
Научная статья

УДК 821.352.3

DOI: 10.31007/2306-5826-2025-2-65-119-127

МИФО-ФОЛЬКОРНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ Ю. ЧУЯКО «СКАЗАНИЕ О ЖЕЛЕЗНОМ ВОЛКЕ»

Мадина Андреевна Хакуашева

Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук», Нальчик, Россия, dinaarima@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1290-6649>

© М.А. Хакуашева, 2025

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественных особенностей прозы западно-черкесского прозаика Юнуса Чуюко на примере его романа «Сказание о Железном Волке». Центральным персонажем становится образ кузнеца, основанный на мифологическом прототипе. Он подразумевает архетипическую матрицу бога-кузнеца Тлепша – носителя закрытого эзотерического знания и священного действия. В контексте художественного нарратива это мастер кузнечного дела, народный лекарь, родоначальник, который «выковывает» адыгский этикет, народный кодекс чести. Именно он определял вектор движения нравственного совершенства, имеющий определенные, национальные характеристики, совпадающий с универсальным гуманистическим законом. Архетипический образ Тлепша непосредственно связана с мотивом двойничества, когда кузнец с элементами фольклорных признаков выступает в паре и другим кузнецом с противоположными на первый взгляд функциями. Подобный аспект определяет актуальность и новизну художественного исследования. В статье применяются методы сравнительно-исторического, структурного, художественного литературоведческого анализа. В результате исследования можно обозначить следующие выводы: в романе используется мифо-фольклорная пара – герой и трикстер. При этом литературный персонаж триктера подчинен общему композиционному принципу оборотничества, идентичному описываемому времени оборотней. В финале романа этот образ превращается в свой антипод вследствие утраты важнейшей социальной функции, низведение которой обусловлено технократией.

Архетип Кузнеца (Тлепша) в романе многогранен, сложен и противоречив, он становится центральной мифологемой метатекста. Столь же полисемичен символ раздвоенности.

Ключевые слова: мифо-фольклорные образы, герой и трикстер, мотив оборотничества, романский нарратив, символ, метатекст, технократия

Для цитирования: Хакуашева М.А. Мифо-фольклорные мотивы в романе Ю. Чуюко «Сказание о железном волке» // Вестник КБИГИ. 2025. № 2 (65). С. 119–127. DOI: 10.31007/2306-5826-2025-2-65-119-127

Original article

MYTH-FOLLOIC MOTIVES IN THE NOVEL BY Y. CHUYAKO «THE TALE OF THE IRON WOLF»

Madina A. Hakuasheva

Institute for the Humanities Research – Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment «Federal Scientific Center «Kabardian-Balkarian Scientific Center of the

Russian Academy of Sciences», Nalchik, Russia, dinaarma@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1290-6649>

© M.A. Hakuasheva, 2025

Abstract. The article is devoted to the study of the artistic features of the prose of the Western Circassian writer Yunus Chuyako using the example of his novel «The Tale of the Iron Wolf». The central character is the image of a blacksmith, based on a mythological prototype. It implies the archetypal matrix of the god-blacksmith Tlepsh – the bearer of closed esoteric knowledge and sacred action. In the context of the artistic narrative, this is a master of blacksmithing, a folk healer, the founder who «forges» the Adyghe etiquette, the people's code of honor. It was he who determined the vector of movement of moral perfection, which has certain national characteristics, coinciding with the universal humanistic law. The archetypal image of Tlepsh is directly related to the motif of duality, when a blacksmith with elements of folklore features acts in a pair and another blacksmith with seemingly opposite functions. Such an aspect determines the relevance and novelty of the artistic research. The article uses the methods of comparative-historical, structural, artistic literary analysis. As a result of the study, the following conclusions can be made: the novel uses a mytho-folklore pair – the hero and the trickster. At the same time, the literary character of the trickster is subordinated to the general compositional principle of lycanthropy, identical to the described time of werewolves. In the finale of the novel, this image turns into its antipode due to the loss of the most important social function, the reduction of which is due to technocracy. The archetype of the Blacksmith (Tlepsh) in the novel is multifaceted, complex and contradictory, it becomes the central mythologem of the metatext. The symbol of duality is equally polysemic.

Keywords: mytho-folklore images, hero and trickster, werewolf motif, novel narrative, symbol, metatext, technocracy

For citation: Hakuasheva M.A. Myth-folkloric motives in the novel by Y. Chuyako «The tale of the iron wolf». Vestnik KBIGI = KBIHR Bulletin. 2025; 2 (65): 119–127. (In Russ.). DOI: 10.31007/2306-5826-2025-2-65-119-127

Тесная нерасторжимая связь адыгских субэтносов с единой национальной культурой, этикетом и фольклором обуславливает такие же *общие, единые закономерности* развития адыгской литературы, которые не позволяют рассматривать каждое отдельное произведение вне общего литературного процесса.

Роман Ю. Чуюко (в замечательном профессиональном переводе с адыгейского Г. Немченко), своеобразно адаптировал широкий пласт адыгской мифологии и фольклора, сформировал новые методы организации и структуры художественного текста, которые вывели адыгскую современную прозу на новый уровень художественного мастерства. «Новое заключается не только в структурно-содержательном аспекте, – пишет Р.Г. Мамий, – изобразительные средства, повествовательный тон и ритм намного обогатились. Глубоко реалистические и художественно основательные возможности лирической прозы, требовательно заявившие о себе в 60-е годы в творчестве Х. Ашинова, вслед за ним П. Кошубаева, Ю. Чуюко и других, и давшие лироэпические, лирико-философские жанры, получили определенную трансформацию в прозе анализируемого периода» [Мамий 2001: 42–43].

Исследователь отмечает реальные предпосылки для появления романа. «Первая повесть Ю. Чуюко «Чужая боль» (1978) показала, что в литературу вступает человек, умеющий в лирическом повествовании связать воедино социальное и нравственное, вчерашнее и сегодняшнее. Эта способность с новой силой проявилась и в книге повестей и рассказов «Кольцо не спадает с руки, или История одной любви» (1985). Она замечается и в романах «Красный дом», «Сказание о Железном Волке». Всех их объединяет, с одной стороны, осмысленный историзм, последовательный поиск духовных, психологических истоков национального самосознания современного адыга, а с другой, – эмоционально-взволнованное авторское повествование» [156: 48–49].

Тесная связь между фольклорной и литературной традицией – одна из наиболее отчетливых значительных тенденций современной адыгской литературы.

Одним их центральных образов нового романа становится образ кузнеца Тлепша, основанный на мифологическом прототипе. На первом этапе это – бог кузнечного дела, народный лекарь (социальная роль, предполагающая совмещение этих двух профессиональных функций у адыгских кузнецов), на втором – родоначальник, который «ковал» адыгский этикет, народный кодекс чести. Именно он определял вектор движения нравственного совершенства, имеющий определенные, национальные характеристики и одновременно совпадающий с универсальным гуманистическим законом. В какой-то момент семантика образа кузнеца Тлепша еще больше расширяется.

В экспозиции романа «Сказание о Железном Волке» встречаются два легендарных кузнеца – Челестэнов и Мазлоков, которые с давних времен «были мастерами непревзойденными – трудно было кому-нибудь из них отдать предпочтение... и они сами знали об этом, и так верили друг другу, что, когда приезжали заказчики, Мазлоков, бывало, надевал на себя кольчугу, сработанную Челестеновым, а Челестэнов напяливал на себя стальную рубаху, выкованную Мазлоковым, и оба они, улыбаясь, стояли под дулами мушкетов, направленными в их сердца... Однажды приехали два крымских хана, заказавших себе две кольчуги. Один из ханов спросил, правда ли, что каждый из кузнецов доверяет другому как себе самому, что они не делят работы и готовы жизнью ответить за честь другого? Мастера только улыбнулись, обмениваясь кольчугами... Но вот прозвучали два выстрела, и один кузнец только покачулся, а другой упал как подкошенный... Челестэн упал! Пуля одного из приехавших ханов пробила кольчугу, сваренную Мазлоковым». С тех пор «вот уже два столетия пуля крымчака, убившего Челестэна, поколение за поколение ранит Мазлоковых!» [Чуяко 1993: 33]. Челестэна похоронили по обычаям предков, в кургане, а Мазлокова, по настоянию крымских ханов, захотели похоронить в ногах Челестэна, как предателя. Легенда о двух великих кузнецах, как искаженная версия потерянной реальности, появляется в завязке сюжета. Скептический взгляд автора на современную интерпретацию истории, то есть на «историческое бессознательное», оказывается взглядом в духе деконструктивизма – настоящим «историческим воображаемым». Молодой студент-историк Сэт Мазлоков вместе со своим преподавателем Вильямом Олениным решаются на археологические раскопки кургана XVII века, – вся кампания выглядит как обычная научная экспедиция. Приступая к работе, они не знают, найдут ли они останки двоих «полумифических кузнецов» [Чуяко 1993: 39]. С одной стороны, экспедиция преследует научный интерес, с другой, – восстановление исторической справедливости для реабилитации чести невинно пострадавшего рода Мазлоковых. Но в процессе развития сюжета мотив раскопок приобретает полифоническое звучание. Поиски Сэта и его учителя превращаются в поиски и возвращение родовых корней, в первую очередь, нравственных, – почти утраченных и забытых ныне. Не случайно Оленин называет настоящим кладом «Адыгэ хабзэ», в котором, по его мнению, заключается «великое нравственное богатство» [Чуяко 1993: 284]. Раскопки проходят накануне реальной угрозы затопления аула искусственным водохранилищем. В этом контексте Сэт и Оленин спасают старые захоронения от затопления, то есть на символическом уровне прочтения – культурное прошлое от варварского нашествия настоящего, от угрозы полного забвения. Нелегкие результаты деятельности юноши и профессора Оленина влияют и на саму действительность, постепенно разворачивая ее противоположной стороной по отношению к главным героям и читателю. Впрочем, именно такая метаморфоза ожидаема в пределах композиции романа: ведь его действие протекает в век «оборотней»: «Время оборотней, – задумчиво сказал Сэт, – ... Гнусное время!» [Чуяко 1993: 350].

«Эпический образ народа-труженика у Ю. Чуяко строится не только с помощью широкого разворота истории рода Мазлоковых и этики народного сознания,

осветившего легенду о двух кузнецах, – пишет Ф.А. Аутлева. – Тема раздвигается органичным введением в повествование легенд о кузнеце Урусбие Юсуфове... Автор с помощью Хаджекыза создает новое эпическое сказание о реальном кузнеце Урусбие, прозванном Тлепшем... Таким образом, легенда о кузнецах превращается в историю адыгейского рода вообще» [Аутлева 2004: 112–113]. Тема кузнечества подразумевает архетипическую матрицу бога-кузнеца Тлепша, которая непосредственно связана с мотивом двойничества, когда вместо одного кузнеца с элементами фольклорных признаков в художественный нарратив оказываются включенными *два легендарных кузнеца* – Челестэн и Мазлок. Так же, как герои в пространстве магического времени романа Н. Куека «Вино мертвых», два кузнеца становятся вневременными персонажами, их судьбы повторяются в разных временах. На протяжении обозримого романного хроноса феноменальная основа двух кузнецов многократно воспроизводится в разных парах:

1. Легендарные Челестэн и Мазлок, закопанные в кургане;
2. Осман Челестен и дедушка Хаджекыз Мазлок;
3. Урусбий Юсуфов и Даут Юсуфов;
4. Суанда Челестен и Сэт Мазлоков;
5. Ереджиб Батович (учитель истории) и Сэт Мазлоков.

Такое регулярное повторение – композиционный прием, который означает бесконечное продолжение архетипа кузнецов в пространстве и времени.

От первого лица (Сэта Мазлокова) автор вводит в повествование *определенного* кузнеца – Урусбия Юсуфова: «Сколько я себя не помню, все его звали Тлепшем... Ну, Тлепш и Тлепш. Ясное дело: потому что кузнец. Но почему с таким почтением?.. С какой-то даже таинственностью, которая мелькала иногда в глазах у взрослых: и у мужчин, и особенно почему-то у женщин» [Чуяко 193: 84].

Но связь с мифологическим Тлепшем – не только прямая авторская подсказка, она определяет ту особую магическую атмосферу, которая характерна для бога-кузнеца – носителя закрытого эзотерического знания и священного действия. Подобно своему божественному мифологическому двойнику, кузнец Урусбий Юсуфов «сперва очень долго вертел деталь в корявых пальцах, потом небрежно бросал в кучу всякого хлама, который был навален в углу... Молча упирался ладонью в грудь пришедшего или двумя – если их было двое, а то и руки расставлял, если приходили сразу несколько человек... И всех сразу выталкивал на улицу и очень тщательно закрывал двери изнутри» [Чуяко 1993: 85]. Автор сам проводит прямую аналогию между кузнецом-человеком и кузнецом-богом: «Недаром же бог железа и покровитель всех кузнецов Тлепш, первый из Нартов, кто взял в руки молот, кто закалил на огне самого Сосруко и выковал для него потом оружие и доспехи, никогда и никому не позволял заглядывать в свои рукава!.. Когда без меры любопытные люди обманом все-таки это сделали, заглянули к нему в рукав, гордый Тлепш отбросил в сторону молот и навсегда оставил свое *таинственное ремесло* (курсив мой – М.Х.)» [Чуяко 1993: 85]. Итак, «таинственное ремесло» кузнеца приравнивается к священнодействию. Последнее – удел жрецов, магов или богов.

Младший из братьев Юсуфовых, Даут, является только тенью своего откровенно полумифического брата. Читатель получает о нем довольно пространственные сведения: Юсуфов-младший рано переехал в город, сделал карьеру, даже имел служебную машину, но что-то пошло не так, и Урусбий вскоре вернул младшего брата в родной аул. С тех пор запуганный, рано постаревший Даут стал объектом насмешек: каждый раз он посылал кого-нибудь из аульских мальчишек посмотреть, не приехала ли за ним служебная машина. Автор не изменяет композиционной задумке, представляя не одного, а именно пару кузнецов. Но если Урусбий – настоящий герой-кузнец, современный аналог Тлепша, с которым автор проводит подчеркнуто-рельефную параллель, то Даут – его трикстер.

Определяя образ трикстера, К. Юнг пишет: «С одной стороны, он тесно связан с тенью, с другой, с Ребенком. Его характеризует безудержная страстность, буйство и инфантилизм. Образные воплощения встречаются в плутовских историях, сказках о животных, карнавальных мистериях и шествиях, в мифах о плутовстве Гермеса. В своих отчетливых проявлениях он представляет как верное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, соответствующего Душе, которая едва поднялась над уровнем животного» [Юнг 1998: 294].

Е.М. Мелетинский считает, что проявления этого архетипа часто встречаются в новеллистической литературе Возрождения, в частности, у Боккаччо. Из наиболее образных проявлений этого архетипа в русской литературе нельзя не отметить О. Бендера – героя романов Ильфа и Петрова.

Композиционный прием в динамике развития образа Даута предсказуем, так как в своем развитии проходит традиционный путь фольклорного трикстера, то есть испытывает *превращение*, перевоплощаясь в героя. При этом литературный герой «Сказания» в отличие от фольклорных персонажей перевоплощается не столько сам по себе, сколько раскрывается неожиданной, героической стороной, что делает его в финале романа нравственно равноценным старшему брату. Злая шутка Пацана, соседа Сэта Мазлокова, который вызвал милицейскую машину своего приятеля, оборачивается трагедией, приоткрывающей завесу над страшным историческим периодом сталинских и послесталинских репрессий, которые коснулись Даута Юсуфокова. После его стремительного, в общем-то, ожидаемого близкими суицида, обнаруживается правда: Даут оказывается не рабом призраемой односельчанами городской привычки к услугам служебной машины, а жертвой постоянного страха в ожидании машины – «ворона», которая когда-то давно была ему «обещана» начальником и от которой он в свое время бежал. По иронии судьбы его настигает машина-«вороненок», причем инициатор этой роковой «шутки» Пацан со временем становится работником ФСБ. Тем самым происходит реабилитация заниженного, намеренно девальвированного образа младшего Юсуфокова, который выполнил обещание, данное своему начальнику: не сдать живым в руки представителей страшной государственной машины.

Другая пара – Челестен Осман и дедушка Сэта, Мазлоков Хаджекыз, – двое кузнецов старшего поколения. Осман через восприятие Сэта представляется «коршуном», (никому неудивительно, что у такого «высохла» жена Хан, бывшая когда-то настоящей красавицей). «С таким как Осман каждая высохнет», – думает Сэт [Чуюко 1993: 343]. Но динамика развития образа Османа тоже подчинена общему композиционному принципу *оборотничества*, идентичному описываемому времени *оборотней*: в финале романа образ превращается в свой антипод (так же, как в случае с другим героем – Даутом Юсуфовым). Он «перевоплощается» на глазах Сэта Мазлокова, когда тот узнает удивительную историю Османа, который, разочаровавшись в местной власти, пошел работать к немцам во время второй мировой, а когда ему поручили расстрелять 65 пленных детей – евреев, прибывших в машине, он вместе с женой Хан спас всех до одного, а больную девочку оставил себе. Это и была Кацу, с которой подружился мальчик Сэт, и смерть которой тяжело пережил. Осман продолжает свое «превращение», когда исполняет вместе с Хаджекызом старую песню двух кузнецов. Она объединяет их, возвращая в прошлое: «Я хочу, чтобы он запомнил нашу песню, Осман!», – говорит дедушка в присутствии внука.

Именно Осман сообщает дедушке о важных результатах раскопок в кургане: там найдены «два русских креста, а крест тогда был знаком верности!

– «Так, Осман, так», – радуется дедушка Хаджекыз: ведь историческая правда восстановлена Лениным и его внуком, а вместе с ней восстановлена честь рода Мазлоковых и его родоначальника, великого кузнеца.

– «Потом знаком верности у нас стал полумесяц...

– Так, Осман, так!

– На нашем родовом гербе их два... Они как два воина, которых нельзя победить, потому что они стали спиной друг к другу... (курсив мой – М.Х.)

– Челестэны? – негромко спросил Хаджекыз.

– И Мазлоковы, да...» [Чуяко 1995: 343].

Но Челестэн Осман и Мазлок Хаджекыз – кузнецы, не востребованные временем. Горечь от утраты важнейшей социальной функции, низведение которой обусловлено технократией, звучит в той же сцене чапша, когда старик Осман приходит проведать Сэта, пострадавшего от нападения неизвестного. Грустные рассуждения героев содержат ключевую фразу: «Есть то, что живет вечно... Сам дух ремесла» [Чуяко 1993: 331]. Он оказывается неистребимым, передаваясь от одной «пары кузнецов» к другой, от поколения к поколению.

Так образ кузнеца превращается в символ, наиболее важным свойством, которого становится креативность. Человек-кузнец, по мысли автора, – каждый, который вырастает в творца, то есть человек, в котором просыпается божественная функция творца. Не случайно автором каждый раз упорно повторяется в тексте связь между человеком-кузнецом и богом Тлепшем. Она упоминается больше десятка раз.

Собственно, именно эта функция величия народного творческого начала и есть та основа, которая заложена в народе от бога Тлепша, которая и есть сила и залог вечности каждого из народа и народа в целом. Сэт, который пытается разгадать загадку Османа, то есть пытается понять его сущность, вспоминает фразу своего деда, которая, по всей вероятности, была говорена им не однажды: «Ты думаешь, загадка кузнецов – в кургане, и ты копаешь курган. А эта загадка высоко над ним... Или от него далеко. А, может, загадка кургана – в старом Османе?.. Как ты меня будешь копать, ыйт?.. А придумаешь, как копать, станешь это делать – ничего не найдешь. Потому что загадка старого Османа – в других людях, которые далеко, а все загадки, все тайны вместе высоко над нами. Почему не хочешь этого знать?» [Чуяко 1993: 135]. Частица бога-кузнеца, то есть творца, – в Османе, в нем самом, дедушке Хаджекызе, в людях, с которыми они связаны и не связаны, – в каждом из народа, она и есть – ее основа, зерно и суть, как ее можно «откопать» буквально? – будто спрашивает автор. Это и есть тот истинный клад, который и имеет в виду дедушка Хаджекыз, который никогда не удастся «откопать» ни одному археологу. «Кузнец» романного Хроноса – не прошлого, а настоящего, – это дедушка Хаджекыз и Осман, – это и сам Сэт, только уже трансформированный, и его возлюбленная девушка, Суанда, с которой они остаются вместе. В финале читатель встречается с ними как с семейной парой, снова составившей пару Челестэн и Мазлок, как когда-то их давно ушедшие предки-кузнецы. Только они уже – «кузнецы» нового времени.

Так же, как в романе Куека «Вино мертвых», каждый из представителей последующего поколения героев ведет свою родословную с Нартов: в романе «Вино мертвых» – от Сатаней и Хата, (который воплощает в себе их характерные черты), в «Сказании» – от Тлепша. Кузнецов гораздо больше, чем кажется на первый взгляд: ведь большинство из них – не проявленные, – в силу сложившихся обстоятельств, или по какой-то другой причине. Не случайно автор дает имя Урусбий коротышке-землепашу, который стоит рядом с отцом Сэта, который «прямо-таки высох за лето», он – тезка Урусбий Юсуфокова, наследственного, «проявленного» кузнеца. В имени – подсказка, даже не столько социальной функции, сколько определенной экзистенции, определяющей призвание «кузнеца» в самом широком смысле. И он, и Бирам, отец мальчика, все, кто имеет отношение к творческому началу, строительству жизни в разных проявлениях, те – кузнецы, потомки бога Тлепша. При этом с каждым последующим поколением литературных персонажей, утрачивается тот самый первородный миф о Золотом веке, который постепенно исчерпывает себя, соответственно, проявляясь демифологизацией и дегероизацией авторского текста, поэтому нарастает «энтропия повествования», Такая тенденция в построении

сюжета характерна для романа Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке». Вместе с тем, героика при внимательном прочтении не пропадает, – она лишь испытывает инверсию, «отлетая» порой достаточно далеко от первоначальной социальной функции народного умельца. Так, по выражению Османа, «дух ремесла» для Хаджекыза вошел в слова, в «то, что он умеет как джегуако», Сэт, еще более отдаленный потомок знаменитого кузнеца, – тоже не «прямой» кузнец, а «кузнец» в археологии и истории. Его жена – Суанда, так и осталась непосредственным «кузнецом», сохранив традиционную функцию кузнецов – врачевание, – ведь она – медсестра. В принципе, неважно кем становится тот или иной герой-«кузнец», важно, что в нем продолжает жить и реконструировать этот самый дух великих кузнецов. Так, давно утраченный союз сотрудничества и дружбы двух кузнецов воспроизводится с каждым новым поколением. Такой эффект достигается за счет трансформации мифологического образа в литературный архетип, стабильный и вместе с тем подвижный, так как при одной и той же онтологической сущности он оказывается каждый раз наполнен символами нового времени.

Архетип Кузнеца (Тлепша) в романе многогранен, сложен и противоречив. Приведенная выше фраза Османа о том, что два воина непобедимы, если становятся в бою спиной друг к другу, становится центральной мифологемой метатекста. Ведь два кузнеца-родоначальника Челестэн и Мазлок, работая всю жизнь вместе, в результате злой молвы оказались одновременно разъединенными в ложной исторической памяти. Более того, повернулись друг к другу спинами их потомки, выполняя тем самым изначально заявленный в тексте парадоксальный способ выживания в условиях реальной жизни, которая приравнивается к бою. Мотив необходимой фатальной и трагической двойственности становится лейтмотивом романа, подчиняя себе его основную структуру и сюжет. Не случайно она повторяется рефреном на протяжении всего повествования. Так, в финале романа осенние листья под порывом ветра превращаются то в сизых голубей, то в черных воронов: «... Не успел я, как следует взглядеться, что там происходит, как новый порыв шевельнул листья, завертел, приподнял, кинул вверх, пустил в сторону, понес и понес. И вот уже не они, а стая черных воронов стала медленно набирать высоту... Подождать?.. Может, упадут вниз и снова станут темными листьями... Снова потом взвывают сизыми голубями?..

Сизый голубь и черный ворон...

Или все это мне почудилось, все – только игра воображения... Но отчего душу так щемит и щемит?..

Раздвоен (курсив автора – Ю. Ч.), говорит Сэт.

А сколько мы не договариваем! Друг другу. Брат брату. Народ народу?...» [Чуюко 1993: 374].

Архетип кузнеца-Тлепша, каждый раз обязательно представляемый парой (чаще всего в разных сочетаниях литературных персонажей нескольких поколений родов Челестэн и Мазлок), выглядит скорее как один, но «раздвоенный» кузнец. Символ раздвоенности полисемичен. С одной стороны, его можно рассматривать как художественную форму системы защиты в необходимой самообороне народа, на всех исторических этапах вынужденного сопротивляться внешней экспансии. С другой, – раздвоенность выступает как потеря необходимой цельности вследствие разъедания внутренними противоречиями и ложью (их метафорой в романе становится надуманный, но устойчивый миф о предательстве Мазлока), как растерянность и дезориентация народа в сложном, жестоком мире. *Раздвоен* в смысле недоговоренности, – по смыслу близок и к «двуличному».

При этом автор никогда не подчиняется одной идее или умозрительной установке, – динамика текста разворачивается скорее в промежутке двух противоположных идей, в данном случае, между раздвоенностью и одиночеством: «Неужели каждый из нас в самом деле, всегда один? Неужели это наш удел – *одиночество*?.. И даже

двое нас лишь тогда, когда мы бываем *раздвоены*... (курсив автора – Ю. Ч.)» [Чуяко 1993: 350]. Мотив одиночества, являясь скорее фоновым, усиливается параллельно развитию образа одинокого всадника, который звучит неявно, периодически «мерцает» в тексте. Одинокими всадниками являются все кровные и духовные потомки двух легендарных кузнецов, все кузнецы в самых разных проявлениях. Этот образ, постепенно обобщаясь, превращается в символ, который подводит к его глубинному пониманию: «одиноким всадник» – весь адыгский народ.

Тему раздвоенности несет и символ дуба, представленный в романе. Вид дерева тоже выбран неслучайно, так как дуб испокон веков является священным деревом адыгов. Символично, что старый Хаджекыз называет его Черкесом, вкладывая в образ дерева свое представление об идеальной сущности настоящего адыга, которая, согласно авторской логике развития образа, постепенно утрачивается (дубы постепенно вырубались по разным причинам). Поэтому портрет дуба можно назвать иносказательным портретом черкеса, несущего утрачиваемые черты адыгского идеала. «Посмотри на этот дуб, Уильям!.. Мог ли он вырасти в таком густом лесу, где деревья толпятся, толкаются, держат один одного и мешают друг другу... Нет, не мог! Только тут, на воле, где никто не мешает, где весь ветер – твой, и все солнце – твое, и дождик, который посылает с неба Аллах, достается только тебе... Ему не надо тянуться вверх, чтобы быть выше других – ему и так все достанется. Но он должен быть крепким, он должен глубоко пустить корни, чтобы никакая буря его не свалила... Это русские стали называть такие дубы черкесами, Уильям. Казаки так стали называть... Потому что они лучше всех остальных знали: *кто такой настоящий черкес* (курсив автора – Ю. Ч.)» [Чуяко 1993: 187]. Особое значение символов в романе «Сказание о Железном Волке» подчеркивалось адыгейскими исследователями, в частности Р.Г. Мамий: «В романе Ю. Чуяко... присутствуют символы. И не только железного волка. В многослойной композиции автор через столетие смыкает трагические страницы истории адыгов – 60-е годы XIX и 70-е годы XX веков... В романе при этом постоянно присутствует нравственность – высокая, вековая, исходящая от деда Хаджекыза. Но можно ли остановить всепоглощающего железного волка нравственностью? Вопрос... остается открытым» [Мамий 2001: 48–49].

Старый дуб в тексте называют Исламий или «Два брата». «Какой он все-таки большой, этот дуб!.. Или два дуба, которые постепенно срослись – так говорит легенда. Верно, пожалуй, говорит – они так и остались: и вместе, и вроде порознь. И давно друг с другом сплелись – и до сих пор один от другого отталкивается. Это дерево называют еще «Два брата». Неужели, в самом деле, и братья так живут: и совсем рядом, и – порознь?» [Чуяко 1993: 191]. Характеристика, отнесенная к дубу, становится ключом к одной из центральных мифологем романа, которая «работает» на всех уровнях, постепенно расширяясь: одновременная соединенность и разобщенность двух Кузнецов, и потомков этих кузнецов, и двух близких представителей из народа, возможно, шире – двух близких народов и т.д. Символично объяснение его красоты и мощи: дуб огромен и величественен, так как вырос на воле. Разработка мифологемы *мирового древа*, как символа адыгов, трагична: таких дубов было много до войны, они росли в основном рядом со школой, но почти все пришлось срубить и пустить на дрова, чтобы «согреть ребятишек». Последний дуб тоже умирает, так как его постепенно лишают соков, сделав вокруг коры дерева надрез в виде обруча: «опилили вокруг и бросили». Образ дуба, который ассоциируется со вспаханным полем, житницей жизни, представлен Бароном: «Слегка согнувшись, он пошел к толстому корявому стволу, остановился, глядясь, – как тогда, в детстве... А ведь, и в самом деле, как вспахано!.. Такие борозды на стволе, – можно сеять... Но что там ниже поперек ствола?.. Исламий наш как будто перепоясан рыжей старой бечевкой – точно такой же, какие мы воровали на качели...» [Чуяко 1993: 193]. Герой потрясен, образ его действий напоминает

поведение бойца, который на поле боя пытается зажать кровоточащую рану смертельно раненного друга: «Барон там еще потряс пятерней и медленно пошел потом вокруг дуба. Появился с другой стороны, пальцами правой держась за бок дерева, стал и отвел было руку, сжал в кулак, будто хотел по нему ударить, а потом вдруг повернулся к дубу, бросил на него обе ладони, ткнулся в них лицом, но тут же отшатнулся и, угнув голову, пошел к бричке... Ехали мы как с похорон...» [Чуюко 1993: 194]. Не случайно, на наш взгляд, в тексте один из умирающих дубов назван с заглавной буквы, – «Искореженный» становится именем собственным. И этот дуб выглядит как павший воин: «Долго мы смотрели издали еще на один дуб Искореженный, он уже лежал на земле, и две его очищенных от мелких сучьев большие ветви торчали, как два обрубка – две культы...» [Чуюко 1993: 194]. Образ дуба можно рассматривать архетипом Древа Мирового, представленного в одной из литературных художественных трактовок адыгейского писателя.

«Главная тема творчества Ю. Чуюко – Древо жизни человека, – пишет Ф.А. Аутлева. – Этот метафорический образ последовательно реализуется во всех произведениях писателя, нам думается, в таком осмыслении: корни – Древа – в памяти поколений, ветви – по возрастающему движению вверх: семья – род – национальность – народ в целом. Вершина – небо, высота духа, горный космос высокого сознания» [Аутлева 2003: 113].

Список источников и литературы

Аутлева 2003 – Аутлева Ф.А. Взаимосвязь фольклорно-эпического и литературного сознания в художественном осмыслении нравственно-философских проблем современного адыгейского романа. Майкоп, 2003. 163 с.

Мамий 2001 – Мамий Р.Г. Вровень с веком. Майкоп, 2001. 339 с.

Чуюко 1993 – Чуюко Ю.Г. Сказание о Железном Волке. Майкоп, 1993. 384 с.

Юнг 1998 – Юнг К.Г. Избранное. Минск, 1998. 443 с.

References

AUTLEVA F.A. Vzaimosviyaz folklorno-epicheskogo i literaturnogo soznania v hudozhestvennom osmyslenii нравstvenno-filosofskih problem sovremennogo adigeiskogo romana. [Interrelation of folklore-epic and literary consciousness in artistic comprehension of moral and philosophical problems of the modern Adyghe nove]l. Maykop, 2003. 163 p. (In Russian)

MAMIY R.G. Vrovenj s vekom. [Level with the century]. Maykop, 2001. 339 p. (In Russian)

CHUYAKO Yu.G. Skazanie o zheleznom volke. [The Tale of the Iron Wolf]. Maykop, 1993. 384 p. (In Russian)

JUNG K.G. Izbrannoe. [Selected]. Minsk, 1998. 443 p. (In Russian)

Информация об авторе

М.А. Хакуашева – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора кабардинской литературы.

Information about the author

M.A. Hakuasheva – Doctor of Science (Philology), Leading Researcher of the Kabardian Literature Sector.

Статья поступила в редакцию 09.04.2025; одобрена после рецензирования 27.05.2025; принята к публикации 30.06.2025

The article was submitted 09.04.2025; approved after reviewing 27.05.2025; accepted for publication 30.06.2025