новые силы.

Постепенно Сидыкджан познает и новое для него чувство коллектива, ответственности за общее дело, чувство взаимной помощи и поддержки, сплачивающее разных людей в одно целое. Ему хочется, чтобы в конце рабочего дня табельщик, объявляя результаты дневной выработки каждого, называл и его имя и, желая научиться работать кетменем еще лучше и успешнее, старается перенять опыт знатных кетменщиков колхоза.

Много нового, интересного и ценного узнает Сидыкджан от своих товарищей по совместной работе, разговоры с которыми вызывают в нем новые мысли и чувства, способствующие обогащению его внутреннего мира. Так, подшучивание агронома Ибрагимова над шатающимся «троном аллаха», сначала кажущееся Сидыкджану кощунственным, наводит его на мысль о лживом святошестве духовников. О важности использования в сельском хозяйстве машин он узнает от молодого передового колхозника Рузимата, а колхозница Зиядахон указывает Сидыкджану на недопустимость следования старым взглядам на поведение и обязанности женщины.

Дружеские забота и внимание, которые проявляют к Сидыкджану окружающие, вызывают и в нем ответное чувство доверия и расположения к ним, размягчают его душу, зачерствевшую за долгие годы унижительной жизни в байской кабале. Ранее робкий, замкнувшийся в себе Сидыкджан чувствует неодолимое желание поделиться своими переживаниями с теми, кто проявляет участие в его судьбе. Он перестает чуждаться людей, становится увереннее в себе, разговорчивее и бодрее.

Так постепенно не только в мировоззрении, но и в характере Сидыкджана подготавливается глубокий внутренний перелом. «Когда я ехал сюда,— вспоминает Сидыкджан перед знаменательным для него событием — вступлением в члены колхоза «Кошчинар»,— я считал, что самым важным в жизни — это быть сытым, одетым и иметь в кармане немножко денег»,

которые можно расходовать без попреков. А потом появилось другое — для меня самое главное, — появилась мечта... и по сравнению с ней желание иметь новый халат и пачку хрустящих бумажек кажется таким мелким и ничтожным!»

Став полноправным колхозником, Сидыкджан приобретает еще большую уверенность в своих силах и еще больше привязывается к колхозу. Эту привязанность Сидыкджана не может поколебать даже появление в Кошчинаре его жены Шарафат, пришедшей уговорить мужа вернуться в дом тестя. Но не любовь к Сидыкджану руководит Шарафат и не забота о ребенке, лишившемся отцовской ласки, а желание спасти Зуннуна-ходжу от грозящего ему раскулачивания. Встреча с женой еще раз убеждает Сидыкджана в том, что с прошлым у него покончено навсегда.

Новое чувство, глубокое и сильное, возникает у Сидыкджана к молодой колхознице Канизяк. Их отношения строятся на новых основаниях — крепкой дружбе и взаимном уважении. Сидыкджана и Канизяк сближает не только жизнь под одной крышей в гостеприимном домике тетушки Анзират, но и совместная работа — сначала в звене старого Закира, а затем на специальных опытных участках. Чувство дружбы постепенно укрепляется и углубляется, и вот уже Сидыкджан, сам того не замечая, начинает ревновать Канизяк к ее товарищам и знакомым, а Канизяк, боясь огорчить своего друга, невольно следует его желаниям.

Вместе с новой жизнью, которая приходит в Кошчинар, обновляются советские люди, создаются новые, счастливые семьи. Зажигаются огни над колхозом «Кошчинар», где на месте старых хибарок выстраиваются благоустроенные колхозные дома, и к людям, знавшим ранее только горести и нужду, приходит счастье. Торжественно отмечается в колхозе свадьба Сидыкджана и Канизяк. Впереди у них большая и светлая жизнь. Ярко и радостно светят им бесчисленные огни нового Кошчинара.

Так завершается основная сюжетная линия романа, связанная с идеей духовного обновления человека в

колхозе. Эта идея художественно реализует себя не только на примере изображенной в романе судьбы Сидыкджана. Ее иллюстрируют также сложные и разнообразные судьбы других героев — представителей крестьянской массы.

Среди них — Бутабай, один из самых первых и активных организаторов колхоза Кошчинар, ставший затем его председателем, молодой колхозник Рузимат, бывший бедняк Камбарали и дехканин Туляган. Писатель делает удачную попытку изобразить сложную историю возникновения и упрочения колхоза путем показа становления, самоопределения различных человеческих характеров. Эта история, не просто рассказанная А. Каххаром, а словно нарисованная им на большом полотне, выгодно отличается второй вариант романа от первого, где второстепенные персонажи были очерчены очень бледно и схематично.

В «Огнях Кошчинара» писатель делает основной упор на психологическую характеристику героев, каждый из которых имеет свои, свойственные только ему особенности характера, свой темперамент.

Не легко, хоть и почетно работать Бутабаю на ответственном посту председателя колхоза. К объективным трудностям его работы прибавляются субъективные, кроющиеся в особом складе его вспыльчивого и необузданного характера. Человек недюжинной физической силы, самолюбивый и горячий, он в своих решениях часто бывает чересчур поспешен, что не однажды приводит его к необдуманным поступкам. Бывший батрак, активно выступавший против кулаков, Бутабай безраздельно предан партии и советской власти. Но отсутствие на первых порах какого-либо опыта в руководстве людьми, неумение самостоятельно разобратся в сложной жизненной обстановке, соединенные с незнанием грамоты, раздражительностью и «буйством» характера, сильно мешают Бутабаю в его работе. Частые споры и ссоры — от значительных до курьезных, — возникающие между ним и другими членами колхоза, изображены в романе не с целью притянуть отдельным его главам пустой занимательности, а с целью показать сложный путь выковывания целе-

устремленного человеческого характера, воспитания в нем выдержки, самообладания и такта — качеств, необходимых для опытного руководителя.

Другая интересная фигура в романе — молодой колхозник Рузимат. В своих действиях он тверд и принципиален, проявляет кипучую деятельность в колхозе с момента его создания. Он участвует в раскулачивании байских элементов, и даже кулак Мирхамидходжа, любым способом пытающийся спасти свое имущество, ясно чувствует, что с Рузиматом бесполезно начинать какие бы то ни было переговоры на этот счет. Такого не подкупишь, не соблазнишь никакими деньгами. Ловко, с огоньком работает Рузимат. Быстрый в работе, он весел и находчив с друзьями. Любит остроумную шутку и за словом, которым подчас сечет, как крапивой, в карман не лезет, а потому не раз крепко сталкивается с упрямым, не терпящим критики Бутабаем.

Наряду с Бутабаем и Рузиматом, у которых не было никаких колебаний в вопросе о том, вступать или не вступать в колхоз, примечателен образ темного, забитого в прошлом бедняка Камбарали. «Как можно, — думал он во время проведения земельной реформы, — взять из рук рабов божьих ту землю, которую не дал бог?» Но этот же Камбарали, робкий и нерешительный вначале, затем смело принимает участие в раскулачивании баев. Во время этого раскулачивания он с особой силой убеждается в хитрости, лицемерии и продажности баев, прикидывающихся радетелями народных интересов, а на самом деле ненавидящих трудовой народ.

Самым сложным и долгим был путь в колхоз у единоличника Тулягана. Не раз колебался он в своем решении, подавал заявление о вступлении в колхоз, а потом, чуть только замечал встающие перед ним трудности, брал свое заявление обратно. Трудно было дехканину решить самому остро волнующий вопрос — что лучше для него — работать ли в коллективе или вести свое отдельное хозяйство? Чаша весов колебалась долго. А тут еще ходили всякие вредные слухи против колхоза, рассчитанные на таких, как Туляган,

колеблющихся дехкан. Много ошибок допустил Туляган под влиянием этих слухов — и гвозди забивал в копыта своей лошади, и уводил колхозных волов, чтобы вспахать на них свой клочок земли, который хоть и не велик, но зато «собственный». Упрямого Тулягана выводили из себя также решительные меры Бутабая, стремившегося во что бы то ни стало, любыми способами, вплоть до репрессивных, заставить Тулягана работать в колхозе. Конечно, эти насильственные меры не могли способствовать скорейшему приходу единоличника в колхоз.

На примере Тулягана писатель показывает, что в преимуществах колхозной жизни дехканин убеждался не сразу. Старые взгляды и представления ломались с трудом и не безболезненно, и эта коренная ломка требовала времени и сил. Так же, как и другим дехканам, колхоз помог Тулягану «найти себя» и в полную меру применить свои знания и опыт в том деле, к которому особенно лежит душа. Сложный и зигзагообразный путь, проделанный Туляганом от косного и упрямого крестьянина, крепко приросшего к своему клочку земли, до «мастера Тулягана», бригадира строительной бригады и кандидата партии представляет собой закономерное и типическое явление нашей действительности.

Таким же путем идут в колхоз представители старшего поколения, прожившие большую часть своей жизни в условиях мрачного прошлого колониального Узбекистана. Среди них — старый Тилля-бобо, павший в Капсанчах первой жертвой кулацкого террора, чайханщик Курбан-ата, в прошлом работавший в кабальных условиях на баев, и бывший княжеский псарь Закир-ата, ставший передовым колхозником, бригадиром хлопководческой бригады.

Идея становления нового человека разрешается писателем и на примере судьбы узбекской женщины в условиях колхозного строя. Этой идее служат образы Қанизьяк, Зиядахон, матери Сидыкджана Хадича-хола и тетушки Анзират. Особенность построения каждого из этих образов, представляющих собой яркую индивидуальность, заключается в том, что основные черты

их характера проявляют себя прежде всего и главным образом в их отношении к Сидыкджану.

Тонко и художественно правдиво рисует А. Каххар взаимоотношения Сидыкджана с матерью. Хадича-хола, работающая в колхозе с момента его образования и испытавшая на себе все те преимущества, которые открыл ей колхозный строй, чувствует своим любящим материнским сердцем, что Сидыкджану не легко живется у тестя. Но, боясь огорчить сына во время редких радостных минут свиданий с ним, она не решается сама расспрашивать его, предоставляя это делать его старым друзьям — Урманджану, Саттаркулу и другим. Не зная, где найдет свое счастье Сидыкджан, она воздерживается от каких-либо советов. И только во время последнего свидания с ним, когда Хадича-хола узнает о решении сына навсегда уйти из дома тестя, она горько замечает, что слишком уж поздно открылись у него глаза.

Тетушка Анзират заменяет Сидыкджану мать на новом для него месте — в Кошчинаре. Милая и приветливая, она ко всем относится с материнской лаской и заботой. На обитателей своего маленького домика тетушка Анзират смотрит не как на временных постояльцев, а как на членов одной дружной семьи. Несмотря на преклонные годы, она по-новому оценивает взаимоотношения людей, далека от всяких нехороших подозрений и осуждает кривотолки. Доброта тетушки Анзират и широта ее взглядов немало способствуют сближению и установлению чистых и хороших взаимоотношений между Сидыкджаном и Канизяк. Особенно показательна доброта и мудрая простота тетушки Анзират в ее обращении с женой Сидыкджана Шарафат. Незаслуженно оскорбленная распясавшейся Шарафат, разнузданное, мещанское изображение которой подогрето грязными сплетнями, она находит в себе достаточно выдержки и такта, чтобы молчаливо перенести грубость нежданной гостьи и не только успокаивает Сидыкджана, возмущенного безобразной выходкой жены, но и ухаживает за его сыном, подброшенным Шарафат.

Значительное место в романе отведено Канизяк. В

Кошчинаре, где она работает в хлопководческой бригаде, ее знают как передовую колхозницу, ударницу. Молодая, красивая, бойкая, она не раз становится объектом глупых и гнусных сплетен, распускаемых Абдусамадом-Қары и подхваченных злыми языками кишлачных сплетниц. Многие в Қанизяк кажется непонятным — и неизвестность ее прошлого, и причина ее внезапного появления в Қапсанчах, и дружба с русскими женщинами, работающими на водокачке, общество которых она предпочитает обществу ближайших соседей.

О прошлом Қанизяк становится известным благодаря случайному приезду в Кошчинар корреспондента «Известий» Новиковой. Заинтересовавшись необычным именем Қанизяк, которым раньше называли рабынь, Новикова просит молодую колхозницу рассказать о своей жизни. И тут Қанизяк, настоящее имя которой было Ханифа, открывает ей полную трагическую историю своего детства и юности. Много бед выпало на долю Ханифы — и тяжесть раннего сиротства, после опустошительного набега на кишлак банды басмачей, и унижительная работа служанки в доме богатого бая, и жизнь в качестве пятой жены дряхлого старика, за которого она была выдана одиннадцати лет.

История Қанизяк имеет в своей основе много достоверных фактов, ибо насильственная выдача замуж малолетних была одним из самых страшных и в то же время наиболее распространенных явлений в дореволюционном Узбекистане. Случай, аналогичный тому, что произошел с Қанизяк, был в свое время описан в одном из ранних фельетонов Қаххара.

Однако при всей жизненности истории, рассказанной Қанизяк, психологически неоправдано и неубедительно то, что Қанизяк так долго скрывала ее от всех, даже от людей, ставших для нее самыми близкими, с которыми она могла поделиться своими переживаниями без всяких опасений, что ее превратно поймут. Если трудно объяснить молчание Қанизяк, то еще более неестественным выглядит отсутствие интереса к ее судьбе со стороны ее знакомых, товарищей по совместной работе и, прежде всего, отзывчивого и внимательного

ко всем парторга Урманджана и председателя сельсовета Самандарова, часто навещающего тетушку Анзират.

С другой стороны, несколько надуманным выглядит стремление старого Курбана-ата во время случайной встречи с Новиковой рассказать ей во всех подробностях историю своей жизни, из которой корреспондент узнает о близком родстве Курбана-ата с Канизяк. Таким образом, Новикова выступает в роли доброго гения старых романов, способствующего счастливому узнаванию дяди и племянницы, живших рядом друг с другом, но не подозревавших о своем родстве.

Благодаря счастливому вмешательству все той же Марии Федоровны Новиковой, обнаруживает себя и отец Ханифы — Усман, который в царское время был сослан в Сибирь, а затем, не надеясь разыскать свою семью, остался там и нашел в Сибири свою вторую родину. Прочтя в очерке Новиковой историю Ханифы Усмановой, Усман узнает в ней свою дочь и едет в Кошчинар.

История жизни Усмана — участника гражданской войны в Сибири — не сочинена писателем, а взята из жизни и исторически достоверна. Однако в сведении концов сюжетных линий романа нельзя не обнаружить некоторой нарочитости и своего рода литературного трафарета — счастливая свадьба Канизяк и Сидыджана, счастливое узнавание дяди и племянницы и счастливое возвращение после долгих лет разлуки любящего отца. Сама по себе каждая из этих сюжетных линий и ответвлений вполне жизненна и реальна, но их переплетения между собой надуманны, и узлы в точках соприкосновения завязаны слишком слабо. Сложная жанровая форма романа, как произведения, в котором возможны многие сюжетные центры, линии, связи и ситуации, требовала от писателя большей продуманности в вопросах построения сюжета и композиции романа.

Образы партийных руководителей и, прежде всего, Ахмедова и Урманджана, призваны раскрыть один из проблемных вопросов, поставленных в романе, — во-

прос о руководящей роли партии в организации колхозов и воспитании новых людей, в формировании их социалистического мировоззрения.

Основные черты характера секретаря райкома Ахмедова — принципиальность, выдержка, умение подойти к людям, вызвать их на откровенную беседу, были намечены А. Каххаром и в первом варианте романа, но там эти черты были сужены теми бытовыми эпизодами, в которых действовал Ахмедов, и носили слишком узкий, камерный характер. В новом варианте, в связи с теми коренными изменениями, которые были сделаны писателем, и, в частности, в связи с включением в роман новых героев, прежние функции Ахмедова были частично переданы писателем председателю сельсовета Самандарову.

Несмотря на некоторую статичность образов Ахмедова и Урманджана, они предстают как индивидуализированные характеры. Секретарь райкома пользуется всеобщим уважением. Ему верят без колебаний. Раз «сам товарищ Ахмедов», «наш райком» возглавляет или поддерживает какое-либо начинание, то тут уже дело верное и, несомненно, полезное и важное.

Писатель показывает Ахмедова в разных эпизодах — и на многолюдных колхозных собраниях, и на бурных заседаниях партийного бюро, и в тихие вечерние часы, когда в кабинете секретаря райкома за полночь ведутся задушевные беседы о самых животрепещущих и жизненно важных вопросах.

Образ Урманджана во многом близок образу Ахмедова. Но если в образе Ахмедова писатель стремится подчеркнуть огромный авторитет, которым пользуются у советского народа руководящие партийные работники, то деятельность Урманджана призвана художественно показать и типизировать важность повседневной будничной работы парторга с людьми, его умение помогать людям не только в их работе, но и в развитии лучших, заложенных в них качеств.

Велика роль Урманджана в духовном обновлении Сидыкджана и других колхозников. Наблюдая и изучая людей, Урманджан умело подмечает их склонно-

сти и особенности их характера. По-отечески настаивает он Қанизяк, принявшую на себя вину одного из членов своего звена и удрученную совершенной ошибкой. И он же защищает ее от грубых нападок сплетниц, пришедших к нему, чтобы зло посудачить насчет поведения «бойкой и озорной» женщины. Помогая Сидыкджану в его работе, Урманджан тонко и тактично заботится о его воспитании и улаживании его семейных взаимоотношений. Он указывает ему на необходимость быть с людьми всегда во всем прямым и честным и не допускать никакой, даже самой ничтожной и безобидной фальши. Советы Урманджана помогают герою быстрее выяснить отношения с прежней женой, духовно совершенно чуждой ему, и по-новому понять и пересмотреть свои чувства к Қанизяк. Нет такого дела — большого или маленького — в Қошчи-наре, которое осуществилось бы без участия Урманджана — будь то строительство дамб для предохранения от наводнений, рытье нового канала, открытие колхозного клуба или же планы благоустройства кишлака и налаживания быта колхозников.

Урманджан отличается большой скромностью и простотой. Они сказываются и в отношении его к людям, и в неприязнательности его жилища, и в том, как старательно обходит он в разговорах упоминание о себе и своем личном участии в колхозных делах.

Роль Урманджана — организатора и чуткого воспитателя — хорошо выражена в обращенных к нему словах Сидыкджана: «Многое вы открыли моим глазам, а затем дали мне в руки светильник, чтобы я сам смог увидеть многое, чего не видел раньше».

Художественно раскрывая в образах Ахмедова, Урманджана, рабочего Сафарова, агронома Ибрагимова роль партийного руководства в колхозе, А. Қаххар стремится также показать участие, которое принимают в деле организации новой социалистической жизни в Узбекистане представители братского русского народа. Однако эта линия намечена в романе лишь пунктиром и не получила своего художественного воплощения в живых полнокровных образах. В романе названы имена Васи Тюмина, тракториста Андрея, Маруси, На-

дежды Павловны, Марии Федоровны Новиковой, профессора Ивана Петровича, но, за исключением последних двух, эти образы не действуют в романе. О них лишь упоминается в рассказах других персонажей. Так, о Васе Тюмине, служившем в старое время механиком на водокачке, с любовью, как о родном брате, выручившем его в трудную минуту, рассказывает старый Курбан-ата. Канизяк с чувством глубокой благодарности вспоминает о следователе Надежде Павловне, спасшей ее от ложного обвинения и помогшей начать новую жизнь. В романе упоминается также о том, что Канизяк дружит с русской девушкой Марусей, работающей на водокачке, а Зиядахон, рассказывая Сидыкджану о новом характере человеческих взаимоотношений, вспоминает о трактористе Андрее. Роль Новиковой в романе по сути дела сводится только к композиционно-сюжетной функции, а профессор Иван Петрович — фигура совершенно безлика.

Другая группа созданных писателем образов — представители вражеского лагеря. В небольшом эпизоде, где показывается раскулачивание богача Мирхамида-ходжи, писатель несколькими умело сделанными мазками рисует образ матёрого кулака — злобного и хитрого волка, искусно натянувшего на себя овечью шкуру. Скрывая под маской наивной добродетели черную душу стяжателя, наживающегося на труде бедняков, Мирхамид-ходжа всячески стремится расположить к себе активистов колхоза, которых он встречает с видом радушного и гостеприимного хозяина. Но ни льстивые улыбки Мирхамида-ходжи, ни его медоточивые речи не могут поколебать их решения, принятого на общем собрании дехкан кишлака. Не спасает Мирхамида-ходжу и последнее пущенное им в ход средство. Все старания подкупить бедняка Камбарали терпят полный провал и только еще больше изобличают кулака в его подлых махинациях.

Не удастся спастись от раскулачивания и тестю Сидыкджана Зунуну-ходже, надевавшемуся на свою предусмотрительность и в свое время согласившемуся на брак дочери с батраком. Но этот брак, мучительный для Сидыкджана, в конце концов не принес желаемой

выгоды и для Зуннуна-ходжи. Земля и имущество, за которые долго цеплялся Зуннун-ходжа, переходят в руки колхоза.

Большое место в романе отводится показу вредительской деятельности Абдусамада-Кары. Этот образ дан очень выпукло и выразительно. Абдусамад-Кары — хитрый, пронырливый враг, действующий осторожно и умело. До революции он имел землю и держал батраков, но во время земельной реформы открыто заявил, что все свои земельные излишки добровольно передает неимущим дехканам. Сделав этот тактический шаг, Абдусамад-Кары стал придумывать путь, по которому он мог бы пробраться в колхоз, чтобы начать там вредительскую деятельность. Его выручила грамотность. Пользуясь снисходительностью председателя Бутабая и его уважением к грамотным людям, Абдусамад-Кары предложил ему свои услуги и добровольно взял на себя обязанность секретаря правления. Это позволило ему постоянно быть в курсе происходящих в колхозе событий. Ловко ориентируясь в обстановке, подмечая каждую мелочь в жизни колхоза и взаимоотношениях людей, Абдусамад-Кары хитро плетет свою вязкую черную паутину. Начальственный тон, взятый было им при разговорах с дехканами, приходившими в правление, сразу изменился с появлением в колхозе Урманджана. Абдусамад-Кары стал держаться подобострастно, с необыкновенной уступчивостью и предупредительностью, говорил тихим, воркующим голосом, скрывая за наигранной мягкостью лютую ненависть к новой жизни и колхозному строю. Распространяя гнусные клеветнические слухи, он стремится перессорить между собой руководство колхоза и рядовых его членов, оклеветать и опозорить их. В своей вредительской деятельности Абдусамад-Кары использует все доступные ему средства — лесть, подкупы, шпионство, кляузничество. Безуспешно стараясь войти в доверие к Урманджану, он всячески пресмыкается перед ним и грубо льстит его жене. Узнав о болезни вновь прибывшего в колхоз Сидыкджана, Абдусамад-Кары уговаривает его вернуться домой и клеветает на тетушку Анзират, обвиняя ее в черствости и бессердеч-

ности. Всеми силами стремился Абдусамад-Кары подбо- рвать авторитет агронома Ибрагимова. От хитрых, вездесущих взглядов подлого врага не могут усколь- знуть дружеские отношения, установившиеся между Сидыкджаном и Канизяк и дающие ему повод для но- вых подлых измышлений. Стоило в Кошчинаре по- явиться Шарафат, как Абдусамад-Кары немедленно поспешил ей навстречу и сообщил о вымышленной им любовной связи ее мужа и Канизяк.

Но больше всего усилий прилагает Абдусамад-Кары для того, чтобы перессорить руководителей колхоза — председателя и парторга, лишив колхоз единой линии руководства. Он клеветет Урманджану на его жену, обвиняя ее в любовных отношениях с Бутабаем, а в разговорах с Тупанисой старается очернить Урманджа- на, возводя на него и Канизяк гнусную клевету. Нена- видя деятельного парторга, пользующегося всеобщим уважением, Абдусамад-Кары пишет на него всевозмож- ные доносы в райком партии, распускает подлые и грязные слухи.

Находясь в постоянном страхе перед разоблачени- ем, Абдусамад-Кары идет на убийство своего спод- движника учителя Рахматуллы Абиди. Увидя, что дея- тельность Рахматуллы взята под сомнение, Абдусамад- Кары сначала пытается лавировать. На собрании, при- соединяясь к мнению большинства, он выступает против своего приятеля, но затем, поняв, что разобла- чение Рахматуллы грозит и ему катастрофой, пытается предотвратить удар карающей руки, учинив собственно- ручную расправу над своим другом.

Образ врага Рахматуллы Абиди в романе дан менее убедительно. Причиной этого является то, что писатель не показывает Абиди в действии, а лишь бегло расска- зывает о нем, причем не связывает своего рассказа с развитием основной сюжетной линии романа.

Наставляемый матёрым контрреволюционером Джавдатом Наимом, устроившимся секретарем в облизполкоме, Рахматулла Абиди — бывший участник контрреволюционной «Кокандской автономии» — вы- полняет в кишлаке Капсанчи шпионские задания. Сущность подрывной работы Абиди изложена в сле-

дующих обращенных к нему словах Джавдата Наима: «Мышь — тварь беспомощная, однако из истории известно, что мыши продырявили Ноев ковчег. Каждый колхоз — это ковчег, судно. Но судно железное! А железо нельзя перегрызть зубами, его надо разъесть ржавчиной...»

Показывая подлые планы врагов, направленные на развал социалистического хозяйства, А. Каххар вскрывает внутренние противоречия во вражеском лагере и показывает неизбежность его краха. Только если одни из представителей этого лагеря в смутной надежде вернуть старое, ожесточенно и свирепо, как затравленные звери, ощетиняются и, пока их не настиг суд народа, пытаются упорно сопротивляться, то другие, у которых полностью выбита почва из-под ног, сжались в комок и, зло озираясь вокруг себя, ждут неизбежного конца. Так, на фоне праздничного ликования по случаю годовщины Октября и торжественного открытия плотины, когда вокруг царят радость и такое веселье, что даже Курбан-ата, несмотря на свой преклонный возраст и больную ногу, пускается в пляс, обращает на себя внимание мрачная фигура старого суфи Гияситдина Махзума, как бы олицетворяющая собой крах старого мира. Предусмотрительно заняв место в старой арбе, чтобы быть спокойным за обратный путь, он, чуждый общему веселью, одиноко сидит там, боязливо съежившись и дрожа от холода.

Образная система романа в целом свидетельствует о несомненных достижениях А. Каххара на пути к овладению сложной спецификой романа. Масштабность этой жанровой формы позволила писателю логично и последовательно показать сложную динамику развития и формирования различных человеческих характеров.

При создании образов многочисленных героев своего романа А. Каххар пользуется, в основном, теми же художественно-образительными приемами, которые были разработаны им в его рассказах. Но если рамки короткого рассказа позволяли писателю образно раскрыть и заострить только одну, правда наиболее существенную, определяющую черту характера героя, то

роман обязывал его осветить характер действующих лиц более полно и многогранно. Предельная экономность изобразительных средств, которая отличает авторский почерк А. Каххара-новеллиста, может быть отмечена и в его романе. Однако вполне уместная в коротком рассказе, эта лаконичность не всегда бывает оправдана в крупном многоплановом произведении. Так, многие образы романа значительно теряют в своей предметной изобразительности в силу того, что писатель, как правило, опускает портретную характеристику своих героев. Старательно избегая развернутого описания их внешнего вида, А. Каххар не всегда пользуется и такими возможностями, которые открывает для него метко схваченная деталь портрета героя. Умело связанная с внутренней характеристикой персонажа, она могла бы помочь писателю ярче индивидуализировать своих героев.

Недоработанность некоторых образов проистекает в значительной степени также и от композиционных неувязок, свойственных роману. Так, например, главы, посвященные истории создания колхоза «Кошчинар», занимающие во втором варианте романа значительное место, не связаны органично с его основной сюжетной линией.

Начав свой роман непосредственно с завязки (композиционный прием, характерный для Каххара-новеллиста), которой является семейная ссора в доме Зуннуна-ходжи, вызвавшая уход Сидыкджана из семьи и его появление в Кошчинаре, А. Каххар прерывает изложение дальнейшей судьбы своего героя и вводит в роман подробное описание истории Кошчинара с первых лет установления в Узбекистане советской власти. Это описание, представляющее собой самостоятельный сюжетный центр, играет в то же время по отношению ко всей композиционной структуре романа роль экспозиции. Значительная по объему и насыщенная «внутренним» действием эта экспозиция, следующая за интенсивной завязкой, нарушает не только композиционную стройность романа, но и внутреннюю логику развития темы. Главный герой Сидыкджан, начавший проявлять активную деятельность с первых же

Страниц романа, скоро выпадает из изложения автора, отвлекшегося в предысторию событий, которой посвящена экспозиция. А некоторые герои, активно действующие в экспозиции, не участвуют, или почти не участвуют в основных главах романа. Следствием этого является незавершенность целого ряда образов (Бутабай, Сафаров, Камбарали, Балтабай, Самандаров), интересно разработанных в связи с показом истории становления колхоза «Қошчинар», но затем незаслуженно обойденных при изложении центральных событий романа, связанных с жизнью в Қошчинаре основного героя.

Архитектоника романа нарушается также в тех его частях, где автор или заставляет своих героев уйти в сторону от основного события и отдаться воспоминаниям (рассказ Курбан-ата о своем прошлом), или же там, где сам становится на путь пересказа основных событий жизни героев, как это имеет место, например, в авторском повествовании о тяжелом детстве и юности Қанизяк, а также в описании судьбы Рахматуллы Абиди.

В целом композиция романа носит на себе определенное влияние приемов Каххара-новеллиста, мастера короткого, композиционно законченного рассказа, какими в отдельных своих частях являются и некоторые главы «Огней Қошчинара».

В еще большей степени это влияние отразилось на художественных способах создания образов героев, действующих в романе. Прием детализации портрета и обстановки, характерный для авторского почерка большинства романистов, А. Каххаром почти совершенно не применяется. Основным средством индивидуализации персонажей является их четко дифференцированный язык, отточенный писателем с предельным мастерством. Очень ярка и выразительна речь стариков. Она изобилует мудрыми народными изречениями, пословицами и поговорками, которые органично переплетаются с обличенными в афористичную форму личными наблюдениями героев.

Столь же образна и отточена речь врагов, которая служит им своеобразным орудием маскировки и рас-

считана на то, чтобы усыпить бдительность окружающих, вызвать в них доверие и расположение к себе. Этой цели служат витиеватые угоднические фразы Абдусамада-Кары, заявляющего, что он «для пользы колхоза готов достать зерно из клюва летящей птицы», подобострастное хихикание Мирхамида-ходжи, решившего срочно перекраситься в безобидную овечку и во всем поддакивать колхозным активистам, а также лицемерные разглагольствования «предусмотрительного» Зуннуна-ходжи.

Особенно яркие и удачны в романе диалоги, а также массовые сцены и, прежде всего, описание собраний колхозников. Они даны очень живо и увлекательно. Писатель сталкивает людей, отличающихся по своим социальным взглядам и интересам, разных по характеру и темпераменту. При этом он как бы самоустраивается с поля действия и предлагает читателю живую, выразительную и идейно насыщенную сцену, в которой действуют герои его романа, выявляя свои основные, наиболее характерные качества.

В авторской речи А. Каххар довольно удачно сочетает образные приемы повествования с публицистическими. Это сочетание в крупном произведении такого тематического плана, как «Огни Кошчинара», вполне естественно и закономерно. В целом авторская речь, как и речь персонажей, характеризуется теми же особенностями, что были отмечены и в рассказах писателя.

Такую же художественную функцию, как и в его рассказах, выполняют, например, широко используемые А. Каххаром в романе авторские ремарки, содержащие обобщенное заключение о герое (чаще всего о психологическом состоянии героя) и построенные на сравнении: «Распрощавшись с Курбаном-ата и отправившись в путь, Сидыкджан почувствовал себя как бы внезапно проснувшимся». «Как человек, получивший сильный ушиб при падении, чувствует боль не сразу, а несколько позже, так и Сидыкджан ощутил весь ужас случившегося с ним только ночью, когда он забрался под одеяло». «Если до встречи с Урманджаном, Сидыкджан, словно испугавшийся коршуна цыпленок, не знал, куда сунуть голову, то теперь он шагал гордо,

как молодой петух». Или: «В эти дни Бутабай чувствовал себя молодым человеком, у которого родители уехали в далекое путешествие и весь дом оставили на него». «Бутабай чувствовал себя в эти дни в положении человека, который, не научившись как следует верховой езде, погнал в улаке¹ огневого коня».

Почерк Каххара-новеллиста сохраняется в романе не только в приемах индивидуализации персонажей и построения ремарок, но и при описаниях природы. Как и в своих рассказах, А. Каххар избегает в романе развернутых, подробных описаний природы. Последние всегда очень кратки, лаконичны и образны: «Из-за дальнего холма выплыл огромный багровый месяц. Горы, холмы и деревья почернели», или: «над землей, словно забрызганной кислым молоком, поднимался легкий парок».

Являясь одним из наиболее значительных произведений узбекской прозы послевоенного периода, роман «Огни Кошчинара» нашел себе заслуженное место на книжной полке советского читателя.

¹ Улак — конно-спортивные состязания,

Глава 7

А. КАХХАР-ДРАМАТУРГ. „ШЕЛКОВОЕ СЮЗАНЕ“.

В 1949 году Узбекская Советская республика торжественно отмечала свое двадцатипятилетие. В связи с этой знаменательной датой в Ташкенте проводился конкурс на лучшее драматическое произведение, посвященное жизни советского Узбекистана и его людям. Среди 52 пьес, представленных на конкурс, была и четырехактная комедия А. Каххара «Новая земля» («На новой земле»), впоследствии более известная под названием «Шелковое сюзане».

Судьба этой комедии, явившейся для писателя дебютом в новом для него литературном жанре, была несравненно более счастливой, нежели всех предыдущих произведений А. Каххара. Премированная на республиканском конкурсе, она была поставлена во многих театрах страны и через три года удостоена Сталинской премии.

Интерес, проявленный к комедии «Шелковое сюзане», знаменательной не только для творчества А. Каххара, но и для всей узбекской драматургии, которая с этой комедией вышла на всесоюзную сцену, был вполне понятен. Привлекала к себе внимание, прежде всего, тематика пьесы, взволнованно рассказывающей об освоении комсомольцами и молодежью Узбекистана земель Мирзачуля и их борьбе за превращение этой ранее бесплодной Голодной, как ее издавна называли в народе, степи в цветущий плодородный край. Эта те-

ма была новой, полной героики и жизнеутверждающего пафоса. Ведь поход молодежи Узбекистана в Голодную степь явился неотъемлемой частью того грандиозного наступления на целину, которое победоносно развертывается в нашей стране.

Естественный интерес вызывала к себе также жанровая форма нового произведения А. Қаххара. На долю А. Қаххара, обратившегося к освоению нового для него литературного жанра, выпала серьезная и ответственная задача — возродить славные традиции реалистической узбекской комедии, заложенные первым узбекским советским драматургом Хамзой Хаким-заде Ниязи. После остроумных жизненных комедий Хамзы Хаким-заде Ниязи «Наказание клеветников» (1918 г.) и «Проделки Майсары» (1926 г.), из которых особенно последняя поражает своими высокохудожественными достоинствами и комедийным блеском, жанр комедии был незаслуженно забыт узбекскими драматургами. Правда, попытки создания небольших пьесок в комедийном плане делались писателем К. Яшеном в начале его литературной деятельности, о чем свидетельствует, например, его одноактная пьеса «Каждому своя пара». Но в годы своей творческой зрелости Яшен не обращается более к созданию комедий. Этого пробела в узбекской комедиографии не могла восполнить и появившаяся в 1946 г. комедия Туйгуна «Любовь».

Обращение А. Қаххара к жанру драматургии отнюдь не было простой случайностью, а представляло собой определенную закономерность в творческой эволюции писателя. Оно было подготовлено всей его предшествующей литературной деятельностью и особенно творческой практикой в области короткого рассказа.

Долго и плодотворно работая в области так называемой «малой прозы», создавая короткие, конфликтные по характеру сюжета рассказы-сценки, писатель обычно использовал в них те особые художественные приемы, которые играют в драматургии первостепенную роль. Эти приемы относятся не только к особенностям композиционного и сюжетного построения рассказов, но и, прежде всего, к способам раскрытия

характеров персонажей, где писатель обращается к средствам почти драматургическим, предпочитая показывать своих героев в действии, предельно индивидуализируя их язык и стараясь не прибегать к помощи авторских отступлений и ремарок.

Творческая разработка указанных принципов, на которых построены рассказы А. Каххара, не только вполне естественно привела писателя к драматургии, но и обусловила успех этого неожиданного на первый взгляд, но при внимательном анализе творчества писателя, — вполне закономерного выступления его как комедиографа.

Не совсем точно было бы, однако, считать «Шелковое сюзане» первой пробой пера А. Каххара в области драматургии. Мысль о создании комедии волновала его и в более ранние периоды творчества. Об этом свидетельствует ряд набросков писателя, хранящихся в его рукописях, а также опубликованный в 1939 году в журнале «Ўзбекистон адабиёти ва санъати» третий акт сатирической комедии «Ташвиш» («Хлопоты»), разоблачающей происки расхитителей народного имущества, пробравшихся в число работников торговой сети.

Комедия «Хлопоты», опубликованный отрывок из которой представляет собой первую творческую заявку А. Каххара в жанре драматургии, осталась неоконченной. Не было написано и ее начало — два первых акта. Думается, что причина, по которой писатель оставил свою работу над начатой комедией, кроется в мелкости и узости ее темы, уже почти полностью исчерпанной в одном (третьем) акте. В нем изображается, как шайка спекулянтов, занимающихся темными и грязными махинациями, всячески пытается развалить работу магазина, пользуясь ротозейством его заведующего, человека глупого, трусливого и завистливого. Подобная тема, более пригодная для фельетона или небольшого сатирического рассказа, для многоактной комедии, естественно, оказалась слишком мелкой и малозначительной, несмотря на то, что писатель стремился наметить в ней индивидуализированные сатирические характеры.

К новой комедии «Шелковое сюзане» А. Каххар обратился почти через десять лет после опубликования третьего акта «Хлопот». Мысль о создании комедии, посвященной героическому труду смелых преобразователей природы, возникла у А. Каххара осенью 1948 года в связи с его поездкой в Мирзачуль.

Много нового и примечательного открылось глазам писателя на землях бывшей Голодной степи. Советские люди, принесшие в некогда безлюдную пустыню кипучую энергию новой жизни, до неузнаваемости изменили ее облик. Своим впечатлениям от всего увиденного во время пребывания в Мирзачуле А. Каххар посвятил два очерка, напечатанных в газете «Қизил Ўзбекистон» — «Осень в Мирзачуле» и «Слово Ганишеру», которые явились как бы подступами к основной теме комедии.

Лейтмотив обоих очерков — гимн героическому труду преобразователей природы, чьими умелыми руками благоустраивается Мирзачуль. Самоотверженные труженики, осваивающие ранее бесплодные земли, принесли в Голодную степь «все лучшие качества, весь опыт дехкан из родных областей», «неиссякаемую энергию, пламенную любовь к этим землям и твердую веру в будущее»¹.

Если очерк «Осень в Мирзачуле» построен на сопоставлении двух картин, нарисованных писателем за время его двух посещений Голодной степи, из которых первое состоялось в 1930 г., а другое — восемнадцать лет спустя, то «Слово Ганишеру» — это своеобразный монолог передовика-хлопкороба, обращенный к бригадиру отсталой бригады. Последний очерк не только по своей тематике, но и по форме находится в непосредственной близости к «Шелковому сюзане».

Комедия «Шелковое сюзане» посвящена новым людям Советского Узбекистана, борющимся за «исчезновение рогожных заплат на шелковом сюзане узбекской земли», за светлое коммунистическое завтра. Показ борьбы с трудностями, встречающимися на пути преоб-

¹ А. Каххар. Мирзачулда куз. «Қизил Ўзбекистон» от 21 ноября 1948 г., стр. 3.

разователей природы, и успешного преодоления этих трудностей, в результате которого духовно вырастают и закаляются советские люди, составляет ее основное содержание.

Начинается комедия с изображения событий, связанных с отъездом группы передовых андижанских комсомольцев в Мирзачуль. В их числе — молодой колхозник, бывший фронтовик Дехканбай и его невеста Хафиза. Вдохновленные патриотическим чувством, они одними из первых откликаются на призыв партии и комсомола, обращенный к молодежи Узбекистана, помочь своим трудом смелым преобразователям природы.

Решение об отъезде в Голодную степь, принятое Дехканбаем и Хафизой, встречает сопротивление их матерей — соседок Холнисо и Хамробиби. Пожилые женщины, которые не могли нарадоваться на своих детей, ставших гордостью всего колхоза, повергнуты в страшное смятение. Они никак не могут понять того, что вынуждает Дехканбая и Хафизу, мечтающих о свадьбе, отложить ее и отправиться в Голодную степь. Что влечет туда молодых людей и какая жизнь ожидает их там? Расстроенные матери теряются в догадках. Дело доходит до ссоры. Холнисо считает, что всему причиной ее будущая невестка Хафиза, сманившая Дехканбая в Голодную степь, а возмущенная Хамробиби сваливает эту «вину» на будущего зятя. Под угрозой ставятся сорокалетняя дружба и добрососедские отношения двух старых женщин.

Так создается первое конфликтное положение комедии. К эгоистичности материнской любви прибавляется непонимание старыми женщинами новых качеств передовой советской молодежи, ее неуклонного стремления вперед и предпочтения общественных интересов личным. Таким образом, столкновение Дехканбая и Хафизы с их матерями имеет в своей основе конкретные противоречия коммунистической идеологии и морали с обывательской психологией и старыми индивидуалистическими пережитками в сознании людей.

Этот конфликт, однако, разрешается писателем сравнительно просто и быстро. Дехканбай, решивший-

ся первым принять на себя все упреки разгневанных матерей, наговоривших сгоряча друг другу много колкостей, действует осторожно и тактично. Высказав свою сыновнюю покорность и уважение к преклонным летам Холнисо и Хамробиби, он умело подводит их к мысли о важности и значительности того дела, в котором они с Хафизой решили принять участие. Не сразу удастся Дехканбаю уговорить матерей. Особенно упорствует Хамробиби, никак не желающая расстаться с дочкой. Наконец, уступает и она. Молодые люди, получив родительское благословение, отправляются на новые земли.

Таково содержание первого действия, призванного стать завязкой к основным событиям комедии. Оно отличается известной обособленностью, композиционной законченностью и обладает в композиционной структуре пьесы как бы своеобразной автономией. Это происходит потому, что в основе первого действия лежит вполне самостоятельный конфликт, возникающий и разрешающийся в рамках этого же действия и не связанный непосредственно с главным, центральным конфликтом комедии, который намечается позже.

Второе действие комедии переносится драматургом в район Мирзачуля, где работает дядя Хафизы — опытный хлопкороб, бригадир Мавлон. В работу его бригады и включаются приехавшие сюда Дехканбай и Хафиза.

Однако вскоре между молодежью и бригадиром намечается разногласие, которое с каждым днем все более и более углубляется и обостряется. Болезненно честолюбивый Мавлон, которому собственные успехи вскружили голову, усматривает в деятельности инициативного Дехканбая посягательство на свой авторитет. Возомнив себя главной фигурой в колхозе и оторвавшись от коллектива, Мавлон подчиняет свои поступки одному желанию — всюду и во всем быть первым. Поэтому Мавлон необычайно ревниво относится к любому начинанию, исходящему не от него, не признает ничьих советов и указаний.

Столкновение Мавлона и Дехканбая, на сторону которого становится молодежь, и составляет основной,

центральный конфликт комедии, разрешающийся лишь в последнем ее действии. История этого конфликта, его развертывание и разрешение являются основной пружиной, которая управляет всем развитием действия в комедии.

Писатель ставит задачей показать исправление человека, душа которого подверглась губительному воздействию пороков, грозящих нанести вред общему делу. Себялюбие Мавлона и его высокомерие становятся серьезным тормозом в успешной борьбе колхозников за подъем урожая на новых землях, а нехорошая зависть к успехам Дехканбая и его растущей популярности среди новоселов толкает старого бригадира на недостойные поступки. Он выгоняет из дома племянницу, целиком поддерживающую сторону жениха, а затем пишет своей сестре Хамробиби письмо, в котором клеветает на Дехканбая и Хафизу.

Однако к тому времени, как в Мирзачуле появляются встревоженные письмом Мавлона Хамробиби и Холнисо (IV действие комедии), старый бригадир уже полностью осознает всю несправедливость своих обвинений Дехканбаю.

Сложный и жизненно противоречивый образ Мавлона — одна из несомненных удач драматурга. Знающий свое дело хлопкороб, который не без основания образно говорит о том, что его «любит хлопок», Мавлон неутомим в работе и, добиваясь больших успехов, требует такой же высокой производительности труда от всех членов своей бригады. Как лучший бригадир в колхозе, он пользуется заслуженной известностью и почетом.

Характер Мавлона раскрывается не сразу. Он дан в развитии, которым определяется и динамика сюжета комедии.

Неутомимость Мавлона обнаруживает себя при первом же его появлении на сцене. Больной, мучимый тяжелым приступом малярии, он, лишь только услышал о приезде комсомольцев, немедленно вскакивает с постели и устремляется им навстречу. «Разве может бригадир лежать, когда комсомольцы приехали? — заявляет он молоденькой Салтанат — секретарю прав-

ления колхоза. — Кто их должен встретить? Бригадир! Мавлон!»

Это желание Мавлона кажется вполне понятным. Кто же как не знатный бригадир, один из «первооткрывателей новой земли» должен приветствовать молодых новоселов? К тому же, у Мавлона есть основание думать, что среди андижанских комсомольцев может оказаться и его племянница Хафиза. Ведь она не только ударница, но и передовая общественница... В связи с этим вполне естественно воспринимается зрителем и радостное восклицание председателя колхоза Рахимджана, которому доложили, что пока он объезжал колхозное хозяйство, приехавших комсомольцев уже встретил в правлении Мавлон и провел с ними беседу: «А?! Подумайте только! Всегда у нас первый Мавлон-ака!¹ Во всяком деле первый!»

Показателен для характеристики Мавлона его разговор с Дехканбаем при их первой встрече:

М а в л о н. Ну как, испугался, что приехал в такую глушь?

Д е х к а н б а й. Что вы, дядя, из-за чего же пугаться?

М а в л о н. Да... А ведь есть такие, что и сейчас пугаются Мирзачуля. Ты вот не видел Мирзачуля раньше. Когда я приехал сюда, здесь был пустырь. Людей было мало. Впрочем... сейчас тоже мало. Машин было мало. Фархада в то время не было, я копал заурь, рыл арыки... Видел тополи вдоль дороги?

Д е х к а н б а й. Видел.

М а в л о н (гордо). Я их сажал! А тутовник видел?

Д е х к а н б а й. Замечательный тутовник!

М а в л о н. Я его сажал!.. Дом видел? Что, плох? Да, не очень-то хорош. Но ведь и крошка хлеба — все тот же хлеб. Мы и в землянках и в шалашах жили... Колхоз богатеет не от дома, а от хлопка. Мавлона сделал Мавлоном не дом, а хлопок...»

Здесь в словах Мавлона уже ясно чувствуются хвастливые нотки, его желание «показать себя», но они

¹ Ака — буквально «старший брат», почтительное обращение к старшему.

тоже кажутся вполне безобидными и извинительными для старого бригадира, гордящегося делом своих рук.

Даже спор Мавлона с молодым строителем Кузиевым не вызывает у зрителя на первых порах никакой тревоги относительно поведения Мавлона. Увлеченный своим любимым делом, он не допускает того, что в Голодной степи можно думать о чем-то ином, кроме как о хлопке: «Это в моей-то бригаде по сорок три кило собирают! В бригаде Мавлона!.. Я ему о хлопке говорю, а он мне о... досках! Лодырь!»

Кузиев (возмущенно). Кто это лодырь?!

Мавлон. Ты... Поезжай в город и занимайся там своим кирпичом. И кто это прислал тебя сюда в Мирзачуль?!

Таков Мавлон во втором действии комедии — гордый своими успехами, прекрасно знающий себе цену и неутомимый в работе. Правда, он несколько вспыльчив и раздражителен. Но эту раздражительность хочется на первых порах объяснить его болезненным состоянием... И толькостораживают слова парторга Адылова, иногда проскальзывающие в его разговорах и с Дехканбаем и с Рахимджаном: «Мавлон-ака — прекрасный хлопкороб, но... впрочем, вы сами его лучше знаете...» или «Старание-то хорошо, а вот упрямство — плохо!.. И это-то упрямство Мавлон-ака когда-нибудь слишком дорого обойдется и ему самому и всему колхозу». Эти слова звучат предостережением...

Однако уже в следующем действии Мавлон предстает в ином освещении. Из уст старого бригадира, беседующего с племянницей, как бы невзначай вырывается неожиданное признание: «Вот лежал в больнице целых две недели, и все это время мир мне темным казался. Все думал: моя бригада отстанет, не сможет собрать кусак и... мой авторитет пропадет!»... Значит для Мавлона самое главное — не фактические успехи его бригады и колхоза в целом, а его, Мавлона, авторитет. Он искренне радуется тому, что его бригада занимает первое место. Но радость мгновенно покидает Мавлона, как только он узнает, что в его отсутствие бригада значилась в сводках как бригада Дехканбая. Эта замена его имени именем Дехканбая поднимает в

душе Мавлона целую бурю, которая тотчас же обрушивается на головы его собеседников. Желчный и раздражительный, не привыкший к замечаниям, он мечет громы и молнии. В своих словах он резок до грубости. «Молчи, когда говорят старшие, — кричит он на Хафизу. — Ты секретарь! — грубо обрывает он Салтанат, — барабань на машинке, а не языком!» Особенно зол Мавлон на Дехканбая. «Как он смеет этот «желторотый птенец», этот «жеребенок, неспособный тащить арбу», иметь свои собственные мысли, свои собственные планы, с которыми, быть может, он, старый бригадир, не согласен?»

Мавлон подчеркнуто повторяет: «мой хлопок», «моя бригада», «мои участки», «мои перелогги». Он как бы выделяет их из общего колхозного хозяйства.

Тут-то и проявляют себя во всей своей неприглядной красе мелочное себялюбие Мавлона, его грубость и завистливость. Как может он, желающий «первым привести свою бригаду к коммунизму», допустить, чтобы его лавры достались другому?!

Возбужденный своими подозрениями, усматривающий в каждом слове Дехканбая посягательство на подрыв своего авторитета, Мавлон никого не хочет слушать, ни с кем не хочет соглашаться! Упрямый и озлобленный, он закусил удила и не может остановиться.

Это состояние Мавлона передано А. Каххаром с большой психологической правдивостью и художественной силой. Ни мягкий и спокойный тон его собеседников, старающихся успокоить Мавлона, ни тем более их попытки объяснить Мавлону его неправоту, не оказывают на него никакого воздействия. Больше того, в их слова он вкладывает совсем иной, противоположный смысл и раздражается еще больше.

М а в л о н. А я, может быть, хочу свою бригаду первой привести к коммунизму!

К у з ы е в (философски). Нет, Мавлон-ака, с одним гвоздем дом не построишь.

М а в л о н. Где гвоздь? Кто гвоздь?

Д е х к а н б а й. Я гвоздь, вы...

М а в л о н (вскочив) Кто?

Придравшись к этому слову, Мавлон затаил на Дехканбая новую обиду. Здесь его гнев достигает сво-

его апогея: «Я понял... Все понял! Я гвоздь!.. Ржавый гвоздь!.. Оттуда клюешь, отсюда клюешь... Бригадиром хочешь вместо меня стать! Я эту землю потом своим полил, а теперь я вдруг ржавым гвоздем для тебя стал. Ну-ка, попробуй, вытащи этот гвоздь!»

Процесс перевоспитания Мавлона сложен и труден. В нем участвуют не только Дехканбай и партгор Адылов, но и другие герои комедии, старающиеся внушить Мавлону, что победы его бригады на хлопковом поле — заслуга не только его одного, а всей страны: «А рабочие Чирчика и Челябинска, — спрашивает Адылов, — нефтяники Баку, украинские хлопкоробы, шахтеры Донбасса, металлурги Урала, ученые Москвы и Ташкента — разве они ни в чем не помогли вам?..» «Дехканбай-ака делает для вас только хорошее, — рассказывает Мавлону Салтанат в четвертом действии комедии, — хлопок помог вам собрать — раз; на правлении вас защищал — два!.. А когда на правлении вас хотели отстранить от руководства бригадой, знаете, что сказал Дехканбай? Он сказал, что приехал у вас учиться и что вы как были передовым бригадиром, передовым и останетесь».

Однако писатель далек от показа пресловутой схемы быстрого и безболезненного перерождения запутавшегося героя. Мавлон перевоспитывается медленно и трудно. Слишком уж въелась в него старая соль, как образно говорит Хафиза.

Показ сложных, противоречивых переживаний Мавлона, той коренной ломки, которая совершается в его душе, — несомненная заслуга драматурга. Творческая история комедии, которую можно проследить при сличении черновых набросков пьесы и ее нескольких опубликованных вариантов, показывает, что именно образ Мавлона и эпизоды с его участием подвергались наибольшей переработке.

Переработка эта проводилась по линии наибольшего усложнения образа Мавлона, сообщения большей психологической правдивости и жизненности его поступкам, что в конечном итоге, наряду с другого рода доработками комедии, способствовало художественному усовершенствованию пьесы в целом.

Трудно Мавлону признаться в своих ошибках. «Вот ведь, казалось, знал дорогу, а споткнулся». Стыдно вспоминать о несправедливых поклепах, возведенных на молодежь. Но Мавлон не щадит себя и мужественно рассказывает о тех скверных мотивах, которыми он руководствовался, посылая сестре клеветническое письмо.

«Я, оказывается, не знал Дехканбая. Я думал, что Дехканбай стремится подорвать мой авторитет. Думал, что если уедет Хафиза, то и Дехканбай уедет — вот потому я и написал это. Но теперь я понял. Ночами ходил, комсомольские участки осматривал... все думал... и сегодня опять думал... Не Дехканбай обидел меня, а я обидел Дехканбая. После этого я написал сестре другое письмо. Вот оно. Сейчас только собирался опустить в ящик. На, Дехканбай, прочти!..»

Так разрешается главный конфликт комедии. Сущность тех изменений, которые происходят в Мавлоне под влиянием здорового и дружного коллектива, образно выражена в следующих репликах героев:

Д е х к а н б а й. ...Если согнется куст хлопчатника, мы ведь его тотчас же выпрямляем.

Х а м р о б и б и. Но если хлопчатник заражен тлей, его надо вырвать!

Р а х и м д ж а н. Хороший хлопкороб не будет вырывать; он заботливо выходит его.

Однако при рассмотрении идейного замысла комедии было бы ошибочным ограничивать его лишь показом перерождения Мавлона и недооценивать той основной идейной нагрузки, которую несут на себе положительные герои пьесы.

Именно они — передовая советская молодежь в лице Дехканбая, Хафизы, Кузыева, Салтанат, воспитанных партией и комсомолом, — являются основными героями А. Каххара. Велик их вклад в дело благоустройства родной земли, на которой «исчезают рогожные заплатки». Преобразуя природу, они не только растут и совершенствуются сами, но и помогают представителям старшего поколения освобождаться от старых закоренелых предрассудков, преодолеть ошибки и заблуждения.

Величие трудового подвига советской молодежи сообщает комедии писателя жизнеутверждающую силу и пафос. Комедия порождена героикой современной действительности и отражает ее.

Любовь к родной земле, к труду, творческое новаторское отношение к любимому делу, нетерпимость к недостаткам, здоровое чувство коллективизма — вот то общее, что роднит молодых героев комедии А. Каххара.

Среди них умный и тактичный Дехканбай, его верная подруга ударница Хафиза, веселый и энергичный Кузыев, самозабвенно влюбленный в свою профессию строителя, школьник Аман, по-мальчишески задорный и восторженный, жизнелюбивая и непосредственная Салтанат.

В образе Дехканбая намечены лучшие черты молодого коммуниста. Он хороший организатор, способный правильно оценивать сложившуюся обстановку и умеющий в своих мечтах смело заглядывать вперед.

Дехканбай. Давно у меня эта мечта... Домой возвращался после войны, Москву проезжал... Красную площадь видел, мавзолей Ленина видел, Кремль, метро... Все видел! Говорят: Кузнецкий мост еще посмотри. Прихожу — моста нет, реки нет — улица! Называется только «Кузнецкий мост».

Адылов. Старое название сохранилось...

Дехканбай (страстно). Хотим мы так переделывать Голодную степь, чтобы люди, приехав сюда, тоже удивились: где Голодная степь? Название осталось, а степь — цветущая счастливая, сверкающая, как... шелковое сюзане!¹

Умно и тактично подходит Дехканбай к окружающим его людям. Нежный и любящий сын, трогательно и заботливо относящийся к матери, он внимателен и нежен со своей невестой Хафизой, почтителен к соседке и будущей теще Хамробиби.

Необычайную выдержку и присутствие духа сохраняет Дехканбай в моменты самых острых и горячих столкновений с Мавлоном. Однако его внешнее спокой-

¹ А. Каххар. «Шелковое сюзане». Ташкент, 1954, стр. 55—56.

стве, мягкость и уступчивость отнюдь не являются показателями слабого характера. Скромность Дехканбая, его умалчивание о собственных заслугах, которых у него, несмотря на молодость, немало, тем более обращают на себя внимание, что они противопоставлены в комедии безудержному хвастовству Мавлона, его постоянному выпячиванию собственной особы и высокомерному отношению к окружающим, особенно молодежи.

Интересно задуманный образ Дехканбая изображен однако слишком прямолинейно и односторонне.

Существенным дополнением к образу Дехканбая могла бы явиться намеченная в комедии линия взаимоотношений его с Хафизой, долженствующая раскрыть характеры основных персонажей с новой стороны. Однако взаимное чувство Дехканбая и Хафизы, этих «двух половинок одного яблока», как говорит о них Рахимджан, отражено весьма слабо. У Хафизы нет ни одной запоминающейся черты, ее характер и чувства незаслуженно обеднены писателем и не раскрыты в живом, конкретном проявлении.

Несравненно богаче и полнее представлены отношения другой молодой пары — Кузыева и Салтанат. Их любовь согрета у писателя большим сердечным теплом, полна света и жизненной силы. Мягкий и тонкий юмор Каххара, которым он окрашивает свое отношение к строителю Кузыеву — остро слову и весельчаку, распространяется и на образ молоденькой и порывистой Салтанат.

Кузиев горячо любит строительное дело, по-юношески страстно и восторженно говорит о нем: «Эх, братец, — обращается он к Дехканбаю, — строительство — это то, чем я живу и дышу... Сегодня посмотришь — пустое место, только лягушка прыгает, завтра посмотришь — уже замешана глина, летят стружки... А пройдет еще некоторое время — тут тебе по одну сторону душистый райхон, по другую — голубые ставни и розовые занавески»... И тем обиднее молодому строителю, что его любовь строить не только не понятна его бригадиру Мавлону, но даже вызывает с его стороны злые насмешки.

В Кузыеве пленяют его заразительная веселость, любовь к шутке. За внешней беспечностью и беззаботностью Кузыева скрывается натура деятельная, страстная, одухотворенная, любящая и ценящая красоту в жизни. И не случайно так много говорит Кузыев о цветах, так любит музыку и песни, так нежно и романтично относится к любимой им девушке.¹

Обаяние Салтанат—в ее жизнелюбии, здоровой энергии, которая бьет из нее ключом. Строго относясь к своим секретарским обязанностям, она стремится всюду поспеть, ни о чем не забыть. А это не так-то просто, ибо дел у нее много — так много, что подчас не хватает пальцев на обеих руках, чтобы загибать их по одному, запоминая каждое порученное ей задание.

Салтанат. Нет, нет, эту руку не трогайте, все дела мне перепутаете... (показывая пальцы). Это — агроном, это — телеграмма. А это — вы.

Кузыев. Это — я (целует ей пальчик).

Салтанат. Вы же виделись с Рахимджаном-ака... Вас хотят бригадиром назначить.

Кузыев. Каким бригадиром?

Салтанат. Строительную бригаду организуют.

Кузыев. Ах! (Подпрыгивает от радости, целует Салтанат в обе щеки и убегает.)

Салтанат (смотря на свои руки). Ай-ай-ай, все дела мне спутал. Это — телеграмма... А это? (вспомнив) да, агроном...

Отношения молодых людей просты и естественны. Мягкий, добродушный юмор, искры которого писатель щедро рассыпал, создавая образы Салтанат и Кузыева, придал им много задушевности и непосредственности, сделал их переживания близкими и понятными, вызывающими добрую и ласковую улыбку. Потому-то в комедии, где смех, самый разнообразный — от мягкого и добродушного до едкого и обличающего, — диктуется

¹ В русском переводе комедии образ Кузыева искажен и превращен в шаблонный комический персонаж, кстати и некстати повторяющий куплеты известных песен, чего совершенно нет в оригинале, где речь Кузыева очень образна и богата народным юмором.

самими требованиями жанра, Кузыев и Салтанат нашли свое законное место.

Живыми комедийными чертами наделен в пьесе и председатель колхоза Рахимджан — добродушный толстяк, остроумный и жизнерадостный, горячо преданный порученному ему делу. Он искренне восторгается неутомимостью и кипучей энергией молодежи, у которой все спорится в руках, и досадует на то, что не может, благодаря своей непомерной толщине, угнаться за нею. «Не от лагмана толстею, а оттого, что душа радуется. Когда вы (андижанские комсомольцы — И. Б.) приехали — раз потолстел, когда план досрочно выполнили, — два потолстел, когда новые земли сверх плана открыли... Э, скоро председатель так потолстеет, что, когда он пойдет в дверь, его живот вылезет из окна». Хваля Салтанат за ее расторопность, Рахимджан весело подшучивает: «Ну какой же ты замечательный секретарь!.. Потолстеешь — председателем будешь!»

Однако чрезмерное увлечение Рахимджана досрочным выполнением планов, его подшучивание над собой и восторженное отношение к другим подчас приводят к тому, что он не замечает имеющихся вокруг недостатков, а если и замечает, то смотрит на них сквозь пальцы и отделяется безобидной шуткой. Безудержно расхваливая работу бригады Мавлона и трудолюбие старого бригадира, он, незаметно для себя, создает благоприятные условия для развития честолюбия и эгоизма Мавлона, и даже когда эти отрицательные качества Мавлона становятся очевидными для всех, продолжает по привычке заступаться за него и оберегать от критики, ссылаясь на то, что «победителей не судят». Но затем Рахимджан впадает в другую крайность. Он предлагает немедленно снять опытного хлопкороба с поста бригадира и долго не соглашается с предложением Дехканбая поручить Мавлону, как пионеру и лучшему бригадиру на новых землях, принять почетное знамя. А ведь именно этот шаг Дехканбая и является тем последним и самым действенным средством, которое помогает Мавлону излечиться от своих ошибок и понять, что предполагаемое им со стороны Дехканбая покушение на его славу и авторитет —

лишь плод его расстроенного болезненным самолюбием воображения.

А. Каххар сумел найти для характеристики Рахимджана нужные, запоминающиеся краски, придающие ему жизненность и естественность. Действия Рахимджана, его эмоционально окрашенная и образная речь удивительно соответствуют всему складу его характера. Его восторженное восклицание «душа радуется», которым он сопровождает каждое новое известие об успехах своего колхоза, где «все теперь делается досрочно», ибо «молодежь — это огонь, это лава», так же неотделимо от него, как от Салтанат — ее привычка загибать пальцы при запоминании очередных дел... Именно Салтанат с ее веселым щебетанием, Кузиев с его открытым характером и любовью к песне, Рахимджан с его добродушной шуткой и восторженными репликами создают в комедии ту светлую атмосферу жизнерадостности, бодрого здорового оптимизма, которая отличает «Шелковое сюзане». Именно они, строящие «в энтузиазме энтузиазма» новую жизнь, задают основной тон этой веселой солнечной комедии.

И тем более досадно, что важнейшие по замыслу пьесы персонажи (Дехканбай, Адылов, Хафиза), которым отведена ведущая роль в раскрытии ее основной идеи, выглядят несравненно бледнее и суше. Их язык менее индивидуализирован, он беден и мало выразителен. Неопределенность, за которой скрывается обидное равнодушие, отличает и авторскую интонацию. Это происходит оттого, что А. Каххар не решился подарить им своей улыбки, чуть-чуть насмешливой, но мягкой и доброжелательной, очевидно, руководствуясь ложным опасением, что от этого пострадает их сугубая «положительность».

Что касается Адылова, то в комедии лишь намечены пунктиром те основные линии, по которым должна разворачиваться его деятельность как парторга. Но ни предназначенная ему писателем ответственная роль в духовном перерождении Мавлона, ни организаторская и воспитательная деятельность Адылова среди молодежи не нашли своего художественного воплощения, а потому образ парторга получился в известной степени

абстрактным, статичным, лишенным ярких жизненных красок. Он, независимо от воли автора, выглядит не активным участником происходящих в пьесе событий, а их наблюдателем, стоящим над этими событиями, правильно оценивающим их, но не зараженным общей атмосферой стремительности и приподнятости, в которой действуют другие герои. Адылов много поучает, говорит абсолютно правильные слова о силе критики, о коллективизме и т. д., иногда он даже заключает их в образную форму, например: «Кишмиш, конечно, приятнее, чем горькое лекарство, но от болезней излечивает именно оно, а не сладкий кишмиш», но как бы ни были поучительны эти слова, они не имеют той впечатляющей силы, которой обладают веселые, полные здорового юмора шутки Рахимджана и Кузыева, близкие по характеру к народным остротам «аския». Адылов — это лицо сочиненное, призванное выразить авторский замысел о роли партийного руководителя в колхозе, но этот замысел не нашел своего воплощения в живом человеческом характере, что и было справедливо отмечено в целом ряде рецензий, посвященных «Шелковому сюзане». Как говорит Ф. Энгельс, «личность растворилась в принципе».

Лучшими по своей художественной целостности и законченности являются в комедии комические образы двух соседей Хамробиби и Холнисо. Это, по сути дела, два эпизодических второстепенных образа, но они необычайно выразительны. Сцены, в которых участвуют Хамробиби и Холнисо, принадлежат к наиболее ярким в пьесе. «Если бы А. Каххар выдержал всю свою пьесу на уровне художественного мастерства, каким отмечены образы Холнисо и Хамробиби, то его пьесу без особых оговорок следовало бы причислить к лучшим советским комедиям», — хорошо заметил Н. Погодин¹, и с этими его словами нельзя не согласиться.

Соседки, дома которых разделяет лишь невысокий глиняный дувал, связаны узами сорокалетней дружбы и живут общей жизнью, общими мыслями и ин-

¹ Н. Погодин, «Талантливая комедия», «Литературная газета» № 137 от 20 ноября 1951 г.

тересами. Привычка почти все дни проводить вместе, дружески и подолгу беседуя друг с другом обо всех своих делах, стала для них насущной необходимостью. Мечтая о предстоящей свадьбе своих детей, Холнисо не нарадуется на будущую невестку, а Хамробиби, которой хоть и жаль расставаться с дочерью, утешает себя тем, что не так-то уж далеко уедет от нее Хафиза — лишь «перепорхнет через соседний дувал», а к тому же, Дехканбай — завидный жених, и молодые люди любят друг друга.

Обращение соседок друг к другу отличается почтительностью и подчеркнутой вежливостью. На какую бы тему ни говорили Хамробиби и Холнисо — о чистке ли кусака или о закваске для теста, — они сохраняют в своих беседах эту своеобразную утонченность, прекрасно переданную А. Каххаром. Комический эффект в этом случае достигается тем, что высокопарность речи соседок совершенно не соответствует тем будничным, сугубо обыденным вещам, о которых они говорят.

Х о л н и с о. Присаживайтесь сюда, сватьяшка... Мы немножко побеседуем.

Х а м р о б и б и. С душевной радостью... Только вот прихвачу кусак, займусь здесь его чисткой. «Тот, кто движется, переваливает через горы...»

Х о л н и с о. Конечно, конечно. Захватывайте кусак и приходите. Я помогу вам, как сумею, с вашего разрешения, хотя вы ведь такая искусная мастерица по этой части...

Х а м р о б и б и. Где мне до вас, сватьяшка (берет кусак и входит во двор Холнисо). Ваши руки работают проворнее, чем машина...

Х о л н и с о. ...Вот вы вчера заходили за закваской для теста... И как же, сватьяшка, закваска оказалась удачной?

Х а м р о б и б и. Разве может быть ваша закваска неудачной? Ах ты, боже мой! И как это я забыла угостить вас горячими лепешками!...

И потому так неожиданна и подобна взрыву следовавшая непосредственно за этой мирной беседой сцена их ссоры, вызванная известием об отъезде Дех-

канбая и Хафизы в Голодную степь. От прежней их вежливости и предупредительности друг к другу не остается и следа. И чем дальше — тем больше разгорается этот спор, тем обиднее их взаимные колкости.

Х а м р о б и б и. Я еще не так буду кричать! Не видеть вашему Дехканбаю моей дочки, как своих ушей! Разве я затем растила ее, чтобы она, как погремушка, болталась на шее Дехканбая: куда он — туда и она.

Х о л н и с о. Эх-эх-эх, сватья... то есть нет, соседка. Уши ваши не слышат, что говорит язык. Разве мой Дехканбай верблюд? Откуда же у него на шее быть погремушке?

Х а м р о б и б и. Верблюд, как есть верблюд! Если бы он не был верблюдом, то не вешал бы Хафизу себе на шею!

Х о л н и с о. Что вы сказали?!

Х а м р о б и б и. Верблюд!

Х о л н и с о. Ну-ка, повторите еще раз!

Х а м р о б и б и. Верблюд! верблюд! верблюд!

Х о л н и с о. Вот как! Немедленно же убирайтесь из моего дома!

В этой сцене, а также в последующей за ней сцене примирения характеры старух раскрываются наиболее ярко. Хамробиби вспыльчива и невыдержана. В ней говорит заносчивость и немалая доля того упрямства, которое она сама же осуждает в брате, называя Мавлона упрямейшим из ослов. Это-то упрямство и заставляет Хамробиби долго не соглашаться на отъезд Хафизы в Мирзачуль.

Холнисо более сдержана, рассудительна и уступчива. Она отличается более передовыми взглядами и скорее, чем ее соседка, может понять стремления молодежи. Не случайно, она первая не только становится на сторону сына, но и решает ему помочь уговорить неуступчивую соседку. При этом, к восторженному удивлению Дехканбая, она обнаруживает незаурядный «агитаторский талант». Расчет Холнисо совершенно правильный. Она знает, что самолюбивая Хамробиби не сможет допустить, чтобы ее считали

«несознательной», а потому упрекает ее именно в отсталости и несознательности: «Ну что ж, если женщина несознательная, то на нее и сердиться нельзя»... Этот упрек дает начало новой теме для разговора двух соседок, который оканчивается следующим признанием Хамробиви, в конце концов вынужденной «сдаться»: «И зачем же вы так говорите, соседка... Почему же я все-таки несознательная? Я все поняла и понимаю! Только вот ведь дочка-то у меня одна-единственная. Радость моя, надежда моя и вдруг — она меня покидает...»

Не менее выразительна сцена приезда Хамробиви и Холнисо в Мирзачуль. Последняя вспышка гнева Хамробиви, вызванная письмом Мавлона, сменяется сначала недоумением, а затем радостью по случаю благополучной развязки и полной готовностью помочь Хафизе и Дехканбаю в устройстве их счастья.

Диалог двух соседок в эпилоге комедии, придающий композиционную законченность пьесе, является необходимым звеном в цепи последовательного и логичного развития ее тематики. Хамробиви и Холнисо, наконец, торжественно отпраздновали свадьбу своих детей. Они видят их счастье, неотделимое от счастливой жизни в молодом колхозе Мирзачуля, который преобразается на их глазах. Теперь даже «несознательная» Хамробиви поняла всю важность и величие тех дел, которые творит молодежь. К чему поминать старое? Оно уже забыто. Сама жизнь, неустанно идущая вперед, заставила посмотреть на новый удивительный мир новыми глазами.

Комедийные персонажи, действующие в «Шелковом сюзানে», бесспорно удались писателю. А. Какхар не только сумел тонко подметить отдельные смешные черточки в характере и поступках людей, но и, что является самым главным, создал живые и запоминающиеся образы. Писателю не изменяют чувство меры и художественный вкус, а потому комические ситуации пьесы далеки от грубого шаржа, а остроумные реплики не имеют ничего общего с пустым словесным каламбуром.

Юмор А. Каххара многогранен, и многообразна характеристика, которую он дает своим комическим персонажам. Хамробибби и Холнисо — не только болтливые и чувствительные старушки, но и любящие матери, готовые постоять за себя и своих детей, правда, подчас забывая о том, что эти дети уже взрослые и вполне самостоятельные люди с передовыми взглядами и широким кругозором. А желчный и раздражительный Мавлон, легко воспламеняющийся в разговоре, может не только злобно сердиться, но в то же время умело и кстати шутить, и в его шутках искрится здоровый народный юмор.

Комические ситуации пьесы рассчитаны не на пустой смех, они идейно насыщены, ибо служат вполне определенной задаче — высмеять недостатки и пережитки прошлого, устаревшие нравы и обычаи, одновременно показать, как сама жизнь, новые, сложившиеся у нас человеческие взаимоотношения отменяют все то, что становится уже лишним и ненужным.

Вот одна из наиболее характерных в этом отношении сценок, в основе комического эффекта которой лежит изображение того, как новые люди, смеясь, расстаются со своим прошлым:

Д е х к а н б а й. Ну, тетушка, мы пошли...

Х а м р о б и б б и. Подождите, дети... Дехканбай, сынок, у меня к вам два слова...

Д е х к а н б а й. Всегда рад вас послушать, тетушка.

Х а м р о б и б б и. Хафиза еще молода, хоть она и звеньевая, все равно — молода... Вы умный, и на войне были, и здесь в почете... Скажите-ка, разве это дело, чтобы парень с девушкой до свадьбы из одних ворот выходили? А что люди скажут? Впрочем, вы сами знаете... я молчу...

Д е х к а н б а й. А... вот, оказывается, в чем дело. Хорошо, тетушка, я выйду из своих ворот...

Х а ф и з а. Пусть будет по-вашему, мама... *(Хафиза и Дехканбай выходят каждый из своих ворот и встречаются на улице).*

Д е х к а н б а й. А, здравствуйте, Хафиза! Как поживаете?

Х а ф и з а. А вы как?.. Что-то вы не показываетесь... (Дехканбай берет Хафизу под руку, и они со смехом уходят).

Большой заслугой А. Қаххара является то, что с самого же начала комедии он вводит зрителя в конкретную обстановку жизни своего народа, заставляет остро ощутить ее национально-историческое своеобразие. И здесь дело не только в том, что в комедии воспроизведены некоторые особенности быта узбекского народа и его обычаи (невеста вышивает в подарок жениху сюзане, а матери прерывают неторопливую беседу о предстоящей свадьбе их детей исполнением старинной узбекской свадебной песни и пр.), а в том, что драматург старается раскрыть определенные черты национального характера в их конкретном проявлении. Приемы, которыми пользуется при этом писатель, самые разнообразные. Но, пожалуй, самый действенный из них — это язык героев комедии, афористичный, отражающий специфику национальной образной системы и призванный с максимальной полнотой раскрыть индивидуальные черты характера персонажа, передать его взгляды, склонности, темперамент, отношение к окружающим явлениям. И, конечно, особенно богат и выразителен язык тех героев, которые более всего удались писателю и имеют ярко выраженные индивидуальные качества.

В многочисленных рецензиях и статьях о «Шелковом сюзане» единодушно признавалось, что наиболее впечатляющими образами комедии являются образы Хамробиби и Холнисо, характеры которых нарисованы А. Қаххаром с большим художественным мастерством. Эти образы, не сочиненные, а взятые из самой жизни, наделенные яркими комедийными характерами, заслонили собой те, которые призваны писателем стать главными, центральными образами комедии и нести основную нагрузку в раскрытии ее идейного содержания. Ведь именно Дехканбай и Хафиза, которые должны воплощать в себе все лучшие качества передовой советской молодежи, ведут под руководством партии (это руководство в пьесе намечено в образе парторга Адылова) победоносное наступление на природу, пре-

образуя ее, любовно и заботливо воспитывают людей, помогая им освобождаться от «вековой соли» старых пережитков и предрассудков. Но тот факт, что это основное идейное содержание комедии не нашло у комедиографа воплощения в полнокровных и ярких центральных образах, призванных играть ведущую роль в реализации авторского замысла, и обусловил своеобразный «перекос», наблюдаемый в комедии: второстепенные по замыслу, но жизненно достоверные и мастерски выписанные образы Хамробиби и Холнисо оказались на переднем плане.

И весьма примечательно, что известный советский драматург Н. Погодин свою рецензию «Талантливая комедия» посвятил, по сути дела, лишь этим двум особенно примечательным и запоминающимся образам, являющимся подлинным украшением всей комедии.

Реалистическая комедия А. Каххара — это комедия характеров, а потому особенно удачны и убедительны в ней те эпизоды, где драматург сталкивает наиболее яркие и характерные персонажи, резко выраженные индивидуальности, которые проявляют в этих столкновениях свои главнейшие, определяющие качества. Вот потому так выразительны, например, эпизоды с участием Хамробиби и Холнисо или полемика Мавлона и Кузыева. Ведь именно в этой полемике с особенной силой и художественной наглядностью проявляет себя любовь Кузыева к его профессии строителя и заносчивость Мавлона, не видящего ничего дальше тех конкретных дел, которые поручены его бригаде и не сомневающегося ни на минуту в своей правоте. Эти сцены жизненны, в них действуют живые, реальные человеческие характеры, а потому они оказывают на зрителя большое воздействие и надолго остаются в его памяти.

Творческие удачи в создании комедийных персонажей, новизна и значительность темы, избранной писателем, — все это обусловило успех первой комедии А. Каххара, вскоре после своего опубликования занявшей прочное место в репертуаре театров нашей страны. Вынесенный на суд взыскательного советского зрителя, этот жизнерадостный спектакль, как назвал его в сво-

ей статье Г. Капралов¹, успешно выдержал строгий экзамен на московской и ленинградской сценах, а также на сценах многих периферийных театров, и дал основу для киносценария «Новоселье». Комедия была переведена на ряд языков народов СССР, а также на языки стран народной демократии — румынский, китайский, и принесла заслуженное признание ее автору. С комедии «Шелковое сюзане», ознаменовавшей собой новый этап в творческой эволюции писателя, началась деятельность А. Каххара как драматурга.

¹ Газета «Правда» от 11 ноября 1952 г., № 316.

Глава восьмая

ОРУЖИЕМ САТИРЫ

Окрыленный успехом, выпавшим на долю «Шелкового сюзана», А. Каххар приступает к работе над новым драматическим произведением. Направление дальнейших творческих исканий драматурга, вылившихся в создание новой комедии «Больные зубы»¹, было связано с обращением к жанровой форме сатирической комедии.

Творческий замысел своего нового произведения — комедии «Больные зубы» — А. Каххар вынашивает долго и бережно. Свежие жизненные наблюдения дополняются в работе над пьесой по-новому переосмысленным и активизированным материалом его ранних литературных произведений. Используя жанровые преимущества сатирической комедии, писатель с новой силой поднимает в ней наболевшие вопросы, не раз затрагивавшиеся в его сатирических рассказах, разоблачающих общественный вред пережитков прошлого, феодально-байское отношение к женщине и обывательское приспособленчество к жизни. На всеобщее осмеяние и порицание выводит драматург носителей социального зла и порока. Но сатирические персонажи,

¹ Комедия была завершена в 1954 году и в конце этого года поставлена в Узбекском академическом драматическом театре имени Хамзы. Впервые напечатана в журнале «Шарқ юлдузи» № 3 за 1955 г.

знакомые читателю по рассказам А. Қаххара, не просто переключиваются на страницы его пьесы, а получают в ней новое, более глубокое социальное насыщение и более многогранную психологическую трактовку.

Против сорных плевел, выросших среди зернистой мощи хлебов, против «больных зубов», отравляющих жизнедеятельность здорового организма, направляет разоблачительный пафос своей сатиры А. Қаххар. На какой почве вырастают эти плевелы, которым не должно быть места на нашей земле? Что питает их цепкие корни и каким оружием надо бороться с ними?

Не случайно, что эти вопросы, волновавшие творческое воображение писателя в течение многих лет, были подняты вновь в его комедии, появившейся в то время, когда узбекская драматургия вступила в полосу значительного творческого подъема. К середине 50-х годов в узбекской драматургии, представленной до этого времени обидно малым количеством имен, выдвинулись новые молодые талантливые силы. Заслуженно тепло были встречены комедия Б. Рахманова «Сердечные тайны», пьесы «Настоящая любовь» А. Якубова и «Непрощаемые грехи» И. Уктамова. После долгих лет молчания выступил с новой пьесой «Последнее раскаяние» Уйгун.

Эти произведения принесли с собою в узбекскую литературу новые образы, новые, оригинально заявленные темы современности. И хотя узбекская литература, и, прежде всего, узбекская драматургия последних лет сосредоточила свое основное внимание на показе пережитков прошлого в быту и сознании советских людей определенной социальной среды (главным образом интеллигенции), она подошла к освещению выдвинутых тем с большей и искренней принципиальностью, чувством ответственности и знанием жизни. А эти качества обусловили, в свою очередь, внутренний пафос, присущий названным выше пьесам, их жизненность и художественную правдивость.

Одна из основных проблем комедии «Больные зубы» — осуждение феодально-байского отношения к женщине. Эта проблема, имеющая непреходящее зна-

чение в советской узбекской литературе с момента её зарождения, не потеряла своей актуальности и в наши дни, ибо темные остатки феодального прошлого еще далеко не совсем изжили себя в узбекском быту. Не повсюду еще сброшена паранджа, символизирующая вечную униженность и покорность рабыни, не изжиты позорные случаи многоженства и противозаконной женитьбы на несовершеннолетних. Унизительно положение многих замужних женщин в семье. Борьба с этими вредными пережитками не перестает волновать общественность страны. Вот потому такой широкий отклик у многомиллионного советского читателя нашли опубликованные в «Литературной газете» страстные публицистические очерки Зулфии «Встреча с женщиной в парандже»¹ и «Беседа с подругами»². Эти очерки, в которых с болью и гневом рассказывается о позорных фактах недостойного отношения к женщине-узбечке, явились призывом писательницы к своим собратьям по перу отдать все силы своего таланта на борьбу за окончательную ликвидацию уродливого наследия прошлого.

Изображение борьбы с феодально-байским отношением к женщине в комедии А. Каххара неразрывно связано с разоблачением обывательского приспособленчества к жизни, развенчанием вредной сущности мешанского, потребительского образа жизни, не совместимого с советским общественным укладом.

Следуя заветам замечательного советского поэта, называвшего себя «ассенизатором и водовозом, революцией мобилизованным и призванным», А. Каххар смело заглядывает в захлапленные углы старых затхлых дворов и выгребает из них зловонный мусор. Прочно окопались на задворках жизни темные, морально нечистоплотные люди. Они цепко держатся за свое удобное и тепленькое местечко, позволяющее им вершить грязные дела, незаконно обогащаться и заманивать в свою липкую черную паутину неопытных и доверчивых людей.

¹ «Литературная газета» от 19 апреля 1950 г.

² «Литературная газета» 6 мая 1952 г.

Истинное нутро этих низких собственников, безгранично пошлых потребителей жизни, распознается нелегко. Оно тщательно маскируется внешней благопристойностью и приличием, правильными словами о вещах значительных и важных... И чем глубже скрыт порок, тем губительнее действует его яд.

Старое живуче. Всячески стремясь внешне приспособиться к обстановке, оно ожесточенно отстаивает свое право на существование. В ходе долгой и упорной борьбы с новым оно не всегда только обороняется, но и подчас переходит в решительное наступление.

История семейной жизни двух приятелей-соседей, рассказанная драматургом в его комедии, поучительна. Она заставляет задуматься о многом, ибо писатель, показывая своих героев в сфере чисто личных, семейных взаимоотношений и строя сюжетные линии пьесы на истории женитьбы и семейной жизни героев, поднимает глубокие социальные проблемы, далеко выходящие за рамки семейно-бытового плана и не исчерпывающиеся вопросом об отношении к женщине.

Зубной врач Марасуль Хузурджанов и его сосед — заместитель председателя райисполкома Ахаджан Заргаров связаны прочными узами дружбы. Эта дружба, строящаяся на полном единомыслии во взглядах на жизнь и приносящая приятелям взаимную выгоду, заставляет их крепко держаться друг за друга. Обывательское приспособленчество к жизни, стремление урвать у нее куски побольше и пожирней, используя для этого все возможное — служебное положение, «деловые» связи и знакомства — таковы жизненные установки этих двух людей. Драматург сознательно показал их в домашней, свободной от всяких условностей обстановке, ибо именно здесь, у себя дома, они снимают с себя лицемерную маску передовых людей и с циничной откровенностью обнажают всю неприглядную опустошенность своих мелких и стяжательских душонок.

Писатель знакомит нас со своими героями в знаменательное для каждого из них время их жизни. Марасуль Хузурджанов собирается жениться. Его невеста — девятиклассница Насиба — еще очень молода,

почти ребенок, но это не смущает ни его самого, ни его мать, всецело поощряющую выбор сына. Брак на несовершеннолетней запрещен законом, но что до того Марасулу, опытному ловкачу, умеющему легко изворачиваться и обходить все препятствия на пути к достижению цели! Он надеется, и не без основания, на дружескую помощь соседа Заргарова. Ведь стоит заместителю председателя райисполкома позвонить в загс, и несговорчивая женщина, служащая там, уже не будет больше упрямыться, а выдаст нужную справку, без которой имам категорически отказывается совершать обряд бракосочетания...

Марасуль не ошибся в друге. И если Заргарову так и не удалось уговорить служащую загса, то нашелся другой путь обойти препятствие. Противозаконный брак Марасуля оформляется по записке Заргарова в пригородном кишлаке...

Но — услуга за услугу. Заместитель председателя райисполкома также нуждается в помощи соседа. Его дело не менее шекотливо.

Заргаров недавно женился на женщине, годящейся по годам ему в дочери, оставив ради нового брака жену и троих детей. Боясь, что этот недостойный поступок получит весьма нежелательную огласку, Заргаров уполномочивает Марасуля на «дипломатические» переговоры с его прежней женой. И Марасуль цинично уговаривает глубоко оскорбленную женщину, брошенную с детьми на произвол судьбы, смириться с участью покинутой жены и не совершать необдуманных поступков — не затевать скандала и не шуметь. Марасуль не отказывает Заргарову, желающему «для отвода глаз» отправить новую жену на курорт, и в денежной поддержке.

С показа этих событий и начинается комедия «Больные зубы». Неблаговидные действия двух приятелей, прочно связанных между собой по принципу круговой поруки, раскрываются драматургом уже в первой картине. Первая же встреча Марасуля с Заргаровым и их откровенный разговор между собой об устройстве своих семейных дел показывают порочную сущность этих двух людей и противозаконность их

жизненного поведения. Здесь же в первой картине уже ясно намечаются две основные сюжетные линии комедии. Одна из них — это история брака Марасуля и последствия этого брака, а другая — это семейные взаимоотношения Заргарова.

Обе эти линии, развивающиеся самостоятельно, имеют много общих точек соприкосновения, и в конечном итоге, приходят к общему логическому концу. Возмущенная безобразным поведением мужа-феодала и обманутая в своих ожиданиях, Насиба уходит от Марасуля. Оставляет своего мужа и вторая жена Заргарова Хумархон, убедившаяся в полном ничтожестве этого лживого и трусливого человека. Противозаконные поступки двух приятелей получают широкую огласку и вынесены на строгий общественный суд. Удача, ранее сопутствовавшая всем их начинаниям, теперь сменилась полным крахом.

В последнем акте комедии приятели, оставшиеся у разбитого корыта, подводят печальный итог всему случившемуся с ними. Заргаров за двоеженство исключен из партии, а Марасуль в панике ждет решения переданного в суд дела о налоге за частную практику, на которой строилось его материальное благополучие. Представшие перед судом зрителя эти два «больных зуба» ясно чувствуют, что над ними занесены «щипцы» и нет путей избавиться от этой заслуженной кары.

Центральными образами в пьесе являются образы Заргарова и Марасуля. Автор не жалеет красок для создания этих запоминающихся сатирических характеров, находит меткие, верные детали, придающие им особую убедительность.

А. Каххар вводит нас в благоустроенный «собственный» дом Марасуля Хузурджанова, где за закрытой дверью и вывеской «Зубной врач и техник. Удаление зубов, прием заказов» вершит свои нечистые дела этот молодой «образованный» человек.

Лихорадочная погоня за наживой, господствующая в доме, определяет лицо его обитателей и их поведение. Олицетворением безудержной жадности накопительства является мать Марасуля Фатима, а Марасуль — достойный сынок, целиком переменявший ее взгляд на

вещи и, несомненно, преуспевающий на этом пути, несмотря на свою природную лень.

Из советского вуза, который окончил Марасуль, он не вынес глубоких и многосторонних знаний. Он получил только диплом — вещь, безусловно, важную для устройства в жизни, и специальность, которая при «умелой» постановке дела может давать приличный доход. «Я не шибко грамотная,— говорит Марасулю его тетка Зухра,— ну вот ты-то разве грамотный? У тебя один глаз смотрит людям в рот, а другой — в их карман, каким же глазом ты сумел выучиться и стать грамотным?» Какая убийственно верная характеристика Марасуля заключена в этих словах!

Занятый лишь выкачиванием денег из своих пациентов, которых он принимает у себя на дому, Марасуль даже поликлинику, где он работает, использует в своих корыстных целях. По звонку Марасуля из поликлиники выдаются фиктивный бюллетень пьянице Ризамату и фальшивые справки о мнимых болезнях Насибы...

Несмотря на свою необразованность и бескультурие, Марасуль любит поучать других и усиленно занимается демагогией. Напыщенные фразы, которыми он прикрывал свое невежество и свои низкие, нечистые цели, подчас оказывают действие на неопытных и доверчивых людей. Так, пленившись мнимой образованностью Марасуля, попадает в хитро расставленные им сети наивная Насиба.

Марасуль понимает, что его невесту, советскую школьницу Насибу, воспитанную в здоровом и дружном школьном коллективе, не особенно-то прельстишь деньгами и перспективой обеспеченной жизни. Узнав о том, что Насиба любит свою школу и не только не собирается кончать свое образование девятым классом, но даже мечтает о поступлении в вуз, Марасуль изображает из себя человека, безраздельно преданного науке и рисует перед доверчивой девушкой заманчивые перспективы ее будущих занятий в университете. «Ведь я один из тех людей, которые отдали все свое сердце, тело и жизнь науке, — разглагольствует Марасуль. — Что бы я ни делал, я делаю ради науки, на

пути к науке. Если даже дни мои кончатся и я умру, то и труп свой я завещаю науке: пусть студенты сделают с меня кожу, набьют соломой и поставят в угол. Я буду стоять, даже не пикну... Я протянул вам руку дружбы не как мужчина, а как воспитатель. Я дам вам возможность учиться в университете, в аспирантуре! Мне не нужна необразованная жена. Если бы такая жена мне была нужна, я давно бы женился, когда такой человек, как Заргаров, хотел отдать за меня свою сестру».

И вот Марасуль в четвертой картине комедии. Прошло больше года его совместной жизни с Насибой... От прежних разглагольствований о науке и занятиях в университете не осталось и следа. Насиба, которая успела уже порядком надоест Марасулю, слышит от него только грубые окрики...

Собственно говоря, он вовсе не перерождается. Перерождение Марасуля происходит только в глазах Насибы. На самом же деле он просто раскрывается во всей своей неприглядной красе. Марасуль томится от бездействия и скуки. Его раздражает молчаливая покорность и безропотность жены, за которыми угадывается глубокое разочарование Насибы, раздражает плачущий ребенок, к которому он совершенно равнодушен. От той же скуки и безделья Марасуль заигрывает с молодой соседкой — женой Заргарова, нисколько не смущаясь тем, что Заргаров — его лучший друг и приятель. Когда же Насиба, чаша терпения которой, наконец, переполняется, заявляет мужу о том, что она навсегда уходит из его дома, Марасуль снова обретает дар красноречия. С каким пафосом он говорит о советской семье и необходимости крепить ее устои: «Семейный вопрос — тонкий, политический вопрос, — разглагольствует он. — В то время, когда советское правительство направляет все силы на то, чтобы укрепить семью...»

На примере Марасуля драматург хорошо показывает, что демагогия является одной из тех уловок, тех своеобразных зацепок, за которые держатся эти люди, старающиеся в любых случаях жизни приспособиться к обстановке. Язык Марасуля — это своеобраз-

ная маска, которую он надевает на себя. Если за витиеватыми речами Марасуля о его приверженности науке кроется преступное желание увлечь доверчивую девушку на противозаконный путь, то за его разглагольствованиями о мнимых болезнях Насибы и необходимости лечения этих болезней под южным солнцем угадывается стремление зубного врача уехать подальше от осуждающих взоров и спокойно подождать, пока улягутся страсти, разбуженные его женитьбой.

А как красноречиво в четвертой картине уверяет он тетушку Зухру, что Насиба никуда не выходит из дома потому, что не имеет никакого интереса к развлечениям: «Уже год, как я никак не могу ее заставить выйти на улицу погулять!.. Я ей говорю: «Идем, хоть в кино зайдем», а она мне отвечает: «Пусть кино придет и на меня посмотрит, а я не хочу». Сама виновата, а еще иногда жалуется на меня. А со стороны люди многое могут подумать».

Но вот Марасуль остается наедине с женой, и что же слышит она в ответ на свою просьбу разрешить ей пойти в клуб?

Н а с и б а. Что случится, если я в год один раз выйду из дома?

М а р а с у л ь (*кричит*). Не пойдешь!

Н а с и б а. Вы сами никуда меня не водите, в гости вас одного приглашают, а я уже забыла, что значит кино и театр. В парк вы со мной не ходите...

М а р а с у л ь. А что я с тобой там буду делать?! Прожектором тебя просвечивать буду, что-ли? (*Уходит*).

Совсем иначе держит себя Марасуль с Заргаровым. А. Каххару, прекрасному художнику слова, мастеру диалога, очень хорошо удалось выразить в языке этих персонажей тончайшие нюансы их взаимоотношений. Хитрый Марасуль знает, что его трусливый, неумный друг может благодаря занимаемой им должности оказывать ему немаловажную помощь, и потому всячески стремится как можно больше расположить Заргарова к себе. Здесь пущены в ход все доступные средства — и деньги, и взаимные услуги, и, конечно, основное орудие Марасуля — его язык. И вот Заргаров, любящий лести и угодничество, не без удовольств-

вия слушает Марасуля, не скупящегося на похвалы. Но, конечно, не случайно эти льстивые речи Марасуля говорятся им именно тогда, когда Заргаров «улаживает» очередное дело своего друга.

Так же художественно убедительно раскрыты драматургом отношения Марасуля и его матери Фатимы. Фатима — образ очень интересный и значительный по своей идейной нагрузке. Копить деньги — вот то главное, что составляет, по мнению Фатимы, цель и смысл жизни. Собственный, хорошо обставленный дом, своя корова, гуси, куры, наконец, «Победа», на которой разъезжает Марасуль, и всегда имеющиеся в запасе несколько «лишних» тысяч, которыми подчас бывает необходимо ссудить «нужного» человека — всего этого недостаточно для Фатимы. Старая, жалующаяся на недопомогания, она не прекращает погони за увеличением своих капиталов и занимается спекуляцией. Всю свою жизнь она копит «добро» и учит этому своего сына. У нее своя, вполне определенная жизненная философия, обывательская мудрость человека, убежденного в том, что важнейшие человеческие качества — эта расчетливость и умение любыми путями «делать деньги». И вот эта-то «философия» постоянно и вкладывается ею в голову сына.

Интересна в этом отношении следующая сценка из второго действия комедии. Фатима, совершающая молитву, положенного времени для которой она, как истая мусульманка, никогда не забывает пропускать, вдруг замечает сына, держащего в руке сверток:

Ф а т и м а (продолжая молиться). Подожди! (Марасуль на секунду останавливается, но потом хочет продолжать дальше). Тебе же говорю, подожди. Что это?

М а р а с у л ь. Китайский халат.

Ф а т и м а. Дай сюда (развертывает халат и рассматривает его). И когда же ты у меня поумнеешь?

М а р а с у л ь. Гм...

Ф а т и м а (складывает руки для фатыхи). Ну, зачем тебе нужна эта тряпка? Сейчас же отнеси ее обратно! Оказывается, ученье — это одно, а ум — совершенно другое!

М а р а с у л ь. Я хотел обрадовать вашу невестку!

Ф а т и м а (*совершая фатыху*). Если хочешь, чтобы твоя жена радовалась, то купи ей золотое кольцо, золотой браслет, побольше золотых часов! И жена рада, и тебе самому на черный день пригодится. На золото бросайся, мой дорогой Марасуль, на золото!

Марасуль во всем и беспрекословно следует советам своей матери. Но грубый практицизм Фатимы у него скрыт под напыщенными цветистыми фразами. Совет матери «бросайся на золото» и «побольше золотых часов» превращается в устах Марасуля в следующую тираду, которую он сопровождает свой новый подарок Насибу: «Золотые минуты нашей совместной золотой жизни не измерить никаким количеством золотых часов».

Фатима главенствует в доме. Она ведает хозяйством и держит «при себе» все сбережения, глубоко спрятав под платье заветные пачки засаленных бумажек. С какой неохотой расстаётся она с ними, даже если эти деньги просит такой «нужный» человек, как их сосед Заргаров!

Очень характерен мастерски отработанный писателем язык Фатимы. Для каждого, с кем ей случается разговаривать, у нее находятся особые слова, особая интонация. Но эти слова далеко не всегда соответствуют тому чувству, которое она питает к своему собеседнику. По-настоящему откровенна она только с сыном, которого никогда не устает поучать. Как ловко рассуждает она о советских законах, советуя Марасулю, боящемуся ответственности перед школой, где училась Насиба, изобразить дело так, что якобы сама Насиба не хочет учиться. «Раз все женщины теперь свободны, — заявляет она, — то Насиба может делать все, что захочет. Хочет — идет учиться, хочет — продает кислое молоко!..»

С Насибой Фатима внешне мила и обходительна. Тон, которым она отдаёт невестке бесчисленные приказания, не бывает повышенным. Она не говорит Насибу грубых слов даже тогда, когда та решительно заявляет ей, что не будет помогать свекрови в ее спекулятивных махинациях:

Н а с и б а. Оставьте мама! Мне осталось только покупать молоко в колхозной лавке и перепродавать.

Ф а т и м а. Ладно, вы сидите, обняв свою драгоценную дочь, а я, седая, старая, должна идти *(плачет.)* Злодейка судьба моя: что я видела, вырастив сына! *(Накрывается паранджой, берет бидон и направляется к двери.)* Тяжело! Ох, как тяжело от жестокой невестки!

Этот плаксивый тон преследует свои расчеты. Пусть думают люди, что не Насиба томится, как пленница в темном и невыносимо душном доме мужа, а старая Фатима безвинно страдает от жестокой, своенравной невестки.

Как мечется Фатима, увидев, что последняя ссора Марасуля и Насибы привела их к решительному разрыву. Как ложны ее слезливые укоры, которые она обращает к сыну в присутствии Насибы и ее матери Рахили: «Ой, ой, ой, какой сватьяшки ты меня лишаешь! Ой, ой, ой, какой невестушки ты меня лишаешь!»

На самом же деле зубного врача и его мать уход Насибы беспокоит не потому, что они тревожатся за ее дальнейшую судьбу и судьбу ребенка. Нет, они боятся, как бы уход Насибы не причинил ущерба их карману, и Марасуль грозит Насибе, что алиментов она не увидит, как своих ушей, а напуганная Фатима выражает сыну свое тревожное опасение: «Эх ты, безрассудный, ведь ребенок у нее — она может отхватить половину двора!»

Уход Насибы вызывает в доме Хузурджановых новые тревоги. Но и до этого Марасуль и Фатима, красноречиво рассуждающие о советских законах, но тем не менее нарушающие их на каждом шагу, не знали ни минуты душевного покоя. Материальное благополучие, приобретенное нечестными путями, не приносит спокойствия, а напротив заставляет этих людей находиться в постоянном нервном напряжении. И не муки совести тревожат их; это чувство утрачено ими, и, как будто, навсегда. Их беспокоит другое — как бы не выплыли наружу их черные проделки, не раскрылись их грязные махинации. Вздрагивает от каждого милицейского свистка Фатима, боящаяся, что ее застанут за перепрода-

жей молока, которым она спекулирует. С тревогой ждет каждый раз появления фининспектора Марасуль. Его голова всегда занята мучительными мыслями: как бы не попасть впросак с делом Насибы: «Ведь с одной стороны — школа, с другой — комсомол». Подобные соображения он высказывает и Заргарову, также обеспокоенному из-за своего двоеженства: «Если что-нибудь станет известно, с одной стороны — райком, с другой — прокурор!»

Какие темные и душные гнезда свили себе эти люди в стороне от большой и светлой дороги жизни, как трусливо жмутся они к углам, защищая свои низкие, корыстные цели! Но дело не только в том, что они сами не идут по этой дороге, они мешают идти другим.

Образ Насибы, бедной жертвы пылкого красноречия Марасуля и своей неопытности, дан драматургом в развитии.

В первом действии комедии — это робкая, доверчивая девушка, почти не отдающая себе отчета в том, что происходит. Ей, конечно, импонирует то, что такой «образованный» молодой человек обратил на нее внимание, что он так мил и предупредителен с ней. Правда, она не может понять той поспешности, с которой готовятся к ее свадьбе. Эта поспешность, вселяющая в нее некоторые сомнения, и заставляет Насибу рассказать обо всем директору школы, который убеждает ее повременить со свадьбой.

Насиба колеблется. Марасуль упорно настаивает на своем, а на стороне Марасуля ее мать Рахилия. Как может она не желать счастья единственной дочери! У Насибы нет причин не верить в искренность ее слов. А Рахилия внушает ей, что неразумно упускать такой случай, когда само счастье стучится в дверь. Ведь Марасуль — образованный человек, доктор, к тому же такой богатый. Последние тучки сомнения рассеиваются у Насибы после красноречивых уверений Марасуля в предстоящих успехах Насибы на поприще науки: «Да я из вас доктора сделаю! Академика сделаю!» И Насиба верит этому бескорыстному, как ей кажется, человеку, протягивающему ей руку старшего товарища и друга.

Впоследствии она объясняет своим подругам: «Я, конечно, могла бы потерпеть еще год. Но, с одной стороны, мама... говорит: «Я хочу видеть твою свадьбу, пока я жива», с другой стороны... товарищ Заргаров вмешался. Потом Марасуль-ака... Каждый день, когда я шла в школу и из школы, он поджидал меня на улице с букетом цветов».

В третьей картине комедии Насиба уже несколько другая. В ее характере и взглядах появляются новые черточки. Насиба готовится к поездке с мужем на Кавказ. Ей, конечно, невдомек, что эта поездка имеет своей целью замести следы противозаконного поступка Марасуля и продиктована ему соображениями более прозаическими, нежели стремлением скорее показать жене красоты кавказской природы. А Насиба мечтает о заманчивом путешествии. И вовсе не дешевые соблазны курортной жизни прельщают ее. Представление о Кавказе связывается у нее с именами ее любимых поэтов: «Кавказ! Пушкин... Лермонтов...» С каким воодушевлением читает она подругам:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины...

Однако, наблюдая Насибу в третьей картине, нельзя не обнаружить того, что недолгое пребывание в доме Хузурджановых уже успело наложить на нее некоторый отпечаток. Деньги, к которым раньше она была совершенно равнодушна, стали приобретать для нее свое значение. Еще бы! Ведь каждую минуту она слышит рассказы об их магической силе...

Эти новые черточки, появившиеся в поведении Насибы, А. Каххар показывает очень тонко и жизненно. Никогда не имевшая раньше своих денег и дорогих вещей, Насиба не может сейчас отказать себе в удовольствии пересчитывать свои собственные бумажки на глазах у подруг и сообщить им о том, что учится водить «Победу». «Смотрите, — показывает она им, — вот этот двор, дом, вот эти деревья, скамейка, огород, — все это мое!» А с какой откровенной радостью и гордостью говорит она матери, что на Кавказ они едут с одиннадцатью тысячами рублей!

Но вот проходит год, и вместо прежней веселой, восторженной Насибы мы встречаем молодую женщину, похудевшую и побледневшую, измученную выполнением бесчисленных приказаний мужа и свекрови.

Насиба сдержанна и исполнительна. Но от прежней восторженности, от прежней радости, с которой она раньше выполняла любую, даже самую черную работу, теперь не осталось и следа. На постоянные оклики: «подай, прими, отнеси, убери» она отвечает только одним коротким словом: «сейчас». Но за этим словом не скрывается ни прежней готовности, ни, тем более, униженной покорности. Драматург показывает, что Насиба не смирилась с той участью, которую уготовили для нее муж и свекровь. За молчаливой сдержанностью Насибы угадывается внутренний протест, который обнаруживает себя в особенно тяжелые для молодой женщины минуты. Характерен в этом отношении следующий диалог Насибы и Марасуля, рассерженного плачем ребенка:

М а р а с у л ь. Ах, ну, будет мне когда-нибудь покой или нет?!

Н а с и б а. Но ведь ребенок болен.

М а р а с у л ь. Если болен, то успокой, он и не будет болеть.

Н а с и б а. Какой вы человек!

Сколько возмущения в этом возгласе Насибы! Такое же возмущение прорывается у нее и во время разговора с Фатимой, когда Насиба с решительностью, которой не ожидала от нее свекровь, заявляет ей о том, что она не будет заниматься спекуляцией.

Указанные эпизоды представляются весьма важными для понимания образа Насибы. Насиба, прожив год в доме Хузурджановых, собственными глазами убедилась в том, что за люди окружают ее, и поняла ту трагическую ошибку, которую она совершила, отделившись, подобно ягненку, от своего стада и попав в пасть матёром у волку.

Немного времени понадобилось ей, чтобы распознать действительное лицо Марасуля и его матери. Заполучив себе в дом молодую невестку и превратив ее в даровую прислугу, они очень скоро демаскировали себя. «Что

мне говорить,— делится Насиба своим печальным открытием с тетушкой Зухрой,— я не имею права жаловаться... Мне с самого начала подружки советовали... Тогда мне показалось, что они просто завидуют... И учителя мне говорили... Это явь или сон? В какое место, к каким людям я попала? Уйдя из школы, от своих подруг, я нашла вот это...»

Эволюция Насибы — ее последовательные превращения из доверчивой девочки, мечтающей о вузе и соблазненной «учеными» речами Марасуля, в молодую женщину, счастливо удивленную внезапно свалившимся на нее богатством, а затем «прозрение» Насибы и растущий в ней глубокий протест против того болота, в которое ее ввергла собственная неопытность, очень логичны и жизненны. Зрителя волнует судьба молодой девушки. Что станет с нею, затянутой в болото грязными стяжателями, удастся ли им перестроить ее по образу и подобию своему и сделать рабой денег и вещей? Или Насиба поймет совершенную ею ошибку и вырвется из засасывающего ее омута? Кто и что поможет ей в этом?

Ведь дело в том, что зритель уже с самого начала комедии понимает, что собой представляет Марасуль. Первый же диалог Марасуля и Заргарова преследует цель — сразу дать понять зрителю, что его герои — темные, морально нечистоплотные люди.

Первая картина уже не оставляет у зрителя никаких сомнений в том, что циничный, хитрый и льстивый Марасуль, собирающийся жениться, не может быть хорошим семьянином. Ведь разве способен человек, уважающий семью, с таким бесстыдством рассуждать с покинутой мужем женщиной о том, что ей лучше всего молчать и не делать шума! Разве может он, желая создать хорошую семью, становиться на противозаконный путь и толкать на него несовершеннолетнюю девочку, прибегая для этого к грязным махинациям со справками?

Но если драматург сразу не демаскировал Марасуля перед зрителем, то для Насибы, в первом действии комедии рассуждающей о науке, Марасуль предстает в совершенно ином виде. Потому-то в четвертой картине

нет никакого «перерождения» Марасуля ни для него самого, ни для зрителя. Это «перерождение» Марасуля происходит лишь для Насибы, у которой открываются глаза на все то, что случилось с нею. И зритель с волнением ждет этого прозрения, которое неминуемо должно повести за собой столкновение не только двух характеров, но и двух разных точек зрения на жизнь, на права и обязанности человека.

История Насибы, взволнованно и жизненно рассказанная А. Каххаром, сообщает комедии большое драматическое напряжение, которое, словно стержень, пронизывает пьесу и художественно организует ее.

История Насибы — это история молодой жизни, начавшейся с трагической ошибки, но потом вступившей на борьбу с окружающим ее темным царством за свою честь и свободу. Тема Насибы захватывает зрителя столь же остро, как и основная, ведущая тема комедии — тема разоблачения грязных подонков человеческого общества и их наказания.

Уход Насибы из дома, психологически мотивированный писателем, воспринимается зрителем как законная победа молодого, здорового и крепкого начала над загнившим темным и душным мирком. Зритель с радостью видит, что Насиба не отошла от дорогих для нее убеждений. С какой любовью прижимает она к груди ключки разорванной Марасулем справки из вечерней школы! Как тяжелые оковы срывает она с себя золотые украшения и бросает их к ногам мужа. «Хватит! — заявляет она ему. — Мне надоело слушать ваши лживые речи. Слепой только один раз теряет свою палку!»

Так разрешается в пьесе внутренний конфликт, назревший в семье Хузурджановых. И это конфликт не только семейно-бытовой, это конфликт социальный, это поединок молодой и растущей силы с уродливым наследием прошлого.

Образ Насибы дополняется в пьесе образом ее матери Рахили. На Рахиле лежит значительная доля вины в трагической ошибке дочери. Ведь это она уговаривала Насибу не упускать птицу счастья и обеими руками держаться за богатого жениха. Рахилия любит

дочь и искренне желает ей счастья. Но это счастье она понимает по-своему.

Прожившая всю свою жизнь в бедности, Рахилия считает, что самое главное в жизни — деньги. Только они могут сделать человека счастливым. И она мечтает, что ее дочь, выйдя замуж за человека со средствами, будет знать одни только радости. Чтобы не упустить Марасуля, она торопит Насибу со свадьбой, и ее ничуть не трогают опасения дочери, боящейся оторваться от школы: «Ведь учиться никогда не поздно, — рассуждает она. — В магазинах полно книг». Цель оправдывает средства — старая Рахилия идет на обман, усиленно стараясь заверить директора школы в том, что вовсе не спешит выдать Насибу замуж. Больше, чем дочь, радуется она подаркам, полученным Насибой от жениха, откровенно любитесь надетыми на нее платьями и дорогими украшениями.

Вся несложная жизненная философия Рахили заключается в словах, которые она обращает к Насибе перед ее поездкой на Кавказ: «Пусть бог пошлет вам счастья! Да наградит аллах вас богатством!... Как я была рада, когда отец твой после свадьбы принес мне одно медное колечко! Сердце мое, доченька моя, в мире нет большего счастья, чем богатство! Богатство приходит один раз, и его надо быстро хватать! Уважай мужа своего! Уважай свекровь!»

Несчастное замужество дочери является толчком и для прозрения Рахили; теперь она понимает, что «ради денег своими руками бросила дочь в огонь», и что счастье и богатство не всегда сопутствуют друг другу.

Образ Рахили в значительной мере лишен той художественной силы, которой обладают образы Фатимы и Насибы. Он не раскрыт в действии. Для его обрисовки писатель использует только самохарактеристику персонажа, рассказ Рахили о самой себе, а потому авторский замысел раскрыт здесь как-то чересчур прямолинейно.

В уста Рахили автор вкладывает следующее заключение, подводящее итог тому, что произошло с Насибой: «Глаза наши открылись. Что такое счастье и несчастье, мы увидели своими глазами. Я скажу матерям: «Птен

чик, стремящийся взлететь, не расправив как следует свои крылышки, обязательно попадет в пасть змеи».

Однако и без этих назидательных слов, призванных пояснить причину случившегося с Насибой несчастья и роль в этом несчастье Рахили, вся история Насибы, на которой строится основной сюжет пьесы, является прекрасным назиданием для матерей, стремящихся поскорее и как можно выгоднее пристроить своих неоперившихся дочек.

Одним из наиболее значительных и несомненно удачных образов пьесы является образ Заргарова. История семейных отношений Заргарова составляет вторую сюжетную линию «Больных зубов». Наличие двух самостоятельных и очень динамично развивающихся сюжетных линий, из которых каждая несет собственную тему, сообщает комедии большую насыщенность действием.

Образ Заргарова нарисован острым пером А. Каххара-сатирика, творчески наследующего сатирическое мастерство великого Гоголя, его характерный гротеск и пафос разоблачения.

Основные черты Заргарова, человека, облаченного полномочиями начальника, — тупоумие, бескультурье и невероятное самомнение. У Заргарова нет той изворотливости, которая свойственна хитрому и ловкому Марасулю, его умения произносить цветистые и витиеватые речи. У Заргарова есть другое. Это другое — его положение, его должность заместителя председателя райисполкома. Поэтому-то даже заученные с чужого голоса слова в устах неумного и косноязычного Заргарова имеют тот вес, которого недостает речам Марасуля. Заргаров не показан ни в кабинете за исполнением служебных обязанностей, ни в кругу сослуживцев. Мы слышим только то, как разговаривает Заргаров по телефону из квартиры своего приятеля. И этих телефонных разговоров вполне достаточно, чтобы безошибочно определить, как ведет себя Заргаров на службе.

Заргаров (в трубку). Гм... Приветствую. Вы там устройте дело доктора... Девушка мала?

Ф а т и м а: Не мала, восемнадцать лет!

М а р а с у л ь. Не мала, восемнадцать лет! Скажите, я знаю.

З а р г а р о в. Не мала, восемнадцать лет, скажите, я знаю... нет, я знаю. А? Ну и что же, что учится в девятом классе? Когда я учился в четвертом классе, мне было двадцать лет. Послушайте, не бойтесь ответственности, сваливайте все на меня... Я на своих плечах вынес столько тяжелой ответственности, что даже натер себе мозоли.

М а р а с у л ь (*гладит его по спине*): Вы замечательный человек.

З а р г а р о в (*в трубку*). Послушайте, сестричка. Еще нет и двух месяцев, как меня назначили на эту работу. Если вы откажете мне и будете подрывать мой авторитет, то мы с вами поругаемся! Что? Жених с невестой здесь, сейчас они приедут к вам. Без всяких разговоров зарегистрируйте их, и делу конец (*со злостью бросает трубку*).

Или следующий отрывок из телефонного разговора:

З а р г а р о в (*снова берет трубку*). Ты кончил? Я спрашиваю, ты кончил читать мне лекцию по политике? Теперь послушай меня: если ты политику изучил по книжкам, то я изучил ее на практике и не тебе меня учить. Ты не распространяйся там, короче! Позвони директору школы и скажи ему: пусть он скажет своим комсомольцам, чтобы они больше не приходили и не подрывали авторитет советского доктора (*бросает трубку на аппарат*).

Приведенные примеры красноречиво говорят сами за себя. Самовлюбленный, неумный Заргаров не имеет своих мыслей, не имеет своих слов. Это заведенная машина, повторяющая одни и те же избитые фразы об авторитете, об ответственности, о науке, изученной на практике... Тон, которым произносятся эти фразы, всегда один и тот же: тон начальника, знающего цену себе и своим словам.

Но под этим начальственным тоном, громкими словами скрывается мелкое, ленивое и бесхарактерное существо, находящееся по сути дела в полной зависимости от тех, на кого он, полный самодовольства и мнимого величия, смотрит всегда свысока. Конечно, хитрый

Марасуль и Фатима прекрасно изучили несложный характер Заргарова и успешно используют его слабости в своих целях. Как льстиво распинаятся перед ним старая Фатима: «Дай бог вам счастья в жизни! А все же хорошо быть начальником! Кому что сказал — все исполняется!» «Начальник всегда должен быть именно таким; никого не стесняясь, он всех должен поставить на свои места», — вторит ей Марасуль. Именно в обществе Марасуля, Фатимы и им подобных может чувствовать себя сильным и властным такой невежда и трус как Заргаров. Даже от пустой и легкомысленной Хумархон не укрылись слабые струнки мужа, и она пытается играть на них: «Авторитет? Да где он у вас этот авторитет? — язвительно спрашивает она. — Одну путевку не могли устроить, пока дядя не вмешался! Вот вам и авторитет! Если бы у вас был авторитет, то мой дядя не ходил бы в каких-то завхозах!»

Как и Хузурджановы, Заргаров живет в постоянной тревоге. Как бы ни дознались о его некрасивой истории со вторым браком! Он боится появления первой жены и скандала с ее стороны, боится неожиданных телефонных звонков, грозящих ему неприятными последствиями. В начальственном тоне Заргарова появляются какие-то новые интимные нотки, когда он просит Марасуля помочь ему в переговорах с первой женой или одолжить займы нужную сумму денег: «братец», «браток», — доверительно обращается он к другу. С Марасулем Заргаров откровенен. Только ему он чисто сердечно признается в тех мотивах, которыми он руководствовался, оставляя первую семью. «Я решил, рассказывает он, — что для такого человека, как я, нужна жена культурнее. Ну, ты сам подумай: жена у тебя есть, а говорить с ней тебе не о чем и выйти с ней тоже никуда нельзя. А когда у тебя гости, она за столом как лишняя сидит! Да... тяжело!.. Бедная Акиля очень честная, трудолюбивая, к детям ласковая, короче — ней ей цены, но вот не смогла учиться и отстала...»

Невежда и проходимец, которому неожиданно улыбнулся счастливый случай, вознесший его на пост заместителя председателя райисполкома, в глубине души

чувствует однако себя неважно. Ни начальственный тон, усвоенный им, ни личный секретарь, работающий за него, ни, наконец, новая жена, приличествующая его новому положению, молодая и «культурная», не спасают его от сознания того, что он не на месте. К тому же, его новый пост не дает ему возможности «развернуться». В пылу откровенности он заявляет Марасулю:

«А чего мне стыдиться?! Только свой стол отберут, уж если на то пошло. Вернусь в свою артель и буду там председательствовать. Мне самому не нравится должность заместителя».

Наиболее яркими сатирическими сценами, в которых Заргаров предстает перед нами в полном блеске, являются сцены подготовки им доклада на тему о советской семье и проведения этого доклада в женском клубе. Здесь драматург сознательно сгущает краски, и все те отрицательные качества, которыми щедро наделен Заргаров, выступают предельно четко и выпукло.

Мы видим Заргарова, ввиду болезни его секретаря, лично занятого подготовкой к докладу. Эта подготовка сводится к перелистыванию толстого альбома, в который, по словам Заргарова, его секретарь вырезывает и приклеивает все то, что может пригодиться для какого-либо доклада». Заместитель председателя райисполкома не сомневается в благополучном исходе своего выступления. Громкий голос и самоуверенность докладчика, по мнению Заргарова, — решающие факторы, определяющие его успех.

Доклад Заргарова — набор громких, трескучих фраз, смелая пародия на те поверхностные и лишенные всякой живой мысли выступления, в которых важная и ответственная тема из-за невежества и начетничества докладчика, полностью теряет не только свою политическую остроту, но и всякий смысл. Кухня приготовления такого доклада чрезвычайно проста. Толстый альбом цитат, ножницы и клей составляют все ее нехитрое оборудование. Кроме того, Заргаров, лишившийся в столь ответственную для него минуту личного секретаря, пользуется услугами двух «компетентных» помощников в лице Марасуля и Хумархон.

Уверенность не покидает Заргарова и на трибуне женского клуба, когда он обрушивает на головы собравшихся состряпанный им винегрет из цитат и заученных с чужих слов прописных истин. Он не меняет своего начальнического тона и тогда, когда Насиба, поддерживаемая подругами, открыто заявляет о том, что Заргаров говорит неправду.

Даже под натиском неожиданных вопросов и брошенных ему обвинений, он не сразу складывает оружие и пытается защищаться. Но, лишенный изворотливости Марасуля, он бьет своими ответами по своей же собственной шкуре, сам того не подозревая, сечет самого себя и обнаруживает тем самым свое полнейшее ничтожество. Не удается ему, вопреки предсказаниям старой Фатимы, «выйти невредимым из-под жерновов». Над появившимся Худоярханом произнесен суровый общественный приговор.

Не случайно, что при виде Заргарова, приходят на ум герои бессмертных гоголевских комедий, в 1952 г. удачно переведенных на узбекский язык автором «Больных зубов».

Этот образ создан драматургом очень ярко и выразительно. Правдивое сочетание в нем комедийной остроты и психологической убедительности носит на себе следы благотворного влияния сатирического мастерства Гоголя. Это влияние сказывается в том пафосе разоблачения, отрицания, который отличает пьесу, а также и в отдельных художественно-изобразительных приемах, которые осваивает Каххар, наследуя гоголевские традиции.

Всеобщему осмеянию предает драматург самодовольную тупость и глупость ничтожных, общественно-вредных людей, вскрывая при этом самую природу осмеянного им порока и разоблачая всю обывательскую философию этих потребителей жизни, «пошлых жизни мудрецов», их ум глупцов и панический страх перед разоблачением, страх, так хорошо знакомый гоголевскому городничему и его чиновникам.

Заргаров — образ сознательно преувеличенный и социально заостренный. Это художественное преувеличение, гротеск является той лупой, с помощью кото-

рой делаются особенно заметными черные, грязные пятна, скорее обнаруживают себя «больные зубы».

Характерно окружение, в котором действует Заргаров. Несколькими меткими штрихами рисует драматург образ незадачливого родственника Хумархон Ризамата, неизменно сопутствующего Заргарову. Ризамат — фигура эпизодическая в пьесе, но весьма примечательная, всем своим видом олицетворяющая рабскую преданность начальству. Некоторая карикатурность этого образа, односторонность в его раскрытии вполне сознательны и оправданы самой спецификой сатиры как литературного жанра.

Пьяница, бездельник и подхалим Ризамат нашел в лице Заргарова, у которого он находится на побегушках, завидного покровителя.

В образе Ризамата А. Каххар подчеркивает одну любопытную сатирическую деталь. Ризамат, стремясь во всем подражать своему начальнику старается усвоить и его внешнюю солидность, его респектабельный вид. Отсюда-то и проистекает страсть Ризамата ко всевозможного рода значкам, которые он навешивает на грудь. Недаром Заргаров иронически замечает, что на груди у Ризамата не хватает лишь крышки от чайника. Преданный завхоз достоин своего покровителя. Но если у последнего непроходимое невежество и бескультурье маскируются начальственным тоном, то полнейшее ничтожество Ризамата «украшается» серией нагрудных знаков. Они звенят, ударяясь друг о друга, подобно трескучим заученным словам Заргарова.

Короткие сценки, где появляется Заргаров в сопровождении своего верного помощника, содержат в себе эффектные комические ситуации, окрашенные резкой авторской насмешкой над этими двумя персонажами, своеобразно дополняющими друг друга и служащими наглядной иллюстрацией той «человеческой породы», которую беспощадно заклеил Маяковский: «ходят гордо, выпятив груди, в ручках сплошь и в значках, нагрудных».

И потому-то так особенно выразителен и примечателен эффектный конец пятой картины пьесы. Публично уличенный во лжи и творимых беззакониях, спешит

покинуть зал заседания Заргаров, а за ним по пятам бежит преданный Ризамат, держа его шляпу, которую тот впопыхах забыл на столе президиума...

Вслед за крахом служебных дел Заргарова наступит крах и в его семейных делах. Заргаров мечется, безуспешно стараясь выкарабкаться из того капкана, куда он сам себя посадил, обзаведясь второй женой. Снова пускается в ход старый прием — ссылка на букву закона. И Заргаров ищет себе оправдание в том, что «нет такого закона, который запрещает женатому человеку иметь любовницу!» В этих словах Заргарова содержится прекрасная характеристика его представления о нравственности и моральных устоях. Наконец, осознав собственное бессилие, он подводит печальный итог последствиям своего двоеженства: «Кто сядет на осла, у того ноги устанут, а кто имеет двух жен, у того уши устанут — это, наверное, ко мне относится».

И как не вспомнить восклицаний гоголевского городничего: «Как я... нет, как я, старый дурак! Выжил глупый баран из ума», слушая слова Заргарова, которые даются под занавес: «До сих пор я носил на плечах не голову, а обросший шерстью котел! Обросший шерстью котел!»

Конец Заргарова очень выразителен именно потому, что писатель встал в своей комедии на совершенно правильный путь в изображении отрицательного персонажа. Путь, указанный ему бессмертными образами русской классики. Отрицательный герой внутренне саморазоблачает себя, он наказан самим собой. И этот приговор его над собой, произнесенный им в конце пьесы как ее внутренний вывод, имеет большую силу художественного воздействия.

Однако изображение семейного конфликта Заргарова в значительной степени проигрывает из-за того, что образ Хумархон в том последнем варианте пьесы, который был принят к постановке узбекским драматическим театром им. Хамзы, страдает известной непоследовательностью.

Отказавшись под воздействием настойчивых советов ряда критиков от того резко очерченного сатирического образа пошлой и ничтожной прожигательницы жизни,

каким была Хумархон в первом варианте, он превратил ее в раскаявшуюся грешницу, осознавшую собственные ошибки и вставшую затем на праведный путь. Конечно, в первом варианте этот образ был не только более сатирически заостренным, но и более жизненным и правдивым. Встав на путь переработки образа Хумархон, драматург, однако, недостаточно продумал свой замысел, и потому эта переработка ограничилась в основном лишь изменением шестой картины комедии, где происходят встреча Хумархон с Акилой и ее разрыв с Заргаровым. Однако поведение Хумархон в этой картине лишено той жизненности и художественной убедительности, которыми отличаются ее слова и поведение в первых действиях пьесы, где мы видим Хумархон расчетливой, циничной и пошлой мещанкой, стремящейся как можно выгоднее устроиться в жизни. Такая Хумархон не будет возмущаться противозаконным поведением мужа, его злоупотреблением властью, напротив, она будет всячески поощрять его поступки, используя их в своих целях, как это она и делает в первых картинах пьесы. Здесь она мелочная и пустая, любящая лишь наряды и поездки на курорт. Полагая, что ее недолгое обучение в нескольких институтах дало ей достаточное количество всевозможных познаний, Хумархон считает себя образованной и культурной. С каким высокомерием она говорит Зухре, что та неученая и бестолковая женщина, всего-навсего «какая-то дежурная» в школе. Некультурной, деревенщиной называет она и Акилю. Стремление казаться образованной и культурной выражается у Хумархон также и в том, что она старается употреблять в своей речи русские слова, которые она при этом беспощадно коверкает. Вообще надо сказать, что язык Хумархон с его претенциозностью очень удачно и выразительно характеризует ее. Ленивая, скучающая от безделья, она не желает работать, ссылаясь на болезнь сердца (слово «сердце» она произносит по-русски). К Насибе она относится покровительственно и даже дает ей жизненные советы, также весьма ярко ее характеризующие: «Нельзя пререкаться с мужем, — поучает она Насибу. — Раз если к нему в арбу, так пойте его песни. Вот я же пою, берите с меня пример».

Конечно, трудно себе представить, чтобы такая Хумархон вышла замуж за Заргарова по своей неопытности, потому что поверила слезным жалобам на одиночество этого человека, скрывшего от нее существование жены и детей. И разве не права в своем предположении Зухра: «Хорошо,— спрашивает она Хумархон,— а если бы Заргаров не был начальником и работал носильщиком на базаре, разве вышли бы вы за него замуж?» Эти слова Зухры созвучны с теми упреками, которые Акиля делает Хумархон: «...Знаю, выйти за него замуж, оторвать его от семьи, в которой он прожил семнадцать лет, вас заставили его деньги, его положение. Пусть его только снимут с должности — посмотрим, как вы сразу запоете — где это я видела этого черного ишака?»

Конечно, эти предположения более оправданы внутренней логикой характера Хумархон, чем объяснения самого автора, взявшего в последних картинах комедии Хумархон под свою защиту. И если замужество Хумархон можно объяснить именно безнравственностью, расчетливостью, эгоизмом, как это и было в первом варианте комедии, то уход ее от мужа должен быть вызван только неожиданным изменением положения Заргарова, крахом его служебных дел, ибо оставаться с мужем, лишенным былого величия и прежних денег, для Хумархон, безусловно, не имело бы никакого смысла.

Показанное же драматургом внезапное исправление Хумархон противоречит психологической достоверности этого образа и той внутренней логике, которая должна определять поведение героев и их взаимоотношения в пьесе. Это исправление органически противоречит характеру и поступкам той Хумархон, какой мы видим ее на протяжении пяти картин комедии.

Отсюда-то и проистекает та неестественность и надуманность образа, на которые указывает в своей статье о комедии «Больные зубы» В. Шитова, справедливо отметившая общие недостатки второго варианта комедии¹.

¹ В. Шитова. От бытописи к сатире, Ж-л «Театр», № 12, 1955 г., стр. 58—64.

Согласно авторскому замыслу, значительную роль в комедии призвана сыграть тетка Марасуля Зухра. Зухра выступает в качестве обличителя тех преступных действий, которые совершаются на ее глазах. Прямая, неподкупная и острая на язык, она смело судит людей, говоря им в глаза об их пороках, клеймя их противозаконное поведение. Зухра — это воплощение народной мудрости, это народная совесть. Образ Зухры отмечен присущей народному характеру цельностью, твердостью, ясностью мысли. Близость Зухры к народу особенно наглядно выражена в ее языке — сочном, полном юмора, эмоционально окрашенном. Она часто употребляет в своей речи пословицы и поговорки, да и ее собственные наблюдения и рассуждения — это сама народная мудрость. Какие меткие и верные характеристики дает она Марасулю, Заргарову, Хумархон! Сколько в этих характеристиках образных сравнений, сочного юмора, здоровой насмешки! «В наше время даже кошка, не ловящая мышей, кажется уродом», — замечает она в адрес ленивой Хумархон. Насибу, которую она искренно любит, Зухра называет «птенчиком, не раскрывшим как следует свои крылышки, но уже собирающимся взлететь». А Марасулю, подсмеивающемуся над теткинским произношением русских слов, Зухра заявляет: «Да, язык у меня не привыкает к русскому языку, но зато душа уже привыкла. А у тебя хоть язык и здорово поворачивается, да только душа остается черной, чужой...»

Свои наблюдения над жизнью Хузурджановых Зухра заключает в образное, впечатляющее сравнение: «Деньги — хорошая вещь для тех, кто подчинил их себе. Но надо бояться таких денег, которые гоняют людей по свету, как ветер опавшие листья».

Резко и метко обличает Зухра Заргарова — этого Худоярхана, как она его называет, сравнивая тем самым с известным кокандским владыкой. «Нам стало известно, что современные ханы одевают шляпы, носят толстые палки и, поднимаясь на кафедру, брызжут во все стороны слюной, как пьяные верблюды, чтобы извратить советские законы и смутить общество». Устами Зухры говорит неподкупная правда, правда, которая

режет глаза и является теми острыми щипцами, что вырывают негодные зубы.

Однако, задумав образ Зухры как образ самой жизненной правды, которая обличает все то, что ей противоречит, драматург досадно обеднил его, не показав Зухру в действии. Зухра только говорит, и хотя ее слова мудры, интересны, полны живой мысли, образ в целом не производит того большого впечатления, которое он мог бы произвести, если бы драматург заставил Зухру не только говорить, но и действовать.

Конечно, лишенный действия образ не мог занять своего места в развитии сюжета комедии и по сути дела остался за его пределами. Слова Фатимы о том, что появление Зухры в их доме подобно неожиданной буре, переворачивающей все вверх дном, и ответная реплика Зухры: «Если я вас частенько не буду проветривать, то скоро вы все здесь сгниете», — не находят в пьесе своей художественной реализации. Обличительные речи Зухры не вызывают, по сути дела, никаких последствий в доме Хузурджановых, не могут по-настоящему взволновать этот застоявшийся омут. Единственный человек, который привязан к Зухре, — это Насиба, но и она обязана своим прозрением все-таки не речам Зухры, а собственным глазам и уму. Не случайно Насиба первая говорит Зухре о своем печальном открытии и желании уйти от мужа. Роль Зухры по отношению к Насибе пассивна. Она только одобряет или не одобряет ее поступки, но не руководит ими, не направляет их. А ведь простое проповедование, которым по сути дела ограничена роль Зухры в пьесе, не может получить силу, если оно не подкреплено действием. Обедненная драматургом, превращенная им в рупор, сообщающий авторское отношение к его героям, Зухра не стала в пьесе, несмотря на живость и яркость ее речи, тем полноценным и жизненным персонажем, чьи действия органически вплетаются в сюжетную канаву пьесы, активно влияя на ход разворачивающихся в ней событий.

К сожалению, другие положительные герои комедии получились еще более схематичными и досадно невыразительными. Этот упрек относится к образам

директора школы Федора Матвеевича и подруг Насибы Веры и Назиры, которые призваны автором выразить идею о дружеской помощи школьного коллектива своему члену, попавшему в беду. Однако авторский замысел не получил своего воплощения в живых, полнокровных образах.

Нет нужды повторять ту истину, что никакая, самая значительная и глубокая идея, заложенная в произведении, не будет обладать впечатляющей силой и покорять ум и сердце читателя, если она не заключена в высокохудожественную форму, если в образы, призванные ее раскрыть, художник не вдохнул своего животворного дыхания. А Федор Матвеевич являет собой именно печальный пример такой схемы, которая заслонила собой живого человека. Он участвует во многих сценах комедии — уговаривает Рахилю повременить со свадьбой дочери, председательствует на собрании в женском клубе, приносит Насибе радостное известие о том, что она принята в вечернюю школу, но во всех этих эпизодах мы видим перед собой не индивидуализированный характер, а схему, призванную выразить определенную авторскую мысль.

То же относится и к образам двух девочек — одноклассниц Насибы, стремящихся благотворно повлиять на свою подругу и вернуть ее в лоно школы. Думается, что комедия ничуть не проиграла бы, если бы автор отказался от введения в нее этих персонажей, которые по сути дела не вносят ничего нового в развитие действия. Помощь школьного коллектива Насибе могла бы быть показана несколько иначе, может быть даже без непосредственного участия в комедии директора и школьных подруг героини. Ведь верит же зритель, что Акиля становится на ноги и находит свое законное место в жизни благодаря тому, что ей помогает заводской коллектив, хотя никто из его представителей не участвует в пьесе, а о той помощи, которую оказывают ей добрые люди, выручившие ее в трудную минуту, рассказывает сама Акиля.

Комедии «Больные зубы», таким образом, свойственен в некоторой степени недостаток, характерный и для «Шелкового сюзана» — слабость в обрисовке поло-

жительных героев, которые особенно проигрывают рядом с мастерски изображенными А. Каххаром сатирическими персонажами. Именно яркость в обрисовке отрицательных героев, показ отрицательного явления во всей его жизненной сложности и составляет основную заслугу писателя, сатирическая комедия которого вобрала в себя все то лучшее, что имелось в творческой лаборатории А. Каххара-сатирика.

Не случайно, что, работая над комедией, драматург обращался к своим прежним произведениям, и прежде всего, к фельетонам и сатирическим рассказам, которые, будучи заново переосмыслены и переработаны, дали ему интересный и ценный материал. Драматургу для пьесы пригодились многие найденные им смешные черточки в характере и поведении героев его рассказов, а жанровые формы сатирической комедии позволили ему показать их особенно ярко и выразительно.

Через все творчество писателя-сатирика красной нитью проходит тема изобличения невежества, бескультурья, скрытого под маской внешней, поверхностной образованности. Объектом резкого осмеяния выступает самоуверенный невежда, считающий себя передовым человеком и образцом учености. Впервые этот сатирический образ был намечен в раннем фельетоне писателя «Я плюю», напечатанном в 1924 году в журнале «Муштурм». Молодой фельетонист со всей страстностью обрушивается на тех, кто «всегда носит с собой русские газеты и много рассуждает о том, что чтение русских газет — это первейшее дело, а сам не знает русского языка». В один ряд с подобного рода грамотеями он поставил в своем фельетоне интеллигента, вся «интеллигентность» которого заключается в завязанном на шее галстукке, и невежественного начальника, «устрашающего неискушенных людей своим внушительным портфелем».

Дальнейшее развитие подобный образ получил в более поздних сатирических рассказах А. Каххара и, прежде всего, в таких, как «Артист», «Учитель литературы», «Упрямец». Герои этих рассказов — безграмотные люди, но они считают себя образованными и любят напыщенные демагогические речи, которыми безуспешно

пытаются замаскировать свое невежество. Многие из характерных черт, присущих этим персонажам, встречаются у героев «Больных зубов» Заргарова и Марасуля, а некоторые сцены этой комедии заставляют вспомнить ряд знакомых эпизодов из рассказов писателя. Приведем следующий диалог:

З а р г а р о в. Ну, а теперь что скажем? (*Листая альбом, куда собраны газетные вырезки.*) Э, да здесь слова Чернышевского — их тоже вырежьте и приклейте к докладу.

М а р а с у л ь (*думает*). А где сейчас работает товарищ Чернышевский?

З а р г а р о в. На кончике языка вертится, ах, черт возьми! Ну, да ладно, потом скажу...

Этот разговор не может не напомнить рассказанную А. Каххаром историю двух «образованных» приятелей, уверенных в том, что Салтыков и Щедрин — это два различных писателя («Упрямец»), и рацеи Бакиджана Бакаева, считающего Чехова современником Пушкина и Лермонтова («Учитель литературы»).

Не менее показательна также сцена, изображающая поведение Заргарова на трибуне женского клуба. Она воскрешает в памяти выступление Низаметдинова («Лицемер») и историю нерадивого героя рассказа «Смех, вызывающий слезы». Здесь та же ничем не оправданная уверенность в себе, та же политическая трескотня и, наконец, неожиданное для присутствующих саморазоблачение докладчика. Но, конечно, жанровые возможности комедии, где действиям персонажа открывается несравненно больший простор, чем в коротком рассказе, позволили писателю сделать эту сцену более сильной и впечатляющей, полнее развернуть в ней характер героя.

Иногда одна упомянутая вскользь деталь, дополняющая характеристику персонажа, действующего в рассказе, отдельный штрих в его поведении развертываются в комедии в самостоятельную маленькую сценку. Вспомним рассказ «Учитель литературы». Как удивлена молоденькая Хамида поведением своего «просвещенного» зятя, который увлекшись пельменями и рассуждениями о судьбах художественной литерату-

ры, даже не потрудился встать и помочь беременной жене внести в дом тяжелый кипящий самовар! Этот эпизод не может не прийти на память при виде Марасуля и Заргарова, лениво наблюдающих, как женщины, вскочив со своих мест, помогают Ризамату тащить большой сундук с пожитками Хумархон. Сидя за дымящимся пловом, два приятеля участвуют в происходящем на их глазах водворении сундука лишь такого рода советами:

Марасуль *(ковыряя в зубах)*. Приподнимите повыше, Ризамат-ака!

Заргаров *(еле проглотив плов)*. Не-ет, чуть-чуть пониже! *(Ризамат с помощью женщин вносит сундук в дом.)*

Наличие в комедии некоторых ситуаций, напоминающих эпизоды, рассказанные А. Каххаром в его более ранних произведениях, далеко не всегда дает право говорить о механических автореминисценциях и простом обыгрывании писателем найденных им же самим и наиболее полюбившихся ему отдельных удачных моментов. В данном случае речь идет о дальнейшем развитии и художественной доработке сатирических образов, которые волнуют воображение писателя на всем протяжении его творческой деятельности и к изображению которых он неоднократно возвращался во многих своих произведениях, каждый раз по-новому переосмысливая характер своих героев. И, конечно, Заргаров и Марасуль, нарисованные писателем с большой идейно-художественной глубиной, представляют собой гораздо более значительное и социально более опасное явление, нежели высмеянные А. Каххаром в его рассказах ученые-невежды, любящие с высоты своего положения поучать других.

Длительная и продуктивная работа А. Каххара в области короткого рассказа оказала благотворное влияние на его драматургическое творчество не только в том отношении, что дала ему ценные запасы жизненных наблюдений и обилие интересных зарисовок, с успехом использованных им в его комедиях. Выше уже было указано, что именно деятельность А. Кахха-

ра как новеллиста и присущие ей специфические особенности, определившие своеобразие творческого почерка писателя, подготовили его выступление на поприще драматургии. Своими маленькими, композиционно законченными сатирическими сценками, какими по сути дела являются его рассказы, где образы героев создаются средствами почти драматургическими, то есть характеризуются не авторскими ремарками, а преимущественно своими действиями и высказываниями, А. Каххар проложил себе прямой путь к жанру комедии. И не случайно поэтому, что уже первые его опыты в новом жанре увенчались успехом.

Из своих рассказов принес А. Каххар то отточенное до блеска мастерство речевой характеристики персонажей, которое, как мы отмечали, делает основных героев «Больных зубов» особенно яркими и выразительными.

В комедии использованы и многие композиционные приемы, разработанные А. Каххаром в его коротких рассказах-сценках — интенсивность завязки, насыщенность действием, композиционная законченность и др.

Таким образом, прекрасные рассказы А. Каххара, заслуженно принесшие ему славу основоположника и выдающегося мастера узбекского рассказа, явились вместе с тем источником и успешным залогом творческих удач писателя в области создания литературных произведений других жанров и, прежде всего, его комедий. А. Каххар-комедиограф является достойным преемником и продолжателем А. Каххара-новеллиста.

В истории развития узбекской драматургии А. Каххару принадлежит бесспорная заслуга в возрождении и дальнейшем развитии на конкретном материале современной действительности узбекской комедиографии, первые образцы которой принадлежат Хамзе Хакимзаде Ниязи, а также в обогащении родной литературы творчески освоенными писателем традициями великих русских драматургов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество А. Каххара — важный и ценный вклад в историю родной литературы, где писатель прочно занял одно из ведущих мест. Его произведения, вошедшие во все хрестоматии и учебные пособия по советской узбекской литературе, с любовью изучаются молодежью республики.

Деятельность передового советского писателя-коммуниста, общественника получила высокую оценку советского правительства. А. Каххар награжден орденами Трудового Красного Знамени и Знак Почета. С 1954 по 1956 год А. Каххар являлся председателем Правления ССП УзССР, был делегатом Второго Всесоюзного съезда советских писателей.

В 1955 году А. Каххар избирается членом ЦК КПУз и депутатом Верховного Совета УзССР.

Человек большого личного обаяния, подкупающе искренний в своих произведениях, А. Каххар несбыточно требователен к себе и неутомим в своих творческих исканиях.

Думается, что не будет преувеличением сказать, что как новеллист А. Каххар создал в узбекской литературе свою школу. Творческие принципы, разработанные А. Каххаром, с успехом применяют в своих рассказах писатели нового поколения Аббас Мухитдин, Шухрат, Хаким Назир, Саид Ахмад.

Произведения А. Каххара, которые становятся благодаря переводам достоянием всесоюзного читателя, приобретают все большую и большую популярность. И безусловно — лучшие из творений писателя, рожденные его самобытным национальным талантом, с честью выдержат самое трудное испытание — испытание временем.

О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
<i>Глава первая.</i> Начало пути	5
<i>Глава вторая.</i> В борьбе за новую жизнь	18
<i>Глава третья.</i> Зрелость новеллиста	39
<i>Глава четвертая.</i> Вопросы мастерства	66
<i>Глава пятая.</i> В годы войны	91
<i>Глава шестая.</i> Последний батрак	113
<i>Глава седьмая.</i> А. Каххар-драматург. „Шелковое сюзане“	142
<i>Глава восьмая.</i> Оружием сатиры	167
Заключение	201

Ирина Васильевна Боролина

АБДУЛЛА КАХХАР
Очерк творчества

Редактор *С. Лиходзиевский*
Художник *Б. Штин*

Технический редактор *Р. Старченко*
Корректор *Е. Корнилова*

Сдано в набор 15/VIII 1957 г. Подписано в печать
8/X 1957 г. Формат 84×108¹/₃₂. 6,375 п. л. 10,45
усл. л. Издат. л. 10,3 +1 вклейка. Тираж 10 000.
P07403 Индекс: кл./лит. Государственное издатель-
ство художественной литературы Узбекской ССР.
Ташкент, Навои, 30. Договор № 313—55.

Типография № 1 Узглавиздата Министерства куль-
туры УзССР. Ташкент, ул. Хамзы, 33. 1957 г.
Заказ № 1318. Цена 6 р. 50 к.