

Если окинуть единым взором все творчество писателя Диаса Валеева, то наиболее характерные особенности его обнаруживаются раньше всего в энергии пылливой мысли, в силе конструктивной логики, в напоре идей. Причем эта авторская характерность «одевается» в одежду самых различных жанров, контролирует непосредственные авторские эмоции. Круг интересов Валеева сосредоточен на движении современных социальных, психологических, философских проблем, для каждой из которых он стремится найти свою, соответствующую ей, форму. Он — враг стереотипного мышления.

Но для того, чтобы эти умозаключения превратить в конкретный вывод литературной критики, обратимся к двум последним по времени книгам Валеева — к сборнику прозы «Старики, мужчины, мальчишки» («Современник») и к книге избранных пьес «Суд совести» (Таткиноиздат) и проследим некоторые вехи идейно-творческой эволюции писателя.

Итак, начал Валеев как прозаик, потом, став вдруг незаурядным драматургом, решил показать свою прозу зрителям, энергично экспериментируя над ней. Представляется принципиально важным и интересным, как сочетаются мотивы прозы и драматургии в начальном периоде его творчества. И главное, в каком жанре он достигает наибольшего личностного эффекта в познании закономерностей объективной действительности.

В литературе, этой содержательной форме жизни, происходит необратимый, вечный процесс диалектического отталкивания и сближения жанров — процесс концентрации новых жанровых формобразований. Ясно, что процесс этот приложимо преимущественно к литературе в целом, ибо в творчестве отдельно взятого конкретного писателя может и не наблюдаться подобного явления. Широко и привольно можно и нужно говорить о писателе, когда его произведения будут представлять собой целый духовный мир,

только ему присущий, неожиданно узнаваемый. В последние годы своим новаторским творчеством глубокий интерес широкой общественности вызвали такие писатели, как русские В. Шукшин и В. Распутин, белорус В. Быков, молдаване И. Друце, чукча Ю. Рытхэу и другие. Что же касается молодого, бурно растущего Д. Валеева, то ему уготовлено было явиться свежим ветром в татарской литературе. Процесс формообразования у него далеко еще не завершён, хотя зримые проявления этого процесса наблюдаются достаточно наглядно.

Вот, к примеру, рассказ «Вокруг земного шара», написанный задолго до возникновения замысла драмы «Сквозь поражения». Мотивы этого романтически взволнованного рассказа о нежданно-негаданной встрече двух влюбленных сознательно использованы в завязке пьесы. Но еще больше точек соприкосновения между этой пьесой и повестью «Красный конь», решенной в реалистическом стиле.

В драматическом варианте акценты повести смещены, авторское внимание переключено с Лукмана Хамматова на его приемных сыновей. Так что драма представляет собой не только анализ духовного поражения современной лукмановщины, этого нравственного порока, порожденного негативными сторонами прежних социальных условий, — но и ее семейными рецидивами в современных условиях. Эти проблемы обострены в драме. Собственно, мы встречаемся здесь с драматической повестью, с неким органическим конгломератом прозы и драматургии.

Важно отметить следующее. Литературоведческий сравнительный анализ повести и драмы позволяет установить, что благотворное влияние прозы на драматургию сказывается в первую голову в расширении частного драматургического конфликта, в привнесении в другой жанр струи философиности, символики, метафоричности, обобщений, свойственных прозе Валеева.

Уроки эстетического и

идейного взросления писателя мы находим и во второй пьесе, написанной в традиционных формах, — в драме «Охота к умножению» (в Татарском академическом театре имени Г. Камала она шла под названием «Суд совести»). Тенденция к обобщению слова, отмеченная нами в первой пьесе, присуща и второй. Только в гораздо большей степени, потому что и здесь опять-таки можно видеть переключки и прямые совпадения с ранней повестью Валеева «Если бы ты знал...». Еще один пласт конструктивно-литературного анализа смысла поступка, цены нравственной измены.

Что касается трагикомедии «Пророк из казанского Заречья», тоже накрепко связанной с сюжетными линиями этой повести, то новаторское значение этого произведения для творчества Валеева определялось уже тем обстоятельством, что создана она была — впервые в его творческой практике — в условных формах, вне пределов жизненподобной, обыденной реальности. Писатель продолжил свои поиски дальше. В недавно завершённой современной легенде «Вернувшиеся» языком музыки, поэзии, балета и драмы, доведенной на этот раз до пределов условных форм, он рассказал об истории одной трагической любви, а если шире — о смысле человеческого существования, который видится ему в служении истине и красоте, правде, добру и справедливости! Слово в обеих этих пьесах достигает высшей степени своего обобщения.

Магфур («Человек по призванию — счастливцев») освобожден от груза второстепенных бытовых деталей, но зато одержим одной-единственной идеей — сделать людей счастливыми. Он высаживает на пустыре саженцы яблонь для коллективного пользования, чтобы хоть как-то достигнуть осуществления своей заветной мечты.

Образ Магфура — это однозначное воплощение нравственного поиска. Но, оказывается, другие персонажи трагикомедии не могут вступить с ним в сценические от-

ношения, раньше чем станут образами такими же однозначными. Уже в начале произведения, в сцене между казанским пророком и женщиной, однозначным воплощением воинствующего мещанства, Валеев ухватился за эту жанровую особенность трагикомедии.

**Магфур.** Хочу, чтобы сад был. Руки у меня по электрической части трудятся, а душа... Люблю, когда цветет все.

**Женщина.** Сад? Здесь?.. Сад?

**Магфур.** Сад.

**Женщина.** Сад?

**Магфур.** Сад!

**Женщина.** Понятно. Все понятно! Частнособственническая психология вытанцовывается...

Намеченное со сценарной лаконичностью, четырежды, на разные интонации повторенное слово «сад» являет собой прекрасные резервы для проявления актерской индивидуальности. Слово поднимается здесь до уровня символа — до точки пересечения добра и зла. Между прочим, эта сцена была и в повести, но там разговор о саде не был акцентирован и проходил мимо сознания читателя. Условная форма трагикомедии открывает перед образным словом новые творческие возможности для полета авторской мысли, для утверждения им общей философской идеи.

При таких трансформациях автор, конечно, что-то теряет, что-то находит. Как вместить, например, природу несобственной прямой речи в диалогическую форму? Но если это удается, происходит интенсивное осуществление жизненно-го конфликта, обострение ситуаций, возникает резкая определенность в изображении характера. И хотя Валеев считает, что ему близки оба жанра, мы все же думаем, что он лучше усваивает специфику драматургии. Одни и те же жизненные явления, послужившие объектом художественного исследования писателя Валеева и потом «переведенные» им в драматургические формы, приобретают еще большую значительность и масштабность.

И. АХУНЗЯНОВ.