

**Георгий
Хлыпенко**

Кандидат филологических наук

**Алла
Нарозя**

Кандидат филологических наук

ЧУВСТВО РОДИНЫ

Ч. Айтматов о творческой истории своих произведений

Творческая история произведения – литературоведческий термин, введённый учёным-филологом Н.С. Пиксановым в 1920-е годы. В современной науке этот термин толкуется как «процесс создания литературного произведения от замысла к воплощению, к окончательному тексту, а также научное описание этого процесса» [6, стлб. 1059].

«Изучение творческой истории произведения знакомит нас с мировоззрением писателя, кругом жизненных явлений и людей, которые привлекали его внимание, общественной обстановкой, в которой протекала его работа, с изменением замысла в процессе создания образов и отличительными особенностями творческой его манеры и, наконец, местом и значением, которое приобрело его произведение в литературной жизни и жизни народа» [7].

Источниками истории произведений служат материалы «творческой лаборатории» писателя: планы, наброски, черновые и беловые автографы, списки, корректуры, автосвидетельства в письмах, дневниках, мемуарах. Рассмотрение творческой истории имеет важное значение в изучении художественного произведения.

Материалами для нашей статьи являются литературно-критические и – шире – публицистические выступления Ч. Айтматова, включенные в последние два тома его 8-томного Полного собрания сочинений (2008): том VII – *диалоги*; том VIII – *статьи, эссе, выступления*. Основная цель статьи – осмыслить творческую индивидуальность Ч. Айтматова в её важнейших проявлениях, с тем чтобы подготовить теоретическую основу для последующего анализа конкретных произведений.

В творческой истории произведений Ч. Айтматова исключительно важную роль играет его *малая родина – аил Шекер в Таласской области*, где прошли его детские годы и с которым он поддерживал тесную связь на протяжении всей жизни. О том, насколько притягательна и многогранна для художника малая родина, замечательно сказал в своё время поэт Александр Твардовский в статье «О родине большой и малой» (1958).

«У большинства людей, – писал А. Твардовский (курсив в цитатах наш. – Г.Х., А.Н.), – *чувство родины в обширном смысле* – родной страны, отчизны – дополняется ещё *чувством родины малой*, первоначальной, родины в смысле родных мест, отчих краев, района, города или деревушки. Эта малая родина со своим особым обликом, со своей – пусть самой скромной и непритязательной красотой предстает человеку в детстве, в пору памятных на всю жизнь впечатлений ребяческой души, и с нею, этой *отдельной и личной родиной*, он приходит с годами к той *большой родине, что обнимает все малые* и – в великом целом своем – для всех одна».



«Для всякого художника, в особенности художника слова, писателя, – переводит А. Твардовский разговор на профессиональный уровень, – *наличие этой малой, отдельной и личной родины имеет огромное значение*. Есть писатели, читая которых не удастся почувствовать, распознать, откуда они родом – с юга или севера, из города или деревни, есть ли у них своя река или речка, было ли у них когда-нибудь детство».

«Но в творениях подлинных художников – и самых больших, и более скромных по своему значению, – выходит А. Твардовский на суть разговора, – мы безошибочно узнаём *приметы их малой родины*. Они принесли с собой в литературу свои донские, орловско-курские, тульские, приднепровские, волжские и заволжские, степные и лесостепные, уральские и сибирские родные места. Они утвердили в нашем читательском представлении особый облик этих мест и краев, цвета и запахи их лесов и полей, их вёсны и зимы, жары и метели, отголоски их исторических судеб, отзвуки их песен, своеобразную прелесть иного местного словечка, звучащего отнюдь не в разладе с законами единого великого языка» [4, с. 19–20].

Об аиле Шекер – своей малой, первоначальной, личной, «детской», по определению Ч. Айтматова, родине писатель вспоминает во многих публикациях: в автобиографическом повествовании «Детство моё», в «Заметках о себе» (1972), в диалогах с В. Левченко (1976), Н. Анастасьевым (1986) и другими критиками. Обратимся к наиболее примечательным суждениям Ч. Айтматова.

«Сейчас, как только я слышу слово “родина”, в моём сознании невольно всплывает *моя детская родина*. Сразу и непроизвольно. А потом уже, скорее умозрительно, я представляю всю нашу Родину – от Прибалтики до Камчатки, – всю территорию Советского Союза. И детская моя родина мне никогда не надоедает, и я всегда вспоминаю о ней свободно, без усилий» [1, с. 37].

«Большой киргизский аил служит мне *творческим пристанищем*. Многие замыслы, характеры, образы подсказаны жизнью этих людей».

«Впрямую я не думал и не думаю писать о Шекере, потому что искусство должно всегда преобразовать материал. Только тогда это будет искусство».

«Я думаю, что у каждого писателя должна быть своя точка отсчёта, своя точка присоединения к земле. <...> Если прибегнуть к языку финансистов, то можно сказать, что *Шекер – это и есть мой основной капитал*, а “многое другое” – привлекаемые средства со стороны. Возможно, что эти средства со временем в моей работе будут преобладать» [1, с. 40].

«Короче, не будь Шекера, вряд ли удалось бы мне сказать в литературе что-либо внятное и отличное от других писателей, у которых были свои Шекеры, только под иными именами.

И всё же, всё же... *Останься я в Шекере навсегда, из-под пера продолжали бы выходить новые версии “Джамили” и “Прощай, Гульсары!”*» [1, с. 239].

Одной из характерных особенностей поэтики Ч. Айтматова является обращение к народным мифам и легендам, *мифологизация художественного мышления*. «Мифы прошлого – это наше духовное богатство, и мы не должны забывать его, – сказал писатель в диалоге с немецким критиком Ирмтрауд Гучке (1980) и привёл показательный пример. – «То, что я начал в “Белом пароходе” – использование мифов и легенд, – я попытался продолжить в моей новой повести. В эту историю я ввёл несколько мифов, на которых строится действие. Я думаю, мы должны использовать эти духовные сокровища прошлого, чтобы лучше понять наш сегодняшний мир. Уметь читать и писать, иметь телевизор, автомобиль и выписывать много газет – не только из этого складывается высокая духовная культура. Иногда

и безграмотный обладает большой внутренней культурой, человечностью, а иной самодовольный потребитель далёк от истинных духовных ценностей. *Искусство должно помогать людям расширять свои горизонты, напоминать им ту истину, что и до них существовали народы, эпохи и великие мыслители»* [3, с. 274].

Несколько ранее, в 1976 г., в диалоге с критиком В. Левченко Ч. Айтматову были заданы сугубо теоретические вопросы, на которые писатель ответил, как учёный-филолог:

– Скажите, чем является для вас народный эпос прежде всего: утверждением вечных, общечеловеческих, незыблемых основ, сохранивших свою ценность и по сей день, или поэтическим приёмом, позволяющим от конкретно-предметного повествования переходить к символическим картинам?

– Я всё время думал об эпосе. Это многослойное, многогранное создание народной мудрости. Но я не просто включаю эпос в свои произведения, я пытаюсь использовать его в усвоенном виде.

Мотивы бывают самые разные. В одном случае – это приём. В “Прощай, Гульсары!” песня охотника – приём, передающий трагическое в жизни героя. В “Белом пароходе” – это уже концепция, основной текст повести [1, с. 43–44].

Второй вопрос:

– ... Какой путь литературного освоения фольклора, по-вашему, более продуктивен и перспективен: стилизация повествования под народную речь, включение в ткань произведения фольклорных героев и сказочных атрибутов или же использование мифологем – мифологических структур, – позволяющих в современных ситуациях и конфликтах выявлять первоосновы человеческого бытия?

– Последнее – наиболее продуктивный путь. Стилизация под миф, видимо, более экзотического плана. Мифологема же позволяет переосмысливать события, находить между ними сложную, невидимую, порой даже противоречивую связь, ведущую действительно к первоосновам бытия [1, с. 44–45].

То, что говорил Ч. Айтматов о мифологизме художественного мышления в давние годы, осталось незыблемым и в более позднее время. Об этом свидетельствует, например, его беседа с критиком Л. Докторовой в Брюсселе (1997). Приведём только один вопрос – ответ из этой беседы:

– В своих произведениях вы часто используете философские притчи, легенды. Что это вам даёт?

– Для нас легенды сильны тем, что их всегда можно увидеть в новом ракурсе. В перестроечное время у меня появилась повесть “Белое облако Чингисхана”, она целиком и полностью основана на легенде. Но я её интерпретировал таким образом, чтобы современный читатель в ней увидел своё, ему близкое.

Когда у меня бывают встречи с читателями, мне всегда задают вопрос: почему вы так заражены мифологичностью. Я отвечаю, что для меня мифологичность не сама цель, что она нам досталась как культурное достояние от предыдущих поколений и я стараюсь, чтобы она не исчезла. Я стараюсь эти мифы синтезировать, адаптировать к современной жизни [1, с. 330].

Чингиз Айтматов – писатель трагического мироощущения. «Меня часто спрашивают, почему в моём творчестве преобладает трагическое, – признался он однажды в диалоге с немецким критиком Ирмтрауд Гучке (1980). – И я всегда отвечаю: это зависит не только от меня. Человек сам по себе – существо глубоко трагическое. Как только он начинает осознавать жизнь вокруг себя, он понимает, что

однажды должен уйти из жизни. В этом заключается его трагедия. Все остальные существа живут и не знают, что когда-нибудь им придётся умереть. А человек знает, что каждая жизнь кончается, и знает, как она кончается. В этом – корень трагизма, ощущаемого человеком. И этот трагизм всегда сопутствует человеку. Он теряет своих близких, своих друзей, смерть неотвратимо угрожает и ему. Жизнь – это постоянное переплетение радостей и огорчений, приобретений и потерь, успехов и неудач, к которым примешиваются проблемы социальной, общественной жизни» [3, с. 272–273].

В другой раз вопрос на эту тему возник в диалоге с критиком Л. Федотовым (1995), который констатировал неоспоримый факт:

– *Чингиз Торекулович, чуть ли не все ваши романы и повести являются собой трагедии, вернее, как говаривалось прежде, оптимистические трагедии. «Тавро Кассандры» – не исключение. Снова в финале гибнут главные герои...*

– Есть тип людей, которых называют катастрофическими, – отвечал писатель. – Похоже, я отношусь к этому типу. Им постоянно мерещатся грядущие катастрофы, трагедии планетарного масштаба, вселенские крушения. Может быть, это видение оттого, что моё детство прошло в горах, где наряду с величественными пейзажами и чистыми водами на каждом шагу можно ожидать снежную лавину, порыв селей, землетрясение...

– *И в семье у вас было не до идилий: отец, мы знаем, был репрессирован, – подсказал собеседник.*

– Тут вы правы, – согласился Айтматов. – Голодное детство, безотцовщина, война, лихое послевоенье – всё это, конечно же, наложило свой отпечаток. Могила отца отыскалась, кстати, совсем недавно – в 91-м, рядом с селением Чон-Таш, в предгорьях Ала-Тоо [1, с. 317–318].

И когда разговор перешёл на отца, на его поколение, Айтматов произнёс блестящий монолог о трагическом в жизни:

– То было особое поколение. И особая эпоха. Волна революции смела всё и привела к вершинам власти одержимых идей. Эта властная идея, с одной стороны, делала их героями, с другой – мучениками. В этом – их трагедия. Массовое сознание тех лет, словно бы гипнотически заколдованное, жило невероятными, утопическими иллюзиями. Сакральными и кровавыми. Светлое будущее, заря коммунизма, мировая революция, лучезарные чертоги всеобщего равенства и братства... То поколение стало заложником этой революционной идеи. Заложником и жертвой [1, с. 318].

Чингиз Айтматов – двуязычный писатель. «Для меня русский язык в не меньшей степени родной, чем киргизский, родной с детства, родной на всю жизнь» – чистосердечно признался он в статье «Чудо родной речи» (1987) [2, с. 439].

К творческому двуязычию писатель шёл разными путями.

В статье «Человек между двумя языками» (1967) он комментировал: «Я пишу свои книги на киргизском и русском языках. Если книга написана вначале на киргизском языке, я её перевожу на русский, и наоборот. При этом я получаю глубочайшее удовлетворение от этой двухсторонней работы. Это чрезвычайно интересная внутренняя работа писателя, ведущая, по моему убеждению, к совершенствованию стиля, к обогащению образности языка» [2, с. 163–164].

А в диалоге с критиком Г. Атряном (1982) Ч. Айтматов обозначил начальный период перехода к творческому двуязычию: «Для меня лично в своё время насту-

пил такой момент, когда переводы моих произведений меня стали не устраивать, а взявшись переводить, я уже сам начал писать» [1, с. 154].

Позднее, в интервью критику Ф. Медведеву (1987), Ч. Айтматов признался, что для перехода на двуязычие у него были и другие, негласные причины. «Поначалу писать на русском было просто неосознанным инстинктом самосохранения. Поскольку уровень критики, её критериев на местах страдает узостью, агрессивностью, то автору в этой среде приходится подчас нелегко. Навешиваются сразу ярлыки, появляется несправедливая критика, начинаются проработки. В московской литературной среде подход шире, взгляды более просвещённые. <...> И я начинал с московских редакций. Утвердить себя в центре – было первоначальным импульсом» [1, с. 305–306].

На суждение критика о том, что киргизский читатель должен понимать произведения Ч. Айтматова глубже, писатель ответил: «Если взять читателя обычного, порядочного, добродетельного, то он такой же, как и русский читатель. Он тоже любит читать вещи, написанные проникновенно, художественно. Я это ощущаю. И доверяю читателю и киргизскому, и русскому» [1, с. 306].

Заслуживает также внимания прогноз, выданный Ч. Айтматовым творческому билингвизму более трёх десятилетий назад: «Я думаю, что многие ещё будут писать на двух языках: во-первых, на родном языке, чтобы не угасал, был действующим, динамичным и, во-вторых, на другом, в данном случае на русском языке, чтобы произведение могло обрести новую, большую жизнь. И в то же время художественное творчество на двух языках вовсе не гарантирует того, что писатель от этого будет выглядеть намного лучше, чем он есть на самом деле» [1, с. 154–155].

Творческая индивидуальность Ч. Айтматова ярко проявляется также в его отношении к *массовой литературе и культуре* как глобальному явлению второй половины XX века. В его писательской критике она фигурирует с начала 1980-х годов. В статье «Всё касается всех» (1980) он определяет её в качестве «отрицательной стороны современной литературной ситуации»:

«Существует ещё “массовая”, а проще говоря – второсортная литература, когда книга не произведение искусства, а суррогат. Нечто, литературе сопутствующее. И, надо сказать, творцы такой литературы – не художники, а ремесленники – тоже делают погоду, имеют своего читателя и даже своего критика. Как ни относиться к этим творениям, а они, увы, существуют, каким-то образом влияют на умы и порождают поток себе подобных.

Продукция такого рода процветает в первую очередь на телевидении местных вещаний, но и в литературе – тоже. Приметы подобных книг – претензии на актуальность и полное отсутствие художественного потенциала» [3, с. 311].

Почти два десятилетия спустя в беседе с критиком Л. Докторовой, опубликованной под названием «Массовая литература человека не совершенствует» (1997), Ч. Айтматов, признаваясь в творческом кризисе, назвал внешней его причиной засилье массовой литературы. «Если вы посмотрите на прилавки магазинов, то увидите, что всё, что называется массовой литературой, занимает на них ведущее положение.

Сейчас даже появилась целая полоса в “Литературной газете” – “Массовая литература”. Там приводятся буквально десятки рецензий с фотографиями обложек этих книг. Все они построены по одной и той же схеме и ставят себе одну задачу – завлечь читателя» [1, с. 325].

Ч. Айтматов как опытный критик даёт блестящую характеристику современной массовой литературе и её критическую оценку. «В этих произведениях речь идёт

о трёх вещах: *страхе, голоде и любви, точнее, размножении*. Таковы три начала, которые снова и снова переписываются в любых сюжетных вариантах. Да, это так, человек существует для этого. Но культура существовала и существует для того, чтобы уйти от этого как можно дальше и приблизиться к тому, что в религии называется *Божественным началом*. Я это понимаю как *приближение к культурным и духовным ценностям, которые человека совершенствовали бы*. Массовая литература его не совершенствует. Забавляя его, развлекая его, она его оставляет таким, каков он есть» [1, с. 325–326].

Однако самой жёсткой критике Ч. Айтматов подверг маскультуру в литературно-критическом «Эссе», напечатанном в 1998 г. в Брюсселе, где он работал послом Кыргызской Республики. «Массовая культура есть комплекс рынка и новых “технологий искусства”, порождение современных коммуникаций, и благодаря тому массовая культура, особенно в западном её варианте, обладает оглушающей силой и супервлиянием на духовный мир человечества в параметрах всего земного шара, желаем мы того или нет. Я бы даже представил массовую культуру как *современный “шаманизм”*, как магический дух электронно-лазерного экстрасенса» [2, с. 515].

Затем Ч. Айтматов определил, в чём сила современного “шаманизма”. «Сила массового искусства в наглядном и неотвратимом действии рыночного спроса-предложения. Рынок же всемогущ по той простой причине, что его искусство, опять же с гениальной простотой и цинизмом, сумело прочно и навсегда оседлать коня с тремя головами – коня исподних и базовых инстинктов, живущих в нас от животной стихии, – голода, страха, секса... со всеми их бесчисленными вариациями в различных жанрах и действиях» [2, с. 515–516].

Наконец, Ч. Айтматов отвечает на вопрос «Что делать?»: «Да, массовая культура есть рыночная “лоббистика”. В этом её сила и опасность. Да, перед лицом маскультуры национальные культуры имеют полное право на самосохранение, на самозащиту, чтобы не утратить присущие им своеобразия. И в то же время, чтобы выжить, местным культурам предстоит искать путь компромисса и взаимодополнения со вторгающейся массовой культурой эпохи либерализма и, по всей вероятности, такое положение вещей надо воспринимать как новый исторический шанс, как синтез традиций и модернизма в эру демократизма» [2, с. 516].

Заслуживает внимания глубокое суждение Ч. Айтматова *о прототипах литературных героев*.

«Мои литературные персонажи почти не имеют прототипов, – заявил писатель в диалоге с критиком Г. Атряном (1982). – Но вот что интересно. Когда вымысел опирается на действительность, то может возникнуть обратная связь. *После того, как произведение становится широко известным, литературный герой вдруг находит своих прототипов*» [1, с. 144]. Аргументируя эту мысль, Ч. Айтматов вспоминает несколько случаев из своей жизни.

Некоторое время назад он получил письмо такого содержания: «Я тот самый старик Момун из Вашей повести “Белый пароход”, мне 84 года, я живу именно в Сан-Ташской пади, как написано в Вашей повести, я действительно всю жизнь работал в лесхозе, а человек, которого Вы так ненавидите, Орозкул, и по сей день помывает мной! А мальчик, мой внук, он вовсе и не утонул...». И подобного рода письма не редкость [1, с. 144].

Другой случай. В такси Ч. Айтматова узнал случайный пассажир-попутчик. Оказалось, что он с восемнадцати лет жил и работал в тех местах, которые названы в романе «И дольше века длится день» Сары-Озеками. На самом деле это окрестности Байконура, Байконурского космодрома. Там теперь возник город

пролегли железнодорожные пути. «Я уже вышел на пенсию, – стал рассказывать мужчина, – но так как друзей и знакомых у меня в этом городе нет, я всем им как лучший подарок высылаю Ваш роман, и они удивлённо пишут мне, что да, всё это точно так и было, только когда же Айтматов приезжал к нам и всё это?» [1, с. 145]. И мужчина стал приводить в пример реальные случаи, описанные в романе, – на самом же деле их сочинил Ч. Айтматов.

Ещё один пример. Многие читатели повести «Пегий пёс, бегущий краем моря» убеждены, что Ч. Айтматов определённое время прожил на Сахалине, изучал жизнь, быт и нравы нивхов, хотя на самом деле писатель там никогда не был.

Вывод из сказанного: «... Настоящий художник обязан глубоко и основательно знать мир, своё время, людей, свою действительность, но при этом художественная литература не обязательно должна быть непосредственно извлечена из какого-то куска настоящей жизни. Не надо забывать, что художественное создание, вымысел – это в какой-то мере таинство, загадка творчества и для возникновения определённых художественных образов есть много других опосредствованных путей» [1, с. 145–146].

«Творческая мастерская» Ч. Айтматова представлена им многомерно и самокритично.

– *Как вы работаете?* – задал вопрос писателю немецкий критик Хейнц Плавивиус в интервью 1975 г. И конкретизировал его: – *Планируете ли свои произведения заранее, нуждаетесь ли в подготовке, систематизации фактического материала? Прислушиваетесь ли вы к толчкам извне или работаете спонтанно, интуитивно, следуя своим внутренним побуждениям?*

– Каждое новое произведение автор начинает по-новому, – отвечал Ч. Айтматов. – Кто-то очень правильно сказал, что каждый писатель – это всегда начинающий писатель. У него может быть большой опыт, он может только что закончить большое произведение, и всё-таки в каждой своей новой повести он новичок. Потому что каждое новое произведение возникает по-своему. Иногда оно рождается как бы спонтанно. Один случайный факт, одно впечатление порождает цепочку образов, заслоняющих собой все остальные. Иногда поэтическая идея возникает из размышления, анализа действительности и стремления скрыть её глубокое внутреннее содержание. Я не могу сказать, что лучше – то или другое.

– *Позвольте мне несколько варьировать этот вопрос. Процесс написания многими авторами воспринимается как процесс познания. Всегда ли вы в начале знаете, что будет в конце?*

– Нет, не всегда. Конечно, в процессе писания возникают изменения, коррективы. Но в принципе автор должен чётко знать дорогу, по которой идёт. Это не исключает зигзагов или отклонений от первоначально намеченного пути, которые могут быть связаны с накоплением нового опыта [1, с. 117–118].

Этот же вопрос «*Как вы работаете?*» повторил пять лет спустя армянский критик Г. Атрян, жаждущий познакомиться с литературной «кухней» киргизского писателя. И завязался доверительный разговор.

– *Как вы работаете?*

– Я, к сожалению, работаю очень неровно. С перерывами. Просто у меня по разным причинам не бывает возможности сесть за письменный стол. А когда эта возможность появляется, я всегда себя, каждую свою минуту отдаю книге. <...> Для литературной работы я всегда уезжаю из дома. Куда-нибудь в санаторий, дом творчества.

– А можете ли вы работать над несколькими произведениями одновременно?

– Нет, никогда. Хотя есть писатели, умеющие это делать.

– Как возникают названия ваших произведений?

– Для меня всегда мука – найти точное, выразительное название, соответствующее замыслу произведения. А ведь многие писатели умеют это делать легко, с ходу. Я им всегда завидую.

– Обращаете ли вы внимание на первую фразу произведения?

– «Обращать внимание» – это не то выражение. Я долго и мучительно ищу первые фразы, не только самые необходимые для этой вещи, в чём-то определяющие её суть, но и вызывающие с самого начала интерес читателя. А финал произведения мне давно уже бывает известен. Я всегда знаю, чем всё кончится, и только потом начинаю искать, с чего это началось. <...>

– Вы обычно пишете ручкой?

– Только ручкой. Я так и не смог научиться печатать на машинке. Много раз переписываю, правлю и только потом отдаю на машинку, вновь делаю на машинописных листах правку и опять перепечатаваю. И вообще, я чудовищно анахроничен: не научился водить машину, фотографировать, играть в карты [1, с. 156–157].

Итак, мы определили и охарактеризовали важнейшие параметры творческой индивидуальности Чингиза Айтматова. Разумеется, что их значительно больше, однако, думается, и этих параметров вполне достаточно, чтобы приступить к аналитической разработке темы «Творческая история произведений Ч. Айтматова».

ЛИТЕРАТУРА

1. Айтматов Ч.Т. Полное собрание сочинений: В 8 т. – Алматы, 2008. – Т. VII. Диалоги. Рассказы.
2. Айтматов Ч.Т. Полное собрание сочинений: В 8 т. – Алматы, 2008. – Т. VIII. Статьи. Эссе. Выступления.
3. Айтматов Ч.Т. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Рассказы. Очерки. Публицистика. – М.: Молодая гвардия, 1984.
4. Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Статьи и заметки о литературе. – М.: Худож. лит., 1971.
5. Хлыпенко Г.Н., Нарозя А.Г. Чингиз Айтматов о роли критики в литературном процессе (к постановке темы «Писательская критика Чингиза Айтматова») // «Айтматов окуулары – 2015»: Эл аралык илимий-практикалык конференциянын материалдары (11 – 12-декабрь, Бишкек, Кыргызстан) = Материалы международной научно-практической конференции «Айтматовские чтения – 2015» (11 – 12 декабря, Бишкек, Кыргызстан) = Material's of international scientific practical conference "Aitmatov's reading – 2015" (Desember 11 –12, Bishkek, Kyrgyzstan). – Бишкек: Турар, 2015.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интел-вак», 2001.
7. Справочник литератора // <http://lit100.ru/text.php?t=1906>.

