
Научная статья
УДК 821.352.3
DOI: 10.31007/2306-5826-2025-3-66-160-167

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ УНИВЕРСУМ ПОВЕСТИ-ПРИТЧИ Ю. ШИДОВА

Мадина Андреевна Хакуашева

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

© М.А. Хакуашева, 2025

Аннотация. Исследуются методы художественной выразительности в творчестве черкесского русскоязычного прозаика Юрия Шидова на примере его повести «Давай улетим на облаке». Адыгская литература постсоветского получает развитие в сочетании с некоторыми видами искусства, в частности, игровым кино – эстетическим феноменом со сходным способом художественного выражения: в первом случае имманентным средством является слово-образ; в кинематографии – визуальный образ. Термин «литературная кинематографичность» отражает наметившуюся тенденцию и определяет актуальность данного аспекта исследования. Главным героям повести, обитателю дома престарелых и мальчику из детдома задается некая метафизическая цель, который превращает квест в поиски «самих себя». В статье применяются методы сравнительно-исторического, структурного, художественного литературоведческого анализа. В результате исследования можно обозначить следующие выводы: развитие композиции построено на архетипических мотивах *путешествия*, *странствия*, как мифо-фольклорный инвариант. Метафизическая цель предполагает активное вовлечение в повествование концепта *пути*, *дороги*. Киноповесть может быть отнесена к жанру повести-путешествия, которая структурирована по принципу литературной целостности, состоящей из разных семантических уровней, включающих соответственно: путешествие в целях найти семью, как спасение от опасности; поиски самих себя, высшей цели жизни. Апелляция к мифофольклорным образам и мотивам, их выраженная архетипическая структура, аллегоризм и символическая насыщенность позволяют определить жанр киноповести Ю. Шидова как *повесть-притчу*.

Ключевые слова: мифо-фольклорные мотивы, литературная кинематографичность, метафизическая цель, художественный метод, нарратив, архетипическая структура, символ

Для цитирования: Хакуашева М.А. Художественный универсум повести-притчи Ю. Шидова // Вестник КБИГИ. 2025. № 3 (66). С. 160–167. DOI: 10.31007/2306-5826-2025-3-66-160-167

Original article

THE ARTISTIC UNIVERSE OF THE STORY-PARABLE BY YURI SHIDOV

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>

© М.А. Hakuasheva, 2024

Abstract. The methods of artistic expression in the works of the circassian russian-language prose writer Yuri Shidov are studied using his story «Let's Fly Away on a Cloud» as an example. Post-Soviet Adyghe literature is developing in combination with some types of art, in particular, feature films – an aesthetic phenomenon with a similar method of artistic expression: in the first case, the immanent means is the word-image; in cinematography – a visual image. The term «literary cinematography» reflects the emerging trend and determines the relevance of this aspect of the study. The main characters of the story, an inhabitant of a nursing home and a boy from an orphanage are given a certain metaphysical goal, which turns the quest into a search for «themselves». 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 development of the composition is built on the archetypal motives of travel, wandering, as a mytho-folklore invariant. The metaphysical goal involves the active involvement of the concept of the path, the road in the narrative. The film story can be attributed to the genre of a travel story, which is structured according to the principle of literary integrity, consisting of different semantic levels, including respectively: a journey in order to find a family, as salvation from danger; the search for oneself, the highest goal of life. The appeal to mytho-folklore images and motives, their expressed archetypal structure, allegorism and symbolic saturation allow us to define the genre of Y. Shidov's film story as a parable story.

Keywords: mytho-folklore motives, literary cinematography, metaphysical goal, artistic method, narrative, archetypal structure, symbol

For citation: Hakuasheva M.A. The artistic universe of the story-parable by Yuri Shidov. Vestnik KBIGI = KBIHR Bulletin. 2025; 3 (66): 160–167. (In Russ.). DOI: 10.31007/2306-5826-2025-3-66-160-167

Адыгская литература постсоветского периода отмечена не только совмещением нескольких видов литературных жанров, но разных сфер искусств. В частности, получает развитие сочетание литературы и игрового кино как весьма близких друг другу способов художественного выражения, – в первом случае имманентным средством является слово-образ; в кинематографии – визуальный образ. Так получают развитие синтетические формы искусства и литературы. В этом смысле театральное искусство и кинематограф являются показательными, представляя собой синтез музыки, живописи, литературы. Появившийся термин «литературная кинематографичность» применяется для отражения «зримости» художественного произведения или вербального обозначения литературных приемов. Подобное синтетическое начало художественного дискурса характерно для творчества кабардинских русскоязычных авторов, таких как А. Макоев («Натюрморт с чайкой»), «Потешный круг»), А. Балкаров («Реквием по нарисованной жизни») и др.

Творчество черкесского русскоязычного писателя Юрия Шидова оказывается в русле обозначенной тенденции. Его произведения вошли в сборники прозы писателей Кавказа «Война длиною в жизнь» (2007), «Цепи снеговых гор» (2009), выпущенные в Москве Всероссийским Фондом социально-экономических и интеллектуальных программ (ФСЭИП). Киноповесть «Давай улетим на облаке» стал своеобразным художественным манифестом «эпохи безвременья» – именно такова для автора новейшая отечественная история после дезинтеграции Советской империи. Автор останавливает свой выбор на представителях самых уязвимых социальных групп переломной эпохи российского анархического капитализма: стариках и детях, на которых, как в зеркале, отражаются все пороки и издержки новой системы.

Главные герои повести: дед Хамид, обитатель «дома престарелых провинциального кавказского городка», и Владик, мальчик из детдома. У Хамида – амнезия неясной этиологии: он помнит лишь свое имя. Фамилию, происхождение, национальность, профессию, семейное положение, детали своей жизни для него потеряны. На все вопросы встретившегося незнакомого мальчика он отвечает рефреном «ничего не знаю».

Владик сбежал из детдома, скрываясь от преследователей (истинных или мнимых); узнав об этом, дед Хамид отправляется с ним в путешествие. Основной

целью обоих героев становится поиск собственной семьи, о которой каждому из них ничего не известно.

Заведомая на первый взгляд бесперспективность своего поиска, отсутствие рационального мотива снимаются, когда по мере развития сюжета в силу входят иные иррациональные побуждения, лежащие в основе метафизического квеста, который постепенно обнаруживает себя: «Ай, сынок, – говорит Владiku дед Хамид, – человеку нельзя ничего не делать. Он должен куда-то идти, что-то искать. А найдет – ему надо снова идти...» [Шидов 2009: 681]. Так совместному путешествию старика и ребенка задается некая метафизическая цель. Когда мальчик признается, что его часто обижали и он ни за что не вернется назад, старик успокаивает его и предлагает идти дальше со словами: «Если так, внучек, то поднимайся, и пойдём искать себя» [Шидов 2009: 696]. Таким образом, путешествие героев сразу приобретает экзистенциальный оттенок, превращаясь в поиски «самих себя».

Развитие композиции построено собственно на *путешествии*, архетипическом мотиве *странствия*, который воплощается через преодоление препятствий, во время которых герои проходят через ряд испытаний. Метафизическая цель предполагает активное вовлечение в повествование концепта *пути, дороги*. *Дорога* – метафора жизненного пути человека, постижение самого себя через познание мира. Из повести видно, как в разных ситуациях раскрываются герои, как проявляется сила их нравственно-душевного состояния [Хакуашева 2007].

Хамид делает намаз: выясняется, что кроме своего имени он помнит еще молитвы, которые регулярно произносит.

Мальчик и старик вскоре осознают, что необходимы друг другу, эта встреча определяет новый смысл их жизни. «За долгие годы скитаний в одиночестве он (Владик. – М.Х.) почувствовал себя защищенным рядом с этим взрослым, добрым человеком» [Шидов 2009: 686]. Хамид со своей стороны убежден, что Владик – ангел-спаситель, посланный ему Аллахом за терпение: «А я молился и просил Аллаха дать мне терпения. И он послал ко мне тебя как ангела-спасителя» [Шидов 2009: 695].

Важно, что общая цель и ее мотив обретаются после встречи старика и мальчика. «Значимым является концепт *встречи*, чрезвычайно важный для понимания архетипичности всей киноповести. В нем заключен... внутренний смысл содержательно-концептуальной информации. М.М. Бахтин, исследуя мотив встречи как важнейший сюжетобразующий композиционный прием, определяет, что он выполняет необходимую функцию соединения пространства и времени. В различных произведениях, по М.М. Бахтину, мотив *встречи* получает конкретные оттенки, в том числе – эмоционально-ценностные. Он может получать «полуметафорическое или чисто метафорическое значение, может, наконец, стать символом» [Бахтин 1986: 134].

Одним из важных выразительных художественных средств становятся сны старика и мальчика. Сон Хамида в экспозиции повести – о вороне, чье перо сжигает молодой солдат. Птица требует свое перо обратно, – без него она не может лететь к своим птенцам. Сон деда Хамида в начале повествования является предвестником реальных событий и использован автором как иносказание. Он приобретает характер короткой вставной новеллы-притчи, отражающей современную ситуацию межэтнических конфликтов, терроризма, гражданских войн на Северном Кавказе. Нетерпимость, ксенофобия, перерастающие в радикальные формы экстремизма, получают отражение в прозрачном аллегорическом подтексте, который в основе своей несет сон-притча как художественная квинтэссенция повести.

Сон Владика в конце повести отражает сверхидею, на которую «работает» семиотика подтекста, «именно сон мальчика настраивает читателя на оптимистическое предвидение: создается ощущение, что путники добьются своей цели» [Мурнаева 2016: 73–74].

В киноповести сон выполняет смысловую и композиционную функцию, воплощает в себе семантическое ядро главной нарративной идеи. Примерно такую же функциональную нагрузку он несет в творчестве А. Макоева, А. Балкарова и других современных русскоязычных авторов.

Характерно, что во вставной новелле автор использует известный мотив, широко распространенный в русском фольклоре: Иван-Царевич сжигает перо жар-птицы, и та остается прекрасной девушкой, похищенной драконом. Другим вариантом может быть шкура лягушки (жабы), которая тоже служит защитой заколдованной принцессы – наутро ей следует обернуться в животное, чтобы не быть похищенной; данный инвариант широко распространен в фольклоре народов мира, в основе его лежит ритуал инициации. «В... киноповести явственно обнаруживаются фольклорные традиции на разных уровнях», – отмечает Л. Мурнаева [Мурнаева 2016: 71].

В основе сюжета лежит оппозиция «свое-чужое», которая становится одной из самых острых насущных идеологических и внутриполитических проблем новейшей российской истории.

Тема межнационального кризиса получает продолжение по мере развития художественного повествования, в частности, в сцене встречи с возмущенными жителями села, возле которого оказались путники. В присутствии агрессивной толпы сельчан Хамид совершает намаз, его принимают за террориста, похитившего ребенка. Старику угрожают вилами, жестоко избивают, и если бы в конфликт не вмешался Владик, Хамид мог поплатиться жизнью: «Не бейте его! Он не крал меня! Это мой дедушка!» У недоверчивых сельчан находятся веские контраргументы: ведь Хамид – «черномазый», а Владик – «белобрысый». «Я тоже черномазый», – настаивает мальчик.

Стиль автора – ясный, яркий, афористичный, максимально приближенный к разговорно-простонародному. В подтверждение заявленному жанру киноповести художественное повествование преимущественно выстраивается на диалогах. Уже в экспозиции оно приобретает притчевые интонации. Так, рефреном повторяется образ человека-дерева, лишенного корней:

- Мне кажется, Владик, что мы с тобой два каких-то дерева.
- Одно большое, а другое маленькое, да? ...
- И стояли мы когда-то в одном большом саду, пока не налетел ураган и не вырвал нас с корнями и зашвырнул в это поле [Шидов 2009: 691].
- Без памяти я не человек, а просто бродячее по миру дерево без корней...
- Я тоже дерево, – тихо прошептал Владька, – но только маленькое [Шидов 2009: 699].

Большой сад, в котором все деревья росли вместе – еще одна метафора, когда под «садом» авторская интенция обнаруживает устойчивое общее место коллективного бессознательного – универсальную утопию всеобщего благоденствия минувшего золотого века.

Пространственными ориентирами двух бездомных обездоленных людей становится вода как очищающая, примиряющая, направляющая спасительная стихия. Старик и Владик доходят до реки Кубань, останавливаются на берегу, а наутро обнаруживают, что старые деревянные ворота, на которых они заночевали, подхватило приливной волной и понесло по течению.

«Можно полагать, что потеря памяти Хамидом, а затем постепенное её возвращение – прием инициации, которая нередко совершается при помощи воды или огня. В конце повести Владик научил Хамида плавать. Концепт *воды*, выступающий как полисемантический образ, одновременно является важным структурообразующим и мыслеформирующим компонентом. Вода – это жизнь, это движение, это очищение. Вода очищает, смывает все ненужное, нейтрализует мир несовершенного бытия. Концепт *река* появляется к концу повести, выполняя

важную композиционную роль Рубикона, Стикса – старой метафоры границы между мирами: миром живых и мертвых, восходящей и к античным, и к адыгским мифам. Неслучайно в конце повести подчеркивается значение данного концепта, обозначающего финал, рубеж, переход героев в иное качество. Река – своего рода способ переправы в желаемый мир. Так через воду старик и мальчик очищаются, обретая новый опыт и силы для дальнейшего пути. Герои таким образом проходят *водную* инициацию и становятся открытыми новым духовным горизонтам бытия» [Мурнаева 2016: 70].

Постепенно к деду Хамиду возвращаются неясные обрывки воспоминаний. Так, он вспоминает верблюдов, ласковый голос матери, который успокаивает его: «Не плачь, мой мальчик... Это все когда-нибудь кончится, и мы вернемся в наши горы, на наш благословенный Кавказ» [Шидов 2009: 699]. Таким образом, читатель получает возможность активно воссоздать возможный сценарий жизни героя, репрессированного во времена сталинского террора, когда его семья была выслана в Среднюю Азию. Воспаленное воображение деда Хамида рисует его самого участником трагических событий в Беслане, во время которых он потерял сына, затем вспомнил «тот черный день, когда взорвали наш дом, где прятались от «зачистки» мои сестры, брат, дети, их мать и моя старенькая мама. Тогда я был бессилен и не сумел их защитить». Возможно, он воображает себя и свою погибшую семью жертвами чеченской войны. Так амнезия Хамида выполняет амбивалентную функцию, являясь, с одной стороны, сюжетным структурным элементом, с другой – художественным приемом, с помощью которого автор сообщает герою функцию «всемирной отзывчивости», когда старик представляет себя соучастником всех трагедий, произошедших на Северном Кавказе: Северной Осетии, Чечне, Дагестане... Хамид, старый, больной, потерявший память, тем не менее, готов нести всю тяжесть ответственности не только за Карачаево-Черкессию, свою предполагаемую родину, но за каждый акт насилия, за каждый трагический случай, в какой бы точке мира он ни случился. Так формируется весьма важный идейный концепт, характерный для всего творчества Ю. Шидова – ответственности каждого перед всеми и всех перед каждым, – идея, подходящая к понятию соборности. Одним из главных источников зла в новом мире становится взаимная нетерпимость, в большей степени этническая. Однако индивидуальные и межэтнические различия главным героем снимаются как иллюзорные. Так, Хамид говорит дезертиру Марату:

– Запомни, Марат, у каждой птицы своя ветка на дереве.

– На каком дереве, деда? – спросил Владька.

– На огромном дереве, где они живут, – неспешно заговорил тот. – И у каждой птицы – свои песни и своя нация [Шидов 2009: 719].

Птицы, каждая из которых имеет свою ветку, – аллегория народов мира, каждый из которых занимает свою уникальную нишу в мировой культуре. В повести эта тема получает свое дальнейшее сюжетное развитие: «Главное, дети, – обращается дед Хамид к Марату и Владьке, – это не ветка, на которой сидит птица, а то, чтобы она летать умела» [Шидов 2009: 721]. Дешифруя символическое высказывание главного героя, можно понять, что автором национальная (этническая) принадлежность воспринимается как некая важная отправная точка, от которой следует оттолкнуться, чтобы перевоплотиться в «летающее» существо, то есть в духовную субстанцию. Этническое сознание, по мысли автора, – стадия, которую необходимо усвоить, а затем в известном смысле преодолеть как необходимый этап эволюции в достижении свободы через обретение универсальных духовных качеств, которые помогут в освоении общечеловеческих ценностей.

Так, через аллегорические образы, диалоги и символы нарратор артикулирует наиболее важные проблемы современности. В повествование вводятся персонажи, с помощью которых автор воспроизводит конкретную социально-историческую ситуацию постсоветского периода России.

После встречи с сельчанами Хамид и Владик сталкиваются с косарем, который накормил, напоил уставших, голодных путников, отдал им продукты, флягу с водой. Так автор утверждает существование подлинных гуманистических основ в самые мрачные времена очевидной дегуманизации. Другой путник – Марат-дезертир – представляет большой социальный слой беспринципных уклонистов, единственной целью которых становится простое физическое выживание. Герои встречают не только неприкаянных обездоленных людей, но и животных – заблудшего теленка, ягненка. Страх, одиночество, растерянность, нищета становятся, по мысли автора, не только уделом человечества, но и всего живого. При этом появление Хамида с ягненком на руках визуализируется художественным текстом с кинематографической ясностью; читательское воображение рождает библейские ассоциации Спасителя с жертвенным агнцем, который символизирует его самого. На онтологическом уровне эта короткая сценка формирует основной лейтмотив киноповести: дед Хамид, похожий на библейского пророка, становится олицетворением мудрости и доброты, невинным страдальцем, не помнящим зла (метафора амнезии). Только такие, как он, спасут погибающий мир, полный злобы и ненависти.

Киноповесть может быть отнесена к жанру повести-путешествия, которая структурирована по принципу литературной целостности, состоящей из разных семантических уровней, включающих соответственно: путешествие в целях найти семью, как спасение от опасности; поиски самих себя, высшей цели жизни.

«Сюжет повести универсален для эпоса любой культуры и любой эпохи: люди в мифах и преданиях, в том числе адыгских, всегда отправляются за неуловимым счастьем в надежде обрести то, что принесет покой душе: вернуть или встретить невесту, найти мать или отца, обнаружить волшебный предмет.

Их путешествие к дому, отдаленно напоминающее долгое возвращение Улисса домой, становится метафорой современной жизни среди новых, трагических реалий. На Кавказе беспокойное время, поэтому герои повести идут полем, по бездорожью, чтобы не попадаться на глаза людям, но избежать встреч не удастся. На пути странников, как и принято в мифологических дискурсах, возникают многочисленные препятствия, отражающие ту или иную нравственную или социальную проблему» [Мурнаева 2016: 65].

Причины «плохой жизни» становятся предметом размышлений пытливого Владьки:

– О чем задумался мой внук, глядя на звезды?

– Почему люди так плохо живут друг с другом, деда?

– А это, малыш, самый необъяснимый вопрос на земле.

– А звездочки так красиво светят, – вздыхает Владька, – и каждая по-своему, и одна другой не мешает. Вот если б и люди так жили [Шидов 2009: 710].

Безотчетная вера в высшую справедливость и добро персонализируется искренней верой: мусульманин Хамид сумел привить названному внуку уважение и любовь к христианскому Богу в религиозной традиции народа, к которому принадлежит мальчик, научил молиться. Этому соответствуют две сцены, в которой герои молятся каждый своему Богу. В первом случае – после убийства с вертолета Марата-дезертира его преследователями, второй раз в финале, когда плотик с героями сплавляется по разлившейся реке, на одном берегу которой остается мечеть с минаретами, на другом – православная церковь; между ними река как символ жизни с атрибутами высшей веры и веротерпимости, которые примиряются рекой-жизнью. «В... киноповести отчетливо используются архетипические элементы, характерные для северокавказской прозы. Концепты: *встреча, путь / дорога, дерево, река-вода, церковь / мечеть* отражают... их связь с содержанием, формирует... смысл текста и составляет его когнитивную структуру» [Мурнаева 2016: 70–74].

Автор применяет нестандартные композиционные, лексико-семантические, синтаксические средства, которые меняют привычную модель нарратива, в том

числе стереотип диалогических построений, что отражается на хронотопе, точке зрения, когда субъект и объект меняются местами, смещаются виртуальные границы художественного повествования.

«Многочисленные элементы архетипического становятся основой для создания идиостилевой модели киноповести, которая по жанровым характеристикам ближе к сценарию, чем к обычной прозе. Киноповесть находится на стыке художественной прозы и кино. Обращение Ю. Шидова к этому жанру оправдано структурой произведения, смыслом, языком персонажей, способом реализации этнокультурных аспектов» [Мурнаева 2016: 63].

Ю. Шидов определяет жанр своего произведения как киноповесть, что важно учитывать при анализе произведения. Обращаясь к тому или иному жанру, автор тем самым уже предопределяет конкретный формат своего произведения, приводит содержание в соответствие с ним.

Для читателя, зрителя или слушателя тот или иной жанр имеет смыслообразующее значение, настраивает на восприятие содержания, свойственного жанру (карикатура, драма, фильм ужасов и т.п.), стремясь найти в самой структуре искомый смысл. Тем самым жанры связаны со смыслотворчеством, с формой произведения, с характеристикой персонажей.

Сон Владика в финале как сублимация его мечты определяет название киноповести: «А вот бы нам полететь на облаке! Вот на таком. Мы бы сидели на нем, свесив ноги, и плыли медленно, и смотрели б сверху на землю, на людей». Сидя на облаке, мальчик видит всех спутников, которые повстречались ему и деду Хамиду, и даже маму, которой он никогда не знал.

Сон Владика в открытом финале задает жизнеутверждающую направленность всему произведению, несмотря на неопределенность предполагаемых будущих судеб главных героев. Аппелляция к мифофольклорным образам и мотивам, их выраженная архетипическая структура, аллегоризм и символическая насыщенность позволяют определить жанр киноповести Ю. Шидова как *повесть-притчу*.

Тяготение к архетипическим образам симптоматично для большинства современных авторов Северного Кавказа, в том числе карачаевских и балкарских. «В большинстве текстов, восходящих к фольклорным формам, авторы обращаются и к этническим архетипам, выстраивая апелляции к ним на базе фольклорной образности или же традиционной эмотивности и морально-нравственных постулатов» [Узденова 2017: 68].

Список источников и литературы

Бахтин 1986 – Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Литературно-критические статьи. М., 1986.

Мурнаева 2016 – Мурнаева Л.И. *Интертекстуальность в современной северокавказской русскоязычной прозе: дисс. ... на соискание уч. степ. к.ф.н.* (На правах рукописи). Пятигорск, 2016.

Узденова 2017 – Узденова Ф.Т. *Художественное пространство карачаево-балкарской поэзии. Этнокультурный контекст*. Нальчик, 2017.

Хакуашева 2007 – Хакуашева М.А. *Литературные архетипы в художественных произведениях адыгских писателей*. Нальчик, 2007.

Шидов 2009 – Шидов Ю.Х. *Давай улетим на облаке* // Цепи снеговых гор. Повести писателей Северного Кавказа. М., 2009.

References

BAKHTIN M.M. *Formi vremeni i cyronotopa v romane* [Forms of Time and Chronotope in the Novel // Literary-critical Articles]. Moscow, 1986. (In Russian)

MURNAEVA L.I. *Intertextualnost v severokavkazskoi ruskoizichnoi proze* [Intertextuality in Modern North-Caucasian Russian-Language Prose: diss. ... for the degree of Candidate of Philological Sciences (as a manuscript)]. Pyatigorsk, 2016. (In Russian)

UZDENOVA F.T. *Hudozhestvennoe prostranstvo karachaevo-balkarskoi poezii* [Artistic Space of Karachay-Balkar Poetry. Ethnocultural Context]. Nalchik, 2017. (In Russian)

KHAKUASHEVA M.A. *Literaturnie archetipi v hudozhestvennykh proizvedeniykh adyghskikh pisateley* [Literary Archetypes in the Works of Art by Adyghe Writers]. Nalchik, 2007. (In Russian)

SHIDOV Yu.Kh. *Davay uletim na oblake // Cепи снегович гор. Povesti pisatelei Severnogo Kavkaza* [Let's fly away on a cloud. // Chains of snowy mountains. Stories of writers of the North Caucasus. M., 2009. (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 09.06.2025; одобрена после рецензирования 17.07.2025; принята к публикации 30.07.2025

The article was submitted 09.06.2025; approved after reviewing 17.07.2025; accepted for publication 30.07.2025