

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ»

И. А. КАЖАРОВА

КАБАРДИНСКАЯ ПОЭЗИЯ XX ВЕКА: АКТУАЛИЗАЦИЯ ИДЕАЛА



Нальчик
ООО «Печатный двор»
2014

УДК 821.352.30
ББК 83.3 (2Р=Каба)6
К 13

Научный редактор
доктор филологических наук **Х. Т. Тимижев**

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор **З. М. Кучукова**,
доктор филологических наук **М. А. Хакуашева**

Кажарова И. А.
К 13 Кабардинская поэзия XX века: актуализация идеала. – Нальчик:
ООО «Печатный двор», 2014. – 176 с.

В монографии на основе комплексного использования методов литературоведческого анализа и культурологической трактовки исследуемого материала выявляются доминантные этико-эстетические представления в эволюции кабардинской поэзии минувшего столетия. Рассмотрены особенности концептуализации идеалов в контексте становления письменной культуры адыгов. Определена специфика актуализации идеала в аспекте взаимодействия его нормативного и самобытного планов, через анализ универсальной оппозиции, на которой базируется художественный идеал человека, через роль костюмных деталей, задействованных в идеализации внешности героя. Исследование акцентирует проблему локальных трансформаций ценностной системы, формирующейся в ходе развития российского культурно-исторического контекста, поэтому может быть полезно филологам, культурологам, аспирантам-гуманитариям и всем читателям, интересующимся вопросами национальной поэзии.

Монография подготовлена
в рамках Программы фундаментальных исследований РАН
«Традиции и инновации в истории и культуре».
Направление 5. «Механизмы преемственности
в развитии литературы»

*Печатается по решению Ученого совета
ФГБНУ «Кабардино-Балкарский институт
гуманитарных исследований»*

ISBN 978-5-905770-53-1

© Кажарова И. А., 2014
© КБИГИ, 2014
© ООО «Печатный двор»,
2014

THE FEDERAL STATE BUDGETARY SCIENCE
ESTABLISHMENT
THE KABARDIAN-BALKARIAN INSTITUTE OF HUMANITARIAN
RESEARCH

I. A. KAZHAROVA

KABARDIAN POETRY XX CENTURIES: ACTUALIZATION OF THE IDEAL



Nalchik
SLL «Printed courtyard»
2014

UDK 821.352.30
BBK 83.3 (2P=Kaba)6
K 13

Scientific Editor
Doctor of Philologi **H.T. Timizhev**

Reviewers:
Doctor of Philologi, Professor **Z. A. Kuchukova**,
Doctor of Philologi **M. A. Hakuasheva**

Kazharova I. A.

K 13 Kabardian poetry XX centuries: actualization of the ideal. Nalchik:
SLL «Printed courtyard», 2014. – 176 p.

Dominant ethics-aesthetic presentations are revealed In monographs in evolutions of the kabardian poetry of the past century. The Considered particularities to realization ideal in context of the formation of the written culture kabardian. Certain specifics to actualizations of the ideal in aspect of the interaction his(its) normative and original plan, through analysis of the universal opposition, on which is based artistic ideal of the person, through determination dug the for a suit details, used in scene of appearance hero. The Study accents the problem local transformation paradigms of spiritual valuables, forming in the course of developments russian cultural-history context so can be useful specialist in the field of humanitarian sciences and all reader, interesting questions to national poetry.

Monograph prepared
in the framework of the Program of fundamental research
of the Russian Academy of Sciences
«Tradition and innovation in the history and culture».
Direction 5. «Mechanisms of succession in the development literature»

*Printed according to the decision of the Scientific Council
of The Federal State Budgetary Science Establishment
«The Kabardian-Balkarian Institute of Humanitarian Research»*

ISBN 978-5-905770-53-1

© Kazharova I. A., 2014
© KBIHR, 2014
© SLL «Printed courtyard»,
2014

ВВЕДЕНИЕ

В основе этой книги лежит мысль о том, что устремленность к идеалу, характеризующая все человечество, может обретать в его глазах какую-либо ценность благодаря лишь своей способности реализовываться в национальных интерпретациях. Особенно явно подобные интерпретации дают себя знать в искусстве и литературе. С этой позиции все то, что мы привыкли определять как «национальная специфика», как менталитеты – это нити, которые тянутся от разных культур друг к другу.

В сложных процессах взаимодействия разных культур есть место преобразованиям естественного порядка и тем, которые вживляются в культуру против ее воли. Парадокс состоит в том, что вживание оказывается вообще возможным постольку, поскольку «свое» так или иначе изыскивает для себя механизмы прочтения «иностранного» и сосуществования с ним. Поллюбить этот мир, стремиться усовершенствовать его и себя в нем мы можем только потому, что воспринимаем его через нечто «свое».

Идеал – проблема, уводящая в теоретическую бесконечность. Во-первых, потому что об идеале и природе идеального (одной из модификаций которого является идеал) сказано очень много, но общепринятого определения нет, – каждое определение старается уловить новые нюансы. Во-вторых, потому что история человечества, разделившая всю свою деятельность на множество областей, пестрит множеством модификаций идеалов: эстетические, нравственные, духовные, политические, экономические, научные, религиозные и т. п. Но между идеалами не пролегает строго очерченных границ, и понять, где заканчивается один идеал и начинается другой, весьма затруднительно. Казалось бы, ничего сложного – каждой из областей человеческой деятельности должен соответствовать свой идеал,

но и здесь не все так очевидно, ибо неизбежен процесс взаимодействия, взаимосвязи и взаимоперехода идеалов из одной сферы в другую. Ничто не мешает нести эстетический заряд идеалам политики и экономики (в этом смысле полезно обратиться к бесчисленному ряду утопий, сформировавшихся в истории человеческой мысли). В эстетическом идеале, который мы намерены наблюдать в контексте художественной литературы, непременно слиты идеалы религии, науки, экономики, политики и т. д. Сферы человеческой деятельности дискретны, но идеалы всегда синкретичны.

Говоря об актуализации идеалов в истории конкретного этноса, мы соприкасаемся с проблемой соотношения идеалов национальных и инонациональных, или, как принято говорить в гуманитарных исследованиях последнего десятилетия, проблемы «своего и чужого» в культуре. В таком случае, каковы критерии определения «своего» и «чужого»? Резонно предположить, что ярче всего взаимодействие данных тенденций проявляется на изломах эпох, когда в столкновении двух или нескольких культур запускается процесс трансформации (либо деформации) привычных представлений, меняется парадигма ценностей. Причем процесс влияния должен быть по преимуществу односторонним. Но ведь вся история культуры, так или иначе, состоит из подобных столкновений, иное дело, что отсутствие артефактов и письменных источников не всегда позволяет заглянуть в далекое прошлое и найти неопровержимые свидетельства подобных изломов (XX век в этом смысле – эпоха «благодатная», отмеченная явственной чередой смен культурных парадигм и для современного исследователя легко обозримая).

В таком случае, до каких пор «чужое», внедренное в «свою» культуру, и продуцирующее в ней новые, плодотворные формы ее бытования, осознается как «чужое», и каков процент «своего» в этом новом качестве культуры? Здесь же вырастает другое соотношение – идеалы общечеловеческие и идеалы национальные, и так далее по нисходящей...

Бесспорным в этом узле проблем было и остается одно: в центре всех идеалов, всех возможных модификаций стоит один, доминантный, – это идеал человека, к нему и стягивается все остальное. Бесспорно также положение, на котором сходятся мыслители всех времен и народов: человеческая устремленность к идеалу вызывается осознанием собственного несовершенства и несовершенства окружающего мира.

Полагаем, что говорить о национальной специфике, об аспектах идентичности возможно в том случае, когда осознается хотя бы относительная «дистанция венаходимости», о которой пишет М. М. Бахтин: смысл может актуализироваться «лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего. Каждый раз он должен соприкоснуться с другим смыслом... Актуальный смысл принадлежит не одному (одинокому) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть «смысла в себе» – он существует только для другого смысла, т. е. существует только вместе с ним»¹.

Таким образом, «дистанция венаходимости», именно в бахтинском понимании, позволяет нам оценивать тексты кабардинской поэзии XX века не только с точки зрения довлеющей им идеологии, но с точки зрения той симптоматики, которая прочитывается во взаимодействии «своего» и «чужого», старого и нового, национального и инонационального.

Сама постановка проблемы «специфика актуализации идеала» также связана с особенностями интерпретации этого феномена в конкретной языковой картине мира, ибо «наднационального, надязыкового инварианта обыденного мироосмысления нет»². Именно он, язык, выделяет и актуализирует в пространственно-временном континууме те участки, которые, возможно, не существенны для другого этноса, для носителей другого языка, поэтому отчасти помогает понять, почему те или иные ценности адаптируются художественным сознанием адыгов именно так, а не иначе.

Осознавая многоаспектность и сопряженную с ней условность эстетического идеала, мы ограничили сферу наших интересов обращением к идеалам в кабардинской поэзии XX века. Сразу подчеркнем, что определение «кабардинская» выступает здесь лишь как региональный маркер, позволяющий нам проводить свои наблюдения на определенном участке адыгской литературы, не ударяясь в количественную бесконечность. По сути же все наиболее яркие грани актуализации идеала в кабардинской поэзии правомерно экстраполировать на контекст адыгской поэзии в целом.

XX век в истории адыгов – век интенсивного внедрения письменной культуры, культуры книжности. Но ограничение – в данном случае фиксация определенного столетия – важно не только в плане теоретической упорядоченности наших разысканий, XX век дорог для исследователя адыгской литературы тем, что успел в своем начале захватить период сосуществования двух различных по природе, но равновеликих по значимости ипостасей словесной культуры – устнопоэтической и письменной. Поэтому в нашей работе особый упор приходится на его первые десятилетия.

На сегодняшний день трудно отыскать литературоведческое исследование, которое так или иначе не оперировало бы понятием «идеал», и вместе с тем оно остается теоретически не эксплицированным и не осознается как опорная категория, посредством которой может быть исследована история национальной литературы и конкретизированы ее отдельные художественные феномены. Между тем к идее о необходимости подобной интерпретации художественного процесса подталкивает множество исследований последних лет, сосредоточенных на аксиологическом осмыслении истории культуры. Среди них мы выделим коллективный сборник «Идеал, утопия и критическая рефлексия» (1996), работы М. С. Кагана («Философская теория ценности», 1997), В. П. Бранского («Искусство и философия», 1999), В. П. Большакова

(«Ценности культуры и время», 2002), И. И. Докучаева («Ценность и экзистенция», 2009).

Выдвинутое в монографии В. П. Бранского представление об идеале как целостной разноуровневой системе мы попытались сделать опорным при перечтении текстов кабардинской поэзии. Также для нас ценны его положения, предотвращающие в ходе рассмотрения интересующего нас предмета возможную терминологическую путаницу, обусловленную тесным взаимодействием понятий «идеал», «идея», «цель», «ценность»: «...идеал нельзя смешивать ни с идеей, ни с целью, ни с ценностью, ни с истиной, ни с заблуждением. От идеи (в научном понимании этого термина) он отличается тем, что является не абстрактным понятием, а наглядным представлением, притом фиксирующим не знание, а желание; от цели – тем, что целью, строго говоря, является не идеал, а его реализация (к тому же цель может вообще не иметь отношения к идеалу, если, например, она заключается в конформизме); от ценности – тем, что идеал есть не ценность, а «стандарт ценности» (Манро), или, что то же, ценностный ориентир»³.

Своеобразную панораму предпосылок, связей и трансформаций доминирующих на разных этапах развития национальной культуры идей для нас определили труды З. М. Налоева, А. Х. Хакуашева, Р. Х. Хашхожевой, Х. Х. Кауфова, В. Х. Кажарова, Ю. М. Тхагазитова, Г. Д. Базиевой.

В обзоре философской литературы об идеале и эстетическом идеале в частности можно заметить одну закономерность: XX век – век «заземления» идеала. Если в трудах мыслителей предыдущих столетий была тенденция отстаивания его умозрительности (Платон, И. Кант, В. Виндельбанд), то в XX веке наблюдается акцент на его реализуемости. Как пишет Н. А. Сетницкий, «...взаимодействие между действительностью и идеалом представляет не что иное, как осуществление и воплощение идеала в действительности. Нет надобности и оснований требовать, чтобы идеал, как нечто только намеченное и мыслимое, был «осуществлен» полностью, но нельзя отри-

цать утверждение, что в отношении к действительности, освещаемой светом какого-либо идеала, впитывающей какие-то идеалы или близкие к идеалу построения, мы имеем дело с каким-то процессом, с какими-то изменениями действительности, которые нужно признать процессом воплощения идеала»⁴.

В этом повороте к процессу воплощения особенно показателен конец XX века, когда концепции идеала и идеального переосмыслиются на стыке гуманитарных и точных наук⁵.

Мысль о достижимости идеала нам также близка, иное дело, что достигнутое рано или поздно переходит в сферу обыденности, утрачивает вдохновляющую способность. Справедливее говорить не о недостижимости идеалов, а о постоянной и неизбежной их смене.

Мы изначально осознаем невозможность исчерпывающего исследования идеала, потому остановимся на том, что выражено наиболее ярко, имеет устойчивость, позволяет определять закономерности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 350.

² Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 2011. С. 114.

³ Бранский В. П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 1999. С. 247.

⁴ Сетницкий Н. А. Из истории философско-эстетической мысли 1920–30-х годов. Вып. 1. М., 2003. С. 144.

⁵ В этом отношении стоит отметить, что в 1999 году были опубликованы фундаментальные исследования А. И. Лисина «Идеальность: Реальность идеальности» и В. П. Бранского «Искусство и философия», в каждом из них по-своему осуществляется синтез данных гуманитарных и точных наук.

ИДЕАЛЫ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ПИСЬМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ АДЫГОВ

Смена идеала несопоставима по своим последствиям даже со сменой фундаментальных идей и вообще каких-то важных социальных воззрений. Ведь идеал является результатом жизненного опыта целого поколения, а то и нескольких поколений. Поэтому изменение идеала равносильно изменению основного ориентира в жизни и деятельности («смысла жизни»).

В. П. Бранский

1.1. Теоретическое предварение

Понятие «идеал» несет на себе отсвет античной культуры и оттого почти каждое исследование, в заглавии которого оно фигурирует, начинается с краткого обзора истории его зарождения в философии древнегреческих мыслителей Сократа и Платона. Между тем стремление к миру идей, способность к идеализации – одна из определяющих черт человечества, иное дело, что в разных культурах может наблюдаться разная степень ее осознания: процесс идеализации может «проговариваться» культурой, либо не проговариваться, стремиться к определенности либо не стремиться к ней.

Современные попытки осмысления процессов идеализации открывают нам универсальность данного явления, пронизанность им всех уровней человеческого бытия вне зависимости от степени его признания либо непризнания человеком. Наиболее ценным в плане его понимания выступает интегративный подход, в рамках которого обобщаются данные гуманитарных наук и естествознания. Такой подход сегодня продемонстрирован автором монографических исследований «Идеальность: Реальность идеальности» (1999) и «Идеальное: Общая теория идеаль-

ности материи» (2012) А. И. Лисиным. Выводы, к которым приходит ученый на основании наблюдений, вынесенных им из различных областей знания, убеждают, что *способность к идеализации* – всего лишь одна из разновидностей *идеальности* – феномена, охватывающего весь универсум. Положение о том, что «идеальность – это, возможно, некий всеобщий принцип организации материи – всех ее уровней и форм, взаимосвязи элементов грандиозной картины мироздания, в котором нет ничего лишнего, но все целесообразно»¹, подкреплено в его исследованиях множеством эпизодов экспликации конкретных форм идеальности. Пересказывать захватывающие эпизоды подобной экспликации мы не станем, лишь выделим в концепции А. И. Лисина ряд моментов, важных для нас постольку, поскольку они помогают уяснить истоки явления, представляющего наш интерес, а также осознать положенные ему границы.

Важно заметить, что пытаясь «нащупать» природу идеальности, А. И. Лисин отталкивается от единства эмпирического и теоретического аспектов бытия. Удерживая в поле зрения постоянную потребность человеческого восприятия ««переводить» нематериальное в материальное»², он формулирует «истоки идеальности материи», которые «таятся в ее дискретной (парциальной) природе, обусловленной разделенностью универсума (его прерывистостью, разрывом, наличием в ней порогов, пределов, рядов, трансформаций, границ), а также в реальных материальных же превращениях одних дискретностей в другие и в их дальнейшей специализации, что при определенных условиях воспринимается как «отлет» идеального от материи»³. Иными словами, сама возможность феномена идеального, всех форм его воплощения и осмысления предопределена той структурой мироздания, которая заложена изначально, независимо от нашей воли.

В бесконечном множестве форм проявления феномена идеального нас интересует лишь одна – это процесс идеализации в его связи с художественной литературой.

Рождение художественного произведения невозможно вне процессов абстрагирования, типизации, обобщения, стилизации, – эти же процессы и являются способами идеализации. Любое произведение искусства представляет собой их материальное закрепление, осуществленное посредством целой иерархии знаков. Но это, повторим, лишь одно из бесконечного множества проявлений идеальности, оно ограничено собственной спецификой и не допускает смещения понятий: «Иногда проблему идеального отождествляют с проблемой идеализации действительности. Это крайнее сужение проблемы. Идеализация присуща лишь человеческому сознанию, следовательно, и предлагаемое идеальное сводится лишь к человеческой его форме. В идеализации проявляется свойство абстракции, характерное для мышления. Неорганическая материя не идеализирует. Да и органическая (биологическая), исключая человека, не обладает этой способностью»⁴.

Импульс процессу идеализации задает идеал, и идеал же замыкает этот процесс, выступает его итогом. Говоря проще, приступая к созданию своего произведения, автор всегда руководствуется неким «предельным представлением» (*Бранский*), воплощая это представление, он тем самым утверждает и проповедует его. То есть человек, как бы странно это ни звучало, оказывается орудием идеала.

Степень полноты, с которой будет воплощен идеал, предугадать невозможно. Но от этой степени полноты зависит жизнеспособность идеала и его дальнейшая судьба. Воплощение идеала может оказаться совершенным, может оказаться ущербным. Ущербное воплощение приводит либо к неэффективному идеалу, либо вообще к краху всех человеческих усилий. Зато однажды достигнутое совершенство еще долгое время влияет на умы людей, постепенно трансформируясь во что-то новое, порождая новые идеалы, воскресая в новых поколениях.

Само по себе искусство, да и любой вид творчества порождается потребностью к идеализации, в том общеизвестном смысле, что искусство не стремится создать копию

действительности, иначе оно вообще перестало бы представлять устойчивый интерес, утратило бы способность воздействовать на человека, а вместе с этим утратило бы и свою ценность (эстетическую, познавательную).

Излишне говорить о том, что идеализация захватывает как форму, так и содержание произведения. Множество конкретных эпизодов, вскрывающих механизм этого воздействия в контексте различных направлений истории мировой живописи, приводится в книге В. П. Бранского «Искусство и философия» (1999).

Итак, не может быть названо художественным то, что в той или иной степени не идеализировано. Стало быть, мы приходим к тому, что не столько идеализация в ее строго научном понимании, а прежде всего процесс, который принято считать проявлением романтической склонности, склонности к приукрашиванию или же фанатической устремленности индивида к явлениям, мало соотносящимся с действительностью («идеализировать – представить лучше чем есть в действительности»⁵), на самом деле составляет плоть художественного творчества.

Повторяя широко известную мысль о том, что произведение, претендующее на точную копию изображаемого, перестает быть интересным, мы, конечно же, помним, какое порой неизгладимое впечатление производят иные копии, но дело здесь в другом, – в пронизывающей историю человечества энергии преобразования, «языком» которого выступает, в данном случае, творчество. Сколь бы прекрасен ни был копируемый предмет, он требует активного идеализирующего вмешательства художника, именно для того, чтобы через него эксплицировать свое «предельное представление» (идеал). Можно привести простой и убедительный пример из истории мирового искусства.

Сравним фотографическое и живописное изображения Джен Бёрден (Моррис), нашедшей многочисленные воплощения в картинах Данте Габриэля Россетти (рис. 1, 2).

При всем том, что фотографическое изображение яв-



Рис. 1



Рис. 2

ляет образ женщины с весьма интересной и даже завораживающей внешностью, он мало претендует на звание эталонного.

Тем не менее, переведенный на язык живописи, он не только вырастает в эстетический идеал определенного направления искусства (прерафаэлитизм), но в целую концепцию женской красоты, до того момента еще не явленную миру и впоследствии развитую художниками стиля модерн. Здесь странно сочетается «полнокровный, пышущий здоровьем, подчеркнуто чувственный»⁶ земной облик и абсолютная сосредоточенность на внутреннем мире, озаренность мистическим светом, сообщающая всему образу оттенок потусторонности.

Таким образом, идеализация это еще и жизненный принцип искусства, обуславливающий, в конечном счете, его аксиологическую значимость. Или, говоря иначе, ценность искусства заложена в способности человечества к идеализации. Поднимая вопрос «Для чего создается искусство?» искусствовед Янсон Хорст дает ответ, подводящий к единству все изложенное выше: «Одна из явных причин — непреодолимое желание людей украсить себя и сделать более привлекательным окружающий мир.

И то, и другое связано с еще более общим стремлением, издавна свойственным человеку: приблизиться самому и приблизить свое непосредственное окружение к некоему *идеальному* виду, довести их до совершенства»⁷.

Выше уже была сформулирована мысль о том, что однажды достигнутое совершенство отдается долгим эхом в истории культуры. В жизни адыгского этноса таким совершенством (иначе говоря, удачной попыткой приближения к идеалу) явилась сложившаяся в эпоху феодализма соционормативная система, включившая в себя *адыгагъэ* (общеадыгскую этику) и *адыгэ хабзэ* (адыгский морально-правовой кодекс)⁸. Не будет преувеличением сказать, что нигде в обозримой истории адыгов не отмечается феномен, явивший более концентрированное и более грандиозное воплощение устремленности общества к идеалу, нежели данная система. Она обеспечила высокую степень нормативности всей культуры адыгского этноса, а нормативность, в свою очередь, и есть свидетельство яркой выраженности идеала: «развитый (зрелый) идеал обязательно порождает и определенный канон, который ревностный поклонник идеала не имеет права нарушать»⁹. О том, что канон отчетливо выделяет черкесский этнос из среды других кавказских народностей, во второй половине XIX века писал просветитель Адиль-Гирей Кешев: «В жизни большинства кавказских горцев мы не встречаем тех многосложных, в высшей степени щепетильных отношений, условных приличий – торжественности и принужденности, которыми опутано было общество адыгов. Так называемый черкесский дворянский обычай (орк-хабзе) ни в чем не уступал известным десяти тысячам китайских церемоний»¹⁰.

Свод установлений, о котором говорит А.-Г. Кешев, при всех своих неизбежных трансформациях охватывавший практически все сферы существования общества и индивида, в течение длительного времени диктовал «модель поведения» адыгской культуры. Принципиально важен тот момент, что являя собой философию этноса, он был

всецело ориентирован на преодоление умозрительности, на конкретные, отточенные модели презентации человеком себя, модели, которые в свою очередь осуществлялись в рамках своей собственной эстетики. Конечно, одно то обстоятельство, что свод этот зародился в феодальном обществе, позволяет сказать, что главным его предназначением была гармонизация взаимоотношений на всех ступенях иерархической лестницы данного общества. Но это лишь изначальный посыл – идеал политический, можно сказать, что продуктивность его оказалась такова, что даже на уровне внешних характеристик он оттачивал канонический образ человека с определенной осанкой, определенным типом телосложения, определенными движениями, жестами, определенным костюмным обликом. То есть то, что имело политический исток, развило, помимо прочего, эстетику образа, выходящую на все внешние составляющие человека.

Как показал в ходе ступенчатого анализа адыгской этики Б. Х. Бгажноков, по целому ряду исторических причин из «стройной нормативной суперсистемы» в конечном итоге выделился адыгский этикет. Причем произошло «усиление одной subsystemы адыгэ хабзэ за счет ослабления и уничтожения другой», и «в настоящее время значение термина «адыгэ хабзэ» почти целиком сводится к тому, что мы называем щэнхабзэ – адыгским этикетом», также «функционирует, хотя и в несколько ином режиме, адыгство – ядро соционормативной культуры адыгов»¹¹. Иными словами, некогда отточенная во всех деталях система сегодня предстает в усеченном виде. Но надо заметить, что даже тогда, когда заходит речь об угасании определяющей роли традиционного этикета, нежизнеспособности ряда его установок в условиях нынешней действительности, подразумевается отнюдь не констатация его ненужности, а негодование по поводу подмены узлового и уже во многом сакрализованного содержания национальной культуры его имитацией. При всем том, что неприменимость многих постулатов адыгского этикета в

современном мире очевидна, интенциональная направленность на них сознания представителей этноса носит постоянный, устойчивый характер. И обуславливается это, по-видимому, инерцией той жесткой нормативности, которая когда-то его определяла. Даже не углубляясь в область научной теории, мы находим доказательство этой устойчивости в повседневном общении, когда оппозиция «хабзэ ещцэ/ хабзэ ищцэркъым» («владеет этикетом/ не владеет этикетом») выступает неоспоримой мерой определения человека полноценной культуры, а указание на незнание этикета серьезно ранит самолюбие адыга.

На том, какое эхо возымело *адыгэ хабзэ* в письменной литературе адыгов, мы останавливаться специально не будем, лишь адресуем читателя к монографии Ю. М. Тхагазитова «Эволюция художественного сознания адыгов» (2006), и укажем, что жизнестойкость этого феномена подтверждается в данном случае тем, что *этикет* – доминантный компонент триады («миф – эпос – этикет»), положенной автором в основу культурологического прочтения стадий, обозначившихся на пути развития адыгского художественного сознания.

Как нам представляется, неизмеримо важно учитывать практическую направленность адыгэ хабзэ, ярко выраженный акцент на материализацию идеала. «Заточенность» идеала *адыгэ хабзэ* на материализацию, на практическое применение вполне отразилась и в тех особенностях концептуализации понятия «идеал», которые имеют место в адыгской языковой картине мира.

Но прежде чем перейти к образцам «проговаривания» адыгской культурой понятия «идеал», приведем тонкое замечание лингвиста О. А. Корнилова о причине, порождающей особенности концептуализации общечеловеческих понятий в культурах разных народов: «Мир как бы повернут к конкретному народу лишь своей незначительной частью, которая и получает в языке наибольшую дифференциацию, ибо только она дается ему в непосредственных ощущениях, остальная часть

внешнего мира обозначается «крупными мазками», не «прорисовывается» тщательно. Этим объясняются значительные отличия в словесном покрытии внешнего мира разными этническими языками. При этом имеют место не только лексические лакуны и различия объемов значения отдельных слов-коррелятов, но и различия коннотаций, закрепившихся за обозначениями одних и тех же объектов окружающей среды в разных языках»¹². Попытаемся выявить ту «часть», которой идеал «повернут» к сознанию адыгов. Вот через какие лексемы можно концептуализировать понятие «идеал» в кабардино-черкесском языке:

щанхъэ – «пример, образец (напр. для подражания) / Цыхум и дуней тетыхъэм, и хъэл-щэным нэгъуэщхэр дэплтхей, зыхалтхъэ хъуну хэлтыр»¹³. В данном случае приведено одно из ряда значений, указанных в словаре «Кабардино-черкесского языка» (1999). На русский язык его толкование можно перевести так: «То, что в образе жизни (отдельного) человека, в его нраве и привычках для других может служить образчиком, достойным принятия». К сожалению, данное толкование не вполне корректно, поскольку привязывает «пример, образец» к образу человека, и тогда ускользает важный аспект адыгского *щанхъэ*: готовая модель, ориентация на удачный прецедент, на однажды реализованную в жизни общества либо индивида совершенную модель, к какой бы области бытия она ни относилась.

Хъуансанлэ – «предмет мечты / Зылэрагъэхъэну гухэль зыхуащда, зытеллэ, зыхуей, зыхушцэкъу, гур зыхуэпабгъэ»¹⁴. Перевод толкования: «То, чего стремятся достичь, чего жаждут, к чему устремляются, чего желают всем сердцем». Здесь идеал предстает в более размытом виде, как ценностный ориентир, некий духовный двигатель человека. Но надо сразу оговорить, что кабардино-черкесское *хъуансанлэ* являясь чем-то отдаленным, пребывающим за пределами наличных возможностей человека, вовсе не обязательно подразумевает недостижимость. *Хъуансанлэ* – тот ориентир, который заставляет вступить на путь преодоления

преград, и на высших ступенях возможностей индивида он вполне достигим.

Понятно, что оба приведенных нами понятия совершенно не покрывают друг друга. Но акцент на материализацию присутствует в них обоих. (Чтобы подчеркнуть, насколько подобное восприятие отличается от того, что было инициировано античностью, достаточно вспомнить, что «у Платона идеал трактовался как идея божественного ума (...), как единичный предмет в его чистом созерцании, как самый совершенный из всех видов возможных сущностей и первооснова всех копий в явлении»¹⁵).

Также на область идеала выходят определения, выражающие в кабардино-черкесском стремление к совершенству – *нэс, нэгъэса*.

Нэс – настоящий; превосходный / Зэрщытыпхъэм тет, щыщӀагъэ зимылӀэ, икӀукӀэ фӀы¹⁶. Перевод толкования: «Соответствующий тому, как должно быть, безупречный, очень хороший». *Нэгъэса* – совершенный, безупречный, абсолютный. Здесь мы сталкиваемся с характерным для многих индоевропейских языков сопряжением понятий «идеал» и «совершенство», что, безусловно, имеет законные основания, коль скоро идеал есть «предельное представление» (В. Бранский). В то же время существуют тонкие различия между тем и другим. Если идеал – конечная точка, объект стремлений, то совершенство – скорее характеристика этого объекта, степень его выразительности.

Характерно, что в кабардино-черкесском языке *нэгъэса* буквально переводится как «исполненный до конца, завершенный». То есть «совершенный» в адыгской картине мира концептуализируется как «завершенный». Смысловым ядром выступает не «верх», не «превосходство», как, например, в русском слове, а «завершение», «доведение до предела»¹⁷, что в очередной раз усиливает акцент на материализации и позволяет сказать, что трансцендентная направленность идеала, которая доминирует в трактовке его европейской культурной традицией, у адыгов менее выражена.

1.2. Зарождение письменной культуры. Ценностная ориентация русскоязычного просветительства

В начале XIX века духовная культура адыгов обретает новую ипостась – письменную. Точка отсчета столь значимого события определяется в рубежах Кавказской войны, «в ее трагических перипетиях будет наблюдаться раскол гармоничного и самодостаточного мира и зарождение письменной культуры»¹⁸.

Возникновение новой формы бытования культуры и, безусловно, сопряженная с этим потребность в реализации новых идеалов, четко определяется через закономерность, выведенную в теории бытования идеалов В. П. Бранским. Закономерность эта состоит в том, что столкновение противодействующих факторов в рамках определенной социальной системы затрагивает все ее уровни: экономический, политический, этический. Именно уровень этических представлений и определяет в итоге отбор идеалов мировоззренческих и эстетических¹⁹. Надо подчеркнуть, что при этом не важно, вызваны эти противодействующие факторы внешним вмешательством в систему, либо вызревают внутри нее самой.

Таким образом, привычный оборот «сложились необходимые условия», посредством которого «истолковываются» причины многих духовных преобразований, в свете данной теории утрачивает свою размытость. Появляется возможность увидеть, из чего же именно состоят эти «условия».

Согласно обозначенной закономерности, все то, что зовется культурным достоянием и оценивается как вершинные достижения человечества, получает импульс к возникновению с нижнего, самого что ни на есть прозаического, дисгармоничного и на взгляд непосвященного безмерно отдаленного от искусства уровня бытия. (Конечно, эта же концепция учитывает, что имеет место и обратное воздействие – с верхних этажей на нижние,

но этот процесс уже вторичен). Уяснив это, невозможно осмысливать явления, зарождающиеся в переломные моменты культуры, не удерживая в поле зрения ту структуру (иерархию), которая их порождает.

Для большей наглядности воссоздадим *селективную цепочку* формирования идеала, которую обосновывает В. П. Бранский²⁰. Но, дабы не нарушать устойчивость представления о мировоззренческом и эстетическом уровнях как о вершинных достижениях социальной системы, мы рискуем ее незначительно видоизменить, изобразив ее звенья в порядке, обратном тому, что приводит в своей монографии ученый:



Понятно, что в ходе затяжной кровопролитной войны неизбежно менялись социально-экономические условия, вместе с ними, желал народ этого или нет, менялась мораль адыгского общества. Яркий эпизод из ряда внешних мер, спровоцировавших необратимые перемены в области привычных общественных норм и определяемого ими мировоззрения, приводит В. Х. Кажаров. Это введение Кабардинского временного суда (1822) – новой системы судопроизводства, которая, как подчеркивает ученый, означала поражение «шариатского движения, отмену «духовных судов», «что привело к ликвидации последних остатков политической самостоятельности Кабарды»²¹. В свете такого итога дисгармония на уровне политическом, трансформации на уровне этическом, трагический поиск и рождение новых идеалов неминуемы.

На гребне жесткого столкновения противодействующих факторов всегда назревает необходимость изменений. Такая потребность в какой-то момент находит путь к реализации. И путь реализации в этом случае оказался определен не выбором народа, а вынужденной мерой, той, что была продиктована на данный момент историей, и на первых порах по этому пути пошел не весь этнос (к этому обстоятельству мы еще вернемся), а лишь горстка избранных – аристократы, поступавшие на службу в царскую армию.

Мы говорим, что выбор пути был вынужденным, подразумевая тот факт, что со стороны Российской империи просвещение горской аристократии было ходом колониальной политики. Как подчеркивает Г. Д. Базиева, «в XIX веке царская администрация особенно активно привлекает к сотрудничеству представителей высшего сословия коренного населения (через обучение в учебных заведениях, а также службу в царской армии), так как начинает осознавать непригодность насильственных мер для окончательного покорения региона»²².

Так, с опорой на язык воющего с ним народа, обретает голос явление, которое впоследствии будет названо просветительством Северного Кавказа. Безусловно, мы не забываем и о роли так называемого «восточного культурного канала» (З. Налоев), но как просветительское направление «восточный культурный канал» заявляет о себе в полную силу только в начале XX века, в рамках же XIX века он возникает лишь sporadически (деятельность Нотауко Шеретлука, отчасти – Шоры Ногмова), главным образом представляя собой свободную от просветительской идеологии начальную ступень образования, единственно доступную горцам через обучение в медресе. Лишь в начале XX века на Северном Кавказе появляются рассчитанные на широкие демократические круги новометодные медресе, синтезирующие традиции богословского и светского образования, и в этом синтезе, кстати, обнаруживающие заметную долю влияния русской революционной мысли.

Если, как мы сказали, со стороны России привлечение горской аристократии к образованию было политическим ходом, то со стороны той немногочисленной прослойки горцев, которая вовлеклась в данный процесс – в этом виделся один из путей преодоления национальной трагедии. Нельзя пройти мимо того, что зачинатели книжной культуры адыгов, получившие в России всестороннее образование, не заимствуют сюжеты и образы русской культуры. «Занимая высокие посты на военной или административной службе»²³ (И.-Б. Атажукин, Ш. Ногмов, С. Хан-Гирей, С. Казы-Гирей, С. Адиль-Гирей), они не перестраиваются в своем материале на русский лад, а спешат сказать прежде всего о самобытности родного этноса, запечатлеть его традиции и обычаи. И дело здесь, конечно, не только в предписаниях идеала романтизма, сообразно которому «местный колорит» выступал средством раскрытия национального своеобразия²⁴. Во всем чувствуется отчетливая устремленность ценностного вектора к бытию родного этноса, момент осознания своей миссии²⁵.

Наряду с художественными текстами они в короткие сроки формируют фактически целую «систему знаний» о духовной и общественной жизни адыгов. И, как замечают исследователи, в этом рвении сказалась не только специфика просветительского мировоззрения, но историческая необходимость: ««Энциклопедизм» их обусловлен был историческими обстоятельствами, требовавшими от них одновременной деятельности в различных сферах общественной и культурной жизни народа. Они проявляли себя как политические и общественные деятели, историки, этнографы, экономисты, филологи, фольклористы, писатели»²⁶. По сути, просветители XIX века – это рефлексирующее, упорядочивающее, систематизирующее начало истории адыгской культуры.

Если ранее был единственный инструмент сохранения истории и духовной культуры адыгов – это память и изустная передача, то теперь, постепенно, этим инструментом становится русскоязычная письменность. И овладевают им

горцы, если иметь в виду уровень выразительности, виртуозно. Некоторые эпизоды внешней оценки, которые об этом свидетельствуют – ставший хрестоматийным отзыв А. С. Пушкина о помещенной им в «Современнике» повести С. Казы-Гирея «Долина Ажитугай»; «Записки о Черкессии» Хан-Гирея, написанные по заказу императора Николая I, но после его же ознакомления с ними запрещенные к печати; конкурсное сочинение гимназиста А.-Г. Кешева, в отзыве на которое «Русский педагогический вестник» искренне признается, что «Как-то странно, но вместе с тем отрадно видеть под такими словами черкесское имя – Адыль-Гирей Кешев!»²⁷.

Сформировавшийся в XIX веке пласт письменной культуры адыгов, как и ряда других народов Северного Кавказа, сам по себе есть материальное свидетельство зрелого идеала. Определяя его эстетическую ипостась, исследователи указывают на осуществившийся в нем синтез просвещенческого²⁸ и романтического. «Идеология просвещения, в том виде как она была воспринята и освоена адыгами, соединяется у них с романтическим мировосприятием. В самом типе сознания сложно и противоречиво сочетаются просветительские идеи и романтизм как тип культуры», – пишет Ю. М. Тхагазитов²⁹. Очерчивая доминирующий в этом синтезе круг представлений, исследователь называет руссоистскую идею «естественного человека», «золотой век» естественных людей, к которому мечтает вернуться человечество, идею равенства и разума как высшей ценности, приводящей к гармонии жизнь отдельного человека и общества³⁰. Понятно, что центр этого круга идей – идеал человека – тоже синтезированный и определить однозначно тот тип героя, через который этот идеал индивидуализируется в художественном пространстве, довольно сложно.

Сложность эта прежде всего продиктована неоднородностью адыгского просветительства – оно включает в себя несколько этапов. И на этих этапах собственно художественное повествование выделяется не сразу и, соответственно, не сразу проявляется личностное нача-

ло, позволяющее судить о преобладающем типе героя. Как показывает в ходе анализа произведений зачинателей адыгской литературы Ю. М. Тхагазитов, в них вырисовывается линия продвижения от просветительской идеологии с элементами романтического мироощущения (Ногмов, Хан-Гирей) через романтизм (Казы-Гирей) к «просветительскому реализму» (А.-Г. Кешев, К. Атажукин). Но все это – именно *элементы* художественных систем, наслаивающиеся на общий идейный стержень, но не успевающие обрести устойчивость. Проще говоря, мировоззренческий идеал письменной культуры адыгов XIX века один, а герой, его транслирующий (эстетический идеал), вариативен. Несколько забегаая вперед, сразу отметим, что в художественных поисках представителей Баксанского культурного центра, продолжающего просветительскую линию, будет наблюдаться «приглушенность» личностного начала, обусловленная дидактической направленностью их творчества.

Но рассуждая об особенностях идеала на этапе формирования письменной культуры адыгов, не будем упускать из виду, что это был идеал определенной, немногочисленной прослойки этноса, идеал избранных. Они представляли цвет адыгской культуры XIX века, но в силу нераспространенности письменности среди основной массы адыгов, утверждаемые ими идеалы вряд ли можно рассматривать как общезначимые. Выражаясь фигурально, письменная культура «осваивалась» пока что на ограниченном участке адыгского мира, а вся остальная его часть продолжала транслировать свои ценности через фольклор. Страшная реальность войны протяженностью в целое столетие «продлевала жизнь» «историко-героическому эпосу, ориентированному на создание типических общественно-резонансных образов»³¹. И для народа, ввергнутого в эту реальность, незыблемым оставался «приоритет ...песен историко-героического содержания и преданий, которые чаще всего бывают связаны с этими песнями»³². Не имеет значения, в честь какого героя

слагались песни-плачи, утверждаемый ими идеал был един – идеал доблести. И здесь, на уровне эпоса, обнаруживается точка схождения опорных ориентиров «избранной» на тот момент прослойки адыгской культуры и тех ее носителей, для которых фольклор был частью их естественного миропорядка ³³.

Разумеется, взаимодействие в поле одной национальной культуры нескольких идеалов вовсе не обязательно говорит об их противоборстве. Хотя, если рассматривать отдельно политический уровень социальной системы, схематически изображенной В. П. Бранским, справедливо будет указать хотя бы на разнонаправленность политических идеалов ряда просветителей так называемой «прорусской» ориентации и продолжающего отстаивать идеалы своей национальной независимости народа. Но в том и другом случае доминанта – четкое осознание своей этнической принадлежности, стало быть, разнонаправленность идеалов на политическом уровне оказывается не столь сильной, чтобы нарушить общность идеалов на уровне этических представлений. Да и сам феномен возникновения письменной культуры, подталкиваемый стремлением к преодолению трагической участи своего народа, есть не что иное, как демонстрация верности этическим идеалам этого народа. Все усилия просветителей были «...посвящены проблемам адыгской жизни и одушевлены интересами родного народа» ³⁴.

1.3. Становление письменности на родном языке. Идеи исламского обновленчества

На почве тех же национальных интересов в конце XIX – начале XX века формируется литература арабоязычно образованных людей. Как отмечает Г. Д. Базиева, «основной чертой просветителей-мусульман, также как и просветителей европейского толка, было стремление к повышению уровня национального самосознания, определению идентичности» ³⁵.

На данном отрезке времени северокавказское просветительское движение подстегивается идеями исламского реформаторства, получившими распространение на Ближнем и Среднем Востоке и на территории Российской империи ³⁶. Чтобы яснее увидеть процесс утверждения новых мировоззренческих идеалов, оставивших свой след в адыгской литературе начала прошедшего века, необходимо несколько задержать свой взгляд на явлениях, вошедшем в историю под названием джадидизм.

Можно сказать, что «русский вариант» исламского реформаторства представлял собой одновременно и реакцию на господствующую в мусульманском мире схоластическую систему образования, и своеобразный противовес процессу русификации мусульманских общин России. Последнее обстоятельство, кстати, объясняет настороженное отношение к идеям джадидизма со стороны царского правительства: «Несмотря на то что в 1905 г. вышел «Указ об укреплении начал веротерпимости», который предоставлял всем народам свободу вероисповедания, российское правительство учредило Особое совещание по делам веры (под председательством А. П. Игнатьева). Российская администрация рассматривала идеи модернизации ислама, все более распространявшегося на окраинах империи, как попытку государственного переворота. Подъем мусульманского движения начала XX века был воспринят главой российского правительства и министром внутренних дел П. А. Столыпиным как серьезная угроза «историческим задачам русской государственности». Столыпин активизировал деятельность всех структур центрального и местного аппарата МВД, других министерств и учреждений империи для ограничения деятельности исламских реформаторов» ³⁷. Однако то, что в общественно-политическом плане истолковывалось правительством как угроза историческим задачам русской государственности, в плане интеллектуальном истолковывалось традиционным мусульманским духовенством как угроза, подрывающая основы ислама. Немаловажно,

что реформа исламского образования, название которой связано с введением нового звукового метода обучения письменности (от араб. усул-и джажид – новый метод), с 1905 года осуществлялась главным образом через активное сближение с европейской образовательной культурой. И, как видится нам, тот факт, что «джаджиды находились под огромным влиянием европейской политической мысли, особенно конституционных идей, а также младотурецкого движения в Османской империи»³⁸, является определяющим в понимании новаторской природы данного явления. Что примечательно, «новометодность» джаджидизма возникает не как результат эволюции традиционной методики образования приходских школ и медресе, не на ее основе, а вопреки ей, ибо утверждает необходимость совмещения изучения основ Корана с традициями светского образования. Такая идеологическая позиция навлекает гонения на новометодные медресе со стороны реакционного духовенства, в частности, многочисленные случаи их погромов, шельмования прогрессивно настроенных учителей³⁹.

На Северном Кавказе, в частности, в Кабарде и Балкарии, система начального и среднего мусульманского образования существовала еще с XIX века, но на протяжении такого длительного периода она так и не эволюционировала в заведения просветительской направленности, хотя острая необходимость в том была очевидна. Яркое исключение, подтверждающее общую закономерность – это деятельность шапсутского эфенди Нотауко Шеретлука (жил во второй половине XVIII – начале XIX века), решительное пресечение просветительских порывов которого более чем красноречиво свидетельствует об ограниченных задачах традиционного мусульманского образования. Прогрессивный сдвиг в русло просветительства произошел только в начале XX века и, бесспорно, связано это с влиянием движения исламского обновленчества. В статье «Али Шогенцуков и джаджидизм» писатель и публицист Х. Кауфов, ссылаясь на географию перемещений будущего классика

кабардинской литературы и историю возникновения книг на арабской графике для кабардинских школ, вполне логично обосновывает связь деятелей так называемого Баксанского культурного центра ⁴⁰ с исламским обновленческим движением. Так, юный Али Шогенцуков при поддержке своего учителя, сторонника модернизации ислама Нури Цагова, отправляется на семимесячные курсы подготовки учителей в Дагестан (город Темирхан-Шура) – колыбель первого на Северном Кавказе просветительского общества, тесно связанного с идеями джадидизма ⁴¹, затем следует Бахчисарай, где располагается педагогическое училище лидера джадидов Исмаила Гаспринского ⁴². Что касается изданной Нури Цаговым и Адамом Дымовым литературы для новометодных медресе, то и здесь просматривается идеологическая закономерность: «первые азбуки и буквари для таких школ отпечатаны в той же Темирхан-Шуре и в столице джадидов Поволжья Казани» ⁴³. Как штрихи, завершающие общую картину, можно привести те факты, что «последователи джадидизма были выпускниками реформированных медресе Каира и Стамбула» ⁴⁴, а, как известно, именно через эти города прошли сторонники «нового метода» Нури Цагов (Стамбульский университет), Исмаил-хаджи Купов, Амин Хапцев, Махмуд Гугов, Темболат Губашиев, Адам Дымов, Ибрагим Тлегуров (Каирский университет аль-Азхар); в период расцвета джадидизма в Дагестане в новометодном медресе Темирхан-Шуры обучался будущий поэт и революционер Пшикан Шекихаев, оказавшийся там благодаря ходатайству (!) Мажида Фанзиева. Установленная джадидами прогрессивная образовательная модель отчетливо проступает в описании новометодного медресе Махмуда-хаджи Гугова ⁴⁵.

Внедренность просветительского движения Кабарды начала XX века в контекст определенных культурных связей констатирует З. М. Налоев, правда, не связывая это с движением исламского обновленчества: «Как видно, баксанский культурный очаг с самого начала имел творческие связи с другими подобными центрами как

внутри страны (например, с Дагестаном, а впоследствии с Казанью), так и за рубежом – в особенности с Черкесским благотворительным обществом («Адыгэ фӀыщӀэ хасэ») в Стамбуле и университетом аль-Азхар в Каире. Черкесское благотворительное общество издавало в Стамбуле газету «Гуаза», печатавшую статьи на турецком, арабском и адыгском языках и обсуждавшую, наряду с другими, общеадыгские проблемы»⁴⁶.

Причина того, что после значительного периода существования в Кабарде конфессионального образования, не выказавшего никаких просветительских импульсов, в начале XX века вдруг возник целый комплекс атрибутов новой культуры – национальная письменность (пусть и на основе арабской графики), расширенное понимание духовного образования, новая тональность богословских текстов, пропаганда культуры книжности – объяснима соответствием этих новаций джадидистской идеологии в большей степени, нежели внутренними предпосылками: «Джадиды критиковали религиозный фанатизм, требовали замены устаревших религиозных школ национальными светскими, ратовали за развитие науки и культуры, выступали за издание газет на родном языке, за открытие культурно-просветительских учреждений, что способствовало сплочению демократических сил общества»⁴⁷. В том, что в идеях исламского обновленчества справедливо усматривать не результат эволюции конфессионального образования, а скорее некий его противовес, убеждает и понимание джадидами ограничивающего эффекта арабоязычного образования. В этом смысле характерен дерзкий выпад против проповедника, который позволил себе в мечети молодой сохста Пшикан Шекихачев: «...Зэи дызы-хуэмеину хьэрышыбзэр дджыурэ ди гъащӀэр макӀуэ, щӀэ-ныгъэншэуи дыкӀонэ. МынэхъыфӀу пӀэрэт ди лъэпкъым и къекӀуэкӀыкӀар, абы зэрызиужьын хуей Ӏуэхугъуэхэр дджамэ? КӀэщӀу жысӀэнщи, дыхуейщ щӀэныгъэ нэс!»⁴⁸. – «...За изучением арабского языка, который нам никогда не понадобится, проходит наша жизнь, мы остаемся необра-

зованными. Не лучше ли было б, если бы историю нашего народа, то, что способствует его развитию, мы изучали? Скажу коротко, нам нужны всесторонние знания *!»⁴⁹. Можно сказать, что мысль Шекихачева универсальна для всех исламских прогрессистов той эпохи, что же касается того обстоятельства, что национальные литературы мусульманских народов российских окраин формировались с опорой на арабскую графику, то обосновать это очень просто – именно она являлась той знаковой системой, которая имела хождение среди мусульман.

Безусловно, в каждом регионе джадидизм проявлял свои «национальные особенности», в нашем случае это было связано с тем, что окончившаяся поражением горцев Кавказская война и последовавшее за ней мухаджирство сделали вопрос о национальном самосохранении особенно болезненным. Не случайно лейтмотивом всех художественных и публицистических произведений деятелей Баксанского культурного центра и его приверженцев, а также лекционных курсов по истории, которые читались в новометодных медресе, в общекабардинской учительской семинарии Цагова-Эльбердова (1919–1920), и в «Кружке горской молодежи», организованном при Нальчикском реальном училище (1917), становится мысль о необходимости возрождения и сохранения этноса.

Возрожденческие настроения, витавшие в атмосфере тех лет, надежды, разбуженные поколением энтузиастов, выразительно и лаконично сформулированы в преамбуле к опубликованному в газете «Адыгский голос» («Адыгэ макъ». 1918. № 43) стихотворению «Хох» («Благопожелание») Зулкарнена Гуанова (1892–1974). В отсутствие этой преамбулы основной текст был бы обыкновенным образцом традиционных адыгских благопожеланий: «<...> Биибэм я шынагъуэкIэ дурэшым дэкIуэдауэ щыт ди бзэр къыдзыхыжауэ адыгэр къэзыгъэпсэужыну мурад зыщIауэ, а IуэхумкIэ гугъу зезыгъэхуэ щыт ди уциякIуэ-

* Все подстрочные переводы в данном издании наши, кроме тех случаев, которые оговорены отдельно. – И. К.

хэм Алыхым фІы яхуицІэ! Абы адэкІэ, я ди тхэ, ди бзэ дурэшым кыдаыхжамкІэ ди Іуэху зетхэжу, ди цІыхухэр гъэса хъуауэ дыгъэлъагъу!»⁵⁰. – «<...> Вражеским полчищем загнанный в угол, погибающий наш язык кто вызволяя, адыгов воскресить вознамерился, во имя этого дела через трудности проходящих наставников наших да благословит Всевышний! А после этого, о бог наш, на языке нашем из угла вызволенном чтобы мы свои дела свершали, наши люди образованными чтобы стали, дай нам увидеть!».

Волей истории «северокавказский джадидизм, в отличие от татарского и азербайджанского, сложился гораздо позднее как реакция на революцию 1905–1907 гг., обозначившей новые проблемы, в числе которых первостепенное значение заняли национальный и социальный вопросы»⁵¹. «Зажатое» по времени между двух революций, исламское реформаторство в Кабарде и Балкарии, безусловно, являло собой взаимопереплетение самых прогрессивных идей рубежного времени, но тем не менее оно не успело развиваться настолько, чтобы выдать высокие образцы письменной литературы. Одна из основных задач, которую ей предстояло решить для повышения уровня этнического самосознания – это распространение всеобщего образования на широкие демократические круги (и, надо сказать, что на этой ниве деятели Баксанского культурного центра пусть отчасти, но сумели реализовать то, что не было возможным на этапе русскоязычного просветительства). Назначение появившихся в этот период художественных текстов обуславливало их художественную непритязательность. «Книги, которые издавались адыгскими арабистами на родном языке (оригинальные или переводные), отличались небольшим объемом и облегченным, доходчивым стилем. Это красноречиво свидетельствовало о том, что они предназначались именно для начинающих читателей, как и материалы, публиковавшиеся в газете «Адыгэ макъ»⁵². Поэтому на данной стадии становления письменной культуры с большей или меньшей степенью полноты

различимы мировоззренческие идеалы, говорить же о том, что они выкристаллизовались в целостную эстетику, не приходится.

Так, в континууме мировоззренческих идеалов баксанских просветителей продолжает свою жизнь представление о «золотом веке». Объясняя его востребованность на данном этапе, З. М. Налоев делает следующее предположение: «Видимо, мы столкнулись здесь со стремлением (может быть, иногда неосознанным?) создать определенную идеологию, предназначенную поднять мнение народа о собственных достоинствах и возможностях, и, показывая жалкое состояние нынешнего дня, пробудить нацию к возрождению «золотого века», а проще говоря: повести народ к просвещению, к культурному расцвету, к сотрудничеству с цивилизованными нациями»⁵³. Задерживаться на конкретных образцах, транслирующих идею «золотого века», мы не станем, поскольку данная сторона вопроса рассматривалась до нас неоднократно и исчерпывающе⁵⁴.

Помимо, в общем-то, аутентичного адыгскому сознанию представления о великом прошлом, прогрессивными деятелями активно адаптируются на почву зарождающейся письменной культуры так называемые революционные идеалы. Но, надо заметить, революционность эта особой природы. И здесь явное созвучие идей исламских реформаторов с идеями грядущего Октября может отвлечь нас от одного весьма существенного явления. Смысл его в том, что джаиды «подчеркивали необходимость открытия «врат иджтихада» для разрешения задач, которые ставила перед мусульманами европейская цивилизация»⁵⁵. Ал-Иджтихад – («усердствование», «большое старание») – деятельность богослова в изучении, решении вопросов богословско-правового комплекса, система принципов, аргументов, методов и приемов, используемых им при этом исследовании, а также степень авторитетности самого ученого (муджтахид) в знании, интерпретировании комментировании богословско-правовых источ-

ников»⁵⁶. Возникновение практики ал-Иджтихада в свое время было вызвано меняющимися условиями жизни в мусульманской общине и возникающими при этом проблемами правового характера. Свою роль играли здесь разночтения в толковании священных текстов, сложность их соотнесения с актуальной жизненной практикой. «Поэтому главной целью ал-Иджтихада стало обнаружение и решение вопросов – новых или не решенных предшественниками – таким образом, чтобы эти решения временно опирались на ислам и поддерживали его»⁵⁷. Развившись к концу VII века через богословско-правовые школы, практика ал-Иджтихада к концу XI века сформировала «...принципы ислама как идеологии и как обоснования общественного устройства. Дальнейшая их разработка прекратилась, «двери ал-Иджтихада закрылись»⁵⁸. Упрощенно говоря, идеологическое положение джадидов об «открытии врат иджтихада» подразумевало необходимость авторитетной интерпретации священных текстов с целью их модернизации, сближения с реалиями жизни. В свете такой задачи совершенно иначе воспринимается идейная подоплека так называемые «благочестивых» текстов баксанских деятелей.

В той их особенности, что истолковывается адыгским литературоведением как «понижение религиозности житийных книг»⁵⁹, среди которых упоминается «Житие Мухаммеда» («Сиратун Мухаммадие») Адама Дымова, «Похвала жене пророка золотого Айше-гуаше» («Бегъымбар дыщэм и фызу ХьэҠишэт и щыгтхъу») Нури Цагова, справедливее было бы допустить воплощение идей исламского реформаторства, в конкретном случае – попытку избавления от догматизма священных текстов.

Среди сохранившихся произведений данного направления солидную часть занимают тексты Адама Абдул-Гафаровича Дымова (1878–1937). Мы склонны полагать, что для человека, обучавшегося в прогрессистки преобразованном после реформ Мухаммеда-Абдо⁶⁰ университете аль-Азхар, затем принявшего идеи Гаспринского и пре-

подававшего по его методике в Баксанском медресе, заботящегося о том, чтобы его лучшие ученики получили высшее образование там же, где и он сам⁶¹, в подобных трудах осуществлялась не конспирация «еретических» идей через удобоваримую для реакционного духовенства форму, но попытка демократизации и популяризации коранического знания, норм ислама. Именно в таком ключе целесообразно рассматривать его «Верные слова» («Псалъэ пэжхэр»), короткие стихотворные тексты наставительного характера «Молитва перед сном» («Гъуэлъыжыгъуэ тхэлъэу») и «Сказанное благовоспитанным ребенком» («ЩэныфIэ цыкIум жиIар»). И даже в таком традиционном по содержанию произведении, как «Благое слово» («Кэлимэ-тун тIэийибэ-тун. ПсалъэфI»), важно не проглядеть шаг, осуществляемый к прозрачности религиозного знания, а не только прием ослабления бдительности реакционного духовенства. Характерно, что открывающееся изложением девяти принципов ислама произведение включено в «Антологию ранней адыгоязычной литературы» (2010) как образец, претендующий на художественность (что, разумеется, имеет место быть), отчего оказалось возможным пропустить некоторые его фрагменты. В «Комментариях» к изданию отмечено: тексты «Молитвенных формул, подтверждающих намерение в месяц Рамадан», «Молитвенных формул, подтверждающих намерение совершить намаз», «Совершение намаза во время Ид ал-Фитра», как не являющиеся литературными, мы пропустили»⁶². Сюда же, в «Комментарии», вынесена и каноническая для религиозных текстов концовка «Благого слова»: «Тхылъыр ирикъу-ащ. Зи гугъуехъыр Дым Гъэфар и къуэ Иэдэмщ. Алыхъым псоми фIы яхуищIэ! Илъэс 1335/1917. Апрель, 25». – «Книга завершена. Труды Дымова Гафара сына, Адама. Да благословит всех Аллах! Год 1335/1917. Апрель, 25». Между тем присутствие всех этих деталей, да еще учет того, что книга была напечатана в Казани (1917), делают более очевидным, что текст создавался в контексте исламского реформаторства. С позиции сегодняшнего дня

это уже не так ощутимо, но небывалая «продвинутость» подобных произведений сказывалась уже хотя бы в том, что священные исламские тексты проповедовались доходчиво, на родном, адыгском языке.

Размещенные в обоих выпусках «Адаба» («Щэнгъасэ») Дымова рассказы о жизни пророка и его сподвижников перемежались короткими миниатюрами, часть которых в форме живого диалога раскрывала технику основных исламских ритуалов, а часть развертывалась в форме бытовых зарисовок, не имеющих прямого отношения ни к житийным текстам, ни к ритуалам. Но все вкуче ненавязчиво выстраивалось вокруг темы воспитания характера и намечало этические нормативы идеального человека, для которого личностное самосовершенствование есть путь к свершению общественного блага. Если отвлечься от дидактической упрощенности этих текстов и попытаться выделить нормативы совершенной личности в интерпретации баксанских деятелей, а это – чистота духовная и физическая, прилежание, милосердие и альтруизм, пытливость, терпение, понимание равенства всех людей перед Богом и т. д., – то можно констатировать, что конфессиональная компонента их концепции непротиворечиво перетекает в светскую и наоборот. То есть, по сути, преодолевается умозрительность религиозных постулатов.

Несколько обескураживающий акцент на частную жизнь пророка вместо повествования о его святых деяниях, как и на интеллектуально-творческих способностях его супруги вместо образцовой набожности в упомянутых выше сочинениях Дымова «Житие пророка Мухаммеда» и «Похвала жене пророка золотого Айше-гуаше» Цагова открыто либерализует религиозное знание, помещая на место канонической догмы живых людей, воплощая тезис о том, что ислам должен идти в ногу со временем.

Демократизация религиозного знания, осуществлявшаяся в русле исламского обновленчества, безусловно, несла с собой и элемент сомнения: «Джадиды считали, что ислам не запрещает критически изучать историю

мусульман, а поскольку исламу не удалось создать идеальную культуру, то мусульмане ни в коей мере не обязаны считать своих нынешних духовных наставников носителями совершенного знания, и обязаны искать принципы социального устройства, наиболее подходящие тому или иному историческому периоду»⁶³. С этой точки зрения стоит очередной раз взглянуть на знаменитую «Песню о негодных сельских муллах» (1913) Пшикана Шекихачева. Ее принято толковать как сугубо революционное произведение, тем более что, как пишет З. М. Налоев, она стала народной песней в период гражданской войны и культурной революции⁶⁴, однако в свете тех представлений, которые составили фундамент обновленческой идеологии, стихотворение раскрывается именно как яркий ее образец. Если внимательно перечитать перечень деяний сельских мулл, которым обусловлен лейтмотив «ЛэжьакIуэм сытыр фи лажэ? / Лажээм ихьынри молэжьщ». – «Тружеников в чем (ваша) вина? / Виновны, будь они неладны, муллы негодные»⁶⁵, можно заметить, что в нем нет ни слова, обращенного против религии, лишь последовательная инвектива против религиозного мракобесия. «Сельские муллы негодные» «проклинают тех, кто просвещает людей»; преследуя свои цели, они перевирают хадисы; необоснованно пользуются атрибутами религиозного совершенства; используют непонятный язык Корана для устрашения людей; просвещение называют богопротивным; отвращая сердца черкесов от Кавказа, ведут протурецкую пропаганду. Завершающим аргументом, оправдывающим нетерпимость автора по отношению к реакционному духовенству, является боль за судьбу родного этноса: «Тыркужьым я Анидолэм / Кавказыр дынемызэгъ, / Щы фIыщIэм щIызэгъэжынхэм / Адыгэр дагъэмэщIащ»⁶⁶. – «К турецкой Анатолии / Кавказ не приладится, / (Те), кого лишь могила исправит / (Они) адыгов численность сократили».

Но, что важно учесть, позиция автора определяется не только в жесткой оппозиционности всему перечисленно-

му, но и в претензии на знание им истинного ислама: «Са-рыкъ нэпщри кыфалъхъ, / Мухъэрэбыми къотысхъ, / Шэрихъэт нэпщхэри кывжа!»⁶⁷. – «Чалму дтя отвода глаз надевают, / В нишу, указующую в сторону Каабы усаживаются, / Мнимый шариат вам проповедуют»; «Алыхым игъэхэрэмхэр / Молэжхэм ягъэхэлэл»⁶⁸. – «То, что Аллах харамом назвал / Муллы негодные халялем называют». Созвучие реформаторских и революционных идей в конкретном случае вполне очевидно, и одно не отрицает другое. Можно возразить, что осознанное отношение к идеям исламского реформаторства на данном этапе культурного развития – всего лишь гипотеза. Но, как видится нам, если бы эти идеи не были и в самом деле существенными для деятелей Баксанского просветительского движения, их приверженцы и последователи вряд ли пошли бы в революцию под лозунгом «шариат и советская власть». В последнем случае попросту отсутствовал мотив, которому требовалась бы религиозная конспирация.

Как показывает Х. Кауфов, главное устремление джадидов – борьба за всеобщее обучение, в 1920 годы рифмовалось с борьбой за распространение грамотности. Они активно вступили в культурное строительство социалистической республики, но их идеалам не суждена была дальнейшая эволюция: «вскоре из бывших джадидов, шариатистов, вообще интеллигенции с арабоязычным образованием почти никого не осталось. Их безжалостно уничтожили, несмотря на заслуги в культуре и революции. Потом об исламе и обо всем, что было связано с ним, стало невозможно говорить иначе, как в бранном смысле»⁶⁹. «Все, что было связано с исламом и мусульманской религией, объявлялось неполноценной, реакционной и тормозящей развитие силой»⁷⁰.

Параллельно линии баксанского просветительства через письменную культуру адыгов начала XX века проходит линия идейных исканий деятелей, сформировавшихся на почве русскоязычного образования. Как известно, «средством формирования пророссийски настроенного

слоя общественной и культурной элиты на Северном Кавказе служила школьная политика Российской империи»⁷¹. Представители горской аристократии еще с начала 20-х годов. XIX века обучались в аманатских школах. Но разделение в контексте культурного развития начала XX века арабоязычного и русскоязычного направлений во все не означает их автономии, деятели обоих активно взаимодействовали и дополняли друг друга, расширяя культурно-просветительское пространство своей эпохи. Так, в 1917 году при Нальчикском реальном училище по инициативе его выпускников начинает действовать кружок «Горской молодежи», для чтения лекций в котором приглашаются Нури Цагов и Хасан Эльбердов. По воспоминаниям Эльбердова, необходимость в лекциях Цагова была определена тем, что студенты «стремились обрести знания по адыгской истории, так как в реальном училище их история не изучалась, а если тема как-то выходила на представителей Кавказа, преподаватели рассказывали то, что не соответствовало действительности»⁷². Необходимость же в организации самого кружка диктовалась стремлением прогрессивной молодежи к просветительской работе – созданию национального алфавита, распространению письменности, подготовке молодежи из крестьянской среды к поступлению в реальное училище. То есть различия в типах образовательных систем никак не препятствовали общности целей и интересов интеллигентской среды, начавшей формироваться на данном отрезке истории. Разниться могла только степень художественности их произведений. Если «новометодники» ориентировались в основном на уровень начинающего читателя, то авторы со светским образованием учитывали опыт европейской и русской литератур. Под впечатлением цаговских лекций по истории Кавказа лидер упомянутого кружка Исмаил Клишбиев слагает в 1917 году исполненное проникновенной силы стихотворение «Золотая гряда гор» («Іуэ дыщэ»), через аллегории запечатлевая в нем стадии духовного расцвета («золотой

век») и упадка (современная поэту реальность) родного этноса.

Европейски образованный поэт и писатель, преподаватель Нальчикского реального училища Тау-Султан Шеретлоков перед лицом масштабной ломки привычных устоев обращается к экзистенциальным мотивам и создает философски углубленные стихотворения «Человек» (1918), «Надежда» (1918), «Душа и тело» (1919). Размышления Шеретлокова и Клишбиева, безусловно, ориентированы на развитую, утонченную читательскую рецепцию, но, еще раз повторим, проповедуемая деятелями рассматриваемого периода через их творчество и просветительскую деятельность модель развития культуры одна – этническая. Более того, их искания обнаруживают созвучие идеям революции. Идея демократического переустройства общества воплощается в их реальных делах, и на разные лады звучит в их произведениях: «Уэри сэри дызэхуэдэ цыхуш / Иадэмрэ Хьэуарэ драбынуэ. Зы цыхур зы цыхум дэлэпыкъуным емыкIу пылъкъым, дэмыIэпыкъунырац емыкIу зыпылъыр». – «Ты и я равные, рожденные Адамом и Евой дети. Нет позорного в том, чтобы один помогал другому, позорно не помогать друг другу», – говорит своему крестьянину король из короткой притчи, введенной Дымовым в дидактический рассказ «Человечность»; «Цыхур зыхуейр мыкуэду, / И жумартыгъэр нэхьыбэрэ / Ибэм дэгуашэтэмэ, / Дуней губгъэныр тIпщIэхэкIт». – «Человек стремясь к немногому, / Если бы в щедрости своей прибавляя / С сиротами делился / От упрека Вселенной мы избавились бы», – приходит к заключению Шеретлоков в поэтическом размышлении «Человек». Можно сказать, что в основе здания, которое стремятся сообща возвести деятели начала XX века, пребывает отрефлексированный идеал гуманизма, поэтому идеалы, декларируемые новым строем, им близки и понятны: «подавляющее большинство деятелей просветительства приняло Октябрьскую революцию и твердо

решило участвовать в преобразованиях, более всего – в области культуры и просвещения. Эмигрантами из числа адыгских «кавказских деятелей стали немногие»⁷³. Тем не менее констатировать наличие переходных идеалов не приходится.

1.4. Распространение национальной письменности. Ценностные ориентиры нового строя

В логику научного осмысления этапов становления письменной культуры адыгов, помимо воли исследователей данного вопроса, незаметно прокрадывается закономерность, в соответствии с которой процесс развития адыгской литературы начинает восприниматься как единая, непрерывная линия. С точки зрения присутствия и повторяемости на разновременных этапах неких устойчивых архетипических моделей, безусловно, это именно так. Тем более что такие модели, как замечает М. А. Хакуашева, – «важнейшие универсальные производные, которые в той или иной форме и степени проявляются в мировой литературе, искусстве, философии, культуре»⁷⁴, закономерности же их проявления в национальной литературе есть «одна из сфер их оригинального воплощения, эманация общего в частном»⁷⁵. Надо заметить, это именно тот уровень художественного сознания, изжить который, к счастью, почти невозможно.

Также иллюзию преемственности создает то, что некоторые достижения Баксанского культурного центра «диффундировали с советским культурным строительством: цаговско-дымовский алфавит, усовершенствованный З. Шогеновым, составил основу первой кабардинской советской письменности (в 1923 г. он был заменен латинской графикой); лидеры баксанского движения (Н. Цагов, А. Шогенцуков, Х. Эльбердов) вошли в актив зачинателей советского кабардинского просвещения и создателей новых учебников...»⁷⁶. Но если взглянуть на природу со-

циальных идеалов досоветского и советского периодов, разрыв традиции станет очевиден.

Здесь важно увидеть, что линии адыгского просветительства, как русскоязычного, так и «арабоязычного», очерчиваются не в рамках насаждаемой культурной политики, как это будет в раннесоветский период, а в рамках преодоления национальной трагедии. Поэтому мы всякий раз подчеркиваем, что эти этапы культурного становления были ориентированы на этническую модель. То есть процесс зарождения новых идеалов (политических, этических, мировоззренческих) и постепенное продвижение к новому эстетическому идеалу здесь начинается с нижних слоев социальной системы, с почвы. Раннесоветская же стадия формирования письменной культуры начинается с деформации мировоззренческих идеалов. Скажем так, теперь не почва формирует идеал, а целенаправленное воздействие извне. Если вернуться к схеме В. П. Бранского, то стрелки, обозначающие силу воздействия, на этот раз будут направлены сверху вниз – от мировоззренческого уровня к этическому и далее по нисходящей.

Характеризуя короткий промежуток между уже завершившейся Кавказской войной и еще не начавшейся ломкой общественного устройства, А. М. Готов выделяет важный идеологический момент: «Когда после почти вековых кровопролитий на Кавказе стало возможным говорить о мирном устройстве края, среди прочих проблем возникла и проблема отношения к недавнему прошлому, т. е. к тем трагическим событиям, которые привели горские народы к физическому и моральному истощению, а огромные массы людей принудили покинуть историческую родину и искать прибежище в Османской империи. Следовательно, определялось и отношение к той форме культуры, которую представляет устное народнопоэтическое творчество, и которое признается за историческую память народа.

Следует воздать должное, у царской администрации на Кавказе нашлось достаточно разума и такта, чтобы не при-

бегать к жестким запретительным мерам и не насаждать силой удобное ей отношение. До настоящего времени опубликованные в XIX – начале XX века исторические труды, фольклорные материалы, а иногда и художественные произведения русских авторов являются важнейшими источниками достоверных сведений о событиях и действующих лицах той войны»⁷⁷. То есть при всех сложностях становления национальной культуры откровенная ломка ее мировоззренческих и этических представлений не провоцировалась. В контексте же народившегося социализма переходные звенья от предыдущей эпохи к новой оказались идеологически невозможны.

Предложенная русскоязычными адыгскими просветителями и развитая в меру их потенциала деятелями Баксанского культурного центра модель этнического развития была решительно отринута. С этого момента внедряется совершенно иная модель с ориентацией на чуждую культуру. Парадокс состоит в том, что русскоязычное и «арабоязычное» просветительство утверждало этническую модель с опорой на чужую письменность. Теперь же на фоне долгожданного распространения национальной письменности начинается процесс приобщения к идеалам чуждой культуры. В свете проблем исторического сознания этот парадокс разъясняет В. Х. Кажаров: «Особо следует сказать о роли национальной письменности в этих процессах. Ее создание, ликвидация безграмотности и выпуск книг и газет на кабардинском языке, пропагандирующих достижения советской власти, стали мощными инструментами разрушения прежней исторической памяти и конструирования нового исторического сознания.

Советской власти нужно было разорвать связь времен, преемственность культур и поколений, чтобы на образовавшейся «чистой доске» написать письма новой идеологии. (...) В соответствии с установкой тех лет – «безграмотный человек вне политики» – грамотность яв-

лялась средством вовлечения его в политику духовного порабощения»⁷⁸.

Все переходные звенья прерывались одновременно с оборванными жизнями носителей прежней культуры. Если нет преемственности – не может быть и промежуточных идеалов. На предыдущем этапе становления письменной культуры пусть постепенно и медленно, но все же самостоятельно, прорастал идеал совершенного человека. Социалистический этап внедряет в сознание общества уже готовый идеал – нового человека. Если идеал просветителей формировался на традиционной основе, то новый человек мыслится в первую очередь как герой-сокрушитель, отрицающий традиционность. Как тонко замечает Г. В. Иванченко, «совершенный человек в отличие от «сокрушителя» – нового человека – предполагает изменение в лучшую сторону уже имеющегося воспитательного потенциала, работу на основе уже полученного от предшественников. Совершенный человек корреспондирует с образом человека воспитанного, продолжателя на более высоком уровне одобряемого в то или иное время; новый же человек есть человек обращенный, резко переделанный, трансформированный и выращенный без оглядки на «в прошлом одобряемое». Новый человек – это человек, подошедший к границе, стремящийся испытать ее на прочность, убежденный в необходимости ее прорыва. Это человек, взявший на себя (или: на которого возлагают) ответственность отличия от «прежних других», разрывающий преемственность смыслов в едином пространстве образовательной традиции»⁷⁹. Однако если для русской литературы отрицание традиционности осуществлялось через «сбрасывание классиков с корабля современности», то для народов окраин это был отказ от национальной идентичности.

В новой системе проповедуемых ценностей идеал «золотого века» вытесняется идеалом светлого будущего. Теперь, оглядываясь назад, художники обзревают не «золотой век», а «темное прошлое». Для адыгской мен-

тальности «временная категория», выраженная в понятии *пасэм (в старину, в древние времена)* – особая, она всегда имела сакральный смысл, поскольку негласно воспринималась как средоточие подлинных ценностей. Теперь на том участке привычной картины мира, где зиждился образ «золотого века», транслируя свои незыблемые ценности из этнического прошлого в настоящее и будущее, сообщая тем самым уверенность дню сегодняшнему, надолго обосновывается «темное прошлое», не то что не обладающее ценностным зарядом, способным фундировать сегодняшний день, но обесценивающее любую попытку художественной ретроспекции.

Доступ к прошлому на данном этапе сохраняет лишь фольклор. Призыв М. Горького, прозвучавший на I Всесоюзном съезде советских писателей: «...Начало искусства слова – в фольклоре. Собирайте наш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его»⁸⁰, – хотя бы отчасти восстанавливает право на национальное прошлое. На этой волне счастливо разрешается знаменитый литературный спор Джансоха Налоева и Туты Борукаева⁸¹, которым открывается кабардинская советская литература. Но по прошествии очень короткого времени становится очевидным, что не только художественная литература, но и фольклор имеют право быть национальными только лишь по форме.

Логику отбора «фольклорных материалов, приемлемых для официальной идеологии, и замалчивания (а, следовательно, и последующего забвения) произведений устного народного творчества, не соответствующих ее догмам»⁸², вскрывает В. Х. Кажаров. Через трагическую судьбу ученых, собравших материалы для изданного в Москве сборника «Кабардинский фольклор» (1936), куда вошли, в частности, песни времен Кавказской войны, через историю бесследного исчезновения оригиналов, на основе которых осуществлялись переводы к данному изданию, отслеживается факт устранения из фольклора именно того отрезка, который хранил память о недавнем

прошлом, а стало быть, обеспечивал преемственность национального исторического сознания и устойчивость традиции. Далее, как доказывает ученый, следует методичный процесс замещения прежней памяти «суррогатами, соответствовавшими потребностям тоталитарной системы»⁸³. В этом процессе знаковая роль принадлежит изданию 1951 года «Нарты. Кабардинский героический эпос», материалы которого, подвергнутые литературной обработке и снабженные высокохудожественными иллюстрациями, сотворили уникальный миф, несравнимый по силе воздействия на национальное самосознание ни с одним другим феноменом адыгской письменной культуры. В итоге «отсутствие достаточного количества публикаций фольклорных материалов, относящихся к периоду черкесского сопротивления имперской экспансии, привело к параллельному существованию двух видов исторической памяти: новой, «письменной», сформировавшейся под диктатом советской идеологии, и прежней, «устной», представленной немногими знатоками фольклора, число которых с каждым годом уменьшалось»⁸⁴.

Удивительно то, что в этих процессах обособливается сам по себе факт подмены, он преобразуется в устойчивую смысловую автономию и удерживается в сознании если не всего этноса, то отдельных его представителей. Насколько бы прочным ни было художественное и идеологическое обоснование насаждаемого идеала, в период крушения тоталитарной системы факт подмены начинает индуцировать в исследовательской и художественной практике напряженный поиск исторической правды. Что касается конкретно практики перечтения текстов художественной литературы, то последняя, как ни странно, может быть рассмотрена как произвольная носительница следов прежних ценностей. Ничто не уходит бесследно – в этом, вероятно, главное культурологическое утешение любого исследователя. С точки зрения теории идеалов это объясняется тем, что новый идеал не может полностью избежать вкрапления элементов прежних, пусть и отвергнутых,

идеалов. Поэтому кабардинские писатели, так или иначе, не могли не прибегать к тому материалу, из которого были сотканы традиционные представления. Конечно, в большинстве случаев это носило неосознанный характер, хотя бы потому что за целенаправленную приверженность прежней системе ценностей пришлось бы заплатить слишком дорогую цену. Практическому доказательству аксиологической функциональности элементов «своего» в контексте «чужого» (идеалов авторитарной культуры) посвящены III и IV главы настоящей монографии. Здесь же мы приведем один яркий эпизод вторжения прежних ценностей в литературу 1930 годов, который почему-то остался незамеченным для современных исследователей.

В 1934 году в молодой кабардинской литературе появилась повесть «Новь» («ШЦэ»). Ее автор Сосруко Кожаев ставил перед собой задачу мировоззренческой и эстетической интерпретации стремительно преобразившейся жизни. В повести воссоздавался новый быт, и утверждалась новая коллективистская мораль.

Одну из особенностей этой повести можно трактовать как неосознанный способ маркировки «правильного героя» – нового человека – посредством устойчивой интерпретации правильного как праведного.

В типичном противопоставлении тех, кто восторженно приемлет новое и во всем ему соответствует и тех, кто по каким-либо причинам в него не вписался, явное преимущество, безусловно, принадлежит первым. Среди отвергаемых атрибутов прошлого оказывается и религия. О том, что у автора отнюдь не нейтральное, а подчеркнуто отрицательное отношение к исламу и служителям культа свидетельствует эпизод, в котором весельчак Ягурби рассказывает колхозной молодежи историю о том, как незадачливый мулла со своими сохстами решил посетить одинокую вдову. С. Кожаев замечает, что история эта повторялась рассказчиком уже неоднократно, но молодежь слушала ее с таким вниманием и реагировала на нее так

весело, будто ее рассказывают впервые. Поразительно, что при таком ярко выраженном порицании ислама, надо всей вертикалью образов передовой молодежи, которая несет в себе идею нови, возвышается образ бригадира с ярко выраженным исламским именем Амин, – молодого, нравственно чистого парня с ясными коммунистическими установками и передовой моралью. «**Ам́ин** (араб. أمين — ам́ин) — в переводе с арабского означает «верный», «честный», «безопасный». Имя распространено у многих народов исповедующих исламскую религию. Образовано от многозначного глагола «'мн». Среди однокоренных слов аминь и иман (вера)»⁸⁵. Он – образец, настойчивого служения идеалам светлого будущего, он терпеливо наставляет на путь истинный отклонившихся от этого пути, таких, как лодыри Салим и Хамзет. Именно из-за своих идеалов и твердой убежденности в них Амин чуть было не поплатился жизнью, но справился и с этим. В крошечной тьме он непостижимым образом обезоруживает напавшего на него со спины врага, – словно невидимые силы оберегают героя. Кроме того, Амин еще являет и образец нравственной чистоты. В тот момент, когда один из персонажей клеветает, что Амин положил глаз на Лину, у читателя не может не мелькнуть вполне закономерная мысль о том, что Амин и впрямь соответствует ударнице шестой бригады гораздо больше, нежели сохнувший по ней «лодырь Салим». Но мысль эта так и остается в пределах читательского сознания, не находя никакого подтверждения в поведении Амина.

Трудно предположить, чтобы первый секретарь обкома комсомола Кабардино-Балкарии, старший следователь прокуратуры автономной области С. Кожаев ставил перед собой задачу тесного сплетения исламской и коммунистической морали. Тем не менее его герой выступил примером именно такого синтеза и безусловной значимости религиозной компоненты в построении модели той действительности, которая полностью ее отвергала. Если в рассматриваемый период официально отторгались

всяческие элементы религиозного сознания, то их участие в утверждении идеала порой происходило, выражаясь словами М. М. Бахтина, «помимо собственного воления художника».

Хотя бы благодаря своей временной сопредельности прежней культуре, художественные тексты, появившиеся на стадии широкого распространения письменности, способны еще многое сказать нам о национальной специфике идеала. И в дальнейшем нам предстоит убедиться в этом, сосредоточив свое внимание на поэтических текстах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лисин А. И. Идеальность: Реальность идеальности. Ч. I. М., 1999. С. 39.

² Там же. Указ. соч. С. 31.

³ Там же. С. 17.

⁴ Там же. С. 593.

⁵ Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1990. С. 293.

⁶ Прерафаэлиты. Викторианский авангард. М., 2013. С. 14.

⁷ Хорст Вольдемар Янсон. Основы истории искусств. СПб., 1996. С. 13.

⁸ См. об этом: Бгажноков Б. Х. Адыгская этика. Нальчик, 1999.

⁹ Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 1999. С. 252.

¹⁰ Каламбий (Адыль-Гирей Кешев). Записки черкеса. Нальчик, 1987. С. 223.

¹¹ Бгажноков Б. Х. Адыгская этика. Нальчик, 1999. С. 29.

¹² Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 2011. С. 146.

¹³ Словарь кабардино-черкесского языка. М., 1999. С. 771.

¹⁴ Там же. С. 741.

¹⁵ Лисин А. И. Указ. соч. С. 601.

¹⁶ Там же. С. 535.

¹⁷ Этимология понятия «совершенство» в различных индоевропейских языках подробно рассмотрена в монографии Г. В. Иванченко «Совершенство в искусстве и в жизни». М., 2007.

¹⁸ Тхагазитов Ю. М. Эволюция художественного сознания адыгов. Нальчик, 2006. С. 18.

¹⁹ См. об этом: Бранский В. П. Указ. соч.

²⁰ Там же. С. 485.

²¹ Кажаров В. Х. Избранные труды по истории и этнографии адыгов. Нальчик, 2014. С. 819.

²² Базиева Г. Д. Художественная культура Кабардино-Балкарии в полиэтническом пространстве России. Нальчик, 2010. С. 44.

²³ Хаишхожева Р. Х. Адыгские просветители XIX – начала XX века. Нальчик, 1993. С. 8.

²⁴ Там же. С. 46.

²⁵ Заострить внимание на этом необходимо, поскольку история и фольклор также сохранили имена состоявших на службе царю адыгов, участвовавших в расправах над своими соплеменниками.

²⁶ Хаишхожева Р. Х. Адыгские просветители XIX – начала XX века. Нальчик, 1993. С. 6.

²⁷ Хаишхожева Р. Х. Указ. соч. С. 51.

²⁸ О расширительном значении термина «просветители», употребляемого в отношении первых представителей письменной культуры, подробно пишет З. М. Налоев в работе «Колыбель кабардинского просвещения» // Налоев З. М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 2009. С. 570.

²⁹ Тхагазитов Ю. М. Указ. соч. С. 50.

³⁰ Там же. С. 49, 50.

³¹ Гуттов А. М. Историческая память народа // Адыгские песни времен Кавказской войны. Нальчик, 2014. С. 16.

³² Там же. С. 22.

³³ Любопытно, что именно фольклор на раннесоветском этапе развития кабардинской литературы станет своеобразным «камнем преткновения» в спорах о приоритетах кабардинской культуры нового типа.

³⁴ Налоев З. М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 2009. С. 568.

³⁵ Базиева Г. Д. Указ. соч. С. 64.

³⁶ Культура и политика на Кавказе в XIX – начале XX в. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gazavat.ru/history3> (дата обращения: 10.09. 2013).

³⁷ Там же.

³⁸ Джадидизм [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 08.09. 2013).

³⁹ Кауфов Х. Али Шогенцуков и джадидизм // Литературная Кабардино-Балкария. 2000. № 5. С. 14.

⁴⁰ Баксанский культурный центр, Баксанский просветитель-

ский центр – названия, впервые прозвучавшие в исследованиях З. М. Налоева.

⁴¹ Культура и политика на Кавказе в XIX – начале XX в. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gazavat.ru/history3> (дата обращения: 10.09.2013).

⁴² Кауфов Х. Указ. соч. С. 14.

⁴³ Там же. С. 15.

⁴⁴ Джадидизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 10.09.2013).

⁴⁵ Адаб Баксанского культурного движения. Нальчик, 1991. С. 24.

⁴⁶ Налоев З. М. Указ. соч. С. 572.

⁴⁷ Джадидизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 10.09.2013).

⁴⁸ ШэкыхъэццIэ Пшыкъан. Япэу лъэбакъуэ зычахэр (Сделавшие первый шаг). Нальчик, 1968. С. 54.

⁴⁹ Здесь и далее подстрочные переводы наши. – И.К.

⁵⁰ Гуанэ Зулкъарнен. Ипэрей адыгэбзэ литературэм и антологие (Налоев З. Антология ранней адыгоязычной литературы). Нальчик: КБИГИ, 2010. С. 282.

⁵¹ Базиева Г. Д. Указ. соч. С. 61.

⁵² Налоев З. М. Указ. соч. С. 552.

⁵³ Там же. С. 554.

⁵⁴ Налоев З. М. Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978; *его же*. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 1985, 2009; Адаб Баксанского культурного движения. Нальчик, 1991; Тхагазитов Ю. М. Эволюция художественного сознания адыгов. Нальчик, 1996, 2006.

⁵⁵ Джадидизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 10.09.2013).

⁵⁶ Ал-Иджтихад. Ислам. Энциклопедический словарь. Москва, 1991. С. 91.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же. С. 92.

⁵⁹ Налоев З. М. Указ. соч. С. 585.

⁶⁰ Мухаммед Абдо (1848–1905) – египетский религиозный и общественный деятель, реформатор исламской системы образования, публицист. Считается основателем исламского модернизма. Под его влиянием были пересмотрены образовательные методики старейшего исламского университета аль-Азхар, введены новые научные дисциплины. В 1911 году образовательные реформы были продолжены группой учеников Мухаммеда

Абдо. Как указывают составители энциклопедического словаря «Ислам» (1991), «Он отвергал следование (таклид) поздним религиозным авторитетам и противопоставлял ему иджитхад, причем в весьма широком толковании. По его мнению, для каждого исторического периода необходима самостоятельная трактовка Корана, отвечающая условиям времени. Выдвигал тезис о величии человеческого разума и познаваемости мира и законов его развития».

⁶¹ Яфаунов А. М. О газете «Адыгэ макъ» А. Дымова и Н. Цагова // Общественно-политическая мысль адыгов, балкарцев и карачаевцев в XIX – начале XX века. С. 315–320. По свидетельству А. М. Яфаунова А. Дымов отвез в Египет для продолжения учебы своих учеников – Ибрагима Тлигунова, Али Тамбиева, Мухамеда Дымова и Хабалу Хоконова.

⁶² Ипэрей адыгэбзэ литературэм и антологие (Антология ранней адыгоязычной литературы). Нальчик, 2010. С. 337.

⁶³ Джадидизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 10.09.2013).

⁶⁴ Налоев З. М. Указ. соч. С. 556.

⁶⁵ ШэкIыхъэщIэ Пыцкъан. Ипэрей адыгэбзэ литературэм и антологие (Антология ранней адыгоязычной литературы). Нальчик, 2010. С. 225.

⁶⁶ Там же. С. 227.

⁶⁷ Там же. С. 226.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Кауфов Х. Указ. соч. С. 18.

⁷⁰ Кумыков Т. Х. Культура, общественно-политическая мысль и просвещение Кабарды во второй половине XIX – начале XX века. Нальчик, 1996. С. 271.

⁷¹ Культура и политика на Кавказе в XIX – начале XX в. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gazavat.ru/history3> (дата обращения: 10.09.2013).

⁷² Елбэд Хь. Гукъинэж (Воспоминания). Нальчик, 1993. С. 311.

⁷³ Гутов А. М. Шора Ногма и изучение духовной культуры адыгов в XIX – начале XX в. // Гутов А.М. Слово и культура. Нальчик, 2003. С. 22.

⁷⁴ Хакуашева М. А. Литературные архетипы в художественных произведениях адыгских писателей. Нальчик, 2007. С. 8.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Налоев З. М. Указ. соч. С. 611.

⁷⁷ Гутов А. М. Историческая память народа... С. 6.

⁷⁸ Кажаров В. Х. Историография и историческое сознание

кабардинцев во второй половине XX – начале XXI в. Нальчик, 2012. С. 17.

⁷⁹ Иванченко Г. В. Указ. соч. С. 65.

⁸⁰ Цит. по: *Машишлова Е. М.* Становление и развитие социалистического реализма в кабардинской прозе. Нальчик, 1977. С. 40.

⁸¹ Суть литературной полемики Джансоха Налоева и Туты Борукаева состояла в выборе ценностных приоритетов поэтики пролетарской кабардинской литературы. Если Борукаев призывал ориентироваться на адыгский фольклор как на основу более органичную для национальной литературы и не приветствовал любые попытки адаптации традиций иноязычных литератур, то Налоев отрицал значимость дореволюционного творчества, призывая к литературной учебе «у русских и мировых классиков и особенно современников».

⁸² *Кажаров В. Х.* Историография и историческое сознание... С. 19.

⁸³ Там же. С. 20.

⁸⁴ Там же. С. 22.

⁸⁵ Википедия. URL: <http://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 03.01.2012).

ОППОЗИЦИЯ «ДУША/ТЕЛО» В АКСИОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ XX ВЕКА

Вглядываясь в идеалы, оставляющие свой след в поле художественности, невольно сталкиваешься с невероятной сложностью представлений, составляющих ценностную парадигму той или иной эпохи.

Сложность ценностей, утверждавшихся в российской культуре XX века, интересна не только тем, что порождалась неровностями исторического процесса, но и тем, что все идеалы эпохи утверждались в условиях полиэтничности. Пытаясь понять, насколько ярко национальная специфика проявляет себя в метафизике идеала, для нас важно не просто сосредоточиться на том, как разные культуры на разных языках вещают об одном и том же, но увидеть, как идеал – явление абстрактное – проживает индивидуальную судьбу.

Прежде чем повести разговор о явлениях, заинтересовавших нас в опыте адыгской поэзии минувшего столетия – несколько коротких замечаний относительно представлений, определивших наш угол зрения.

Понятие «оппозиция» в отнесении к анализу художественного произведения стало применяться сравнительно недавно, вместе с тем все традиционные противопоставления, в которых прочитываются универсалии художественного мышления, имеют под собой очень древние основания. Среди таковых – душа и тело. С этим, как правило, пересекаются «жизнь/смерть», «земное/небесное», «святое/грешное», «высокое/низкое», «сердце (душа)/разум», «совершенство/несовершенство», к которым апеллируют философия, социология, психология и прочие области знания. В относительно недавнем прошлом через

них широко манифестировались идеи о Богочеловеке, Сверхчеловеке¹ и Человекобоге², а сегодня их отголоски слышатся в спорах об искусственном интеллекте.

В разные времена составляющие оппозиции «душа/тело» оценивались по-разному, но, наверное, не будет ошибочным утверждение, что душа в культурной рефлексии гораздо чаще оказывается «положительнее» тела, подобно тому как сердце в поэтическом преломлении чаще предстает со скрытым знаком «плюс», а разум – со скрытым знаком «минус». В еще недалеком прошлом гуманитарной мысли «многие отечественные философы доказывали, что биологическое в человеке – нечто второстепенное. Оно, вообще говоря, в снятом виде присутствует в социальном. <...> на протяжении веков отношение к телесности человека не оставалось неизменным. Плоть восхваляли, поносили, вновь восторгались»³. Но, несмотря на такие колебания, телу всегда «везло» гораздо меньше, ведь даже его явная апология зарождалась в противодействии устойчивому представлению об обратном. Таким образом, вполне справедливо исходить из того, что оппозиция «душа/тело» не является обычным противопоставлением равноправных элементов: на разных этапах развития культуры одно часто служит всего лишь дополнением другому.

Не углубляясь в тонкую нюансировку представлений, которые раскрываются через сопоставление духовного и телесного в разных языковых картинах мира, в нашем случае – русской и адыгской, остановимся лишь на том, что составляет наиболее резкие отличия и что поможет нам наиболее рельефно представить явления, о которых пойдет речь дальше.

Весьма существенно в плане определения культурной специфики то, что в представлении адыгов о теле маркируется его составленность из частей. Слово *Іэпкъьлэпкъ* – сложное существительное, состоящее из элементов *Іэ* ‘рука’ + *пкъь* ‘остов’, ‘основание’, ‘тело’ + *лэ* ‘нога’ + *пкъь* ‘остов’, ‘основание’, ‘тело’⁴. Причем здесь фик-

сируется не просто соположение частей, а их осязаемая структурность ('остов'). Русскоязычное же «тело» цельно, и стертость его внутренней формы только закрепляет впечатление этой цельности; даже тогда, когда речь заходит о телах абстрактных, доминирует их целостная очерченность и явленность в пространстве. Прежде всего – это образ плоти, и надо сказать, что в образе этом структурность не является доминантой. Адыгское *Іэпкълъэпкъ* также подразумевает материальность, но трактуемую, главным образом, как устойчивость, остов, потому не случайна синонимия понятий *Іэпкълъэпкъ* и *пкъы* ('остов, каркас, корпус') и также не случайно отсутствие в кабардино-черкесском языке метафорического переноса «тела» на абстрактные понятия (типа эфирные, газообразные, небесные и т. п. тела). Далее, слово *Іэпкълъэпкъ* никогда не употребляется в значении «труп, мертвое тело» – в данной ситуации всегда применяется конкретное слово (*хьэдэ*).

Относительно души – *псэ* – прежде всего обращает на себя внимание то, что «адыгским сознанием «псэ» не воспринимается так религиозно и идеалистически, как «душа» в русском менталитете»⁵. Возможно именно это обстоятельство и обусловило невероятно высокую частотность «души» в словоупотреблении адыгов, как в художественном, так и в бытовом. Для того чтобы выделить наиболее типичные контексты и определить смыслы, которым тождественно понятие «душа» в адыгской языковой картине мира, понадобилось бы отдельное исследование. Мы же укажем ее способность соответствовать тому комплексу смыслов, который в русском языке фиксируется словом «личность». При этом адыгская языковая картина не знает такого разделения как «дух и душа».

Пытаясь конкретизировать «тип строения аксиосферы» (М. Каган) посредством художественно-эстетических характеристик оппозиции «душа/тело», важно вспомнить, что начало интенсивного формирования письменной культуры адыгов совпало с одним из переломных этапов общероссийской истории, временем, в котором жестко

осуществлялась десакрализация человека, его жизни и мира его ценностей. Тоталитарный режим с неизбежностью порождает два ответвления искусства: официальное и, условно говоря, «иное», однако одной из черт истории адыгской литературы явилось то, что пласт произведений, приходящийся на время ее становления, до нас почти не дошел. Облик этого периода характеризуют фрагментарность и обрывочность. В том малом, что сохранилось до сегодняшнего дня, для нас ценно все: и то, в чем отчетливо проступает идеология, и то, что ей не отвечает.

Начало адыгской национальной литературы являет четкий образчик того, как вторжение не только в качественные, но и в количественные пределы культуры необратимо меняет ее облик и судьбу, ведь масштабные репрессии, которым подверглась интеллигенция (в ту пору итак немногочисленная) не изменить дух культуры, не поставить под сомнение ценности эпохи не могли. Когда же наступило время «возвращенной литературы», снятия идеологических запретов, оказалось, что возвращать уже некого, целое поколение адыгских просветителей было попросту устранено физически. Крайне тяжелое впечатление оставляют биобиблиографические зарисовки о художниках слова начала XX века, размещенные в справочном издании «Писатели Кабардино-Балкарии»⁶: 1937 год явился датой, оборвавшей жизненный путь большинства из них. Формулировка Л. Гумилева «конец и вновь начало», в которой начало подразумевает не столько этап эволюции, сколько автономную, качественно иную линию развития, лаконично передает смысл «преобразований» тех лет. Здесь собственный способ «ветвления» письменной культуры: не дореволюционный и послереволюционный, как, скажем, в русской литературе, прямое влияние которой обусловило многие тенденции развития литератур Северокавказского региона, а прерванный, недосказанный, и – «вновь начало» другого пути, нового и на сей раз непрерывного.

Именно в контексте насильственно прерываемого хода

культуры и воспринимаются произведения одного из ярких ее представителей – Тау-Султана Алихановича Шеретлокова (1884–1937), чья просветительская и художническая мысль во многом определялась под влиянием лучших образовательных традиций дореволюционной России. Получив начальное образование в Нальчикской окружной горской школе, по инициативе своего дяди, просветителя и мецената Владимира Николаевича



Тау-Султан Алиханович Шеретлоков.
Фото из архива КБИГИ

Кудашева, юный Шеретлоков был отправлен в Санкт-Петербург, где продолжил свою учебу, сначала во Втором реальном училище, а несколько позже – в университете, на факультете восточных языков. Стихотворение «Цыху» («Человек», 1918)⁷ – одно из того немногого, что сохранилось от творческого наследия Шеретлокова.

Поэт осмысляет основные этапы становления человека в этом мире, попутно намечая ценностный модус каждого из них. Так, начало его озарено красотой и чистотой: «Цыху и теплъэкIэ щIэращIэу, / И псэкIэ къабзэу / Дуней щIэращIэм кытохъ». – «Человек прекрасный образом, / С душою чистой / На свет прекрасный является»⁸. В своей первозданности обе человеческие ипостаси равноправны. Тело заявлено на этом этапе обобщенно, через слово «образ» и наделено обобщённой же эстетической оценкой.

Спроецированное на телесность человека, эстетическое измерение на следующем этапе его становления утверждается и конкретизируется: молодость самовлюбленна, говорит Шеретлоков, и «...море приходится на уровень пальцев ее ног» («...тенджызыр лъэпкъынэм нэщ»). В отношении удерживаемой в поле зрения телесности важно заметить, что слово «самовлюбленность» в кабардино-черкесском языке прочитывается буквально как «украшательство своей головы» («щхъэгъэщIэращIэ»).

С годами делаясь алчным, в борьбе за материальные ценности человек «упускает жизнь». Интересно, как в этап зрелости вступает трансформация человеческого образа: понятие алчность передается в оригинале тюркизмом «хъэсыгъэ», начальная часть которого перекликается с адыгским «собачий». Иначе говоря, «неправильность» и несправедливость жизненного опыта воссоздается через телесную ипостась. Но не будем забывать, что все эти нюансы в большей степени существенны для нас, исследователей, поэт же размышляет здесь не о душе и теле, а о предназначении человека.

Итоговую мысль Шеретлоков, казалось бы, берется оформить в полном соответствии с пролетарским миропониманием, поддерживая идею о всеобщем равенстве и необходимости делиться с бедными, но вопреки тому, что в заявках подобного рода логически предугадывается путь к светлому будущему, оказывается что это – всего лишь условие осуществления иной, высочайшей цели: «Щыхур зыхуейр мыкуэду, / И жумартыгъэр нэхъыбэрэ / Ибэм дэгъуашэтэмэ, / Дуней губгъэныр тIпщIэхэкIт, / Ахърэт гъуэгур [т]хуэкъабзэт». – «Человек стремясь к немногому, / Если бы в щедрости своей прибавляя / С сиротами делился / От упрёка вселенной мы избавились бы, / Дорога на тот свет была бы для нас светла». Мысль о спасении, которая вознесена здесь не просто выше всех перечисленных ценностей, но, что гораздо важнее, выше ценностей эпохи, прочитывается однозначно и открыто свидетельствует о религиозной доминанте сознания автора.

Написанное годом позже стихотворение «Псэмрэ Іп-кътъэкъымрэ» («Душа и тело» (1919)), как кажется на первый взгляд, опирается на самые общие представления о статусе духовного и телесного. Интересующая нас оппозиция осмысливается здесь отстраненно, без внедрения в нее поэтического «я». Развертывание мысли опосредствуется дуализмом как исходным и очевидным принципом сосуществования души и тела, а также привычным предугадыванием «судьбы» или, говоря иначе, «сценария» души, в котором констатируется ее превосходство над телом и временность ее пребывания на земле. Между телом и душой нет равноправия: «страдательным» началом в этой оппозиции Шеретлоков мыслит именно тело, а не душу. Душа же – начало движущее, за чьи порывы телу всякий раз «приходится расплачиваться», а когда силы идут на убыль, его «бросая в поле, / Душа в заоблачный мир возвращается».

Можно было бы сказать, что все здесь абстрактно и традиционно, если бы не красноречивый образ пространства, символически акцентирующего аксиологию тела, которую определила ему историческая эпоха (произведение, напомним, датировано 1919 годом). Тело это – не просто покинутое душой, а «брошенное в поле», что невольно вызывает в сознании образы тел расстрелянных или поверженных на полях сражений. Вероятно, такую трактовку можно было бы упрекнуть в примысливании и искусственной интеллектуализации, если бы она не подтверждалась явлением, которое не так давно предоставило исследователям адыгской литературы возможность судить о духовном опыте эпохи не по фрагментам и обрывкам, а в контексте относительной целостности, утверждавшейся без оглядки на давление тоталитарного режима. Мы говорим о феномене Исмаила Батырбековича Клишбиева (1896–1974), сборник произведений которого, увидев свет лишь в 2009 году, сам по себе явил свидетельство той непостижимой витиеватой логики, с которой красота и справедливость торжествуют в земном мире. Здесь мы



Исмаил Батырбекович Клишбиев,
студент Нальчикского реального
училища. 1915 год.
Фото из архива КБИГИ

получаем уникальную возможность наблюдать интересующую нас оппозицию в творчестве, развивавшемся в полном объеме – без идеологических ограничений, но и без надежды быть услышанным.

Когда заходит речь о системе ценностей, в качестве незыблемых и очевидных традиционно выдвигают добро, красоту, справедливость и т. п. Но парадокс состоит в том, что острее всего вопрос об их истинности встает в самые тяжелые периоды истории, а внутри ее – в пределах конкрет-

ной человеческой судьбы, и переживание «незыблемости» всегда осуществляется в мучительных колебаниях между верой и сомнением. Осмысля судьбу российской культуры первой половины XX столетия, можно с полным основанием рассуждать о разных системах ценностей, присущим парадигме коммунистической идеологии и той, что ей противостояла, причем под знаком истинности, скорее всего, будет восприниматься последняя. Но бывают случаи гораздо сложнее и неоднозначнее, когда обе ценностные парадигмы – строителя «новой жизни» и жертвы режима – внедрены в единое сознание, проявляя себя в одной судьбе, со всеми противоречиями.

Исмаил Клишбиев, председатель организованного в

1917 году при Нальчикском реальном училище «Кружка горской молодежи», был одним из тех, кто искренне и с готовностью принял идеалы Октябрьской революции, однако, преследуемый по причине аристократического происхождения, вынужден был навсегда покинуть Кабарду. Спасая жизнь, он оказывается в Новосибирске, где жили родители его супруги, Зинаиды Завельской⁹. Именно там, в состоянии отстраненного существования, без надежды на отклик, в поэтических строках и запечатлевает свою историю мечущаяся в изгнании душа.

Сразу можно отметить, что оппозиция «душа/тело» в поэзии И. Клишбиева равнозначна оппозиции «жизнь/смерть». Душа, выступая ключевым понятием, обретает здесь высокую частотность, но вопреки ее традиционной соотнесенности с жизнью, внедрена она в поле смыслов, над которыми господствуют смерть и рок. Мотивы сопряженности души и боли, заброшенности ее в этот мир, освобождения через смерть и лишь таким путем приближения к высоким сферам добра и справедливости красноречиво свидетельствуют о доминантах, которые внедряет в поле художественности историческая ситуация. Актуализация и онтологизация ценностей осуществляется здесь не в мире внешнем, а исключительно в мире имманентном.

Итак, о душе Клишбиев говорит очень часто. Трудно не заметить, что при этом всякий раз употребляется выражение «наша душа» (*ди псэр*) во многом равное по смыслу понятию «мы». «Наша душа» в его поэзии олицетворяет судьбу современников, общности, ввергнутой в гнетущую атмосферу репрессий. Складывается впечатление, что это – единая субстанция, миновавшая порог земных испытаний и пребывающая в сферах, земному миру уже не принадлежащих. Понятно, что менее всего такой образ мог бы осознаваться как носитель тела. Переживание отторженности души вызвано тем, что мир материальный к ней враждебен, мотив призрачного присутствия или же полного отсутствия «нас» в предметном мире неотступно преследует поэта: «Аргуэру гьуэгуанэ / Ди псэр йожьэж, /

Лъэужь къэдгъанэр / Щымыщогъупщэж» («Хьэщланлэ») ¹⁰. – «Снова в путь / Наша душа отправляется. / След, что мы оставляем, / Земля забывает» («Место, где гостят»); «Дэ пщыыху / Дунейм дыкытехьаш, / Дэ бахъэу / Щыльтэм дытекыжащ» («Дэ пщыыху...») ¹¹. – «Мы сном в этот мир явились, / Мы паром с земли ушли» («Мы сном...») – почти каждое произведение вносит детали, усиливающие переживание иллюзорности земного существования. Однако перед нами далеко не вариации на вечную тему человеческого бытия (собственного предназначения), а скорее констатация отнятого права на это бытие.

Всякий раз душа оказывается задействованной в каком-то мистическом небесном сценарии, который переходит из произведения в произведение: «Нэхуц дыгъэплтым / Дыкыпщыхкым, / Пшапэ пшэплтым дыщылэщэкым, / Дыщыгуэза? / Мазэр хуэза?» («Нэхуц дыгъэплтым...») ¹². – «Из рассветного багрянца / Когда выходили мы, / От вечернего зарева когда спасались, / Ведали ли мы о том? / Ведала ли о том луна?» («Из рассветного багрянца...»); «Дыщэ дыгъэу / Дэ дыкыуохъэ, / Дыщэ дыгъэу / Дыкыохуж // Зэпымычуэ / Доджэрэзыр, / Зэпымычуэ / Кыдыдогъазэр»; «Пшапэ вагъуэу / Пшэм дыхохъэ / Нэхуц вагъуэу / Дыкыосыж» («Щэху дыгъанлэ») ¹³. – «Золотым солнцем / Мы закатываемся, / Золотым солнцем / Воскресаем. // Бесперывно / Вращаемся, / Бесперывно возвращаемся»; «Вечерней звездой / В облако вступаем / Рассветной звездой / Возвращаемся // Солнце палящее / Воздуха (да) не покинет / Жизнь души нашей / (Да) Не оборвется» («Тайная местность, озаренная солнцем»). Но вовлечена душа в этот сценарий не по собственной воле.

Казалось бы, преодолев порог земных страданий, она, в согласии с привычными представлениями, должна обрести свободу и радость, или, по крайней мере, умиротворение. Но здесь все иначе. Душа мечется в неведении: «Дэнэ, дэнэ дыкыуэжыну? / Сытклэ гъащлэр тфлахъуэжыну?» («луплэ») ¹⁴. – «Где, где мы окажемся? / На что подменяют нам жизнь?» («Поводья»). Трагический парадокс

такого преодоления в том, что, с одной стороны, человек у которого отнимают право на жизнь, оставляет за собой право на душу, отсюда – постоянная обращенность к вере и «водам надежды», независимость и светозарность души («в ночи крошечной душа сама себе светит»), порождающая невероятно насыщенное «чувство света» в поэзии Клишбиева. Но, с другой стороны, неизбывен страх перед неизвестностью, перед тьмой: «в темных закоулках я пропадаю», ведь вера в бессмертие души, из века в век подпитываемая религией и искусством, никогда не находила себе убедительного обоснования в реальности. Потому «непрерывно душа стонет тревогой», «болеет страхом», «с насилием не смирясь, наша душа кричит». «Как так случилось? / Как так случилось?» – вопрошает поэт – «Наша душа – тайный ориентир? / Наша душа – Светлая луна? / Сновидения зеркало? / Сновидения берег?» («Ар дауэ хьуа? / Ар дауэ хьуа? // Ди псэр щэху гьуазэ? / Ди псэр нэху мазэ? / ПщӀыхьым и гьуджэ? / ПщӀыхьым и ньджэ?» («ПщӀыхь») ¹⁵). Вообще форма тревожного вопрошания очень характерна для Клишбиева. Также характерны повторы, создающие необычный ритм, напоминающий то ли молитву, то ли заклинание. Поразительно, но здесь ничто не подчинено поэтическому приему, вся высокая художественность его поэзии направлена на верную адекватную передачу безысходного состояния целого поколения, насильно погруженного в безмолвие. Об этом свойстве точно выразился Заур Магомедович Налоев, известный адыгский литературовед и этнограф, благодаря усилиям которого стихи Клишбиева пришли к читателю: «...документ души, документ, в котором нет измышления» ¹⁶. Переживание преждевременной оттесненности души в плоскость метафизических смыслов настолько пронзительно, что традиционное понятие «лирический герой» в этом контексте начинает казаться слишком громоздким.

Возможность иметь тело равнозначна здесь возможности жить, иначе говоря, жизнь (существование) и тело

синонимичны. Но при этом бросается в глаза «редукция» тела в клишбиевских текстах. Мы встречаем лишь несколько его упоминаний, среди них труп («Псэ щагъэпхъуам / Хьэдэр ебгынэ...» («Палъэ»). – «Душа, которую вынудили спастись бегством, / Труп оставляет...» («Срок»)) и страшный образ обтесанного тела: «ДжыдэкIэ цыхур ялушцIырт, / Судыншэу и щхьэр паушцIырт» («Лэныгъэ»). – «Топором человека обтесывали / Без суда его голову срубали» («Смерть»).

Хоть и редко прямые упоминания тела, косвенно акцентируется одна его часть – шея, что невозможно обойти вниманием, учитывая период, когда каноны ношения национальной одежды все еще были актуальны. Ведь не случайно в адыгской национальной одежде, как в мужской, так и в женской, присутствует обязательный воротник-стойка (что, кстати, можно наблюдать по приведенной здесь фотографии Т.-С. Шеретлокова). Данный элемент имел не только эстетический, но и сакральный смысл. По свидетельству Мухамеда Шапарова, глубоко изучившего семантику адыгской культуры, воротник скрывал от глаз ямочку у основания ключиц – на кабардино-черкесском *псэфылъэ*, что буквально переводится как «вместилище души». Инерция сакральности в восприятии этой области тела была настолько сильна, что даже в советской армии, когда солдату на отдыхе разрешалось расстегнуть две пуговицы воротника, солдат адыгского происхождения позволял себе расстегнуть только одну.

Как было отмечено выше, пребывание души вне тела, задействованность ее в небесном сценарии происходит не по собственной воле. За всем этим стоит невидимый распорядитель. Невидимый распорядитель, вызывающий чувство гнетущего отчаяния, обозначается в поэзии И. Клишбиева словом «*лупнIашэ*», что можно перевести как «ведущий под уздцы» или же «ведущий, держа за ворот». Дело в том, что в кабардино-черкесском языке «*лупнIэ*» имеет двоякое толкование – «поводья» и «ворот». Спорить о том, на которое из значений опирался Клишбиев, не при-

ходится, в контексте его стихов они тесно взаимодействуют: «ШДым дыкъашэ, / Драшыж, / А ЁумпIашэр мыупщIэж» (*Зэ догуфIэ, зэ догъыж...*). – «На землю нас приводят, / Уводят, / Этот ведущий под уздцы (за ворот) / Никогда не задает вопросов» (*То радуемся, то плачем...*). Постоянный акцент на части одежды невольно удерживает в сознании соответствующую часть тела: «Ажал ЁумпIэр / Ди пщэрылыщи, / Дэ ЁумпIашэм / Дегъэшынэ» (*ЁумпIэ*). – «Поводья смерти / Носим мы на шее, / Ведущий под уздцы (держа за ворот) / Нас страшит» (*Поводья*). Эпизодическое упоминание других частей тела – ладоней и ног – также оказывается связано с волей невидимого распорядителя.

Невидимый распорядитель постоянно пересекается с образом, для именованя которого поэт обращается к исламскому понятию «кадар». «Кадар (кадр) – один из столпов веры. По традиции на русский язык переводят как предопределение. Точнее термин «кадар» можно перевести как «первоначальная осведомленность Аллаха о том, что было и что будет, и то, что добро и зло от Аллаха». Кадар основан на Всезнании Творца, не ограниченного ни временем, ни местом. Означает также, что нет ничего, что бы не происходило не по Его воле, т. е. без Его ведома»¹⁷. В сознании Клишбиева кадар, выходя за рамки понятий «судьба» и «предопределение», обретает индивидуальный смысл. Это не только высшая воля, но некая олицетворенная сущность. В ряде случаев она предстает во множественном числе – кадары, и, судя по контексту, может быть отождествлена с ангелами, возвещающими судьбу: «Къэдэрхэм яуцэхуахэр / Дауэ къэунэхуа? / Къэдэрхэм яухахэр / Шхэ сэ къысхуаIуэхуа?» (*Гъуджэ*)¹⁸. – «Кадарами скрытое / Как стало явным? / Кадарами предрешенное / Почему мне доверили?» (*Зеркало*); «Къэдэр нэхухэр / Къытщыгъуазэщ» (*Зэпымычуэ*)¹⁹. – «Кадары светлые / О нас осведомлены» (*Непрерывно*). Однако чаще всего это какой-то зловещий носитель могущественной силы, не просто индифферентный к людским страданиям («Ка-

дар страшный ни одной просьбы не принимает» («Поводья»)), а намеренно удушающий всякую радость бытия и лишаящий самого этого бытия. Важно подчеркнуть, что подобное восприятие кадара сверхличностно, ибо во всех случаях пропущено через «мы». Кадар «не вызывает доверия», «страшит», «преследует», его «голос пугает», одолеть его невозможно: «Къэдэрыбзэм / Льягъуэр ебзыр, / Дуней хабзэм / Дыдоджэрэзыр. // Зэ къэдэрыр / Чэнджэца? / Хэт къэдэрыр / Зыпэмыльтэщар?» («Хэт къэдэрым пэлыщар?»)²⁰. – «Голос кадара / Тропу рассекает, / Мировым законам сообразно / Мы возвращаемся. // Хоть раз кадар / Советовался? / Кого кадар / Не победил?» («Кто справился с кадаром?»).

«Ведущий под уздцы» и кадар наделены общими коннотациями – насилие и смерть. Смерть следует за человеком с такой же неотступностью: «Ажалыр емышуэ / Дэ кыыткIэльтюкIуэ, / Тхьэр зэ зэджэм / Ар зэ блэмыкIыуэ» («Мэл хьэщIэнышуэ...»)²¹. – «Смерть неустанно / За нами следует, / Бог кого всего лишь раз позовет, / Она ни разу не минует» («Подобно жертвенным баранам...»). Это не просто осмысление конца, который маячит в отдаленной перспективе всякого существования, а реальность, с которой человека сближают насильно: «Залым гуащIэр / Сыгту ткIий Iэхьуэ!» («Щэху дыгъанIэ»)²². – «Принуждения сила / До чего непреклонный пастух! / Избавления от него / Никогда еще не находили» («Тайная местность, озаренная солнцем»). В стихотворении «Поводья» «ведущий под уздцы», кадар, смерть и насилие опосредуя друг друга, формируют целое, в котором пребывает человек с поводьями на шее и меткой смерти в ладони. Но еще раз повторим, что речь здесь идет о групповом субъекте, ибо этими знаками отмечено «мы»: «поводья смерти носим мы на шее», «метка смерти в нашей ладони»... Сила, сопричастная смерти и насилию, настолько безмерна, что посягает в его сознании на вселенскую масштабность: «Дунейр залымыгъэм / Зэ IэщIэкIа?» («Залымыгъэ»)²³. – «Вселенная от насилия / Когда-нибудь освобождалась?» («Насилие»);

«Дивное золотое солнце / Хоть раз с ведущим под уздцы / Расплачивалось?» («*То радуемся, то плачем...*»).

Здесь не может не встать вопрос о соотношении кадра и божественного. Безусловно, религиозные ценности занимали не последнее место в сознании И. Клишбиева. Божественное благо и кадр значимы для него в одинаковой мере. Сказать, что он решительно разводит их по разным полюсам, было бы неверным, ведь обе категории из области религиозного переживания, и в то же время в большинстве упомянутых эпизодов они совершенно не сводимы. Слишком очевидна дистанция между ними. Божественное – непостижимый верх («мои мудрые боги неприступны»), кадр же властвует одновременно и вверху и внизу. Можно еще сказать так: существует зловещая воля кадра и параллельно существует свет божественной веры. Лишь раз в этом свете возникает образ крыльев, то ли как часть тела, то ли как атрибут божественного присутствия («Иман Иуданэм / Льягьуэр зэхуешэ / Хьэлэмэт дамэм / Тхьэм дыбгьэдешэ» («*Пэж*»)²⁴. – «Веры нить тропу стягивает / Удивительное крыло / К Богу нас приближает» («*Правда*»)). Но Божественный свет – отдаленный и непостижимый, а могущество кадра очевидно и осязаемо. Причем непостижимость божественного с годами переживается все более мучительно, символично в этой связи замеченное Зауром Налоевым исчезновение из стихов Клишбиева образа «рая как выражения устремленности к более лучшему, нежели земной, уделу»²⁵.

Открывающаяся душе бесконечность страшна, поскольку не освящена высоким замыслом. Есть понятие бесконечности, но нет понятия бессмертия. Цикличность перемещений души от земной поверхности ввысь и обратно больше напоминает неотвязный, повторяющийся кошмар, о чем поэт говорит неоднократно. Удел души в такой бесконечности – мучиться неведением. Каков при этом верх? Священен ли он? Судить об этом трудно, однозначно можно сказать лишь то, что он либо светел, либо

расцвечен дивными красками зари, и это дает надежду на благорасположенность к человеку божественного.

Выше мы отмечали, что мир материальный душе враждебен, но он враждебен и телу, хотя в понимании материального, конечно же, есть свои ступени (звезды и солнце – тоже составляющая материального мира). Но если душа хотя бы располагает возможностью перемещаться, то тело обездвижено жесткой и непреодолимой властью невидимого распорядителя. Бездвижность и ослабленность телесного, отмеченность его роковой печатью подчеркивается как прямо, так и на уровне внутренней формы слов: «АжалыпІэр / Ди Іэрылыци, / Дэ ІумпІашэм / Дегъэшынэ» («ІумпІэ») ²⁶. – «Метка смерти / Лежит на нашей ладони» («Поводья»); «Зэв Іэхъульэхъууэ, / Дызыгъэхъур ткІийщ. / Пэжыгъэм лъыхъууэ / Ди псэр мэкІий» («Залымыгъэ») ²⁷. – «Тесным кандалам подобен тот, кто нас стережет / Правды ища / Наша душа кричит» («Насилие»), где кандалы (Іэхъульэхъу) дословно переводятся как «то, что руки-ноги опутывает». «До чего же человек немощен!» – констатирует поэт, при этом из множества слов родного языка, служащих обозначению бессилия, выбирая то, которое интерпретирует его через составляющую тела: *ІэцІэмащІэ* – «малость (хилость) тыльной стороны ладоней». Этим же словом в тексте оригинала сосредоточен реалистичный взгляд Клишбиева на искажение этических и общественных идеалов, брезжащих сквозь ценности эпохи, – братство и светлое будущее: «Наше сердце солнечное никогда не достигает накала / Братство наше до чего же бессильно!».

Идеалы, иллюзорность которых осознана, утрачивают вдохновляющую способность. Вроде бы размышления поэта обращены к тому, что зовется непреходящими ценностями – человечность, которая «греет душу», любовь – «святой источник», чистота – «место обитания прекрасного», честность – «наша высь», но всякий раз манифестация таковых осуществляется в форме риторического вопрошания. Их шаткость – не от философских сомнений автора,

а от понимания тщетности и невостребованности там, где «гасят жизни солнце». В этой реальности единственная бесспорная ценность, без которой вообще теряет смысл все остальное – это Жизнь, существование. Она представлена здесь не через манифестацию, а через боль переживаемого в личностном и надличностном измерении опыта эпохи. Данное обстоятельство порождает несколько странный эффект в исследуемом нами отношении: возможность жить в тот период истории, о котором свидетельствует поэзия Исмаила Клишбиева, проблематична настолько, что делает «оппозиционность» души и тела относительной.

Все смыслы, которые выстраиваются вокруг оппозиции «душа/тело» на разных этапах культурогенеза, по-разному переставляют в ней акценты. Интересно, что в образцах адыгской поэзии советского периода эта оппозиция практически не эксплицирована. В поэзии второй половины 40-х – начала 50-х гг. человека в его единичности нет, что в тематическом контексте послевоенной поры вполне закономерно. Показательно в этом плане поэтическое творчество Алима Пшемаховича Кешокова (1914–2001), автора, сыгравшего знаковую роль в развитии адыгской литературы XX столетия.

Сплоченное «мы», доминирующее в этот период, выступает как единство, которое делает несомненным и неизбежным преодоление слабого тела силой возвышающегося духа. Типичный в этом отношении пример – стихотворение «Победа» («Теклуэныгъэ»). Путь к победе подобен священнодействию, и в нем, казалось бы, непременно должно быть актуализировано соотношение духовной и телесной ипостасей человека. Но эстетический идеал Кешокова пребывает там, где и положено – за пределами данной ему реальности, отсюда – типичная для ранней советской поэзии апелляция к будущему, а будущее, в свою очередь, часто оказывается тождественным бессмертию. Эта закономерность также легко прослеживается в произведениях,

развивающих тему собственного предназначения. «Мост» к бессмертию перекидывает творчество, точнее, творчество подстегивает это стремление, тем самым обуславливая особенности восприятия времени и связанного с ним типа человеческой судьбы. Но, что характерно, бессмертие в творчестве А. Кешокова не сопрягается с душой, оно всегда трактуется как возвращение в земную жизнь, вернее, постоянное присутствие в ней. К бессмертию стремится личность в ее целостности и это стремление не предполагает преобразования личности или реорганизации пространства, в которое она хочет вернуться.

В художественном пространстве адыгской поэзии конца XX века актуализируется диалог души и тела, это реальность, в которых они, даже оспаривая свое право на главенство, все же существуют на равных условиях. Так, стихотворение «Обрыв» («Шыхунлэ») ²⁸ современного кабардинского поэта Хабаса Бештокова уже самим названием предугадывает смысловую перспективу, которая осуществляется как в измерении физическом, так и в духовном. Душа, устремляясь вверх, ведет своего носителя к пропасти. При этом скала, к которой он оказывается «пригвожденным», мечущееся, непримиримое сердце, выступают теми атрибутами, что невольно заставляют вспомнить древнегреческого Прометея, но Прометей – титан по происхождению, титан же Х. Бештокова «вырастает» из обыкновенного человека под давлением обстоятельств, любопытно, что сакральный для адыгов образ – гора – в этом процессе принимает всего лишь инструментальное качество. Особенность бештоковского обрыва в том, что бездна уготована и душе и телу героя. Упав с обрыва, человек вернется на землю, познав чудовищную боль, расстанется с жизнью. Еще опаснее метафизическая бездна, ничтожность, познанная внутренним зрением. Чтобы оказаться в ней, не нужно лишаться жизни, пространство «ничто» легко обесмысливает человека, делая вопрос о физической целостности и отсутствии боли неактуальным. Лирическая ситуация в «Обрыве» разрешается

духовным преодолением пропасти, но победа духа осуществляется крайне неоднозначно.

Лексика, по сути фиксирующая разграничения внутри сферы «я», выражает процесс «вырастания» из нее титана. Так, наряду с употреблением местоимения «сэ» («я»), формы 2-го лица единственного числа вместо 1-го лица того же числа, а также наряду с характерной для кабардинского языка метонимической заменой местоимения «сэ» («я») на «гу» («сердце»), «псэ» («душа»), отчетливо наблюдается тенденция к размежеванию человека и души, что отражается повторами-обращениями к последней: «Бжеслати, си псэ...». – «Говорил я тебе, душа...». Здесь воссоздается ситуация, довольно сложная даже для поэтической логики. Так, инициатива подъема принадлежит душе, а некое «я» настойчиво подчеркивает свою непричастность к ее устремлениям. Тем не менее, связанное с душой изначально, не следовать за ней оно не может. Что стоит за этим «я»? Телесная оболочка? Разум? Возможно, то и другое вместе. В данном случае первостепенную важность имеет пусть относительная, но все же раздельность души и «я» – к этому обстоятельству подводят повторы, особенность которых в том, что они обостряют драматизм заключенной в них идеи параллельного, но противоречивого существования. Как было сказано, душа устремляется вверх, – вполне традиционно, ибо все духовное всегда ассоциируется с высью, то есть возвышенно. Но совершенно неожиданно то, что устанавливается динамикой повторов-обращений: «я», за которым, судя по всему, мыслится телесная ипостась, такое слабое и беспомощное, постепенно превосходит свою душу и инициатива преодоления бездны остается именно за ним. Таким образом, возвышение героя, прорыв к сверхчеловеческому, осуществляется через телесность.

Та же оппозиция любопытным образом представлена в стихотворении «Душа и тело»²⁹ («Псэмрэ Іпкълъэккълмрэ») черкесского поэта Увжуко Тхагапсова. Здесь невольно прочитывается парафразис бештоковского «Обрыва».

В максимально сжатом виде дублируются основные пространственные атрибуты – туман, исчезнувшая тропа, скала. Вместе с этим «сжатием» схематизируется и конфликт «Обрыва»: парафразис совершенно стирает драматизм интересующего нас противостояния, возвращая к тривиальному представлению о возвышенности души. Драматизм дискредитируется совершенно осознанно и целенаправленно, как бы подчиняясь итоговой мысли произведения. Именно по этой причине в произведении оказываются вытесненными и оппозиции «жизнь/смерть», «земное/небесное» и т. п. Зато в целом ряде других его стихотворений оппозиция «душа/тело» предстает в свете совершенно иных настроений, имеются в виду «Моему сердцу», «Часть, оторванная от души», «Смерть», «Жизнь», «Мысль», «Разум». В данной работе рассмотреть все особенности этого ряда не представляется возможным, отметим лишь то, что в противостоянии жизни и смерти понятие «жизнь» соотносится здесь главным образом с телесностью. Так в стихотворении «Смерть»³⁰ борьба жизни за свою жизнь (если возможен такой оборот) осмысливается в действиях некоего существа – вначале это обобщенный образ тела, затем образ страдающего сердца, затем – остывающих вен. В каждом случае Тхагапсов мастерски использует прием олицетворения: «Ажалыр пекьут Ёпкьльэпкь зызыгъэбыдэм, / АрщхэкIэ гугъэм гъащIэр имыутIыпщт. / Дунейр фIэIэфIти, зримыгъэубыду, / Ёрыщу ажал хъуапсэм кьыIэщIэпщт. // Къыщыхъуу гум нэхъыби хуэшэчауэ, / Нэпсейуэ гъащIэ Iуфэм убзэу Iуст. / КIуэ пэтми упщIыIу лъынтхуэхэр ешауэ, / Лъэпхъащэу, щтIэIэщтаблэу бгъэр яхузт» («Ажал»). – «Смерть тягалась с сопротивляющимся телом, / Однако надежда не отпускала жизнь. / Любя этот мир, не давая себя захватить, / Упорно ускользало от преследующей ее смерти. // Казалось сердцу, что и большие тяготы выпадали на его долю, / Отчаянно ластясь, цеплялось оно за берег жизни. / С каждым мгновением слабея, остывающие вены, / Копопшась, робко жали грудь». Каждой названной здесь части тела

оказывается присущ целостный образ действий, реакций и чувств человека. Зато душа – нездешняя жительница, она, невесомая и прекрасная, «возвращается» в иные миры, претендуя на бесконечность. Душа независима, она несет печать избранничества, ведь есть сферы, к которым она принадлежит изначально, еще до встречи ее с телом: «... ХэҠащ Іэпкълъэпкъым псэ кыхуэмеижыр, / Дунейм зэрэпха кӕуэпсхэр зэпычащ. / Пшэху лыд Іэрамэ дахэу и лӕэужьыр, / Зэ кӕплъэкӕжри, псэр дэкӕуеижащ». – «...Покинула душа не нужное ей тело, / Порвались корни, соединяющие с миром. / Красивым белым сверкающим облаком след оставляя, / Бросив прощальный взгляд, душа вернулась в небо». Ее возвышенность имеет характер, как ни парадоксально, отрешенный от человека. А брошенное тело, такое близкое и понятное в своей борьбе и оттого в еще большей степени соотносимое с человеком, в итоге воплощает никчемность и безмерное одиночество: «Кӕжкӕуалтӕ хышхуэм псы ткӕуэпс цӕыкӕу хэщӕм / Иригӕхуэжкӕым абы и гӕунапкӕэр, / Щӕригӕгӕуэжу Іэщӕб зращӕм...». – «Убывшая из кипящего океана капелька воды / Не способна заполнить его до краев, / Заставив тем самым пожалеть о том, что была предана забвению».

Как было сказано в начале работы, оппозиция «душа/тело» имеет древнейшие основания и на каждом этапе развития художественного мышления обретает новые оттенки смысла. Адыгская поэзия XX века свидетельствует, конечно, о сложной нюансировке каждого элемента этой оппозиции, но самое интересное, о том, что в ней крайне непросто определить философский статус возвышенного (божественного), вернее даже, невозможно однозначно указать ипостась, через которую оно транслируется.

В заглавии мы обозначили целое столетие, однако рамки работы позволили рассмотреть его лишь точно, но, как нам кажется, и в таком рассмотрении характер интересующей нас оппозиции, ее изменений определяется вполне отчетливо. В равной степени информативны

отношения как имплицитированные в тексте, так и эксплицитированные, выделенные поэтической рефлексией, коль скоро «о содержании и иерархических структурах ценностного сознания эпохи, народа, сословия, поколения мы судим преимущественно именно по искусству, где это сознание выражено непосредственно, откровенно, во всей его подлинности и эмоциональной напряженности, не подвергшееся той рациональной обработке и внутренней цензуре, которым оно неизбежно подвергается в теоретическом дискурсе философов, теологов, социологов, этиков и эстетиков, именно в силу его теоретичности лишаящего эмоционально-оценивающее мир самовыражение его естественности, спонтанности – то есть подлинности»³¹.

Вряд ли кто-либо примется оспаривать авторитет ценностных представлений, на которые опирается ряд представленных нами авторов. Но значимость их, тем не менее, с течением времени не остается прежней. В случае И. Клишбиева это то, что не просто апеллирует к вечности, а что составляет ценностную парадигму современной ему интеллигенции, планомерно уничтожаемой политической машиной. На современном этапе – ценности в большей степени декларируемые. Обобщенные поэтические представления о морали, духовной стойкости, притязания души на возвышенность и бесконечность не вызываются реальными историческими причинами, точнее, реальной угрозой телу. Данное обстоятельство заставляет задуматься еще над одной проблемой: соотношение искусства и действительности. Казалось бы, факт условности искусства настолько очевиден, что прямая параллель с реальными явлениями, да и сам разговор об этом кажется беспредметным, но в свете взаимодействия искусства с общественными идеалами не уделить отдельное внимание действительности, упрощенно говоря, пласту «жизни», невозможно. К такому подходу призывает, прежде всего, поэтическое наследие И. Клишбиева: ценности и идеалы абстрактны, и эта абстрактность не удовлетворяет его поэзию, поскольку угроза жизни весьма и весьма реальна.

Кстати говоря, в поэзии Т.-С. Шеретлокова это не звучит так явственно, вернее, просто не успело прозвучать: автор был арестован по ложному доносу и тайно расстрелян в 1937 году. Также не случайно то, что из поэзии послевоенных лет практически исчезает противопоставление душа/тело: действительность, ее реалии переводят художника на новый уровень понимания души и тела, где осознание двоичности человеческой природы в данный конкретный момент мало актуально. Зато в поэзии конца XX века абстрактные противопоставления цветут буйным цветом и служат именно «искусству во имя искусства»³², хотя эта установка почти всегда не осознаваема. Но это не есть недостаток, а скорее закономерность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. М., 1988. Т. 2.

² Федоров Н. Ф. Сочинения / Под общ. ред. А. В. Гулыга. М., 1982.

³ Гуревич П. С., Шокуев К. Б. Философская антропология. Нальчик, 1996. С. 89.

⁴ Карданов М. Л. Образование и функционирование анатомической номенклатуры кабардино-черкесского языка. Нальчик, 2009. С. 99.

⁵ Бижева З. Х. Адыгская языковая картина мира. Нальчик, 2000. С. 47.

⁶ Писатели Кабардино-Балкарии (XIX – конец 80-х гг. XX в.). Справочное издание. Нальчик, 2003. – 441 с.

⁷ Антология ранней адыгоязычной литературы / Сост. З. М. Налоев. Нальчик: Изд-во КБИГИ, 2010. – 352 с. (Далее тексты произведений Т.-С. Шеретлокова цитируются по этому изданию.)

⁸ Здесь и далее по тексту все подстрочные переводы наши. – И. К.

⁹ Налоев З. М. Поэт, вернувшийся оттуда, откуда не возвращаются // Клишбиев Исмаил Батырбекович. В огне не сгоревшие стихи (на каб. яз.). Нальчик: Изд-во КБИГИ, 2009. – 171 с.

¹⁰ Клишбиев И. Б. Указ. соч. С. 67.

¹¹ Там же. С. 73.

¹² Там же. С. 57.

¹³ Там же. С. 70.

¹⁴ Там же. С. 92.

¹⁵ Там же. С. 86.

¹⁶ *Налоев* З. М. Там же. С. 24.

¹⁷ См.: Коранический словарь. URL: <http://kob.su/quran/dict> (дата обращения: 23.06.2012).

¹⁸ Там же. С. 49.

¹⁹ Там же. С. 96.

²⁰ Там же. С. 46.

²¹ Там же. С. 48.

²² Там же. С. 70.

²³ Там же. С. 93.

²⁴ Там же. С. 56.

²⁵ *Налоев* З. М. Указ. соч. С. 19.

²⁶ Там же. С. 92.

²⁷ Там же. С. 93.

²⁸ *Бештоков* Х. К. Лирика. Нальчик, 1993. – 312 с.

²⁹ *Тхагапсов* У. А. Дети Бога. Стихи и юмористические рассказы. Черкесск, 2007. – 144 с.

³⁰ Там же.

³¹ *Каган* М. С. Философская теория ценности. СПб., 1997. С. 188.

³² Формула, одним из первых употребленная литературным критиком и историком искусства Уолтером Патером.

«КОСТЮМНЫЙ ОБЛИК» КАК СПОСОБ КОНКРЕТИЗАЦИИ ИДЕАЛА

Одна из стадий идеализации человека, которая в процессе осмысления поэтического произведения чаще всего оказывается оттесненной на периферию исследовательского интереса – это внешность. Если в прозаическом тексте описание облика, в частности, одежды, способствует раскрытию характера героя и духа эпохи, то в тексте поэтическом, посредством ритма, звука и образа создающего эмоциональный сгусток реальности, требуется сжатие описательных приемов. Поэтому из многообразия предметного мира в текст не попадает ничего второстепенного, – попадает лишь то, что значимо на взгляд автора. Да и само понятие «облик», отнесенное к герою поэзии, привычнее наблюдать в сочетании с определениями «духовный», «моральный», «нравственный» и т. п. Костюмный же аспект, как элемент вещного мира, далекого от человеческой метафизики, автоматически причисляется к области наиболее заурядных средств создания этого облика. В этом отношении определяющее значение вложено в заглавие культурологического исследования И. А. Манкевич, где одним из «ключевых объектов “повседневной культуры” и “литературной культуры”»¹ показаны костюмы героев русской классики – «Поэтика обыкновенного» (2011).

Российская поэзия XX века с точки зрения внешнего облика ее героев пока не изучена, между тем этапы ее истории, на которых устремленность к идеалу человека выразилась с особой экспрессией, интересны с точки зрения культурных смыслов, которые просматриваются через их «костюмный антураж», и раскрывают свою многосложность в произведениях на национальных языках.

В данной главе мы хотим показать значимость костю-

мных деталей (либо отсутствия таковых) в построении идеала человека в кабардинской поэзии прошедшего века, при этом особое внимание уделить раннесоветскому периоду, императивной тенденцией которого выступила апология так называемого нового человека. Это был период, в котором понятные и привычные для адыгского этноса модели художественности оттеснялись нормативами новой, инородной культуры; за короткий промежуток времени надлежало отойти от привычной стилистики родной культуры и принять каноны новой реальности.

В дошедших до нас поэтических произведениях обозначенного этапа не наблюдается особых художественных открытий, в свете жесткой идеологической нормативности их и не могло быть. «Общим местом» их критической оценки является то, что все задействованные в них средства подчиняются общей идее, однако подробное рассмотрение деталей, как нам представляется, делает очевидным то «неподчинение образа» идеологическим нормативам, которое иной раз даже помимо воли художника говорит многое о ценностном ядре идеала.

Через упомянутое исследование И. А. Манкевич проходит ряд понятий, обособляющих интересующий нас предмет: «костюмные характеристики», «костюмные ремарки», «костюмный облик», «костюмные смыслы», «костюмные тексты (...)», которые символизируют смену времен, конфликт идеологий, воспитания, образа жизни, социального опыта»², – к некоторым из них мы прибегнем в ходе наших наблюдений.

Итак, идейная подоплека культурных явлений раннесоветского этапа, отраженная в литературах, именуемых «новописьменными», кажется очевидной настолько, что иной раз загораживает от нас его многоплановость. Не составляет в этом отношении исключения пролетарская поэзия классика кабардинской литературы, «ведущего поэта, учителя литературной молодежи» 30-х годов³ Али Асхадовича Шогенцукова (1900–1941) и представителей этой литературной молодежи – Мухамеда Абубекировича

Афаунова (1907–1937) и Абдула Каншаовича Пшенокова (1907–1937). Попытка рассмотреть их тексты с точки зрения «костюмных смыслов» уже в первом приближении позволяет предположить, что в произведениях, появившихся в период решительных социальных перемен, выбор идеала осуществлялся, в том числе, и через выбор костюмного облика.

Очевидно, что наиболее масштабно перемены, наметившиеся в привычном укладе кабардинцев с установлением советской власти, сказывались в судьбе женщины, которая ранее могла проявлять себя в общественной жизни лишь неформально, опосредованно ⁴, поэтому становление идеала нового человека через ее образ вырастало в отдельную тему художественных поисков. Самым подходящим образом, демонстрирующим контраст мрачного прошлого и прогрессивного настоящего выступала женщина.

В свете радикальных перемен, которые влекли неизбежный поиск новых эталонов, была вполне органична героиня появившегося в 1931 году стихотворения А. Шогенцукова «Лина-трактористка». Чтобы понять, насколько сильна была степень ее «новизны», обратим внимание на одно обстоятельство. Кабардино-черкесское существительное, как известно, не знает категории рода, между тем черновые варианты произведений Шогенцукова, опубликованные в двухтомнике 1961 года, позволяют видеть, что внедряя слово другого языка в название своего произведения, поэт колеблется в выборе его рода: «Линэ трактористкэщ» / «Линэ трактористщ» – «Лина-трактористка» / «Лина-тракторист». В этом колебании своеобразный поиск формы для выражения новых запросов, предъявляемых к женщине: «*Лыхэм хуэдэу, псэуныгъэм / Хуэлэжьэнху фаутыпщаш*»⁵. – «*Мужчинам подобно, во имя житья / Чтобы трудились, вам дали свободу*»⁶. Как указывает в комментариях к сборнику исследователь творчества Шогенцукова А. Х. Хакуашев, впервые оно фигурирует в сборнике «Артель» (1931) именно как «Лина-тракторист»⁷.

Сообразно роли, востребованной в предлагаемых обстоятельствах, речь в произведении шла о девушке, оседлавшей «сурового железного коня». В плане эстетики этого образа новизна передавалась лишь через каноническую для новой действительности деталь одежды – развевающуюся на ветру красную косынку. Не видно ни лица героини, ни жестов, только результаты действий – чернеющая пашня и сметаемые на пути юной трактористки заросли. В четырех строфах из пяти, составивших стихотворение, героиня обозначена метафорически, через деталь одежды («красная косынка», «красная головка»), имя же собственное – Лина – присутствует только в заглавии произведения. Типизация образа, по сути, сведена здесь к отсутствию внешних черт. Есть только покоряемая действительность и яркий атрибут покорительницы. Но подобный образ и, главное, намеченный им этико-эстетический вектор в освещении идеала новой женщины, судя по произведениям, которыми мы располагаем, закрепляется в творчестве Шогенцукова ненадолго.

В 1935 году в кабардинскую поэзию входит ряд произведений, приуроченных Первому съезду трудящейся женской молодежи Северокавказского края. Попутно стоит отметить особую значимость этого события, вызвавшего оживленную реакцию молодой кабардинской интеллигенции. Его характер уже не ощутим с позиции сегодняшнего дня, но в свете адыгских ментальных представлений рассматриваемого периода он ознаменовал поистине кардинальное преобразование.

История областных и краевых съездов горских женщин, как известно, начинается с 1922 года, но заметим, съезды эти по какой-то причине не акцентированы художественным сознанием. Сила же эмоционального воздействия Первого краевого съезда женской молодежи становится очевидной, если принять во внимание силу «фактора традиционной половозрастной субординации», на который указывает в своем исследовании историк М. Текуева, последний предполагал «не только почтение к старшим,

но и тот факт, что женщина в преклонном возрасте обладала значительно более значимым социальным статусом и имела больше возможностей в публичной самопрезентации, нежели в молодые годы. От молодежи требовалось понимание «своего места» и уважительное отношение к приоритетным позициям старших»⁸. Исходя из этого, замечает исследователь, для участия в общественных мероприятиях преимущественно делегировались представительницы старшего поколения. Значит, именно в 1935 году в политическую жизнь официально и полноправно входит молодая кабардинка. Героем произведений становится *ЦыхубзыцІэ* («новая женщина»), – прямолинейность выражения, прочно вошедшего в поэтический язык эпохи, вполне отражает ее этические ожидания. Но если изучить детали с точки зрения вводимой идеалом «художественной цензуры» (В. Бранский), станет очевидным, что дальше декларации дело не продвигалось.

Казалось бы, в проповедуемом идеале сосредоточения требовали новые общественные роли женщины, но, судя по тому, какую высокую частотность обрело в этих произведениях определение «дахэ» (красивая) можно заключить, что в гораздо большей степени авторов занимала эстетика проявления этого идеала.

Стихотворения «Новая женщина» (*«ЦыхубзыцІэ», 1935*) М. Афаунова и «Приветствие новым женщинам» (*«ЦыхубзыцІэхэм сэлам», 1935*) А. Пшенокова роднит не только общая тема и связующий их образ, но и логика построения последнего. Оба автора словно пытаются свести воедино сущностную для них самих возвышенность, небесную недосыгаемость женского образа и необходимую, диктуемую идеалом эпохи реалистичность, осязаемость ее вхождения в общественную жизнь. Условно в обоих произведениях можно выделить два мотива: культ запредельной женственности и «заземление» ее через предметность трудовых достижений. Упорное стремление привести к гармонии обе тенденции влечет за собой ощутимые переклесты в употреблении эпитета «дахэ» и иных тропов,

объединяемых значением «красота»: «Г'ащІэ щІэращІэм и пщащэ, / Щэным и дахэр зи хабзэ»; «Дахэр зи фащэ, фи г'ятхэщ. Г'ятхэм я пщащэу к'ээх'уахэ, / Х'уэх'ум и дахэр фызох!»; «Зэманым и дахэр фи г'ащІэщ»⁹. – «Жизни цветущей листьа, / Нрава красота чей закон»; «Красота кому одеянием (явилась), ваща (сейчас) весна. / Весенними листьами проросшие, / С самым красивым из благопожеланий к вам обращаюсь!»; «(Из) времен (самое) красивое – ваща жизнь» (А. Пшеноков «Приветствие новым женщинам»).

В новой женщине все должно быть красиво – и нрав, и одяние, и поступки, и труд, и мир, который ее окружает. Упомянув в тексте «Приветствия...» о метафоре Сулеймана Стальского¹⁰, А. Пшеноков создает собственный образ весеннего обновления – «жизни преображающейся листьа» («г'ащІэ щІэращІэм и пщащэ»), варьируя его как «распускающиеся весенние листьа», «цветущие листьа» («пщащэу г'ээг'ахэ»). Он развивает его в некий умозрительный пейзаж, на фоне которого новые женщины кажутся небесными вестницами, преображающими земную действительность. Мотив их прогрессивных трудовых свершений осмыслен по преимуществу в метафорическом ключе: «ЩІэныг'э нурыр фэ в'гээпсуэ, / Партым и г'уазэм фытетц. / Зэхэтуэ лажэм фахэтци / ЩІэращІэу г'ащІэр зывохэ»¹¹. – «Знания лучом озаряя, / (Вы) партии ориентира держитесь. / В рядах сплоченно трудящихся пребывая / Красиво жизнь направляете».

М. Афаунов, в свою очередь, пытается синхронизировать в «Новой женщине» метафорический план воссоздания идеала («вы новая сила», «вы цветете подобно цветку лабазника», «вы умножаете мужество», «взлетев, вы кружите в облаках», «вы скопление солнц» и т. д.) и реалистический план ее трудовых свершений. Стоит заметить, что при этом на каждое прогрессивное действие героини приходится какое-то подспудное «но»: так, фиксируется не просто факт «седлания железного коня», но и воспитанность «наездницы», не просто значимость восхождения девушки на горную вершину, но и ее «безупречность»:

«Ди Фаризэти цыхубз гэсац, / Ди гьушцI жырышми
шэсац, / Хьыджэбз нэсауэ Дадуси / Ёуащхэмахуэшхуэм
текIуащ»¹². – «Наша Фаризат девушка воспитанная, /
Нашего железного коня оседлала, / Девушка безупречная
Дадуса / Эльбрус великий покорила».

Переходит ли плавно апология «женскости» в тему великих свершений, либо развивается в метаниях от одного мотива к другому, – так или иначе во все комбинации непременно вплетается этический момент – момент кротости и благонравия женщины. Что вполне объяснимо. Идеал новой женщины был ясен на уровне идейных предписаний эпохи, но вызывал растерянность и метания художественного сознания, пытающегося примирить новые реалии и значимую для сформировавшей его культуры ментальность. В свете имманентного адыгской культуре идеала корректировались роли и действия женщин, определялось их место в новой действительности. Они – «помощницы наших героев», – говорит М. Афаунов: «Ди лыхъужь пашэхэм я гүэдззу / Дзэ пакIэ инуи фолажэ»¹³. – «Наших героев-передовиков *подспорьем* / Большим отрядом вы трудитесь», а если и становятся руководителями, «то проходят плавно к почетному месту». Напрямую либо косвенно, но непременно оговаривается «вознесенность» новых женщин над привычным миропорядком: они – «лучом озаряющие» (Пшеноков), есть среди них «взлетевшие и средь облаков кружащие» (Афаунов).

Ни у Пшенокова ни у Афаунова нет стремления к конкретизации чего-то нового в их облике, в обоих произведениях намечен обобщенный, почти абстрактный облик женственности в его устремленности к новой конкретике. И попутное обозначение Пшеноковым одежды новой женщины – всего лишь штрих этого обобщенного контекста: «*Красота кому одеянием*». У Афаунова в этом контексте обобщенно прекрасного облика вообще нет каких-либо «костюмных смыслов», зато есть упоминание красивого сложения, плавных движений ее тела: «Нэжэгужагъэр фи нэгум щоблэ, / Фэ фи бланагъэр лыхгэм хохашэ, /

Фи Іэпкътъэпкъ дахэри зефшапэу / УнафэщІ жъантІэми фыдашэ»¹⁴. – «Жизнерадостность в ваших ликах сияет, / Ваша мощь мужеству подобна, / *(Вас) красиво сложенным телом плавно поводящих* / В качестве руководителей на почетное место проводят».

Зачатки конкретизации облика и меняющейся психологии новой адыгской женщины проступают в произведениях Шогенцукова, созданных в том же 1935-м. Так, начальные строки стихотворения «Сатаней» дают понять, что новая суть, характер свободной независимой женщины сквозит уже в ее взгляде: «Нэ фЫщІэ пІащэхэр кы-зэплтмэ, / Иджы нэбжьыщэр пэуэжкым, / Уи кьамыл Іэпэхэр, уукЫтэу, / Уи ІэльтэщІ кІапэм хэплтхьэнкым. // Уи жьэгъуху цЫкІухэр пщІэнтІауэ / *Гуэлмэдын фЫщІэкІэ кьузакым, / А уи бгъэ цЫкІухэр зыхузу / Щыта куэншы-бэри пщыгъыжкым*»¹⁵. – «Черные большие глаза, на меня глядя, / Теперь ресницами не создают преграду, / Твои камышового оттенка пальцы, стесняясь, / В концы *черного платка* не станешь прятать. // Твой белый подбородочек, взмокая, / Черным шелковым платком не утянут, / А грудки твои маленькие теснящего / *Корсета* ты уже тоже не носишь».

Сам по себе прямой взгляд женщины, обращенный к мужчине, в рамках кавказского менталитета – уже невероятный для своего времени прорыв. «Женщине не только не свойственно было находиться в обществе мужчины, но и при случайной встрече с ним она опускала свой взор и быстро проходила»¹⁶. Революционность этого прорыва подкрепляется и указанием определенных костюмных деталей, вернее, указанием отсутствия этих деталей – платка и корсета.

Платок ретроспективно «оформляет» беспокойный жест смущения, которое уже не вписывается в образ уверенной в себе героини. Так же как и корсет, он «стягивающий», «теснящий». Их отсутствие выступает одним из символов свободы, которая завоевывается, в том числе, и через отвержение прошлого. Можно сказать, что в твор-

ческом сознании Шогенцукова корсет («куэншыбэ») – не просто неудобная деталь женской одежды, а символ социального угнетения. Во всяком случае, таковы его коннотации в стихотворении «Октябрь» (1939): «Октябрь махуэ! / Щы хъуреишхуэм и Ыхъэ ханэм / Пшагъуэ куэншыбэр къафЫщыптхъащ, / Хъыданыж джанэу ягъэпсэуахэм / Я щыфэ пхъашэм уи Iэр дэплъащ»¹⁷. – «Октябрь, радость несущий! / (С) Земного шара части шестой / *Тумана корсет* ты сумел сорвать, / *В ветхих рубашках* кого жить заставляли / По коже их огрубевшей рукой своею провел». Стихотворение «Сатаней» также основано на соотнесении двух планов, – того, что отвергается из прежней жизни и того, что пришло в настоящее. То, что ушло, показано через отрицание: ее «ресницы не создают преграду», «черным шелковым платком не утянута», «теснящего корсета не носит», «нет тех», кто обречет ее на домашнее заточение, «не появится тот», кто купит ее за калым. Все новое маркировано ее красотой: она «указывает белой рукой», «слаженно» трудится, она «красавица большеглазая», «моя красавица, моя душа», «цветущая», «все бытие преобразующая». В завершение звучит призыв к ней стать борцом за справедливость, идеалом свободной женщины для женщин всего мира.

Корсет, как мы успели заметить, находится в ряду отвергаемых реалий старого мира. Ясно, что облик Сатаней меняется сообразно действительности, но смысл этого изменения не ограничивается сферой художественного символизма, а диктуется вполне реалистичными директивами эпохи, ведь отвергается, по сути, основа женской национальной одежды.

Корсет в традиционной адыгской культуре формирует образ идеальной красавицы, предполагающий тонкий стан и осиную талию. Ношение корсета представительницами адыгского этноса никогда не являлось данью переменчивой моде, это была культурная традиция. С ранних лет корсет скульптурировал женское тело, предопределяя пластику его движений, приближая его к почитаемому

исстари образу. Кроме того корсет выступал эстетическим маркером девичества. Как пишет Л. Сабанчиева, наряду с национальной шапочкой, *куэнышыбэ* – «основной коррелят девушки»¹⁸.

В истории преобразования Сатаней утверждение нового идеала непосредственно соприкасается с политической историей направленного вытеснения властью Советов женского национального костюма: «На областном съезде общественниц в Нальчике в 1927 году была объявлена борьба с ношением национальной одежды как «пережитком буржуазного общества», тот же вопрос прорабатывался и бытовыми комиссиями в 1929 году. Все это было равносильно борьбе с целым пластом материальной и духовной культуры и расценивалось местным населением как разрушение адыгских традиций и адыгской идентичности. В попытке вовлечь адыгскую женщину в процесс эмансипации, и примеривая на нее равные с мужчиной политические свободы и социальные права, партийные органы примеряли на нее и новую форму одежды, видя в этой унификации составную часть решения проблемы равноправия или, иначе говоря, семантическое соответствие внешнего образа с содержанием процесса»¹⁹. Как следует из приведенной цитаты, активная фаза процесса приходится на конец 20-х годов. Судя по всему, «Женское стихотворение» («*Цыхубз усэ*», 1928) Шакова Талустана Исхаковича (1890–1972) рождалось под непосредственным влиянием этих реформ: «УнэIуту, / УкIытэхыу, / Мыткку кьытщIахыу дыIэрытт, / ЩIылу-бгырыпхыр, / Дыжын бганэу, / Дибг зэпыхыу кьетлээфэкIт. / Цыхухъу блэкIмэ, / Уэрам кIыхьыр / ИкIухункIэ деукIытэкIт. / Хуитыныгъэм дыхоушэ, / Шэрихэтыр Iудгэзщтащ. / ЕмыкIужкъым жьэгъу щIэпхэнишэ, / ПсэукIэщIэр нэхъ кьэтщтащ, / Хабзэжъ бзаджэр зэхэткьутащ, / Мыкьутэну власть тщIащ»²⁰. – «Домашней прислугой, / Стыдливой, / Средством обогащения мы были в чьих-то руках, / Нагрудник и пояс / Серебряным перевяслом, / Натирая талию мы (на себе) таскали. / мужчина (если) проходил, /

Улицу длинную / Пока не минует, мы смущались его. /
К свободе пробуждаемся, / Шарият (мы) отпугнули. /
Уже не является неприличным неподвязанный подбородок, /
Новый образ жизни мы предпочли, / Старые законы ко-
варные разрушили, / Нерушимую власть организовали».

Декларативное, в общем-то, произведение, интересно тем, что непроизвольно высвечивает идею, генерализующую компанию по борьбе с национальной одеждой: преобразование этическое и преобразование костюмное пребывают в неизбежной связи.

Шогенцуков пишет свое произведение в середине 30-х, но, видимо, в этот период осознание идеологической оппозиционности двух форм одежды все еще было заострено. В этом смысле шелковый платок («гуэлмэдын») и корсет («куэнишыбэ») составляют мировоззренческую оппозицию красной косынке Лины-трактористки. Но, с другой стороны, в отличие от никак не обозначенной наружности Лины, красота Сатаней, если можно так сказать, осмыслена под традиционным для кабардинца углом зрения.

Здесь немаловажное значение имеет, конечно, и то, с какой отчетливостью вырисовываются личностные установки автора-мужчины, который не скрывает своего любования женщиной. Плотный шелковый платок и корсет в приведенном отрывке – это ведь еще и противовес подчеркнутой хрупкости женского облика: уменьшительно-ласкательные суффиксы, «оформляющие» части тела эмансипированной Сатаней (жъэгуху цыкIу – «белый подбородочек», бгъэ цыкIуитI – «грудки») говорят здесь сами за себя.

Безусловно, Сатаней обретает новые социальные роли, раскрывает новую суть, но, находясь пока еще на стыке прежних ценностей и новой социальной яви, тяготеет в большей мере к тому, чтобы остаться в пределах женственности в ее адыгской интерпретации, – это девушка с длинными волосами, красота которых передается через традиционный эпитет, в который, кстати, внедрен элемент национальной одежды – бурка: «Сэтэней дахэу нэ плашэ, / Дьщэгъуэ цхъэцыр зи цIлакIуэ»²¹. – «Сатаней красавица

большеглазая, / Золотисто-русые волосы чья *бурка*». Так пролетарий, восторженно воспевающий новый строй, явственно уступает место мужчине, с большой нежностью и заинтересованностью любующемуся женской красотой. И вновь обилие характеризующих эту красоту слов. Вновь попытка примирения нового и привычного, пусть не реакционного, но стереотипного прочтения женского образа. Героиня Шогенцукова «преображающая», «красивая», «цветущая», «в солнечном луче растущая». Меняется лишь костюмный антураж, но этическое наполнение идеала, требования, к нему предъявляемые, остаются прежними – новая женщина несет в себе украшающее и преобразующее жизнь начало. Таким образом, автор замыкает свой образный круг, первоначально отвергая символы закрепощения, выраженные посредством костюмных атрибутов, намечая знаки новой личности и вновь возвращаясь к традиционному этническому идеалу.

Если сказанное относительно стихотворения «Сатаней» может показаться предположением, то другое – датированное тем же 1935-м – «Сатаней красивая» («*Сэтэней дахэ*») звучит его развернутым комментарием.

В название вносится, как мы теперь понимаем, сущностное для художественного сознания кабардинца вживляющего в родную культуру новый идеал женщины уточнение – «красивая».

Приветствуя, как и прежде, новую женщину и ее новые роли, автор дает себе полную свободу погружения в стихию национальной образности, интерпретируя и героиню и ее деяния в мифо-фольклорном ключе. Он создает образ, ассоциированный с величием кавказской природы, тем самым пытается подчеркнуть и его аутентичность, и его монументальность. Медленное пробуждение героини во вступлении открывает пейзажную панораму, в которой задействованы «древние горы», «далекие облака»: «Хуэмурэ, щабэурэ мэшатэ, / И Иэдиихур кьеIэт, / Бгыжьхэм хуишийурэ мэусэ, / Жей хьэщIэ Iувхэр токлуэт. // Кавказ фэеплэу нэ плэцэм / Хуитурэ дахэу зеплтыхь, / Жыжьэу

илъагъууэ пшэ щытхэм / ІэшІэ хуищІынуи зыхуехъ». – «Медленно, мягко вздыхает, / Белую руку поднимает, / Протягивая ее к древним горам, (песню) слагает, / Свободно, красиво окидывает (окрестность) взором, / К дальним облакам / Тянется, чтобы их обнять».

Так же, как в предыдущем стихотворении, акцентирован жест прекрасных рук, на этот раз протянутых к горным вершинам, и взгляд, на этот раз «красиво окидывающий». Реальность преобразается сообразно ритму жестов этой женщины. Медлительные, плавные движения перемежаются указанием ее общественных свершений, и все вкупе напоминает магическое действо, по духу вполне отвечающее образу фольклорной Сатаней-гуаши²². Она «слагает песню», «поднимая белую руку к старым вершинам»; «встает, солнцем Кабарды поднимается» и т. д. И здесь же – «правильные» с позиции идеологических ожиданий времени деяния: «ЩІэныгъэншагъэм йозауэ / Хэку узэщІыным хуобанэ». – «С невежеством борется / К процветанию родины устремляется»; «Шыпхъу хэжыхэм еджэжу, / ЩІэныгъэр исэу къежъащ». – «Дремлющих (еще) сестер призывая, / Сея знание направилась»; «Ар нэкъыфІэщІхэми йозауэ, / ЩІэныгъэмыдэхэр егъалІэ»²³. – «Она с миражами борется, / Мракобесов умерщвляет»; «Сэтэней дахэр тэджащ, / Цыхубз уэчылуи уащ. / Дахэурэ, хуэмурэ мэпсалъэ, / Іэзэурэ, щабэурэ мэгиер». – «Сатаней красавица поднялась / Защитницей женщин стала, / Красиво, тихо говорит, / Мудро, мягко упрекает». При этом все проявления новой горянки корректируются в свете привычных для адыгской ментальности представлений об идеальном женском поведении: все совершает «мягко», «тихо», «красиво».

Лейтмотивом через текст проходит фраза «Сатаней-красавица встала», «Сатаней-красавица поднялась», что равнозначно для Шогенцукова не только вознесенному положению героини, но и пробуждению ее мифологического величия. Это бессмертная героиня адыгских

сказаний, которая пробудилась, чтобы призвать своих «дремлющих сестер».

Ее «прежние одежды» подобны непроницаемым покровам природы: «Пшагъуэхэр, Іугъуэхэр и джанэу, / ПцЫ ІуэрыІуатэхэм едаІуэу, <...> / Къэнэнт а пщацэр мыгъасэу?»²⁴. – «(Из) туманов, дымов в рубаху одетая, / Обманчивым сказаниям внимая, <...> Разве осталась бы эта девушка необученной?». А новое одеяние всего лишь намечено в традиционной для эпохи «лучащейся» палитре: она «окрашивается времени солнечным лучом», она «...сверкает, в знания одежды облачается».

Ее устремления полностью соответствуют идеологии нового времени и требованиям нового идеала, но при этом нет никакого соответствия каноническим моделям поведения пролеткультовской героини. Всякий раз изображается не движение, а царственный жест Сатаней. Не действие, а действо. В очертаниях ее наряда нет конкретики, но в его лучезарности прочитывается и метафора социалистической нови, и характеристика запредельной красоты героини. Перед нами древний образ, преломляемый в свете новых идеологических ожиданий, однако нравственно-эстетическое его наполнение определяют не каноны новой идеологии, а традиции адыгского фольклора.

Добавим, что активистка Шогенцукова и в других случаях лишена резкости и порывистости, она «мягко участвует в партийном сходе», «красиво, тихо говорит»²⁵. Она чрезмерно нежна и женственна для нравственно-эстетических нормативов пролетарской поэзии. Такой идеал дисгармоничен в отношении пролеткультовской логики, но последователен в смысле полного соответствия интерпретации женственности конкретным этносом. И упорное стремление художника постоянно удерживать в поле зрения эту женственность, как нам кажется, значимо для него не менее чем стремление лицедреть, как реализуется свобода горянки. Поэтому параллельно искреннему стремлению соответствовать нормативам эпохи, осознанно или нет, врывается и собственный идеал. За

всем этим читается устойчивость привычных стереотипов, в согласии с которыми «мужчины и женщины, каждый занимая свою социальную нишу, по закону диалектики взаимодополняли друг друга»²⁶.

Заглядывая вперед, можно сказать, что по прошествии короткого времени красота новой женщины в кабардинской поэзии утрачивает величественный мифо-фольклорный ореол. Уже в начале 1940-х героини кабардинской поэзии перестают порхать в небе, царственно взмахивать рукой, отныне вполне реалистично рассекая на грузовике труднодоступные горные тропы, проводя научные наблюдения на вершине Эльбруса. Их костюмный облик обретает новые детали, например, в виде дырочки для ордена на красивом платье. В подтверждение достаточно назвать хотя бы произведения Алима Кешокова «Девушка-шофер» («Хьыджэбз шофёр», 1945) и «В тот вечер осенью туманной» («А пцыхьэцхьэм бжьыхьэ пшагьуэу», 1947).

Несколько обособленно от поэтических опытов раннесоветского периода выступает феномен, который в 30-е годы сыграл заметную роль в утверждении культуры нового типа – творчество Индриса Мухамедовича Кажарова (1895–1941). Его произведения определяют этап становления книжной поэзии, на котором привычная адыгам стихия народного песнетворчества вступила во взаимодействие с новым типом сознания и начала осваивать язык новой культуры.

Как в дооктябрьский период, так и в последующие годы особое место в произведениях Кажарова занимала «женская тема», так же как тема костюма занимала особое место в его жизни.

Помимо таланта музыканта и сочинителя, Кажаров владел тонкостями портновского искусства. По воспоминаниям тех, кто был лично знаком с мастером, можно понять, что совершенство созданных им изделий принимало почти магический оттенок: «Если неженатый парень надевал сшитую Индрисом одежду, за него соглашалась пойти приглянувшаяся ему девушка, если же девушка в

платье его работы появлялась на улице, либо на джегу²⁷, за этим следовало скорое сватовство ее и замужество»²⁸. В свое время Кажаров «был единственным в республике кабардинцем-гармонистом высокого класса, песенником-самородком, мастером по пошиву верхней одежды»²⁹.



И. М. Кажаров в окружении артистов государственного кабардинского хора. Конец 30-х годов. Фото из архива А. В. Гучевой

Закономерно, что именно ему было поручено создание костюмов для участников хора, организованного при радиокомитете Кабардино-Балкарии в начале 30-х. Закономерно, что именно с его легкой руки и хор, и, разумеется, ансамбль песни и пляски сохранили стилистику национального костюма.

Безусловно, в творческом сознании подобного человека детали одежды не могли быть незначимыми. Они присутствуют почти во всех его произведениях. Будучи в ряду создателей советской кабардинской песни, устремленной к новой идеологии, он избирает символом перемен внутренний мир своих героинь. Как отмечает З. Налоев, «Индрис выступает защитником прав женщин на свободный выбор любимого, против деспотической власти родителей и родственников. Это было продолжением и развитием гибзового ³⁰ мотива, многие века разрабатываемого не только самими женщинами, которые пели о своей трагедии, но также от их лица – профессиональными джегуако ³¹ и орадусами ³² ...» ³³.

В каждом произведении этого ряда намечен протест, и протест этот исходит от первого лица, то есть мы наблюдаем его нарастание «изнутри», от эстетизированной песенной традицией женского самооплакивания – к дерзким угрозам и твердой вере в торжество свободного выбора, собственного определения судьбы. Выразительница этого протеста, транслятор новых ценностей, – все та же прекрасная девушка с тонким станом. Так, в одной из ранних песен облик героини обрисован формульными определениями: «Мазэр зи нэкIуу / IэкIуэцIыр зибг». – «Луна чей лик / В ладонь шириной чья талия» ³⁴. Можно понять, что устремленность к новому идеалу не могла привести к мгновенному отрицанию привычной каноничности облика, но примечательно, что Кажаров, находившийся в гуще культурной жизни республики, испытывавший определенное влияние новой культуры и создавший на этой волне цикл песен о новых людях, об успехах социали-

стического строительства³⁵, в изображении центрального образа своей поэзии все же оставался верен консервативным тенденциям.

Упоминание «костюмного облика» чаще всего сопряжено в его текстах с весьма распространенной традицией народных песен, по этой причине смысл деталей, подчиненных задаче развертывания звуковой темы, может показаться нейтральным. Так, в популярной по сегодняшний день песне Кажарова «Рамазан», появившейся как вольное переложение адыгейского произведения, начальные строки, вроде бы мало связанные с сюжетом, намечают изысканность костюмного облика героини: «Си туфлѣ дахэри, еуеи жи³⁶, / Лѣпэм кѣщопсалѣрэ, рѣуэу жи³⁷» – «Мои туфельки красивые, еуеи жи³⁸ / У носков моих щебечут, рѣуэу жи») ³⁹.

Как оценивает текст «Рамазана» З. Налоев, в авторской интерпретации народной песни «феминистический дух оригинала зазвучал более современно, в плане борьбы за эмансипацию женщин»⁴⁰. Интересно, что дух этот в сознании художника не диссонирует внешней утонченности его носительницы. По мере развертывания произведения мы замечаем на героине аксессуары, углубляющие акцент женственности – «шелковый шарф» и «красивое кольцо», – атрибуты весьма отдаленные от ценностей новой культуры: «Си данэ шарфри, еуеи жи, / Жѣгум ныщѣо-зашэрэ, рѣуэу жи». – «Мой шелковый шарф, еуеи жи, / Под подбородком тоскует, рѣуэу жи»; «Си Іѣлѣын дахэри, еуеи жи, / Іѣпэм Іѣробагэрэ, рѣуэу жи»⁴¹. – «Мое кольцо красивое, еуеи жи, / Палец отекающий сжимает».

В песне «Любимый и есть красивый» мимоходом упоминается утонченный аксессуар адыгского женского костюма «дѣнлѣэч» – плетение из золотой канители, использовавшееся для украшения адыгской национальной одежды, в особенности шапочки, и отмечается пышность наряда героини: «Си шыпхѣу нѣхѣыщѣІэм / Дѣнлѣэч зѣфлѣ-щѣэрэ, уей, / Цѣыхум сыкѣамыщѣІэу / Сѣ узыхѣсщѣакѣэ, / Зѣгуакѣуэр дахѣщ, уей. // Си босѣей цѣыкѣлур кѣлѣ баринѣ-

шхуэрэ, уей, – / Сэ сызытекIуадэр си нэшхуэгүшхуа-
гээрт, / ЗэгуакIуэр дахэц, уей»⁴². – «Моя младшая сестра /
Золотое плетение скрепляет, уей»⁴³, / От людей в тайне /
Я ведь тебя сердцем приняла, / Тот, кто нравится, и есть
красивый, уей. // Мое платье с юбкой пышною, уей, – /
Я пропадаю из-за своей смелости, / Тот, кто нравится, и
есть красивый, уей».

Если вывести закономерность, кроющуюся за привыч-
ным, казалось бы, приемом, обнаружится, что угнетенная,
с пробуждающимся осознанием борьбы за лучшую долю
героиня Кажарова всегда предстает в нарядном одеянии,
всегда щедро украшена.

Заметным отступлением от общей тенденции может
быть штрих к костюмному портрету молодой колхозницы
Таужан: «Пшэдджыжбыр акъужыпшэц, / Пшэ кыхакIэ
Таужан докI». – «Утро веет свежестью, / С открытой шеей
Таужан выходит» («Таужан»). В этом коротком штрихе – и
дерзновенность натуры героини, и определенное отсту-
пление от этикетных норм ношения адыгами одежды⁴⁴.
Причем здесь мы имеем редкий в преломлении Кажаро-
вым «женской темы» случай предпочтения «внешней»
точки зрения «внутренней», что, в данном случае, уси-
ливает декларативность образа Таужан.

Но в этот же период времени появляется песня «Же-
стокость», где сетующая на свою горькую долю героиня
уже во вступлении предстает в парчовом одеянии: «Си
моф босцейхэр кыздокIэрахъуэ, / Сэ ськIэрэхъуэжу / Си
закъуэпшэцIуэ / ПшэантIэр сопшэцтэ»⁴⁵. – «Мои парчо-
вые наряды вокруг меня колышутся, / Я, кружа, / Совсем
одна / Подворье обхожу» («Жестокость»). Опять же угне-
таемая, притесняемая женщина, протестующая против
законов прежнего уклада, красиво и даже богато одета.
Повторим, что включение деталей костюма лишь под-
держивает звуковую тему: «Си шылэхъарыр зэрыкIапиц, /
Си анэ кылэхуапицым / Сакъыкъуэмынэу / Емынэунэхэ
сынашэжац». – «Мой шелковый платок с тремя концами, /
С рожденными моей матерью тремя / (С ними) меня не

оставляя, / В ненавистный дом меня вернули»⁴⁶. Но одно остается бесспорным – для данной цели избираются не просто этнические, но еще и изысканные детали костюма.

Несколько странной для автора, провозгласившего идеал равноправия в образе передовой бригады, состоящей из одних лишь женщин («Цыхухъу хэмытууэ цыхубз защэуэ / Зы бригади дгъэшэсынц». – «(И) без участия мужчин из одних женщин состоящую / Бригаду на коней посадим» («Песня доблестных стахановцев»))⁴⁷, кажется социальная атрибуция наряда, вызывающая вопрос: а правомерно ли появление в контексте пролетарской культуры героини в парчовом одеянии? Если допустить приверженность Кажарова прежней шкале ценностей, – правомерно, ведь кабардинцы, независимо от социальной принадлежности, стремились одевать своих дочерей с изыском.

Устремленность Кажарова к идеалу нового человека, судя по всему, при этом никак не ущемлялась и не вступала в конфликт с системой ценностей, имманентных родной культуре. Каноническая эстетика женского образа, утвердившаяся задолго до революционных преобразований кабардинского общества, в его сознании никак не противоречит образу «новой женщины». Резонно предположить, что так происходит по одной причине. Протестующие и вливающиеся своим протестом в патетику революционного времени героини Кажарова всегда отстаивают одну и ту же ценность – право на любовь. Данный мотив его поэзия впитала задолго до Октября, в дальнейшем же ценность мотива и ценности переустройства жизни находят точки соприкосновения, идеал Кажарова оказывается созвучным великому преобразующему перелому.

Последнее из того, что было создано И. Кажаровым – стихотворение «Любовь», выступает итоговым доказательством наших предположений. Выстроенное в форме монолога молодой жены красноармейца, оно так же не лишено интересующих нас деталей. Реалии, обусловившие драматизм сюжета, новые, но они и порождают новые причины для того, чтобы реализовать привычную для

традиционной поэзии адыгов форму выражения «женской темы» – песню-плач, и воссоздать отвечающий ей образ женщины.

В сетования героини вплетаются детали создаваемого ею свадебного одеяния из белого шелка: «Си данэху дахэр данитІ зэІулът, / И кІапэр дахэу щІызодэ, / ЩІалэ куэд сымыдэурэ зы закъуэ здати, / Дзэ Плъыжьыр къаджэри къулыкъум кІуашц». – «Моя белая ткань шелковая в два сложения, / Край ее красиво подшиваю, / Многих парней отвергая, одному лишь согласие дала, / Красная армия призвала, он служить пошел» ⁴⁸.

Судя по всему, молодая жена красноармейца после умыкания была доставлена не в дом родителей жениха, а к дальним родственникам или к друзьям. Отсюда и просьба молодой: «Властыр щІІэжмэ, сыкъомыгъанэу / Фи деж сышэж». – «Если помнишь власть, не оставляя (здесь) / К вашим меня отвези» ⁴⁹. Красноречива апелляция героини к новой власти как к безусловной ценности, но весь трагизм ее положения «завязан» именно на невозможности преступить освященные адыгским этикетом законы избегания.

Она накидывает на свою шею шелковый платок, – действие, предписываемое костюмным этикетом адыгов, поскольку платком новобрачная по обычаю заменяла девичий головной убор – шапочку, правда, совершалось это после рождения первенца, но в данном случае героиня хочет сказать о двусмысленной преждевременности своего нового статуса: «Си шылэхъарыр зэбгъуэзнатІэт, / А махуэм си щІэм дызопхъуэ, / Зы мазэ закъуэм пхъужыщІэ сиІэуэ / Сыкъэбгъэнащи сахэмышэж». – «Мой шелковый платок квадратный, / В тот день на шею свою набрасываю, / За один месяц в положении разведенной очутившуюся / Меня ты покинул / На люди не показываюсь» ⁵⁰. Реалии, как было сказано, новые, но костюмный этикет, составляющий абсолютную параллель этикету поведения, прежний.

Таким образом, смыслы, сосредоточенные в привыч-

ных для песенного фольклора деталях, свидетельствуют о неосознанной попытке сохранения, вопреки всем преобразованиям реальности, той интерпретации женского образа, которая согласуется с нормативами аутентичного для адыгской культуры идеала.

Трудно сказать, какие изменения претерпел бы образ женщины, если бы жизнь и творчество И. Кажарова имели продолжение, но анализ деталей даже в том малом объеме произведений, по которому мы судим, позволяет ощутить доминирование прежнего идеала, выраженное явно и неоднократно.

Первое, что бросается в глаза при беглом взгляде на функции, которые выполняют в текстах раннесоветского периода детали мужской одежды, это то, что никаких перемен, ответствующих духу нового времени, с ней не происходит. Появление в тексте деталей мужского национального костюма всегда несет положительный смысл – это прежде всего символ доблести.

Стихотворение Шогенцукова «Данох» (1940), стилизованное под женскую песню-плач, завершается следующими словами: «Афэ Изгъуапэ шуупэ щалэм / И лъагъуныгъэр сцагъэгъушцэнкъым, / Пщы лъыжь ныкъуэтхъум щыфэ дияри / Зэбубыдылэкъэ къохуэбэкъынкъым». – «С кольчужными рукавами ведущего всадника / (Его) любовь позабыть меня не заставят / Старика-князя полуседого с кожей окоченевшей / От того, что к себе привлечешь, тебя не согреет»⁵¹. Насильно выданная за немощного старика Данох, через оппозиционную в контексте ее сетований пару «кольчуга/окоченевшая кожа», конечно, подразумевает не простое противопоставление молодости и старости, но его моральную подоплеку – доблесть/немощь. Это усилено и аллюзивным сближением с известной строкой историко-героической «Песни об Андемиркане»⁵²: «И афэ гъуапэр и мэлущ». – «Его кольчужный рукав ему щитом (является)»⁵³. В этом же духе предстает

обобщенный образ бесстрашных героев в стихотворении «Удж»⁵⁴ (1940): «Афэхур зи джанэу жыр джатэр зыгъабзэм, / МазэщIэр зи набдзэм напэхур хуэфашцэщ». – «В белой кольчужной рубахе мечом стальным действующий / (Той) белолицей, у которой брови полумесяцем, достоин».

Разумеется, наряду с привычными деталями в кабардинскую поэзию привходит и нечто новое, так, шинель и национальная мужская одежда оказываются в одном семантическом поле. В стихотворении «Баю-бай, мой мальчик» (1936) обнаруживаем такой фрагмент: «Шынэхъыжьхэм уи тхылгхэр / Дыщэ хьэрфкIэ тырадзэ, / Уэ Дзэ Пльыжьым *шынелхэм* / Орден инхэр пхурадэ, / Лэу-лэу-лэу, си щIалэ, / «КъакIуэ», – хэкум кыбжеIэ, / Уи нэ плащэр зэтепхми / Ба хуищIынуи къоIэбэ». – «Старшие братья тебе книги / Золотыми буквами печатают, / Для тебя Красная армия *на шинелях* / Ордена большие прикрепляет»⁵⁵. Шинель параллельно с кольчугой есть символ доблести, с той лишь разницей, что детали мужского национального костюма на всех этапах развития кабардинской поэзии имеют этическое измерение. Кольчуга, черкеска, шлем – это всегда смысловая отсылка к этическому кодексу адыгов (*адыгэ хабзэ*), сложившемуся еще в Средневековье, но в поэтических текстах они принимают функцию не столько символа отдаленной эпохи, сколько нравственного императива.

Так, для ранней поэзии А. Кешокова, как и для его учителя А. Шогенцукова, характерно радостное принятие нового строя, и в этом новом мире элементы мужской национальной одежды продолжают транслировать возвышенные смыслы. Они выступают символами доблести и нравственной высоты. С тем только отличием А. Кешокова от предшественников и современников, что эти «означающие» доблести и нравственной высоты (кольчуга, черкеска, шапка, бурка) в абсолютном большинстве случаев сосредоточены вокруг самого лирического героя.

Таким образом, прочтение поэтических текстов с точки зрения «костюмных смыслов» с целью доказательства, что

в период радикальных преобразований выбор идеала осуществлялся в том числе и через выбор костюмного облика, в итоге открывает неоднозначность этого выбора, и параллельно то, что лишь в контексте женского одевания оказалось возможным сопоставление/противопоставление современности и прошлого. Новая реальность диктовала новую мораль, иные модели поведения, намеченные в рассмотренных образцах через прямой взгляд Сатаней, свободной от «теснящего грудь корсета», через красную косынку Лины, оседлавшей «железного коня», но этический идеал художника, просвечивающий сквозь некоторые эстетические трансформации, желал оставаться прежним.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Манкевич И. А. Поэтика обыкновенного: опыт культурологической интерпретации. СПб., 2011. С. 6.

² Манкевич И. А. Указ. соч. С. 624.

³ Очерки истории кабардинской литературы. Нальчик, 1968. С. 116.

⁴ См. об этом: Сагирова М. Горянка в советском союзе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.islamdag.ru/istoriya/13390> (дата обращения 01.04.14); Текуева М. А. Повседневная жизнь женщины в адыгском традиционном обществе [Электронный ресурс]. URL: http://www.kbsu.ru/Info/sgi/sgi_Tekueva1.doc (дата обращения: 05.02.2014).

⁵ Шогенцуков А. А. Соч. (на каб. яз.). Нальчик, 2006. С. 296.

⁶ Здесь и далее подстрочные переводы художественных текстов наши. – И. К.

⁷ Шогенцуков А. А. Собрание сочинений (на каб. яз.). Т. I. Нальчик, 1961. С. 526.

⁸ Текуева М. А. «Решение» женского вопроса в Кабардино-Балкарии в 1917–1941 гг. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kbsu.ru/Info/sgi/sgi_Tekueva2.doc (дата обращения 12.03.14).

⁹ Пшеноков Абдул // Сделавшие первый шаг (на каб. яз.). Нальчик, 1968. С. 174.

¹⁰ Прибывший на Съезд женской молодежи Северного Кавказа (20 октября 1935 года) Сулейман Стальский обратился к

его делегаткам со словами: «Желаю вам еще пышнее цвести — цветы нашего будущего!» (Сулейман Стальский. Сборник материалов и документов [Электронный ресурс]. URL: http://www.static.ow.ly>docs/Сулейман_Стальский_1с9о.doc (дата обращения: 01.04. 2014)). По-видимому, это и имеет в виду А. Пшеноков, говоря в «Приветствии новым женщинам»: «УсакIуэ инуэ Стальскэм / И псальтэ IэфIхэр фхуэфашэцI». – «Поэта великого Стальского / Слов приятных вы достойны».

¹¹ Пшеноков Абдул. Указ. соч. С. 174.

¹² Афаунов Мухамед. Сделавшие первый шаг (на каб. яз.). Нальчик, 1968. С. 140, 174.

¹³ Там же. С. 141.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Шогенцуков А. А. Соч. Нальчик, 2006. С. 117.

¹⁶ Сагирова М. Горянка в советском союзе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.islamdag.ru/istoriya/13390> (дата обращения 01.04.14);

¹⁷ Там же. С. 168.

¹⁸ Сабанчиева Л. Х. Гендерный фактор в традиционной культуре кабардинцев (вторая половина XVI – 60-е годы XIX века). Нальчик, 2005. С. 99.

¹⁹ Текуева М. А. «Решение» женского вопроса в Кабардино-Балкарии в 1917–1941 гг. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kbsu.ru/Info/sgi/sgi_Tekueva2.doc (дата обращения 12.03.14).

²⁰ Шаков Талустан // Антология кабардинской поэзии XX века (на каб. яз.). Нальчик, 2008. С. 80.

²¹ Шогенцуков А. А. Соч. (на каб. яз.). Нальчик, 2006. С. 111.

²² С а т а н е й, С а т а н е й - г у а ш а – героиня адыгского нартского эпоса, наставница нартов, мать Сосруко, женщина неувядающей красоты и молодости.

²³ Шогенцуков А. А. Соч. Нальчик, 2006. С. 119.

²⁴ Там же.

²⁵ Кажарова И. А. «Образы «новой действительности» в поэзии Али Шогенцукова» // Вопросы кавказской филологии. Вып. 8. Нальчик, 2011. С. 134–138.

²⁶ Сабанчиева Л. Х. Гендерный фактор в традиционной культуре кабардинцев (вторая половина XVI – 60-е годы XIX века). Нальчик, 2005. С. 109.

²⁷ Д ж э г у – адыгское игрище.

²⁸ Таким остался в сердцах людей // Ошхамахо (на каб. яз.). 1993. № 6. С. 62.

²⁹ Кумыков Х. Месть сестры жены военкома // Газета Юга. 2014. 12 июня. С. 4.

³⁰ Г ы б з а (каб.-черк. «гъыбзэ») – жанр старинных народных песен адыгов, песня-плач.

³¹ Д ж е г у а к о (каб.-черк. «джэгуакуэ») – общее обозначение артистов и певцов-импровизаторов в традиционной культуре адыгов.

³² О р а д у с (каб.-черк. «уэрэдус») – сочинитель песен.

³³ Налоев З. М. Институт джегуако. Нальчик, 2011. С. 380.

³⁴ Кажаров И. М. Песни (на каб. яз.). Нальчик, 1959. С. 20.

³⁵ Налоев З. М. Указ. соч. Нальчик, 2011. С. 386.

³⁶ Е у у е й ж и – ритмообразующий элемент с эмоциональным оттенком досады.

³⁷ Р э у э у ж и – ритмообразующий элемент.

³⁸ Е у у е й ж и – ритмообразующий элемент с эмоциональным оттенком досады.

³⁹ Кажаров И. М. Указ. соч. С. 16.

⁴⁰ Налоев З. М. Указ. соч. С. 35.

⁴¹ Кажаров И. М. Указ. соч. С. 17.

⁴² Там же. С. 11.

⁴³ У е й – ритмообразующий элемент.

⁴⁴ Кажарова И. А. Опозиция «душа/тело» в адыгской поэзии // Человек, 2013. № 1. С. 54.

⁴⁵ Кажаров И. М. Указ. соч. С. 25.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 23.

⁴⁸ Там же. С. 28.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Шогенцуков А. А. Соч. (на каб. яз.). Нальчик, 2006. С. 181.

⁵² А н д е м и р к а н – легендарный герой Кабарды периода Средневековья, бесстрашный рыцарь, защитник угнетенных, один из наиболее почитаемых мужских образов фольклорных сказаний и песен адыгов.

⁵³ Андемиркан. Кабардинский героический эпос. Песни и предания (на каб. яз.) / Сост. З. П. Кардангушев. Нальчик, 2002. – 369 с. С. 55.

⁵⁴ У д ж – национальный танец.

⁵⁵ Шогенцуков А. А. Соч. (на каб. яз.). Нальчик, 2006. С. 143.

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ОБЩЕСТВЕННОГО ИДЕАЛА И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ

Очевидно, что процесс реализации общественного идеала может сопровождаться раскрытием противоречивости характеризующих его аспектов. Поэтому в осмыслении феномена авторитарной культуры наш интерес вызывает не столько степень воплощенности ее идеалов, сколько степень выраженности их противоречий. Ведь здесь необходимость соответствия стандартам эстетической рефлексии, установленным официальной политикой, накладывается на без того жесткую природу идеала, о которой пишет В. П. Бранский: «эстетический идеал благодаря своим нормативам фактически вводит своеобразную художественную цензуру: допустимы только такие художественные образы, которые согласуются с нормативами данного идеала, и безусловно должны быть исключены все те, которые им противоречат. Следовательно, свобода художественного творчества (и восприятия) гарантируется идеалом только в его собственных рамках»¹. Однако резонно предположить, что ценностные установки художника, определяющие, в конечном счете, его идеологический выбор, не могут всегда пребывать в полной гармонии с идеалами общественными и общезначимыми.

По сути каждый из этапов культурного развития оставляет в истории свой стереотип. Так, в обобщенном контексте российской литературы 20–30-х годов на первый план выдается ее идеологизированность и идеализированность. Если же остановиться на его частных, национальных «ипостасях», необходимо будет признать значимость того, что формирование национальных литератур осуществлялось в свете своеобразного компромисса, заложенного в призыве к созданию пролетарской культуры: социали-

стической по содержанию и национальной по форме. Социалистическое содержание предполагало следование определенным идеалам. Это было настолько принципиально, и выражено в литературе настолько рельефно, что даже человек мало сведущий в тонкостях художественного процесса сумеет перечислить идеалы обозначенного периода с большей или меньшей степенью полноты. Но историческая дистанция все больше отдаляет нас от того обстоятельства, что для национальных культур все общепринятые идеалы 20–30-х были по сути не просто новыми, а чужими, вынуждавшими людей «перекраивать карту своей идентичности» ². Так, в кабардинскую культуру все новое, что полагалось освоить, входило будучи заранее отмеченным знаком нормативности. Но все «нормативы», хоть и провозглашались интернациональными, все же исходили из иной (русскоязычной) культуры. Таким образом, приобщение к новым идеалам представляло не просто восторженное принятие нового (нового быта, новой культуры), но прежде всего приобщение к культуре чужой и во многом чуждой.

Если идеал это движущая духовная сила, которая характеризует «сущность ценности, сущность требований человека к действительности» ³, то идеалы в кабардинском обществе послеоктябрьского периода – это то, что пришло извне, то, что еще предстояло сделать своим. Реалии нового строя в основном не произрастали из собственной почвы, поэтому были непонятными и пугающими. Как пишет З. М. Налоев, «неслыханными и трудными для понимания крестьян и их певцов были новые школы, в которых «детей учили безбожию», идея коллективизации сельского хозяйства, ликвидация кулачества как класса, не имевшего отношения к сословию князей и дворян, и т. д.» ⁴. Все новое надо было адаптировать не просто доступными национальному сознанию, но и авторитетными для него способами, апеллируя к тем ценностям, которые представлялись несомненными и бесспорными.

Так возникает необходимость говорить о втором плане идеалов эпохи, самобытном, вырастающем из того пласта авторитетных и устойчивых представлений, к которым апеллирует сознание художника.

Что же могло на тот момент составить этот второй план бытования идеалов? Стереотипов книжной образности, на которые можно было бы опереться, как известно, в рассматриваемый период у адыгов не было, господствовала стихия фольклора, которая одновременно и подстраивалась под становящуюся литературу и преодолевалась ею. Но если воздействие фольклора на становление новописанных литератур очевидно и не обойдено вниманием исследователей, то в гораздо меньшей мере осмыслен план религиозных и бытовых представлений, определяющих привычные на тот момент нормы нравственного поведения кабардинцев.

Особенно интересно то, что в процесс адаптации и интерпретации идеалов включаются смыслы, официально признанные враждебными тому общественному строю, который и призвана была утверждать художественная литература. Мы говорим об элементах религиозного сознания. Как заметил В. А. Большаков, анализируя процесс уничтожения в советском обществе монотеистической религии, «...не религию вообще уничтожали, если взглянуть в происходившее повнимательнее. Потому что при этом возвращали прошлое, казалось бы, давно ушедшее в небытие, – древность, языческую древность. На место веры в единого и далекого бога вернули веру в близкого обожествленного предка-вождя. Ввели поклонение вождям, сначала умершим, потом и живым: их памятникам, заповедям, священным книгам. (...) В этом не было чего-то принципиально нового, кроме технических деталей. Все это уже было в истории человечества. Таким образом, будущее освобождали от одного прошлого, недавнего, – через возврат другого прошлого, забытого или полузабытого, неузнаваемого»⁵.

Понятно, что и в среде горских народов отрыв от авторитетных исламских верований не мог произойти одномоментно. Причем момент возврата к давно ушедшему здесь не так актуален, как неосознанная апелляция к недавно отринутому. Так, мелодии закира (исламских псалмов) сопровождают первые произведения революционной тематики. Утверждая высокую функциональность закира в традиционной культуре адыгов периода Кавказской войны, его воздействие на нравственно-этические нормы и ценностные ориентации, на язык устного народного творчества и обратное влияние на них традиционной культуры, В. Х. Кажаров ссылается на факт, зафиксированный А.-Г. Кешевым, что данные песнопения исполнялись воинами перед боем. «Смерть же «с закиром на устах» стала восприниматься как символ праведности, о чем свидетельствует, например, «Плач каладесовцев»»⁶. Отсюда следует, что ритм закира, внедренный в художественное произведение, становится косвенной апелляцией как к праведности автора произведения, так и к неоспоримости его содержания. Но если вполне закономерным представляется то, что песня о вожаке крестьянского восстания Исмеле Кертиеве была сложена под мелодическим влиянием мусульманского закира⁷, то «Песнь о Конституции» Индриса Кажарова, сопровождаемая мелодикой закира, воспринимается довольно необычно.

Выше уже упоминалось (главы I, II) появившееся в 1918 году стихотворение Тау-Султана Шеретлокова «Человек», в котором поэт отдает должное пролетарской идее всеобщего равенства, но оформляет ее так, что в итоге высшей ценностью оказывается не светлое будущее, а мысль о религиозном спасении. Но если в 1918-м подобные утверждения еще звучали как отголосок прежних идеалов, то в последующие годы такая трактовка вряд ли была бы возможной.

Тем не менее реальность, воссозданную в поэме Мацраила Пшунокова «Памяти Ленина» («Ленин и фэепль», 1924), уверенно венчает образ рая:

Диз хэщІыхукІэ дишцІ хохъуэж,
Ленинизмэм зиубгъунщ,
ГугъуехъакІуэхэр фызэхуэсым,
Жэнэт шцІантІэм дыдыхъэнщ.

ВКП(б)-р ди пашэу
ПшцІэнтІэпс къабзэкІэ дылтэжъэнщ,
ЛэжъакІуитІыр дызэгъусэу
Жэнэт унэр дыухуэнщ.

Из нас один когда убывает, десять наших
прибавляется,
Ленинизм распространится,
Трудящиеся, когда (вы) объединитесь
В райский двор войдем.

Под предводительством ВКП(б)
Добросовестно будем трудиться,
Оба трудящихся * сообща
Райский дом возведем.

Сознательная приверженность члена ВКП(б) М. Пшуккова прежним идеалам исключается. Скорее всего, он просто использует образ рая в переносном значении, осуществляя перевод новых реалий на понятный язык. Но, так или иначе, в системе этого «понятного языка» для демонстрации идеала высшего коммунистического счастья и высшей цели все-таки наиболее выразительным оказывается образ рая. Конечно, подобный прием не мог не вызвать негодование литераторов, на него, в частности, не без иронии отреагировал Дж. Налоев⁸, и судя по тому, что его высказывание подчеркнуто составителями «Очерков истории кабардинской литературы», оно было актуально и в 60-х: «...автор рассказывает о коммунизме, будто бы похожем на рай. Это вызвало серьезную и справедливую критику со стороны писателей – его товарищей по перу,

* Рабочий и колхозник. – И. К.

но М. Пшеноков* не понял и не принял этой критики и отказался перерабатывать поэму (!). В свет она вышла с большими сокращениями»⁹.

Новый идеал создается по образу и подобию прежнего, видимо, так было в случае М. Пшунокова. В этом отношении критика только подчеркивает момент, важный для нас в бытовании идеала: он никогда не вырастает на пустом месте, так или иначе трансформируя прежние идеалы¹⁰. Но здесь все-таки несколько иное, ибо всякая апелляция к религии воспринималась на тот момент не как влияние устаревшего идеала, а как открытая приверженность антиидеалу. Тем не менее в аспекте взаимодействия пришедшей извне жесткой нормативности и «неких устойчивых факторов, определяющих специфические черты культуры»¹¹, как показывает время, все-таки торжествуют последние. И если о нормативном плане идеалов 20–30-х гг. мы говорим, что он решительно выдвигается и утверждается, то самобытный всего лишь мерцает позади него. Но жизнеспособным оказывается именно он, этот мерцающий второй план. В вынужденном процессе культурного самоопределения именно его элементы сохраняют аксиологическую значимость.

Однако нормативный план общественного идеала тоже не всегда представал в своей однозначности, даже тогда, когда выражался в подчеркнуто патетических формах. В восприятии читателя дух эпохи и ее образ складывается, как правило, в соответствии с теми представлениями, которые предопределяются событиями, известными по освещающим историю литературы трудам, и непосредственно – по творениям так называемых знаковых личностей. Между тем любая эпоха по разным причинам оставляет за пределами общеустановленной парадигмы имена и произведения, присутствие которых смогло бы повлиять на наши представления о ней.

* В литературоведческих трудах советского периода нередко фигурирует ошибочное написание фамилии Пшеноков. Правильно: Пшуноков.

Из обзоров литературы периода 1930–1940-х, доступных благодаря обобщающим трудам по истории адыгской литературы, с необъяснимым постоянством выпадает имя Нахупша Абубекировича Шериева (1908–1942). Что служит тому причиной, понять непросто. То ли в свое время имела место недооценка творчества Шериева, с его нетипичной для идеологических ожиданий эпохи лирической сосредоточенностью, то ли это следствие раннего ухода поэта (погиб на фронте Великой Отечественной), то ли непричастность к Союзу писателей не позволила ему полноправно войти в официальный круг представителей художественной мысли предвоенной кабардинской культуры. Тем не менее в объеме известных по архивным источникам произведений отчетливо вырисовывается лирический дневник поэта – непосредственный отклик на интимную жизнь души. Причем такой нетипичный для эпохи вектор был избран Шериевым как отвечающий его духовному складу, и несоответствие своего творчества велениям времени, ту странность, которую оно имело в глазах современников, он осознавал вполне отчетливо. Ироничное название одной из коротких зарисовок, в которой он определяет амплуа своего поэтического «Я», тому свидетельство – «Зыкызыфлэцлыжа» («Воображивший о себе», 1940): «Зэхэзмыщыкхэм хуэптхыну / Си лирик стиххэр ауанкэ, / Акъыл зимыэм жеплэну / Пэжу ар щытми емыкхукэ?». – «Ради непонимающих (непонимающей аудитории. – И. К.) писать / Мои лирические стихи разве не насмешка? / Не обладающему умом доказывать / Правду, даже если это так, разве прилично?»

Значительная часть сохранившихся произведений Шериева посвящена романтизированным образам женщин, с которыми поэт, судя по некоторым автокомментариям, был знаком лично. Тем удивительнее и неожиданнее на фоне его лирических излияний выглядят жесткие выпады, обращенные к эпохе:

Хьэуэ,
Сэ сыубакIуэкъым,
Пэжым

Срительхьэщ,
ИкIи
СыгъэшынакIуэкъым,
атIэ,
сыущиякIуэщ. –
ЛэжбакIуэм
сраусакIуэщ,
гуфIэгъуэм
сритхакIуэщ.

Нет,
Я не хулителъ,
Правды
(Я) заступник,
И
Не устрашителъ (я),
так вот,
я вдохновителъ. –
Трудящихся
(я) поэт,
радости
(я) писателъ.

Стихотворение написано в начале 1941 года. На первый взгляд может показаться, что автор всего лишь приходит к утверждению типичной для эпохи роли поэта-глашатая правды, однако ценно, что это утверждение – итог решительного отмежевания от не менее востребованных временем, но не «проговариваемых» литературой ролей – хулителя и устрашителя. Ультимативное «Нет», служащее вступлением, обособлено посредством лесенки, вызывающей вполне однозначные ассоциации с дерзкими выпадами «революционера духа» В. В. Маяковского. И провозглашая свои приоритеты, он, что немаловажно в свете идеала 1940-х, избирает для себя роли весьма отдаленные от патетической героики.

В литературе периода 40–50-х противоречивость идеалов, осознанно или нет, давала себя знать через построение вполне стандартных сюжетов и образов. В исследовании данного слоя культуры представляется существенным не просто выявление элементов, отклоняющихся от нормативной эстетики соцреализма, а определение их значимости в контексте творческих установок автора (а именно: случайные ли это вкрапления, либо выражение ценностной позиции). Ретроспективное же восприятие, являющееся исходным для современного исследователя, дает возможность определения значимости подобных

«отклонений» в становлении художественной традиции. Наиболее плодотворной для достижения этих целей может явиться интерпретация взаимодействия личностных и общественных установок в ценностной структуре художественного образа с опорой на современные теории бытования идеала¹².

Не приходится сомневаться в том, что новописьменные литературы, в большинстве своем формировавшиеся на гребне социалистического строя, в реализацию нормативных идеалов включались активно.

Рассуждая о проблемах координации эстетических категорий, философ, специалист в области искусствознания Е. Г. Яковлев выстраивал цепочку прекрасное – *эстетический идеал* – *искусство*¹³. Не углубляясь в теоретические нюансы данной проблемы, скажем только, что в контексте литературного творчества данное отношение представляется нам функциональным, поэтому картину исследуемого периода мы будем выстраивать, отталкиваясь от него.

Вероятно, излишне доказывать, что в обозначенный период советской культуры наиболее активно проявляло себя его центральное звено – эстетический идеал. Поправка же, которую делает Е. Г. Яковлев в отношении понятия «прекрасное», – «эстетическим является не только прекрасное (что не вызывает сомнений), но и уродливое, и низменное, и трагическое в том случае если в нем наиболее совершенно выражена его сущность – сущность рода»¹⁴ – не дает ускользнуть от нас тому факту, что поэзия 40–50-х большей и сознательной частью обращена к прекрасному, понимаемому сугубо как гармоническое.

Что касается третьего звена приведенного соотношения, то в характеристиках военного и послевоенного искусства, в частности, литературной его составляющей, неизбежно дает о себе знать определенная доля предвзятости, обусловленная негативным опытом эпохи, которую оно представляет. Речь идет об особенностях восприятия ее нынешними исследователями, сама же эпоха оставила о себе свидетельства личностей, имена и талант которых

в лишних представлениях не нуждаются. Так, в высказываниях, явно не рассчитанных на угоду официальной политике, звучат голоса известного поэта И. Асеева: «В России все писатели и поэты поставлены на государственную службу, пишут то, что приказано. И потому литература у нас – литература казенная»¹⁵; и писателя М. Зощенко: «В литературе господствует шаблон. Потому плохо и скучно пишут даже способные писатели»¹⁶, и ряда других представителей интеллигенции. Литература северокавказского региона, разумеется, избежать следования заданным стандартам, шаблонам и идеалам не могла. Но об отношении к ним приходится судить, опираясь лишь на художественные тексты. О том, насколько эти явления существенны, свидетельствует оперативная реакция на них литературной критики.

Еще раз обратимся к толкованию понятия «идеал», – категории, на которой так акцентирована эстетика соцреализма. В наиболее популярном его понимании присутствует два дополняющих друг друга аспекта. Словарь иностранных слов трактует его как «совершенство; совершенный образец чего-л.; высшая цель стремлений, деятельности»¹⁷. Иногда эта «высшая цель» конкретизируется «...как стремление к полноте проявления жизни, к гармонии общественного и индивидуального, телесного и духовного»¹⁸. Однако попутно надо заметить, что всем противоречиям, что обнаруживает реализация идеалов в контексте так называемой «второй реальности» – художественного творчества – предшествует противоречие более масштабного характера, апеллирующее к реальности первого плана, ведь «за спиной каждого идеала всегда кроется неудовлетворенность людей настоящим и неизменное стремление к совершенству»¹⁹. Но странным образом стремление к социальной гармонии, при всей своей выраженности, совершенно не сопрягалось в эстетической рефлексии советской поэзии 40–50-х гг. с неприятием или критикой существующего строя, и в этом, кстати говоря, состоит резкое отличие соцреа-

лизма обозначенного периода от его предшествующих этапов.

Несмотря на приподнятость духа и парадные настроения, которыми расцвечены произведения конца 40-х – начала 50-х гг., во многом по справедливости воспевающие великие человеческие свершения, идеал как «высшая цель стремлений, деятельности»²⁰ стабильно пребывает там, где ему и полагается быть – за пределами наличествующей реальности, в соцреализме это – время будущее. Достаточно в этой связи вспомнить футурологическую устремленность заключительных строк хрестоматийного для северокавказской литературы тех лет стихотворения «Победа» («ТекIуэныгъэ»)²¹, «прозревающую» человека на самой вознесенной точке пространства и утверждающую монументальную масштабность его подвига: «Дэ пьедесталу а лъагапIэр / КъэкIуэн лIэщIыгъуэм щытхуэфашцц». – «Нам пьедесталом эта высь / В грядущем столетии уготовлена». Однако что касается идеала в мире личностном, субъективном, то с ним все обстояло гораздо сложнее, и далеко не всегда он дублировал идеал общественный. О многом в этом плане могут свидетельствовать взаимоотношения между поэтическим «мы» и «я», «я» и «они». На уровне логическом «я» послевоенной поэзии в большинстве случаев подразумевало и транслировало «мы», единство которого определялось общим радостным порывом, осознанием общего дела и общей угрозы, поэтому переходы от местоимения «я» к местоимению «мы» чаще всего осуществлялись закономерно и неконтрастно.

Конечно, количество произведений, опирающихся на «я» в чистом виде, в этот период было невелико. Особо заметными подобные эпизоды становятся в творчестве знаковых фигур культурного процесса. В развитии адыгской культуры XX века такой статус, несомненно, принадлежит Алимю Кешокову. За свой долгий путь ему довелось проявить себя во многих областях общественной жизни: кадровый офицер Советской Армии, в разные годы был министром просвещения КБАССР, секретарем Кабардинского

обкома ВКП(б), Председателем Правления Союза писателей КБАССР и секретарем Правления Союза писателей РСФСР, секретарем Правления Союза писателей СССР и Литфонда СССР. Феномен А. Кешокова интересен тем, что явил тот редкий случай, когда внутренние установки достигали гармонии с идеалами общественного строя, и полнота этой гармонии утверждалась в равной степени мощью таланта и последовательностью гражданской позиции. Первое, что можно предположить о творческом «я» такой личности – это безраздельность ее слияния с «мы», когда «цели и смыслы бытия личности <...> вынесены за пределы эгоцентрического индивидуалистического сознания в сферу социального бытия»²². Тем не менее отчетливые «рецидивы» единичности заявили себя еще в творчестве довоенного и военного периодов. Пример тому – вышедшие из-под его пера «Песня нарта» (1938) и «Два товарища» (1942). Несмотря на то что стихотворение «Два товарища» выстраивалось как монолог-обращение ко второму лицу, герой, смертельно раненый на поле боя, был здесь как никогда «единичен» и единственен. В нем не было привычной для той поры устремленности личного мира к «мы», даже доминантное понятие «родина» сжималось до масштабов малой и упоминалась в связи с тем лишь, что она должна опечалиться, узнав о его страданиях и гибели. Единственность эта также подчеркивалась символическим атрибутом – тавром, когда-то запечатленным героем на холме, и эмоционально усиливалась печалью родителей, которым предстояло услышать о гибели сына. Таким образом, смысловым центром стихотворения оказывалось угасание собственного мира, собственной жизни, осознание своей судьбы. Конечно, прорывы искусства рассматриваемого периода в интимно-личностную сферу с течением времени теряют свою значительность, однако в 40–50-е гг. они воспринимались как резкое отклонение от эстетических нормативов тоталитарного идеала, в котором «судьбы отдельных людей <...> важны не сами по себе, но именно как часть общего вектора устремленности

вперед, туда, куда необходимо советской стране»²³. Показательна в этом отношении странная, на сегодняшний взгляд, оторопь, которую вызвало у органов официальной печати «Жди меня» К. Симонова, успевшее задолго до опубликования на страницах газеты «Правда» проникнуть в сердца сотен советских людей²⁴.

Разумеется, стихотворение А. Кешокова было расценено как явное несоблюдение регламента: «читатель ценит в герое твердость духа и прямое стремление к битве с врагом. Но поэту в отдельных строках изменяет чувство меры, а потому стихотворение противоречиво по своему идейному смыслу»²⁵. Так или иначе, обращенность героя к внутреннему миру, к своей единственности выразилась однозначно и в том же году получила своеобразное продолжение в другом, близком по духу произведении – «Скажи, отчего я тоскую...» («ЖыІэт, мыпхуэдэу щхьэ сызшрэ...», 1942).

Что касается лирического героя «Песни нарта» («Нарт уэрэд»), то в его глазах бесспорные ценности, которые наполняют смыслом жизнь, неожиданно предстали зыбкими и обманчивыми: «Лъэпщ и ІэщІагъэщ си афэр, / Сэтэней дахэм и бгъафэм / ЗыгъэпсэхупІэу сохъуапсэ. / СосрыкъуапщІэр зи щІасэр // Сэ бысым гуапэ схуэхъункъым. / Санэ и чейми итыжкъым. / Си шыр алтып лъэпкъыци жэрыщэщ, / Афэ чэтхъахъуэр джэрыщІэщ»²⁶. – «Тлепша рук творение – моя кольчуга, / О груди красавицы Сатаней / Как о месте отдохновения мечтаю. / Сосруко смуглый чей возлюбленный // Та не сможет мне стать гостеприимной хозяйкой, / И вина уж нет в ее чане. / Мой конь рода сказочных альпов, потому очень быстрый. / Ключок кольчуги служит подхвостником». Как подчеркивает в монографии «Ценность и экзистенция» И. И. Докучаев, «...Всякий художественный образ содержит ценностные аспекты, более того, эти ценностные аспекты всегда являются его сердцевиной. Именно ценностная структура художественного образа и есть важнейшая комбинация стимулов, требующая интерпретации»²⁷. Переживание

иллюзорности идеала осуществилось здесь в рамках ретроспективной утопии, потому противоречивость его ценностных аспектов определилась особенно явно. Казалось бы, похищенная красота, за которой устремляется герой, не должна отторгнуть непостоянством, ведь Сатаней – бесспорная красавица нартского эпоса; творение Тлепша – великого кузнеца нарттов – не должно стать «подхвостником»; тот, кто обладает альпом – «необычайной силы скакуном»²⁸, не должен бы тревожиться о пропасти. Но лирический герой далек от этнографического умиления. Ориентация на «позитивно-эстетическое» (Е. Яковлев), как правило, сопутствующая привлечению фольклорных образов, здесь дискредитируется. В итоге прекрасное и героическое, пусть и закреплённые каноническими образами, предстают в своей дисгармонии. «Такие редкие противоречия, несомненно, проистекают из того, что в то время поэт еще не достиг идейной зрелости»²⁹, – пытается понять А. Кешокова критика. Однако все это, повторим, отдельные рецидивы, редкие, но как покажет время, весомые, поскольку через них и происходило углубление автопсихологии поэта.

В подавляющем большинстве случаев «я», преобразующее мир ради счастливой жизни, было неразличимо с «мы», оно выражало «нашу» победу, «наше» счастье, «наш» труд. В дальнейшем же тождественность «я» с «мы» не утратила актуальности, но с течением времени все отчетливее становилось стремление героя преобразовать мир по собственной инициативе, в согласии с собственными убеждениями. Такой «сдвиг» в 1943 году намечает концовка ставшего «визитной карточкой» Кешокова-поэта стихотворения «Млечный путь» («Шыхультагъуэ»). Оно задерживает внимание на создании героем собственного пути к осуществлению мечты, усиливая частный характер перечисляемых действий притяжательным местоимением «свой»: «Сэ а шы псынщӀэр згъуэтатэм, / Ӏус зыхуей псомкӀи згъэнщӀынт, / ЩахуцӀэу и щӀыбым зездзынти / ЩӀым си Шыхультагъуэ щысцӀынт»³⁰. –

«Если бы я разыскал того резвого коня, / Насытил бы его кормом, каким бы только тот сам пожелал / Вскочил бы на его неоседланную спину / На земле бы создал свой Млечный путь». Пусть это еще не «свой мир», но зато твердая заявка на устройство его по собственному усмотрению. Именно через призму кешоковского восприятия и вошел в авторскую поэзию адыгов образно-смысловой комплекс всадника, летящего на скакуне, и каждый случай его появления в произведениях последующих поколений, так или иначе, сопрягается с отсылками к творчеству классика кабардинской литературы.

Идеал – за пределами наличествующей в настоящем реальности, его осуществление в контексте ранней советской литературы может быть отнесено только в будущее. Мы уже отмечали (гл. II), что при этом в сознании А. Кешокова будущее часто оказывается тождественным собственному бессмертию и об этом свидетельствуют произведения, развивающие тему собственного предназначения. Так, вошедшее в сборник 1956 года знаменитое произведение «Я у стихов в плену» («Сэ стиххэм гъэру саыгъш», 1940) – яркий пример слияния будущего и бессмертия. Лирическое «я» ряда произведений, посвященных искусству, являет устремленность за положенные ему пределы в метаморфических образах. Творчество подстегивает и оправдывает притязание поэта на бессмертие, обуславливая тем самым особенности восприятия времени и связанный с этим тип человеческой судьбы. Что интересно, это стремление в абсолютном большинстве случаев лично. А. Кешоков стремится за пределы данной реальности для того, чтобы обрести бессмертие, и оно понимается им как возвращение в земную жизнь, непрерывность своего присутствия в ней. Следует заметить, что смерть, лишь эпизодически привходящая в образный ряд тех лет, – это краткая остановка времени, за которой должно последовать дальнейшее движение. При этом герой А. Кешокова в общем-то не противостоит преходящности. Однако ей противостоит Поэт. Замыкая в своих произ-

ведениях образы временной изменчивости на человеке, А. Кешоков часто абстрагирует от него поэтическое «я», при этом момент ухода тонко сообщается с переводом «я» в бессмертие, и линейность, определяющая временную событийность соцреализма, для него оказывается неактуальной.

Можно сказать, что целостность, к которой устремлена поэтика соцреализма, – «гармония общественного и индивидуального, телесного и духовного»³¹ – обозначена в кешоковских образах рабочих, «заоблачных людей», в согласованном труде, сплоченном следовании за партией, но на другом уровне, в субъективном измерении, мир этот, как было показано выше, предстает и в своей дисгармонии. И возможно, стремление выйти за его пределы необходимо именно для того, чтобы обрести гармонию в себе. Тем не менее субъективизм этот в глаза не бросался, ведь устремленность вперед, в будущее, в бессмертие отвечала, конечно, не только личностным, творческим установкам автора, но также пафосу эпохи, в которую появлялись его стихи.

В отличие от Алима Кешокова, другой автор, без которого невозможно представить картину послевоенной кабардинской поэзии, Бетал Куашев (1920–1954), стабильно пребывал в положенных ему пределах и служение этому миру, людям, осуществлял внутри данной ему реальности, говоря иначе, не обнаруживая тяготения к проективным или же ретроспективным ее моделям.

Рассуждая о модусах художественности в контексте эстетической природы литературы, В. Тюпа отталкивается от понятий «граница личностного самоопределения»³² и «ролевая граница присутствия “я” в мире»³³. На наш взгляд, эти понятия не только конкретизируют так называемую концепцию героя в творчестве того или иного автора, но и тот «зазор», который нередко образуется между двумя формами авторской рефлексии. Так, с одной стороны, Б. Куашев опирался на общепринятые принципы воспевания труда, пример тому стихотворение *«Кто время*

заполняет делом...» («Зэманыр ІуэхукІэ зыгъэнщІыфыр...»). Можно было бы сказать, что он просто ограничивался патетическими декларациями, восходящими к типичной для поэзии соцреализма идее о великих свершениях («ЩІыренэ махуэр мыжужьых пшэплъуэ, / Дыинщ, мурадри иреин». – «Пусть зажжется день негасимой зарей, / Мы велики, пусть и стремленья будут велики»), но интересно то, что данную тему он склонен был связывать с моральной составляющей человека: «УкІыгтэ, плъэкІыр умыщІамэ...»³⁴. – «Стыдись, если не совершил того, что в твоих силах...». Мы бы сочли и это несущественным, всего лишь ответствующим пафосу времени, но дело в том, что та же особенность развивается в пределах личностного мироощущения: «ИщІэгъа щыІакъым щІагъуи, / Лшщ, дыхуэарэзыщ!» – / СхужыпІэнырщ, си лъэккъ мащІэ: / Ар си лІэн тІэунейщ»³⁵. – «Ничего особенного не сделал, / Умер, да пребудет с миром!» – / Чтобы сказал ты обо мне, мой народ, / Это для меня – двойная смерть». Уходя в более глубокие слои, это переживание внедряется в контекст интимной лирики. Неслучайно «поэзия Куашева представлялась его современникам неприемлемой из-за <...> перестановки акцента от изображения внешнего мира, объективных фактов на субъект – лирического героя»³⁶. Действительно, его интимная лирика рождалась в сложном сплаве соцреалистической нормативности, адыгской традиционности и поэтической искренности, иной раз граничащей с незащищенностью.

«Я» в поэзии Б. Куашева обнаруживает «императив долженствования»³⁷ в себе самом. Он постоянно говорит о собственном предназначении (писательском долге), и глубина его восприятия прослеживается в необычном стихотворении «Перо зевает на столе...» («Къалэмыр стІолым сфЫтохущхэ...»), где оно довольно странно и неожиданно внедряется в контекст интимных переживаний, личной трагедии героя. Подавленность, которая сопровождает нарастающие размышления о женской измене, сопровождающей ее людской молве и осуждении, в определенный

момент будто «переламинается» тем, что действительно имеет подлинную ценность: «Аракъым Іуэхур, псом нэхъы-щхър / Гу къабзэ къысхуиІэнырщ, / Іэщлагъэм гукІэ есту си щхър / Гухэлъхэр згъзэщІэнырщ. // Къэув абыкІэ щІэгъэкъуэгъууэ, / Уи ижхэр кхъэм схьыфынуш, / Къэувым «ЛипІри» си дауэгъууэ / Жэуап сэ ястыфынуш»³⁸. – «Не в этом суть, всего важнее / Сердцем чиста, чтобы ты ко мне была, / Делу, чтоб без остатка себя отдавая, / Мечты сокровенные, чтобы мог я воплощать. // Стань в этом мне поддержкой, / Твои прошлые (дела) на кладбище смогу (тогда) снести, / (Даже) если “Четверо мужей” мне возражать станут / Ответ смогу им дать».

Тема добросовестного труда получает развитие в области личной морали, так называемой внутренней культуры человека. Труд, честность и духовная чистота тесно переплетены в лирике Б. Куашева. Что интересно, такая связь, сильно рискующая обрести декларативный статус, избегает этой участи, так как, повторим, наиболее активно развивается в контексте интимной лирики, при этом достойный конец мыслится им как реальность, не менее важная, чем честная, наполненная смыслом жизнь. В этом отношении сопоставление кешоковских «бессмертия, вечности» и куашевской «неизбежности, судьбы» как доминантных категорий их творчества говорит само за себя. Для Куашева характерен взгляд не столько во-круг или устремленный за пределы, сколько внутрь себя. С Кешоковым его разделяла разница всего лишь в несколько лет, потому популярное предположение о воздействии среды на формирование особенностей художественного сознания демонстрирует здесь свою неубедительность.

Затрагивая нормативные образы, эстетику обозначенного периода и элементы, что противостоят нормативности, на конкретных примерах мы лишний раз убеждаемся, что одна, даже жестко идеологизированная эпоха способна быть представленной авторами разными не столько в плане эстетических предпочтений (такая разность всегда

предполагается *a priori*), сколько в расстановке ценностных акцентов. Тематические направления общие, но эстетический и этический «расклад» у каждого свой, отчего художественная реальность предстает как «своеобразная проверка ценностей, демонстрация их относительности, противоречивости и конфликтности ценностного бытия мира»³⁹.

Если бы нам пришлось осмысливать не ряд, представляющий эпоху, а ее полюса, то, возможно, на разных полюсах кабардинской поэзии 40–50-х гг. определились бы прежде всего фигуры Кешокова и Куашева. Но показательно, что именно в лирике А. Кешокова обозначился эстетический идеал человека-современника. Герой Б. Куашева с психологической точки зрения, безусловно, более необычный и глубокий, предвосхитивший своими смысловыми инверсиями ожидания новейшей поэзии, тем не менее не стал эталонным. Вероятно, в сопоставлении двух ценностных моделей преимущество оказывается за той, чей экспрессивный уровень выше. Идеал в кешоковской поэзии имеет две линии прочтения. С одной стороны, есть собственное «я» с его твердой верой в себя, в его связи с искусством, в его возвышенности и одухотворенности, и, с другой стороны, есть образы тружеников – колхозников, рабочих. Но в последнем случае перед нами – всего лишь галерея образов, которая вслед за сменой ценностной парадигмы отечественной культуры оказалась на обочине читательского восприятия. Если процесс идеализации проективен и обуславливается общественными устремлениями, то в случае с А. Кешоковым именно его лирический герой, его лирическое «я» реализовывало идеал своего времени. Идеал этический и эстетический – и это, надо признать, в кабардинской поэзии не удалось больше никому. В его случае все, что отвечало духу времени, рождалось не в границах «мы», а в границах личностных. Уже в этом было резкое пренебрежение диктатом идеала, устанавливавшего строгий регламент субъективной рефлексии художника. Но значимость этого обстоятельства,

конечно, невозможно ограничить простой констатацией противоречивости в реализации идеала. А. Кешоков породил эталон, с которым, так или иначе, оказалось соотношенным все последующее развитие адыгской поэзии, он не просто сумел соответствовать пафосу эпохи через противоречие нормативам идеала, но создал имманентный национальному мироощущению эталон дерзновенного прорыва в бессмертие, выхода за положенные человеку пределы. Ведь образно-смысловой комплекс коня и всадника, сущностный для адыгской поэзии, утвердился именно в его эстетике. Как свидетельствует сегодняшний день, он обрел потрясающую устойчивость и не вызвал со временем иронического отношения. Стало быть, вопреки логике дифференциации и интеграции идеалов «очищение культуры от символов старого идеала»⁴⁰ не произошло.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград, 1999. С. 216.

² Колотаев В. А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 18.

³ Кармин А. С. Культурология. СПб., 2003. С. 803.

⁴ Налоев З. М. Институт джегуако. Нальчик, 2011. С. 362.

⁵ Большаков В. П. Ценности культуры и время. Великий Новгород, 2002. С. 99.

⁶ Кажаров В. Х. Адыгские песни времен Кавказской войны. Нальчик: ООО «Печатный двор», 2014. С. 79.

⁷ Об этом: Налоев З. М. Институт джегуако. Нальчик, 2011. С. 354.

⁸ «У Пшенокова рядом со словом социализм стоит слово «женэт». Между ними знак равенства. И вот потрудитесь не смеяться: социализм – это... «женэт», к которому вел мулла, ведут и коммунисты. Почему-то религиозное слово «женэт», которым обманывал мулла темные массы, не может быть выброшено сейчас из литературного обихода. И вообще какое может быть тождество между социализмом и «женэт», это непонятно.

Пшеноков от этих ошибок не свободен, как бы искусно ни писал он, как бы художественно хорошо ни были отсортированы его стихи». – *Налоев Дж.* // Литературное наследие. Нальчик, 2004. С. 109, 110.

⁹ Очерки истории кабардинской литературы. Нальчик, 1968. С. 91

¹⁰ См.: Кармин А. С. Культурология. СПб., 2003.

¹¹ Бранский В. П. Искусство и философия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dl.lux.bookfi.org> (дата обращения: 10.01. 2012).

¹² Бранский В. П. Указ.соч.; Идеал, утопия и критическая рефлексия. М., 1996; Кармин А. С. Культурология. СПб., 2003.

¹³ Яковлев Е. Г. Эстетика. М., 2001. С. 206.

¹⁴ Там же. С. 41.

¹⁵ Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. М., 2002. С. 522.

¹⁶ Там же. С. 523.

¹⁷ Современный словарь иностранных слов. М., 1992. С. 223.

¹⁸ Цит. по: Яковлев Е. Г. Указ. соч. С. 109.

¹⁹ Большаков В. П. Указ. соч. С. 142.

²⁰ Бранский В. П. Указ. соч. С. 223.

²¹ Кешоков А. П. Стихи и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 1956. С. 136.

²² Бореv Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М., 2008. С. 24.

²³ Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М., 2008. С. 27.

²⁴ Чудакова М. О. «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/chuda.html> (дата обращения: 18.04. 2011).

²⁵ Сокуров М. Г. Лирика Алима Кешокова. Нальчик: Эльбрус, 1969. С. 105.

²⁶ Кешоков А. П. Указ. соч. С. 37.

²⁷ Докучаев И. И. Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры. СПб., 2009. С. 132.

²⁸ Словарь кабардино-черкесского языка. М., 1999. С. 24.

²⁹ Сокуров М. Г. Указ. соч. С. 52.

³⁰ Кешоков А. П. Указ. соч. С. 94.

³¹ Яковлев Е. Г. Указ. соч. С. 109.

³² Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 109.

³³ Там же. С. 44.

³⁴ Куашев Б. И. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 2011. С. 15.

³⁵ Куашев Б. И. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 1983. С. 71.

³⁶ Хакуашева М. А. Куашев Бетал Ибрагимович // Писатели Кабардино-Балкарии. Нальчик, 2003. С. 238.

³⁷ Тюпа В. И. Указ. соч. С. 42.

³⁸ Куашев Б. И. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 2011. С. 60.

³⁹ Докучаев И. И. Указ. соч. С. 143.

⁴⁰ Кармин А. С. Указ. соч. С. 806.

ИДЕАЛ ПОЭТИЧЕСКОГО БЕССМЕРТИЯ В СВЕТЕ АДЫГСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

В обозримой истории словесного искусства размышления на тему поэтического бессмертия восходят к знаменитой оде Квинта Горация Флакка «К Мельпомене». Вероятно, ни одна тема не порождала такого количества вариаций, как эта. Одна лишь история русской литературы на каждом этапе своего развития давала свой отклик на манифест творческого бессмертия, будь то перевод «высоким штилем» М. Ломоносова, виртуозные «вариации на тему» Г. Державина, А. Пушкина или горькая ирония И. Бродского.

Момент рефлексии относительно собственной причастности к устремленному в вечность искусству – постоянная величина в сознании художника, находит ли она исчерпывающее выражение в одном-единственном произведении, либо проходит пунктиром через объем всего им созданного. Каждый поэт в любой культуре отвечает брэнности, конечности человеческой жизни своим «*Exegi monumentum*», вплетая в этот ответ свои аргументы, и с этим давая представление о традициях сформировавшей его культуры и болевых точках своего времени. Несмотря на безусловные вариации трактовок темы поэтического бессмертия и психологическую тональность, которой она окрашивается у разных художников, есть направления, которые сошлись в творении Горация и в той или иной комбинации прослеживаются в произведениях данного ряда.

Создан памятник мной. Он вековечнее
Меди, и пирамид выше он царственных.
Не разрушит его дождь разъедающий,
Ни жестокий Борей, ни бесконечная

Цепь грядущих годов, в даль убегающих.
Нет, не весь я умру! Лучшая часть моя
Избежит похорон: буду я славиться
До тех пор, пока жрец с девой безмолвную

Всходит по ступеням в храм Капитолия.
Будет ведомо всем, что возвеличился
Сын страны, где шумит Ауфид стремительный,
Где безводный удел Давна – Апулия,

Эолийский напев в песнь италийскую
Перелив. Возгордись этой памятной
Ты заслугой моей и, благосклонная
Мельпомена, увей лавром чело мое!¹

(Перевод А. П. Семенова-Тян-Шанского)

Признавая в оде Горация классический образец, положивший начало устойчивой поэтической традиции, можно перечислить следующие атрибуты и требования, которые оправдывают претензию художника на бессмертие. Так, открывает тему *знак бессмертия*, который указывает на преодоление земного тяготения, материи, на причастность к миру вышнему. Возведенный человеком, этот памятник все же не материален. Нематериальность памятника, в свою очередь, – заявка на неуязвимость его перед лицом времени.

По сути, в начале произведения показан итог пройденного поэтом пути, и исходный постулат, который задает разворачивание дальнейшего текста – это ощущение значимости уже пройденного, всего осуществленного им.

Как следствие неуязвимости памятника возникает *идея нетленности* (Не весь я умру!) его создателя, сопряженная с темой *славы*. Здесь же обозначены культурная принадлежность «лучшей части меня», которой суждено избежать похорон, тема отклика, тема преемственности и традиции.

Вклад поэта должен быть оценен в системе ценностей, сущностной для него культуры: «...буду я славиться / До тех пор, пока жрец с девой безмолвною / Выходит по ступеням в храм Капитолия». Здесь подразумевается ритуал, освещающий конкретное культурное пространство, согласно ему «верховный понтифик ежегодно в сопровождении старшей весталки восходил на Капитолий молить Юпитера о благоденствии Рима»².

Поэт пророчит благоговейное отношение к своей славе современников и потомков, и его уверенность в отклике обусловлена тем, что значимость его достижений содействует также возвышению культуры этноса, который его взрастил: «Будет ведомо всем, что возвеличился / Сын страны, где шумит Ауфид стремительный, / Где безводный удел Давна – Апулия, // Эолийский напев в песнь италийскую / Перелив». Ясное осознание Горацием своей роли в становлении традиции связано с тем, что «...ему принадлежит заслуга перенесения на италийскую почву греческой лирики, которую он называет «эолийским напевом»»³. Таким образом, выявляется еще один атрибут поэтического бессмертия – *осознание себя творцом традиции*, определение своего места в истории культуры.

Распространение славы подразумевает конкретную *географию*, аксиологию определенного ландшафта. Понятно, что меньше всего поэтическое бессмертие соотносится с бессмертием религиозного толка. Ведь не предчувствие лучшей доли в лучшем мире, а признание своего творческого величия здесь, в бренном мире понимается как высшая благодать творческой личности. Сколь высок и сверхматериален бы ни был пьедестал, сколь дерзок бы ни был образ вознесенности над миром, весь сценарий, представленный в оде, разворачивается, тем не менее, на земле. Поэтому изображенный ландшафт имеет ценностную нагрузку: и Апулия, и стремительность ее реки Ауфид, и даже ступени храма не просто конкретизируют местность, на которой совершается значимый культурный процесс (перенесение традиций греческой поэзии на италийскую

почву), а «вторят» признанию в земном человеке величия творца.

То, о чем не сказано автором непосредственно, но что дало толчок созданию самого произведения и имплицировано в каждом его стихе – это высокая *личностная самооценка*, убежденность в безусловной значимости собственных заслуг перед лицом вечности, признание в себе величия творца. Именно это признание входит в ту «лучшую часть меня», которой суждено «избежать похорон».

Попытаемся рассмотреть, какие из направлений идеала бессмертия и в какой форме воплотились в кабардинской поэзии. Для того чтобы ограничить область наших наблюдений, представим образцы его реализации в системе ценностей героической личности и в системе ценностей личности типической. Но прежде заметим, что он возникает у адыгов как плод поздней, новописьменной культуры, а потому можно сказать, что идеал поэтического бессмертия – это заимствованный идеал. Появляется он тогда, когда происходит «заимствование всего у всех» (Ю. Бореv).

Стоит обратить внимание на то, что в древней устно-поэтической культуре адыгов прототип поэта отчетливо не просматривается. В адыгских мифах и эпических сказаниях нет своего Орфея или Амфиона, героя-певца, если только не назвать более или менее приближенный к ним образ Ашамеза с его игрой на волшебной свирели. Если Орфей «славился как певец и музыкант, наделенный магической силой искусства, которой покорялись не только люди, но и боги, и даже природа»⁴, то Ашамез в адыгской версии нартского эпоса предстает только как обладатель волшебного музыкального инструмента, наделенного амбивалентной функцией: игра на его черном конце вызывает гибель всего живого на земле, на белом – цветение и изобилие. Здесь развернуто магическое свойство мелодии, о красоте же ее сообщается мало, если только не брать во внимание литературно обработанную версию «Как Ашамез вернул свою свирель» из издания 1951 года «Нарты. Кабардинский героический эпос». Безусловно, в

античном мифе магическое начало выражено ярко, оно переплетается с творческим. По свидетельству анонимного автора трактата «О возвышенном», «греки рассказывали про певцов Орфея и Амфиона, которые укрощали песнями диких зверей и сдвигали с мест деревья и камни. Вековые деревья шли за Орфеем, чтобы стать рощами в безлесных и пустынных краях, а под песни Амфиона камни сами складывались в городские стены»⁵. Но все же, надо констатировать, что Ашамез у адыгов не выступает как «творец музыки и стихосложения»⁶, и уж тем более с его именем не связывается «идея соединения слова с музыкальным струнным аккомпанементом»⁷.

Образ поэта-песнотворца вычленяется в культурном сознании адыгов, судя по всему, на втором этапе «единого исторического процесса развития народного профессионального искусства», когда после своего «обособления институт джегуако начинает интенсивно развиваться в сторону зарождения и становления эстетических функций»⁸. Но осознание авторства, вернее «авторитета как носителя Слова»⁹ происходит гораздо позднее. Здесь стоит вспомнить уже ставший хрестоматийным эпизод, зафиксированный Сафар-Али Урусбиевым. Это исполненный осознания силы своего слова ответ джегуако оскорбившему его мулле: «Я одним словом своим из труса делаю храбреца, защитника свободы своего народа; вора превращаю в честного человека. На мои глаза не смеет показаться ни один мошенник; я противник всего бесчестного, нехорошего»¹⁰.

При том, что в истории адыгской культуры остались имена многих джегуако и довольно выразительные образцы их мысли, не осталась их рефлексия по поводу соб-

* Как указывают составители «Энциклопедии черкесской мифологии», в сказаниях темиргоевцев (один из адыгских субэтносов) Ашамез выступает создателем музыкальных инструментов – флейты (камыль) и трещотки (пхачич). См.: Ашамез // *Мижаев М. И., Паиштова М. М.* Энциклопедия черкесской мифологии. Боги, герои, культы, представления (на черк. яз.). Черкесск; Нальчик; Майкоп, 2012. С. 88.

ственного «вклада» в Бессмертие, и дело здесь, думается, не только в том, что лирическое самосознание возникает лишь на зрелой стадии существования института джегуако. Свою бесспорную роль играет адыгский этикет, не позволяющий вычленять собственное «Я».

Можно привести примеры осознания поэтами-импровизаторами функции слова, без ссылки на которые сегодня редко обходятся исследования, посвященные устной поэзии адыгов. Так, виртуозный адыгский джегуако Лаша Агноко (1851–1918) в словесной перепалке со знатной девушкой дает характеристику слову и параллельно указывает уровень своего владения им: «– Ар сызэрыхуейщ, тIасэ! – жиIащ жи, – / Сыхуеймэ, бдзапцIэ нэхрэ нэх хьэлъэщ, / ПцIащхьуэ нэхрэ нэх псынцIэщ; / Фом нэхрэ нэх IэфIщ, / Зэзым нэхрэ нэх дыджщ; / Мастэ нэхрэ нэх папцIэщ, / Быдзым нэхрэ нэх щабэщ; / Бегьымбарым хуэдэу захуэщ – / Си псалтэр кьыпэщIэхуэм елытащ»¹¹. – «– Это как я захочу, дорогая! – сказал он, – / Захочу, свинца тяжелее, / Ласточки легче; / Мёда слаще, / Желчи горше; / Иглы острее, / Женской груди нежнее; / Как пророк правдиво – / Мое слово зависит от того, кому оно встретится!». В другой импровизации Агноко, сложенной в тяжелую годину неурожая, когда, казалось, должна ослабеть мотивация к раздумьям о возвышенном, им утверждается равноценность слова и пищи, за которой – отчетливо понятая неразрывность духовной и материальной сторон бытия: «Усэмрэ ерыскьымрэ зэпащI, Къесын, / Язми ущремышцIэ! / ЗэгъащIи, пщремыгъупщэ: / Ипцэншэу ищхьэрэ щыIэ? / ЗэIэпэгъуу дунейр къакIухь. / Ерыскьыншэр насыпыншэ пальэщ. / ГушыIэншэр псэншэм хабжащ, / Сызижэгъуэным и дуней ухьу!». – «Стих и пищу приравнивают, Кесын, / Ни в чем из них пусть не будет тебе нужды! / Усвой, не забывай: / Без верха бывает ли низ? / Держась за руки мир (они) обходят. / Быть без еды подобно несчастью. / Человек без юмора, что лишенный души / Врага моего пусть постигнет такое!»¹². Как пишет З. Налоев, «такая выраженность оценочного

отношения к поэтическому слову в устном творчестве встречается впервые»¹³. Мы бы еще добавили, что в этих эпизодах оценочного отношения есть осознание непреходящей значимости слова, но нет осознания непреходящей значимости себя как его носителя.

В системе ценностей адыгской ментальности прямое указание на собственные достижения, проговаривание высокой самооценки считалось неэтикетным и резко порицалось. О достоинствах, мере и степени каких бы то ни было заслуг человека могли судить лишь окружающие. Только народное мнение обладало правом вынесения высшей оценки, только народная память увековечивала имена своих героев, певцов-сказителей в том числе. В определенном смысле масштабный сбор фольклорного материала, осуществлявшийся в 1930-х в соответствии с горьковским утверждением «Подлинную историю трудового народа нельзя знать, не зная устного народного творчества», демонстрировал жизнестойкость данного механизма культурной памяти и культурного отбора. Конечно, сбор осуществлялся в тот период по всей стране, но в нашем случае жизнестойкость культурной памяти становится особенно ощутимой, если учесть, что фольклорные сведения сообщались потомками тех, кто всего несколькими десятилетиями раньше были непосредственными очевидцами вековой войны, – явления, мало способствующего сосредоточенности народного сознания на сокровищницах устнопоэтического творчества.

Кстати, история возвращения в адыгскую культуру наследия Лаши Агноко – одно из наиболее поздних явлений, вскрывающих силу инерции изустной передачи произведений и сохранения в народной памяти знакового имени. Согласно сведениям, которые приводит в сборнике «Ветви и крона» З. Налоев, письменная фиксация устных импровизаций человека, чья творческая деятельность приходится на конец XIX – начало XX века, состоялась в 1957 году, благодаря стараниям нашего современника,

записывавшего изречения великого импровизатора со слов старейших жителей его родного села.

Направленное влияние новой культуры, резкое изменение общественного строя не могут не вносить коррективы в систему ценностей этноса, приоритеты переставляются. Понятно, что заимствованный идеал вживается в приемлющую его культуру лишь благодаря тому, что в ее арсенале находятся собственные средства для его выражения. Интересно, что сказанное выше относительно негативного отношения к озвучиванию человеком собственных достижений остается актуальным и для современного общества. Тем не менее, ни одна из заметных попыток поэта, принадлежащего адыгскому этносу, провозгласить о «памятнике собственного бессмертия» не способна вызвать в контексте письменной поэзии не то что порицания, но даже недоумения.

Надо сказать, такая попытка осуществляется в довольно поздний период минувшего столетия. В 1980 году выходит очередной поэтический сборник Алима Кешокова «Вагъуэ махуэ» («Счастливая звезда»), в стихотворении, которым озаглавлено издание, звучит твердая убежденность в предначертанности бессмертного удела своему поэтическому «Я»: «Сэрц зи вагъуэ имыжыну́р – / Сыхъэ́т махуэ́м кы́-далъхуа́р»¹⁴. – «Это моя звезда не упадет – / Рожденного в счастливый час». Знак бессмертия здесь – немеркнущая звезда. Поэт прямо заявляет о том, что отмечен свыше и отграничивает себя от любых посягательств на его удел: звезда того, кто рожден в счастливый час, не может упасть по определению.

Знак собственного превосходства и вера в предопределенность счастливого удела рождаются как итог осознания безграничной способности его души принимать и преодолевать прежде всего неоднозначность и сложность людского окружения: «Фи кыуаншагъи, фи захуагъи, – / Фи бэлыххэр сигу дэхуащ». – «И вашу вину, и вашу правоту, – / (Все) ваши беды мое сердце снесло»¹⁵. Ощущение высоты, на которую его вознесла слава, – не что иное, как

заслуженная награда за духовную стойкость, – не просто утверждение собственной неуязвимости, но убежденность в неугасимости собственной славы в грядущих временах. Обоснование такой уверенности – в определяющей роли, которую он сыграл в становлении нового мира и новой художественной традиции. Его лидерская роль показана через образ, понятный и дорогой горцу, поэтому не вызывает читательского отторжения: «Сэ Кавказым я кьуэ пасэу / Нэхуш шухэм сахэташ»¹⁶. – «Я одним из ранних сынов Кавказа / (Был) в числе всадников рассвета». Но идея предначертанного бессмертия осложнена в наличествующем настоящем противодействием его свершениям с одной стороны, и необходимостью понимания – с другой: «Сэ шыхульгагьуэр си бгъэрыщэу / Гъуэгур скIуны си гугъаш. / Лъэрыгъыпсыр щызэпычым – / Си жагъуэгъухэм ягу зэгъаш. // Япэм итым лъагъуэ хешри, / И шыр жэрми щимыхэн. / Си мурадыр кьыздэфIэтым, / Си гум илбыр фигу ислъхэнт»¹⁷. – «Я, сделав млечный путь нагрудником коня, / Путь надеялся преодолеть. / Когда оборвался стременной ремень – / Недруги мои удовлетворились. // Тот, кто впереди, прокладывает тропу, / Даже если конь его неистов, его не занесет. / Если поддержите мое намерение, / Свои замыслы вложил бы в ваши сердца».

Согласно традиции, знак его поэтического бессмертия вознесен высоко над миром. Пусть косвенно, но через этот знак заявлена также идея собственной славы («Это моя звезда не упадет»). Отмечена география ее распространения (Кавказ) и роль поэта в культурной традиции. В этой связи стоит привести также более раннее утверждение, где высокая самооценка выражена через отождествление себя с почитаемым образом древней культуры адыгов – деревом благодарности: «Си хэкум джанэ хузэIусщэу / Я фIыщIэ жыгхэм сахэтат» («Жылэр кIуэдакъым. Мес къэжIыгъэр...», 1977)¹⁸. – «Как соткавший рубашку для своей родины / Я был одним из (ее) деревьев благодарности» («Не сгнуло семья. Вот росток...»)).

Текст «Счастливой звезды» также делает очевидным,

что высокая самооценка связана не только с осознанием своей роли в становлении традиции, но в не меньшей мере с осознанием своего духовного совершенства: «Бэлых дапшэ сыхэтами, / Гуфлэгъуэшхуэщ кысхуихуар. / Сэрц зи вагъуэ имыжынуур – / Сыхьэт махуэм кыьдалъхуар». – «Сколько бы бед ни пришлось мне снести, / Великая радость мне предначертана. / Это моя звезда не упадет – / Рожденного в счастливый час». Поэтому «география», воссозданная в его поэзии, имеет два плана – земной и небесный. Он то парит в вышине («Зым и щлыхуэ кы-стенакъым, / Къэзгъэнакъым схузэфлэкI. / Арщ сэ хуити сыщлэльтатэр, / Фыщ уи Iэгумэ гуащлэдэкI» («Сэ уэгу кьащхуэм сыщолъатэ...», 1980)¹⁹. – Ничьих долгов на мне не осталось, / Все зависящее от себя свершил. / Поэтому парю свободно, / Хорошо, когда творишь добро» («Я парю в лазурном небе...»), то, преодолевая препятствия земного ландшафта, продвигается к заветной цели, потому что его «позвала горная вершина». Место расположения кешоковского героя, как правило, в вышине, поэтому его взгляд чаще всего устремляется не от земли к небу, а с неба на землю: «Сыкьеплтыхрэ кьуршхэр слъагъум / Си щлыналъэр кызошлэж». – «Посмотрев вниз, когда вижу горы / Узнаю родной край» («Я парю в лазурном небе...»).

Весь путь, воссозданный Кешоковым в знаменитом стихотворении «Кьуришыцхьэ лъагэр кызэджати» («Позвала меня горная вершина», 1969), представляет собой бесконечную череду преодоления земных препятствий – бурные реки, пурга, туман, камнепады, но опять же, основание уверенности в своей неуязвимости и счастливом исходе дарует ему духовное совершенство: «Сигу кьабзэр гъуазу сымыгъуащэ – / Сэ уанэ махуэр схузэщлалъхьэ». – «Ориентируясь своим чистым сердцем, не сбиваюсь – / Для меня прилаживают счастливое седло». Важно, что здесь вновь привходит мотив традиции, но уже преломленный в аспекте преемственности. И трактует он это довольно необычно и возвышенно, преемник – это не тот, кто идет по следу, а тот, кто впереди: «Сыкьызэплтэ-

кЫм, согъэщІагъуэ, / Сэ къызэджами ещІ си гуапэ – / Пшэ адрьщІым сит къысфІэщІми, / Сэ нэхъ нэхъыщІэ ити сятэ». – «Оглянувшись, удивляюсь, / И окликнувший радует меня – / Хотя и кажется мне, что я достиг заоблачного места, / Более молодой чем я, оказывается, идет впереди меня»²⁰. Преимущество на этом трудном пути он видит за молодым поколением и радуется, что оно так же подвержено «небесному притяжению», как и он.

Мотив традиции также сопрягается в его поэзии с ожиданием отклика. В этом смысле интересно взглянуть на стихотворение «Уэрэдгъэшэс» (1969). В стремлении к идеалу бессмертия поэт апеллирует к национальному обычаю, судя по всему, крепко позабытому. Ценностно окрашена внутренняя форма слова, вынесенного в заглавие: «Уэрэдгъэшэс» – буквально «Тот, кто помогает песне быть (перемещаться) на коне». Стало быть, всадником здесь становится песня. Обычай из древних времен, а древность в сознании адыгов – сакральная временная категория, освященная теми культурными первофеноменами, которые и предопределяют в дальнейшем индивидуальный характер, дух этноса: «Уэрэд зэхалъхьамэ, / Къуажэм хэзыхъэну / Еджэрт нэхъ губзыгъэм – / Нэхъ хъыджэбз гурыхуэм – / Ар уэрэдгъэшэсу»²¹. – «Если слагали песню, / В селении чтобы ее распространить / Называли самую разумную – / Самую памятливую девушку, – / Отправляющую песню верхом на коне». Он указывает на старинный обычай распространения песни, причем в ее уже забытой ипостаси, некогда священной для адыгского общества, ведь подразумевается именно то, чем она была в старину, «те высокие песни черкесов, где сохранились идеи о защите слабых, уважение ко всему высокому и прекрасному и к самому себе, мысль о том, что потомство скажет»²². И то, что транслятором песни неожиданно показана молодая девушка, усиливает красоту и особость забытого обычая. Надо здесь заметить, что в осуществленном 3. Налоевым обзоре функций джегуако мы не найдем дефиниции «уэрэдгъэшэс», и уж тем более нет никаких сле-

дов женского участия в данном институте адыгской культуры.

В подкрепление священного статуса песни внедряется еще одна этнографическая подробность: «Хьэгъуэлъыгъуэ дахэу / Уэрэдыр шагуэшкIэ, / Шэсу къэмыувым / И тхьэрыIуэ псалъэр / Пэжу къамылъытэт». – «В ходе свадьбы красивой / Песню когда распределяли / Кто свидетелем не становился / Клятву того перед богом / Подлинной не считали». Следующая строфа демонстрирует значимость в измерении адыгского прошлого личности, слагающей песни. Что немаловажно, он акцентирует единение сознания песнотворца и сознания народа в понимании высокого статуса песни: способность сочинять песни – это предмет гордости ее носителя, тот же, чьи песни исполняются – человек почитаемый, выделяемый, есть предмет гордости для своего народа. Предложение, составившее эту строфу, построено так, что обе интенции – песнотворца и народа – отражаются друг в друге: «Уэрэд зэхэзълъхэм / Ар и напщIэтельу, / Зи уэрэд ягъэIум / И фэм дагъэ шахуэу / Хэкур иригуфIэрт»²³. «Для песнотворца / Это было предметом гордости, / Чья песня распространялась / Тому угождая / Родина (им) гордилась». Таким образом, мотив отклика внедрен в традиции этноса, которому принадлежит лирический субъект и которому принадлежит честь быть сочинителем таких песен.

Отклик олицетворен здесь в образе девушки – транслятора традиции. Эта традиция выступает как некий первообраз адыгской песни и символ духовных ценностей прежнего общества. Так желание известности в родной культуре выражается с опорой на старинный адыгский обычай.

Хоть тема поэтического бессмертия не заявлена здесь непосредственно, отчетливо выражено стремление остаться в памяти потомков через поступки, совершенные во время своего пребывания на земле: «Сэ уэрэдгъэшэсу / Соджэр нэхъ губзыгъэм, / Нэхъ хьыджэбз гурыхуэм, / Си уэрэд зэхэслъхэр / Схухальхьэну жылэм»²⁴. – «Я при-

зываю отправляющую песню верхом на коне / Самую разумную, / Самую памятливую девушку, / Чтобы сочиненную мною песню / Распространили среди людей».

Можно отметить, что в абсолютном большинстве приведенных примеров, так или иначе, задействован узнаваемый символ поэзии Кешокова – всадник на стремительном скакуне. В чем источник конфликта для Кешокова, что преодолевает его всадник? Помимо метафорических преград, которые оказываются на пути к преобразованиям (духовным, материальным), есть еще один важный аспект преодоления. Ранее мы уже говорили о том, что всадник – это образ личностного бесстрашия, теперь же добавим, что это бесстрашие еще и в смысле преодоления себя, преодоления страха смерти, а, следовательно, и самой смерти через глубоко внедренный в историю адыгов культ презрения к ней. Не случайно в жизнеутверждающий строй стихотворения «*СыкIуэнт нэхъ псыныцIэу*» («На мчащемся коне», 1941) вкрапливается образ кончины («*Си гъашцIэ ябгэр щызухыnum / Шы жэр сытесу сыреух*». – «Когда моя суровая жизнь подойдет к концу / Пусть на стремительном коне ее завершу»). Также не случайно на закате жизни поэта возникает его «*Шу пхъашэ*» («Суровый всадник», 2001): «Е шу, е лIэ уэ, къызжалами, / Сышынышэм – лIэныр къыхызохыр»²⁵. – «Или будь на коне, или умри, если мне скажут, / Без коня – выбираю смерть». Суть философии наездника в адыгском культурном сознании тонко описал А.-Г. Кешев: «Быть или не быть порядочным наездником, т. е. героем – было для всякого свободного адыге почти равнозначительно вопросу о жизни и смерти. Можно сказать, что адыгское дворянство не знало иных целей и стремлений в жизни, кроме наезднических подвигов, и слава героя была заманчивее для него всех мирских благ»²⁶. Соотнося ценностные доминанты наездника с мирозерцанием ислама, в частности, с идеей загробной награды, он подчеркивает: «впрочем, мы не хотим сказать, что умирать для черкеса легче, чем для всякого другого; мы только желаем показать, что при твердой уверенности в неизбеж-

ности смерти и решительном предпочтении сложить голову в бою, нежели умереть спокойно в постели, условие, предписываемое религией для получения мученического венца, не представляло для него особой трудности»²⁷. Таким образом, бесстрашный дух кешоковского героя, помимо прочего, апеллировал к идеалу рыцарско-аристократической доблести. В этом смысле непревзойденность его художественного мастерства сказалась в способности выразить непреходящее через национальный идеал. Выражаясь словами М. Эпштейна, «...один из критериев величия – умение сформировать ядро в поэтической галактике, то есть провести в разноголосице толкований некую «мифотворческую» идею, которая объединила бы множество индивидуальных образов в «сверхобраз» национального художественного сознания»²⁸. Культ бесстрашия и нравственного совершенства закрепляется в адыгской поэзии XX века надолго, можно сказать, что в свете духовных потребностей времени и не могло быть иначе, но это не совсем так, – альтернативная тенденция уже была определена нами в творчестве Бетала Куашева. Линия Бетала Куашева дала иное направление, которое периодически возникает в послевоенной поэзии, предвосхищая мировоззренческий переход от идеала героической личности к идеалу личности типической. В отношении этого перехода интересно взглянуть на поэтическое творчество Ададьби Галимовича Браева (1937–2005).

Творческий дебют Браева состоялся в 1963 году с выходом поэтического сборника «Щхьэгъубжэ нэху» («Свет в окне»). Однако отдельные его произведения стали появляться в печати еще раньше, с середины 1950-х. Это был период, когда под влиянием художников старшего поколения в искусстве доминировал пафос преодоления внешних преград, напряженное чувство ответственности перед временем, – черты, отражавшие идеал героического человека, утвердившегося в годы прошедшей войны.

Этико-эстетическая парадигма старших представителей творческой интеллигенции, которым суждено было стать

прямыми участниками военных событий, формировалась в 20–30-х годах, в условиях господства идеала «нового человека», героический же человек явился одновременно и его логическим продолжением, и феноменом, возникшим на гребне тяжелого исторического испытания и его преодоления. Говоря иначе, идеал героического человека как этико-эстетическая доминанта военных и послевоенных лет возник бы даже в том случае, если бы ему исторически не предшествовал идеал нового человека.

Художественные величины, способные приблизить к атмосфере, сопутствовавшей появлению первой книги Адальби Браева, определяются даже через заглавия сборников, вышедших за короткий временной отрезок с середины 50-х по начало 60-х: «Восхождение» (1959), «Гъуэгуанэ усэхэр» («Дорожные стихи») (1961) Адама Шогенцукова, «Бзухэм я бзэр» («Язык птиц») (1959) З. Налоева, «Бгым сыдокI» («Иду в гору») (1960) З. Тхагазитова, «С восходом солнца» (1958), «Солнце над Дзалукой» (1961) К. Эльгарова и ряд других. Легко увидеть, что за редким исключением как зрелые, так и начинающие авторы утверждали в воссоздаваемой реальности культ направленного движения и светозарности.

Символично, что на поэтические опыты молодого Браева, в ряду других совершавшего свои первые литературные шаги, обратил внимание Бетал Куашев, в ту пору ответственный секретарь литературно-художественного альманаха «Кабарда», – вскоре в одном из разделов альманаха и состоялась первая публикация Браева. Поиски самого Куашева, как и большинства поэтов его поколения, осуществлялись в двух легко отчлняемых друг от друга направлениях: декларативно-пропагандистском (публицистическом) и лирическом. Если первое направление позволяет сказать об уровне творческих достижений целого ряда поэтов: почти «все равны», то мера и степень лирической углубленности у каждого своя. Отдельные произведения Куашева обнажали мир внутренних переживаний настолько, что своей откровенностью вызывали

нарекания критики, еще не привыкшей к исповедальным глубинам интимной лирики. Ни эпоха, ни адыгский этникет, под влиянием которых формировался поэт, еще не были готовы к принятию некоторых его откровений.

Безусловно, степень самораскрытия художника во многом определяется характером его идеала. В зависимости от нормативов, которые диктует последний, может превалять либо желание строго соответствовать каноническому образу сильной личности, либо потребность впустить в поэзию дисгармонию внутренней жизни. В этом смысле идеал Куашева был синтезированный, при всем наборе рифмующихся с духовными предпочтениями времени качеств его героя, в нем уже чувствовался образ типического человека. И степень его самораскрытия, если можно так ее определить, не картинная, не ориентированная на соответствие канонам, она достигалась без боязни показать себя в минуту душевной слабости. Оттого все исследователи сходятся во мнении, что Бетал Куашев в своей устремленности к пределам искренности – фигура для своей эпохи нетипичная.

Судя по всему, подобный уровень лирического самораскрытия был близок мироощущению Адальби Браева. Тем не менее есть что-то странное и неожиданное в том, что молодой поэт, на момент выхода первого сборника едва миновавший свой 25-летний рубеж, решается вывести к читателю героя, не просто внутренне подавленного и дисгармоничного, но почти достигшего дна социальной жизни: «Ахъшэ щыхуэ, ресторан, фадэбжэ. / Гъуэгу шэдытэ, гъуэгу егъзыха! / Куэдым уэ плтэгъуакIэщ я нэщIэбжэ, / Иджы сэркIэ хъуащ узэлуха» («Шхэгъубжэ нэху») ²⁹. – «Денежный долг, ресторан, бокал спиртного. / Дорога топкая, дорога вниз ведущая! / Свидетелем многих слез ты была, / Теперь и мне открытой стала» («Свет в окне») ³⁰.

Как было сказано, наименования сборников середины 1950-х – начала 1960-х годов были наполнены семантикой движения и света. В чисто формальном отношении первая книга Браева также казалась «светозарной».

Свет – ключевой образ произведения, давшего название всему сборнику, но если бы автор сам не выбрал такое заглавие для своего стихотворения, читатель, скорее всего, и не догадался бы о ключевой функции данного образа. Дело в том, что свет присутствует в стихотворении косвенно: на шесть строф приходится лишь два его появления, и в обоих случаях они абсолютно лишены характерной для эпохи интенсивности и характерного для эпохи смысла.

Опосредованно «тема света» вступает в произведение сразу же, с первых строк, через образ ресторана. Это свет, внедренный в «систему ценностей» того губительного мира, в пределы которого вступил герой. Интересно, что показанный Браевым свет отмечен в своей направленности не во внешний мир, а непосредственно к субъекту переживания. То есть первостепенным выступает не стремление к преобразению окружающего мира, что было принципиальным на предшествующих этапах развития кабардинской поэзии, а поиск равновесия в мире внутреннем.

Свет желанный, спасительный, явлен в предпоследней строфе через образ горящего в ночи окна, он также сохраняет свою камерность, отграниченность, на этот раз – пределами дорогого сердцу пространства, – это «правильный свет», который «задерживается» в окнах «правильных друзей»: «НыбжьэгүфІ къзнахэр Псэуныгъэм / Куэдрэ йогупсыс и мыхъэнэм. / Соплъ мычэму сигъэгүфІэу ахэм / ХэкІуэтэхукІэ я щхъэгубжэ блэм»³¹. – «Хорошие друзья оставшиеся Бытия / Подолгу обдумывают смысл. / Я смотрю неотрывно, радуясь их / С наступлением темноты светящимся окнам». – Но это не радость обретения внутренней гармонии, преодоления себя или внешних преград, венчавшая, как заветная цель, все деяния героического человека, это радость за тех, кому посчастливилось выбрать верный путь.

Неверный путь, в сознании Браева, это еще и путь безвестной, бесполезной жизни – «гъуэгу щІыхыншэ». Определение «щІыхыншэ» дословно переводится как «не пользующийся авторитетом, уважением»³².

Нет необходимости доказывать, что особый образ пути – один из аксиологически значимых элементов в художественном воссоздании идеала героического человека. Для героического человека ценностно лишь пространство преодоления, символом же безусловной победы является достижение героем самой вознесенной точки этого пространства и озаренность его светом.

Но для типического человека образ пути становится отражением внутреннего конфликта, внутренних метаний, поисков себя. Надо сказать, что путь героя Браева никогда не лежит в небо, никогда не направлен на преодоление вершин, сложный, вызывающий сомнения, противоречивый и опасный он проложен по земле: «Гъуэгу шэдыльэ, гъуэгу егъэзыха!» – Путь совершенно немыслимый в пределах поэтической рефлексии Алима Кешокова, Бетала Куашева, Адама Шогенцукова и любого иного представителя плеяды ведущих поэтов послевоенного периода.

Несколько претенциозное определение творческого портрета Браева, сформулированное писателем Борисом Мазиховым – «адыгский Есенин»³³, в свете подобных отступлений отнюдь не безосновательно. Способ психологизации ландшафта, характерная поза героя – устало прислоненного к придорожному дереву, мотив загубленной молодости, характерный для поэзии последних лет Сергея Есенина, действительно создают ряд легко узнаваемых ассоциаций: «Здэзгъээнур къысхуэмьщІэу сэри / Жыг гъуэгущхэм тетым зызогъэщІ. // Зы Іэпкъынэм фІэт Іэпхуамбэу, лъагъуэр / Мы си пащхэм куэду щыпхышаш. / Гъуэгу шэдыльэм техъа си ныбжьэгъухэм / Я Іэ къащІым псэр иригъэшаш. // СыщІохуэпсыр сэ нэгъуэщІ ухыгъэм, / НэгъуэщІ лъагъуэ гугъу къэгъупсысын. / СыщІобэгри сегъэпсэу а гугъэм, / Арыншамэ, гъащІэр сыту сщІын!»³⁴. – «(И) я, не зная куда повернуть, / К дереву, стоящему у начала дороги, прислоняюсь. // Как пальцы руки, тропа / Передо мною множится. / На топкую дорогу сошедшие мои друзья / Утомили мою душу манящими

за собой руками. // Я мечтаю о другой судьбе, / Другую сложную тропу придумать. / Я тоскую об этом, и живу этой надеждой, / А иначе, к чему мне жизнь!». Если идеал героического человека требовал актуализации пространства преодолеваемого, то типический человек открывает читателю пространство переживаемое. В начале 60-х, когда сверстники Браева в согласии с канонами доминирующего идеала «восходили в гору», его герой был озабочен спасением своего пути через спасение своей души.

Как было сказано, образ искомого им пути оказывается в одной связке с признанием либо отсутствием такового: «Къурш къыгуэхэм *гъуэгъу щӀыхъыннӀ* псори / ЩӀральхъэж къамынӀу зы лъӀужь... / ПсӀуныгъэм псӀкӀӀ хуэнӀрыгъу / СӀ сыхуолӀӀ нобӀ зы ІӀ хужь»³⁵. – «Обрушающиеся горы все пути бесславные / Погребают (под собой) бесследно... / К Бытию упрямо устремленная / Мне очень необходима сегодня рука белая». Обрушивающиеся горы, погребающие под собой множество неизвестных (то есть бесславных) троп – образ, в котором находит место и переосмысленная этноспецифика канонического пути героя кабардинской поэзии, и доведенная до драматизма тема осознания Браевым своего места в традиции.

Идеалу Браева близок обычный человек, пусть в чем-то ослабленный, но всегда движимый надеждой: «СыпсӀунӀ / сиӀэхукӀӀ гукъыдӀж, / ПсӀууӀ лӀахэм сыт я мыхъӀнӀж» («ДӀ допсӀу иджыри») ³⁶. – «Буду жить, / пока есть воодушевление, / От живых мертвецов что толку» («Мы живем еще»); «СӀ си гугъӀр зӀикӀ мыкӀуӀдыжынӀ» («ГугъӀ»). – «Моя надежда никогда не исчезнет» («Надежда»). Можно сказать, что надежда – наиболее ценностно окрашенное из спектра переживаний поэзии Браева, но чем является то основное, на что устремлено это переживание, всегда остается невысказанным, и, судя по всему, едва ли это основное сводится к одному лишь служению поэзии. Кстати, страдающий герой стихотворения «Свет в окне» в дальнейшем больше не появляется, во всех остальных случаях его страдания надежно прячутся за самоиронией (как, к слову, «требование»

«пусть небольшой, но прижизненной славы» в стихотворении «Щы сызытетьым кысхуегъэплъ си щыбыр...» (*«Земля, на которой лежу, прогревает мне спину...»*).

Меньше всего этого героя интересует соответствие каким-либо эталонам духовного совершенства, однако это не отрицает его фиксированности на духовных категориях, в частности, философской оппозиции жизнь/смерть, о чем свидетельствует хотя бы неизменное написание им слова «Псэуныгъэ» («Бытие», «Жизнь») с прописной буквы. Да и как таковая необходимость введения в свой поэтический лексикон данного слова – непривычного для кабардинского слуха отглагольного существительного, – говорит сама за себя.

Можно сказать, что главное для героя Браева – иметь мужество принять Бытие без остатка. Он не стремится по примеру предшественников в чем-то преобразовать его, он непритязателен в требованиях к своему Бытию («Куп-щэу ильыр Псэуныгъэм / Сэ кысфющыр фадэ фальэу, / Хуейщ а фальэр сэ си лыгъэм / Ирифын, сылэху и палъэу» (*«Аргуэрыжъти си нэджджыр»*)). – «Смысл, заключенный в Бытии, / Мне видится сосудом с крепким напитком, / Необходимо этот сосуд моему мужеству / Испить, до момента наступления моей смерти»³⁷, но при этом он никогда не перестает притязать на бессмертие.

Здесь надо отметить, что оппозицией к «Псэуныгъэ» в его текстах наряду с «лIэныгъэ» («смерть») выступает также понятие «ухыгъэ». В свою очередь «ухыгъэ» – авторский неологизм Б. Куашева, вжившийся в современный кабардинский язык настолько органично, что «сегодня уже и не чувствуется, что это слово было изобретением конкретного автора»³⁸. Как известно, в контексте куашевской поэзии оно имело два значения – «смерть» и «судьба». Те же коннотации реализуются и в творчестве Браева, с той, возможно, разницей, что «ухыгъэ» в первом куашевском смысле у Браева лишено драматического напряжения.

Достойный конец в руках каждого, считал Куашев, его надо заслужить путем высокой нравственности и само-

И в ясный день,	Я живу,
и в звездную ночь	работаю,
Страшусь лишь одного:	верю –
«Ничего особенного	Мою надежду уничтожить
не сделал,	не просто
Умер, да пребудет	Мир меркнет для
с миром!» –	любого,
Чтобы сказал ты обо мне,	Кто лишен надежды,
мой народ,	даже если душа живет.
Это для меня –	Беспрерывно
двойная смерть.	меня поддерживает
Ты не отвергай мой труд,	мысль,
Я (без остатка) твой.	Моя надежда –
	неиссякаема...
(«Чего я страшусь?»,	Призывая свою душу
1955)	на смертном одре
	Буду надеяться,
	что скажут (обо мне):
	«Бессмертен».

(«Надежда»)

В первом случае – напряженная устремленность личности во внешний мир, всепоглощающее чувство ответственности перед родным этносом, желание быть достойным того, чтобы являться частью его культуры. Во втором – полная сосредоточенность на желании удержать доминанту своего внутреннего мира – надежду, естественную как сама жизнь.

Разница в характере переживания конечности собственного существования и разница в эмоциональном отношении к тому, как оно будет оценено социумом, в сопоставлении двух произведений показывает, что «...предмет, представляющий очень большую ценность ввиду его соответствия данному идеалу, может иметь нулевую ценность с точки зрения другого идеала»⁴². Так, «Я» Куашева ориентировано на преобразование себя во

имя своего народа. «Я обычный человек» – заявляет герой Браева, – «живу, работаю...». Если его знаменитый предшественник, проецируя на себя традицию всеобщего прощения умершего, готов ею пренебречь ввиду того, что лишь собственная совесть вершит последний суд («Ар си лІэн тІэунейщ». – «Это для меня двойная смерть»), то Браев, сообразно доминанте своего внутреннего мира, спокойно верит в уготованный ему удел бессмертных.

Безусловно, вывод «бессмертен» подразумевает свершения, способные перевести человека в вечность, но поэт предпочитает оставить это за кадром, переставляя акцент на устойчивость своего духа. Если попутно обратить внимание на внедренное в обоих произведениях отношение «поэт и общество», можно отметить в первом случае определенность адресата, которому обращен труд поэта – «ты, мой малый народ» (причем Куашевым переживается не проблема понимания обществом, а проблема своего соотвещения, своей необходимости ему), во втором случае – некое обобщенное множество, обозначенное глаголом «скажут» и присутствующее всего лишь как фон духовной стойкости человека. Мера ценности своего соответствия этому фону с точки зрения идеала Браева вообще несущественна.

В свете таких расхождений герой Браева может показаться антиподом идеала героической личности, но такой вывод был бы законным, если бы имело место прямое противопоставление этическим нормативам героического человека, здесь же – всего лишь постепенная и естественная эволюция героя послевоенной поэзии. Иначе говоря – не отрицание прежних ценностей, а интерпретация их с точки зрения нового идеала.

Так, привычный мотив служения своему народу близок и ему, но он уже «пропущен» через взгляд человека, спокойно осознающего собственное несовершенство, вводящего это осознание в склад личности, лишенной претензий на безупречность: «Сыхъуауэ мысэ, сэ зыгуэркИи / Къэсхьынкъым, Лъахэ, уи гуэныхь, / Сэ сфІэфІщ

сынотэм къяру плыщІкІэ, / Сымышъуми нобэ лы бэлыхъ» («*Си хэку, си дыгъэ*») ⁴³. – «Провинившись (в чем-либо), я ни в чем / Не согрешу, Родина, перед тобой, / Я люблю трудиться для тебя с силой приумноженной в сорок раз, / Пусть и не дано мне стать сегодня превосходным героем». И это, надо подчеркнуть, не декларируемое несовершенство, а всего лишь органичное идеалу типического человека.

Спорадически возникающий мотив застолья и опьянения в таком контексте прочитывается как своеобразная форма «включения» этого «несовершенства» в поле своей поэзии («Щхъгъубжэ нэху», «Ди анэ»). В этой связи важно еще раз обратиться к есенинским аллюзиям.

Стихотворение Браева «*Ди анэ*» («Наша мама») по своему исповедальному характеру близко есенинскому «Письму матери». Исповедь, обращенная к маме, в обоих случаях является неким пределом искренности, на котором обнажается извилистость жизненного пути поэта и осуществляется раскрытие самого себя без прикрас.

Странность и непонятость в глазах обывателей рода занятий и образа жизни героя и попытка объяснить и оправдать этот образ «сгоранием» во имя искусства сливаются в одно сложное переживание: «Уэ уи къяэм и гугъэр / Ихъауэ щыблэшэм / КъыбжаІэу щхъэ къахърэ мы цыхухэм гуэныхъ?! / Шагъырым кыгъэплъу, / мыжейуэ жэщ ныкъяэм / Игу щыщІэр уэ уи къяэм уэрэду еус. / Уи тхъугъэр къэдзыхэу / уэ уи гур мыныкъяэм, / Ар хъунуш, ди анэ, ар хъунуш дурыс» ⁴⁴. – «Твоего сына надежду / Будто сразило молнии пулей / Говоря тебе, почему люди берут грех на душу?! / Вином разгоряченный / в бессонную полночь, / Что в сердце творится твой сын в песнях слагает. / Если седину твою робеть заставляя / сердце твое не будет терзаться / Они будут приняты, они будут приняты». Мерой истинности его поэтического пути выступает не традиционное признание в глазах современников, эпохи, потомков и т. п., а материнская

вера в него, – «Ты одна мне помощь и отрада, / Ты одна мне несказанный свет»... (С. Есенин).

Как видим, мотив признания обществом входит косвенно, через родительское благословение, и примечательно, что в таком контексте «принятие» своих песен он обозначает словом с сакральным оттенком – «дурь» – «дозволенное (дозволяемое) религией, религиозной моралью»⁴⁵. Родительская любовь как благословение его творчества.

Важно заметить, что переключаясь в своей исповеди с «надломленным» героем есенинской лирики, субъект лирики Браева не позиционирует себя как герой-маргинал. Он, конечно, уже откровенно далек от еще довлеющих современной ему литературе этико-эстетических доминант, но, повторим, не делает из этого декларации. Ни в стихотворении «Свет в окне», ни в стихотворении «Наша мама», ни где либо еще его герой не перерастает в бунтаря.

Мотив признания обществом и художническая позиция Браева весьма разносторонне обозначились еще в первом его сборнике, в стихотворении «Гул махуэ» («гул махуэ» – приветственное выражение в адрес празднующей компании). Так называемая тема отклика определилась сразу в двух проявлениях – как отношение к его творчеству читателя и как отношение к нему же собратьев по перу.

Читатель изображен был так, что ощущался особый характер связи с ним: «Си усэр кьиштэу / зызыгъэщхь дэтхэнэми / Сатыр нэ «кЫфкІэ» / сыкьиштээнц и нэгу. / А нэгум ІупщІу / истьэгъуа нэщэнэки / КъэсщІэнц, / щІыхыншэу кыспэщытмэ гъуэгу»⁴⁶. – «Беря мои стихи / наклонившемуся любому, / Строк «темными» глазами / загляну в лицо. / В этом лице по многу увиденным приметам / Пойму, / если бесславный путь мне предначертан». Взаимодействие читателя с творениями поэта показано через оборот «зызыгъэщхь дэтхэнэми». Невозможно не заметить, что отглагольное образование «зызыгъэщхь» («наклонившийся, склонившийся») воссоздает не только образ склоненного над произведением, но и поклонивше-

гося ему читателя. Иначе говоря, обращенность читателя к его творчеству сама по себе – своего рода одолжение, ведь именно она и предопределяет его дальнейшую судьбу.

Внутренние установки художника, определяющие характер осознания себя в культурной традиции, были выражены через замечательный этнический сюжет – джэгу – игрище, знаковое в культуре родного этноса событие, концентрирующее большую численность людей, и предполагающее соблюдение целого ряда предписаний: «ЩЦэ-зупщЦэу льяпэр, / утыкушхуэ сихьэу, / Телььджэу нобэ сщЦыуэ ислъэмей / Сакъышщыхъуми, / цЦыхур къыс-техущхъэу / СимыЦэм сфЦэфЦщ джэгукЦэ сысымей»⁴⁷. – «Подворачивая носок, / выходя в центр круга / Виртуозным исполнителем исламей / Хотя я и не кажусь, / у публики зевоту вызывающей / Предпочитаю не иметь чужой манеры исполнения». Стремление к индивидуализирующей его творчество манере выражено предельно ясно, при этом восприятие собственного несовершенства лишено трагизма. Пусть творческая манера пока несовершенная, зато – своя собственная.

Также не привносится трагизм в классическое отношение «поэт и его окружение». Браев читит законы игрища и его участников, оттого обращается к ним с этикетным благопожеланием: «Сэ куэдым нобэ сыщЦагъэплъ я лъэгум. / Джэгущхуэм хэлъу сэ къысфЦющЦри псэу, / Лшы бжыфЦэ гуэрым тызockьутэ Цэгур, / Ар куэдрэ, / куэдрэ, къуэшхэ, ирепсэу. / Гупсысэ шыру къыщальхуар мы си гум / ИзгъэтЦэсаци сэри алыфбей, / Сэ сфЦэфЦщ, ныбжьэгъухэ, сыныхыхъэм / джэгум, / «Гуп махуэ!»⁴⁸ – жеЦэ нобэ Адэлбий!». – «Мне многие сегодня демонстрируют свое мастерство. / В большом джэгу, мне кажется, заложена душа, / Какого-то эффектного мужчину осыпаю аплодисментами, / Он долго, долго, братья, пусть живет. / Мыслью новорожденной в моем сердце / Содержу и я алфавит, / Мне нравится, друзья, участвовать в джэгу, / «Гуп махуэ!» – говорит нынче Адальбий!».

Все рассмотренное позволяет сделать вывод, что иде-

ал типического человека утверждался в кабардинской поэзии вне лобового столкновения с человеком героическим, хотя с точки зрения последнего являл его полную противоположность.

Опираясь на основные содержательные нормативы современной ему поэзии, Ададьби Браев сообщил им иную специфику, соответствующую новому идеалу человека – менялся образ пути, характер отношения к славе, видение собственного места в культурной традиции, характер переживания собственной конечности и примыкающий к этому тип отношения к творческому бессмертию. Символично, что в этом контексте угасает культ стремительного целенаправленного движения.

Знаковое стихотворение, с которым Браев вступил в литературу, продолжало линию лирической интроспекции, намеченную в поэзии Бетала Куашева, но если не побоявшийся быть слишком откровенным герой Куашева всецело стремился одолеть дисгармонию внутренней жизни, то Браев постепенно пришел к принятию неровностей внутренней жизни в смысле их естественной включенности в склад личности типического человека. Связанный рядом ассоциаций с поэзией Сергея Есенина, его герой, тем не менее не проявил в себе «бунтарскую уличную стихию»⁴⁹, что объясняется не только ее исторической необоснованностью, но и спецификой адыгского менталитета, не приемлющего эпатазирующие формы самовыражения. Таким образом, поэзия Браева формально синтезируя ряд нормативов изображения личности, утвердившихся в послевоенной кабардинской поэзии, воссоздавала суть человека нового типа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гораций. Собр. соч. СПб., 1993. С. 148.

² Там же. С. 376.

³ Там же.

⁴ Орфей // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988. С. 262.

⁵ О возвышенном. М.; Л., 1966. С. 87.

⁶ Волкова Паола. Мост через бездну. М., 2013. С. 67.

⁷ Там же.

⁸ Налоев З. М. Институт джегуако. Нальчик, 2011. С. 16.

⁹ Кажаров С. М. Роль архаических жанров ораторского искусства адыгов в формировании национально-художественных литературных традиций. Автореферат кандидатской диссертации. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/rol-arkhaicheskikh-zhanrov-oratorskogo-iskusstva-adygov-v-formirovanii-natsionalno-khudozhes#ixzz2DnM4ZtVw> (дата обращения: 01.12. 2012).

¹⁰ Урусбиев С. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // Карачаево-балкарский фольклор. Нальчик, 1983. С. 60.

¹¹ Агноко Лаиа. Стихотворения (на каб. яз.). Нальчик, 1993. С. 158.

¹² Там же. С. 160.

¹³ Налоев З. М. Указ. соч. С. 285.

¹⁴ Кешоков А. П. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 2004. С. 313.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 296.

¹⁹ Там же. С. 350.

²⁰ Кешоков А. П. Тавро (на каб. яз.). Нальчик, 1969. С. 67.

²¹ Там же. С. 17.

²² Хан-Гирей. Черкесские предания. Нальчик, 1989. С. 107.

²³ Кешоков А. П. Тавро. С. 17.

²⁴ Там же.

²⁵ Кешоков А. П. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. С. 373.

²⁶ Каламбий (Адыль-Гирей Кешев). Нальчик, 1988. С. 223.

²⁷ Там же. С. 230.

²⁸ Эпштейн М. Стихи и стихия. М., 2007. С. 9.

²⁹ Браев А. Г. Душой и сердцем: Стихотворения, рассказы, повесть (на каб. яз.). Нальчик, 2000. С. 9.

³⁰ Здесь и далее все подстрочные переводы художественных текстов наши. – И. К.

³¹ Браев А. Г. Указ. соч. С. 9.

³² Словарь кабардино-черкесского языка. М., 1999. С. 817

³³ Мазихов Б. Адыгский Есенин (на каб. яз.) // Адыгэ псалтэ. 2007 июлым и 18-м.

³⁴ Браев А. Г. Указ. соч. С. 9.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 70.

³⁷ Там же. С. 13.

³⁸ Кармоков Х. Труд поэта // Куашев Б. И. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 1996. С. 291.

³⁹ Браев А. Г. Указ. соч. С. 10.

⁴⁰ Куашев Б. Стихи и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 1983. С. 71.

⁴¹ Браев А. Г. Указ. соч. С. 12.

⁴² Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 1999. С. 491.

⁴³ Браев А. Г. Указ. соч. С. 25.

⁴⁴ Там же. С. 24.

⁴⁵ Шагиров А. К. Этимологический словарь адыгских (черкесских) языков. «А-Н». М., 1977. С. 152.

⁴⁶ Браев А. Г. Указ. соч. С. 15.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же. С. 16.

⁴⁹ Русская литература XX века. В 2 т. Т. 1: 1920–1930 годы / Под ред. Л. П. Кременцова. М., 2002. С. 432.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как было отмечено в начале нашей работы, в центре всех идеалов, всех возможных их модификаций, стоит один, доминантный, – это идеал человека. Оглядываясь назад, можно увидеть, что на разных этапах кабардинской поэзии представления о человеке в своем этико-эстетическом пределе породили ряд идеалов.

Начало XX века отмечено в своей устремленности к идеалу совершенного человека, и это совершенство определяется в сложном синтезе прогрессивных идей исламского обновленчества с пролетарским миропониманием, но надо отметить, что мировоззренческий идеал совершенного человека не успевает обрести устойчивую эстетическую ипостась. Здесь сказывается и резкая смена культурной модели развития, и малое количество дошедших до нас образцов поэзии этого короткого периода. Тем не менее любые следы этого идеала, оставленные в кабардинской литературе, дороги нам тем, что он произрастал на национальной почве, подстегивался поиском путей к возрождению, ставшим особенно актуальным в контексте трагических для этноса последствий Кавказской войны.

На раннесоветском этапе внедряется идеал нового человека, героя-сокрушителя прежних идеалов. Он не имеет собственных корней в кабардинской культуре, зато вступает в нее с собственной незамысловатой эстетикой и собственным мировоззренческим обоснованием. И все же, новое мировоззрение и новая эстетика, целенаправленно воздействуя на уровень этических представлений, оказываются неспособными перестроить их в короткие сроки. И если абстрагироваться от художественной неприязнательности произведений этого периода, которая невольно создает иллюзию прозрачности воплотившихся в них представлений, можно увидеть, как этические

идеалы (иногда в согласии с сознательными установками художника, иногда – неосознанно) оказывают обратное влияние на эстетический и мировоззренческий уровни социального идеала. Но все эти процессы в скором времени оттесняются новой ценностной парадигмой.

В контексте преодоления страной масштабной трагедии, Великой Отечественной войны, формируется идеал героической личности, он возникает под влиянием объективных условий и, утверждаясь в художественном сознании адыгов, вносит новое, национальное содержание в ряд обозначившихся еще в пролетарской поэзии нормативов – культ преодоления преград, стремительное движение вперед и ввысь, светозарность личности и ее нравственное совершенство.

Приблизительно к концу 1950 годов в кабардинской поэзии начинает «прорастать» идеал типического человека, определяя ее новый этико-эстетический уровень. Он формируется постепенно, не в противостоянии, а параллельно доминирующему в литературе идеалу героического человека. Внутренняя дисгармония типического человека заявляет о себе открыто и обыденно, при этом постепенно угасает культ стремительного целенаправленного движения.

Специфика актуализации идеалов в кабардинской поэзии XX века определяется через ряд аспектов. Намечавшаяся в творчестве «баксанцев» и авторов, сформировавшихся под воздействием российских образовательных традиций устремленность к идеалу совершенного (т. е. возвращенного в синтезе лучших этнических, профессиональных, образовательных традиций) человека оформляется во многом благодаря мировоззренческим установкам, которые составляют фундамент исламского реформаторства, и неучтение данного фактора было бы необоснованным. Но образ «золотого века», который предстает в суждениях деятелей этого периода средоточием наивысших достижений национальной духовной культуры, и является двигателем к совершенствованию

человека, в скором времени деформируется и преобразуется в «темное прошлое», а ценностной доминантой становится светлое будущее.

Если взглянуть на идеал человека в кабардинской поэзии со стороны универсальной оппозиции душа/тело, станет ясно, что в ней крайне непросто определить философский статус возвышенного: невозможно однозначно указать ипостась, через которую оно транслируется, поскольку коннотации брэнности не акцентированы относительно тела настолько сильно, насколько это имеет место в европейской художественной традиции. С точки же зрения «костюмного облика», воссоздающего идеал человека периода коренной ломки привычных общественных устоев можно отметить, что кабардинская поэзия реагирует на мировоззренческие деформации особенно чутко через детали женского одеяния. Именно через них воссоздаются новации времени, осуществляется сопоставление/противопоставление современности и прошлого, мужской же облик в этом плане оказывается более устойчивым. На всех этапах развития кабардинской поэзии мужской национальный костюм принимает функцию не столько символа определенной эпохи, сколько своеобразного нравственного императива.

Завершая свой труд, считаем также необходимым сказать несколько слов о состоянии идеологического кризиса, в котором на данном временном этапе пребывает не только национальная поэзия, но культура в целом. Характеризуя данное явление, В. П. Бранский отметил, что оно «заключается в умножении социальных идеалов, их измельчании и исчезновении *доминирующего идеала* (такого, в который верит большинство). Это создает обстановку идеологического хаоса. (...) ...конечным итогом развития идеологического кризиса является достижение состояния идеологического вакуума. Здесь наблюдается равенство сил между идеалами и антиидеалами, в результате чего ни один из них не может быть реализован, все мероприятия взаимно блокируются и общество оказыва-

ется парализованным, так сказать, с головы до ног. Такая обстановка приводит к компрометации идеалов вообще, превращению борьбы за преобразование (трансформизм) в борьбу за существование (конформизм)...»¹. Мы бы добавили, что не последнее место в данных процессах занимает научное переосмысление и переоценка прошлого, этико-эстетического в том числе. Отчасти такой опыт переосмысления и представило наше исследование. Оно, во-первых, позволяет нам сказать, что именно крупинки национальной аутентичности, извлеченные из литературы, сформировавшейся в кратчайшие сроки, обеспечивают значимость воплотившихся в ней представлений, а во-вторых, дает возможность удостовериться не только в возвышающей, но и оберегающей способности такого феномена человеческой культуры, как идеал: «Формы меняются, носители ценностей тоже. Но если ценность была порождена, как-то проявлена, выражена, значит она действовала и как-то, пусть подспудно, странными путями, – действует и сейчас, даже если мы об этом не подозреваем. Вся культура прошлого присутствует в настоящем, иногда будучи измененной до неузнаваемости»².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград, 1999. С. 531, 532.

² Большаков В. П. Ценности культуры и время. Великий Новгород, 2002. С. 18.

БИБЛИОГРАФИЯ

I

1. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII – XIX вв. / Сост., редакция переводов, введение и вступительные статьи к текстам В. К. Гарданова. Нальчик: Эльбрус, 1974. – 634 с.

2. Амелин Г. Лекции по философии литературы. М.: Языки славянской культуры, 2005. – 424 с.

3. Афанасьева Э. М. Онтология имени в творчестве русских писателей начала XIX века: Литературное общество «Арзамас», А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов. М.: ЛЕНАНД, 2013. – 264 с.

4. Базиева Г. Д. Художественная культура Кабардино-Балкарии в полиэтничном пространстве России. Нальчик: Изд-во КБИГИ, 2010. – 296 с.

5. Баков Х. И. Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии. Майкоп: Меоты, 1994. – 253 с.

6. Балека Ян. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. М.: Искусство XXI век, 2008. – 408 с.

7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 424 с.

9. Бгажноков Б. Х. Адыгская этика. Нальчик: Эль-Фа, 1999. – 96 с.

10. Бгажноков Б. Х. Очерки этнографии общения адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1983. – 229 с.

11. Безносков Э. Л. Потому что искусство поэзии требует слов... М.: ООО «Лингвистика», 2011. – 320 с.

12. Бижева З. Х. Адыгская языковая картина мира. Нальчик: Эльбрус, 2000. – 128 с.

13. Большаков В. П. Ценности культуры и время. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002. – 112 с.

14. Боров Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ; Олимп, 2008. 478 с.

15. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с.

16. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
17. Бройтман С. Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 66 с.
18. Бычков В. В. Эстетика. М.: Академический Проект, 2009. – 452 с.
19. Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: МБА, 2010. – 784 с.
20. Вежбицкая А. Семантические универсалии и базисные концепты. М.: Языки славянских культур, 2011. – 568 с.
21. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
22. Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. М.: МФД, 2002. – 872 с.
23. Воеводин А. П. Эстетическая атропология. Луганск: РИО ЛГУВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. – 368 с.
24. Волкова П. Д. Мост через бездну. Кн. 2. М.: Зебра Е, 2013. – 224 с.
25. Волкова П. Д. Мост через бездну. Кн. 1. М.: Зебра Е, 2013. – 256 с.
26. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. – 336 с.
27. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. СПб., 1996. – 152 с.
28. Галонифонтибус Иоанн де. Сведения о народах Кавказа (1404). (Из сочинения «Книга познания мира».) Баку: Элм, 1980. – 25 с.
29. Губин В. Д., Некрасова Е. Н. Человек в трех измерениях. М.: РГГУ, 2010. – 321 с.
30. Гумилев Л. Н. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению. М.: Айрис-Пресс, 2011. – 384 с.
31. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. М.: Рольф, 2001. – 560 с.
32. Гуревич П. С. Эстетика: Учебное пособие. М.: КНОРУС, 2011. – 456 с.
33. Гуревич П. С., Шокуев К. Б. Философская антропология. Нальчик: Эльбрус, 1996. – 317 с.
34. Гутов А. М. Константы в культурном пространстве: Публицистика. Фольклор. Литература. Нальчик: Эльбрус, 2011. – 216 с.

35. *Гутов А. М.* Слово и культура. Нальчик: Эльбрус, 2003. – 160 с.
36. *Гучева А. В.* Национальная гармоника в традиционной музыкальной культуре адыгов второй половины XIX – конца XX в. Нальчик: КБНЦ РАН, 2009. – 244 с.
37. *Давидович В. Е.* Теория идеала. Ростов н/Д: Ростовский университет, 1983. – 184 с.
38. *Докучаев И. И.* Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры. СПб.: Наука, 2009. – 595 с.
39. *Доманский Ю. В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.
40. *Жиран Рене.* Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
41. *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение: Курс лекций. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 464 с.
42. *Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии интертексты. М.: РГГУ, 2005. – 654 с.
43. *Иванченко Г. В.* Совершенство в искусстве и в жизни. М.: КомКнига, 2007. – 176 с.
44. *Идеал, утопия и критическая рефлексия.* М.: РОССПЭН, 1996. – 302 с.
45. *Сетницкий Н. А.* Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930 годов. Вып. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 624 с.
46. *Ильенков Э. В.* Об идолах и идеалах. Киев: Час-Крок, 2006. – 312 с.
47. *Иная ментальность / В. И. Карасик, О. Г. Прохвачева, Я. В. Зубкова, Э. В. Грабарова.* М.: Гнозис, 2005. – 352 с.
48. *Ислам: энциклопедический словарь.* М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. – 315 с.
49. *История Красоты / Под ред. Умберто Эко.* М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. – 440 с.
50. *Каган М. С.* Философская теория ценности. СПб.: Петрополис, 1997. – 205 с.
51. *Кажаров В. Х.* Избранные труды по истории и этнографии адыгов. Избранные труды по истории и этнографии адыгов / Сост. А. Х. Абазов. Нальчик: ООО «Печатный двор», 2014. – 904 с.
52. *Кажаров В. Х.* Историография и историческое сознание кабардинцев во второй половине XX – начале XXI в. Нальчик: Изд. отд. КБИГИ, 2012. – 84 с.
53. *Кажарова И. А.* Человек и история в адыгской поэзии

1979–1990 гг. (Художественно-философский аспект). Нальчик: Изд. отд. КБИГИ, 2009. – 106 с.

54. *Каламбий* (Адыль-Гирей Кешев). Записки черкеса. Нальчик: Эльбрус, 1987. – 272 с.

55. Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях. Нальчик: Эльбрус, 1983. – 431 с.

56. *Кармин А. С.* Культурология. СПб.: Лань, 2003. – 928 с.

57. *Кашиежева Л. Н.* Кабардинская советская проза. Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1962. – 148 с.

58. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.

59. *Квятковский А. П.* Словарь поэтических терминов. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 240 с.

60. *Кешева Е. Т.* Дочери горного края. Нальчик: Эльбрус, 1981. – 184 с.

61. *Корнилов О. А.* Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М.: КДУ, 2011. – 350 с.

62. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпштейна. М.: Мир, 1995. – 335 с.

63. *Крейдлин Г. Е.* Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.

64. *Кузнецова Г. В., Максимов Л. В.* Природа моральных абсолютов. М.: Наследие, 1996. – 128 с.

65. *Кумыков Т. Х.* Культура, общественно-политическая мысль и просвещение Кабарды во второй половине XIX – начале XX века. Нальчик: Эльбрус, 1996. – 328 с.

66. *Курашинов Б.* Упсэу (Статьи о литературе и искусстве) (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1976. – 183 с.

67. *Куценко И. Я.* Правда и кривда. Нальчик: Эль-Фа, 2007. – 151 с.

68. *Кучукова З. А.* Онтологический метакод как ядро этнопоэтики: (Карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии). Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2005. – 312 с.

69. *Лисин А. И.* Идеальное: Общая теория идеальности материи. М.: ИКАР, 2012. – 808 с.

70. *Лисин А. И.* Идеальность: Реальность идеальности. Ч. I. М.: Межд. изд-во «Информациология», «РесК», 1999. – 832 с.

71. Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. Вып. V. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 220 с.

72. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2010. – 704 с.

73. *Манкевич И. А.* Поэтика обыкновенного: опыт культурологической интерпретации. СПб.: Алетейя, 2011. – 712 с.

74. *Машишлова Е. М.* Становление и развитие социалистического реализма в кабардинской прозе. Нальчик: Эльбрус, 1977. – 131 с.
75. Мини-энциклопедия Искусство XIX–XX вв. Стили и течения. СПб.: СЗКО «Кристалл», 2011. – 80 с.
76. Мир культуры адыгов. Майкоп: ГУРИПП «Адыгея», 2002. – 516 с.
77. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1 (А–К). – 671 с.; Т. 2 (К–Я). М.: Советская энциклопедия, 1988. – 719 с.
78. *Муртузалиев С. И.* Проблемы идентичности кавказцев и россиян. Махачкала: «Формат», 2010. 166 с.
79. *Мусукаев А. И, Першиц А. И.* Народные традиции кабардинцев и балкарцев. Нальчик: Полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 1992. – 239 с.
80. *Налоев Дж.* Литературное наследие (на каб. яз.). Нальчик: Эль-Фа, 2004. – 226 с.
81. *Налоев З. М.* Из истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1978. – 191 с.
82. *Налоев З. М.* Институт джегуако. Нальчик: ООО «Тетраграф», 2011. – 408 с.
83. *Налоев З. М.* Послевоенная кабардинская поэзия (1945 – 1956). Нальчик: Эльбрус, 1970. – 154 с.
84. *Налоев З. М.* Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 2009. – 656 с.
85. О возвышенном. М.; Л.: Наука, 1966. – 149 с.
86. Общественно-политическая мысль адыгов, балкарцев и карачаевцев в XIX – начале XX века (Материалы конференции 28–29 марта 1974 года). Нальчик: Полиграфкомбинат им. Революции 1905 года, 1976. – 321 с.
87. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Рус. яз., 1990. – 917 с.
88. *Осиновская И. А.* Ирония и эрос. Поэтика образного поля. М.: Памятники исторической мысли; Российская политическая энциклопедия, 2007. – 208 с.
89. Основы культурологии: Учебное пособие / Отв. ред. И. М. Быховская. М.: Едиториал УРСС, 2005. – 496 с.
90. Очерки истории кабардинской литературы (на каб. яз.). Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1965. – 351 с.
91. Очерки истории кабардинской литературы. Нальчик: Эльбрус, 1968. – 302 с.

92. *Ошинокова Ф. Ш.* Очерки истории кабардино-балкарской журналистики (1917–1937). Нальчик: Эль-Фа, 2005. – 128 с.

93. *Павлович Н. В.* Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII – XX веков. В 2 т. Т. 1. М.: Эдиториал УРСС, 2009. – 846 с; Т. 2. М.: Эдиториал УРСС. – 896 с.

94. *Павлович Н. В.* Язык образов. М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.

95. Писатели Кабардино-Балкарии: Лит. сборник / Сост. Дж. Налоев. М.: Гослитиздат, 1935. – 142 с.

96. *Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera. 2006. – 688 с.

97. *Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. Т. 2. Ч. I. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011. – 608 с.

98. *Подорога В. А.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992–1994 годов). Москва: Ad Marginem, 1995. – 339 с.

99. Поэтика и эстетика слова: Сборник научных статей памяти Виктора Петровича Григорьева / Под ред. З. Ю. Петровой, Н. А. Фатеевой, Л. Л. Шестаковой. М.: ЛЕНАНД, 2010. – 464 с.

100. Прерафаэлиты. Викторианский авангард. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2013. – 23 с.

101. Раиса Халифовна Хашхожева / Сост. и авт. вступ. статьи М. К. Шакова. Нальчик: Изд. отд. КБИГИ, 2013. – 35 с.

102. *Розин В. М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 272 с.

103. Русская литература XX века. В 2 т. Т. 1: 1920–1930 годы / Под ред. Л. П. Кременцова. М.: Академия, 2002. – 496 с.; Т. 2: 1940–1990 годы. М.: Академия, 2002. – 464 с.

104. *Сабанчиева Л. Х.* Гендерный фактор в традиционной культуре кабардинцев (вторая половина XVI – 60-е годы XIX века). Нальчик, 2005.

105. *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении: от середины 30-х к середине 80-х годов. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2008. – 472 с.

106. *Самохвалова В. И.* Безобразное: Размышления о его при-

роде, сущности и месте в мире (К феноменологии, метафизике, методологии понимания). М.: Брис – М, 2012. – 592 с.

107. Сделавшие первый шаг (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1968.

108. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.

109. *Сиражудинова С. В.* Гражданское общество, традиционализм и ислам на Северном Кавказе. Ростов н/Д: ООО «Азов-Печать», 2012. 200 с.

110. Словарь кабардино-черкесского языка. М.: Дигора, 1999. – 860 с.

111. Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.): Более 4500 образных слов и выражений / Н.И. Иванова, О. Е. Иванова. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство «Русские словари»: ООО «Транзиткнига», 2004. – 666 с.

112. Современный словарь иностранных слов. М.: Рус. яз., 1992. – 740 с.

113. *Сокуров М. Г.* Лирика Алима Кешокова. Нальчик: Эльбрус, 1969. – 203 с.

114. *Соловьев Вл.* Соч. В 2 т. Т. I / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги. М.: Мысль, 1988. – 892 с.; Т. II. 1988. – 822 с.

115. *Столович Л.* Философия. Эстетика. Смех. СПб.: Тарту, 1999. – 384 с.

116. *Текуева М. А.* Мужчина и женщина в адыгской культуре: традиции и современность. Нальчик: Эль-Фа, 2006. – 260 с.

117. *Толгуров З. Х.* В контексте духовной общности. Нальчик: Эльбрус, 1991. – 208 с.

118. *Толгуров Т. З.* Информационно-эстетическое пространство поэзии Северного Кавказа. Нальчик: Эльбрус, 1999. – 128 с.

119. *Тхагазитов Ю. М.* Художественный мир Али Шогенцукова. Нальчик: Эль-Фа, 1994. – 130 с.

120. *Тхагазитов Ю. М.* Эволюция художественного сознания адыгов: Опыт теоретической истории: эпос, литература, роман. Нальчик: Эльбрус, 1996. – 256 с.

121. *Тхагазитов Ю. М.* Эволюция художественного сознания адыгов: Опыт теоретической истории: эпос, литература, роман. Нальчик: Эльбрус, 2006. – 280 с.

122. *Тюпа В. И.* Художественный дискурс (введение в теорию литературы). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 110 с.

123. *Унарокова Р. Б.* Песенная культура адыгов (Эстетико-информационный аспект). М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 216 с.

124. Урусбиева Ф. А. Уровни чтения. Нальчик: Эльбрус, 2010. – 245 с.
125. Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. М.: Языки славянской культуры, 2005. – 360 с.
126. Федоров Н. Ф. Соч. М.: Мысль. – 711 с.
127. Хабекирова Х. А., Мусукаев А. И. Мир дерева в культуре адыгов. Этнокультурологические воззрения народа. Нальчик: Эль-Фа, 2001. – 312 с.
128. Хакуашева М. А. В поисках утраченного смысла. Нальчик: Принт Центр, 2013. – 384 с.
129. Хакуашев А. Х. Али Шогенцуков. Жизнь и творчество. Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1958. – 173 с.
130. Хакуашев А. Х. Кабардинское стихосложение (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1998. – 288 с.
131. Хакуашева М. А. Литературные архетипы в художественных произведениях адыгских писателей. Нальчик: КБНЦ РАН, 2007. – 378 с.
132. Хан-Гирей. Черкесские предания. Избранные произведения. Нальчик: Эльбрус, 1989. – 288 с.
133. Харламова Т. А. Аксиологическое значение идеала в культуре. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологи. Кемерово, 2008. – 17 с.
134. Харченко В. К. Функции метафоры: Учебное пособие. М.: ЛКИ, 2007. – 96 с.
135. Хашикуева Ф. М. Черкесское (адыгское) литературоведение. Библиографический указатель (на материале Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии и черкесского зарубежья): биобиблиографический указатель. Нальчик, 2013.
136. Хашихожева Р. Х. Адыгские просветители XIX – начала XX века. Нальчик: Эльбрус, 1993. – 184 с.
137. Хашихожева Р. Х. Избранные статьи. Нальчик: Эльбрус, 2004. – 168 с.
138. Хашихожева Р. Х. Поиски и находки. Избранные статьи. Нальчик: Эльбрус, 2000. – 415 с.
139. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.
140. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: Айрис-пресс, 2004. – 544 с.
141. Хорст Вольдемар Янсон, Энтони Ф. Янсон. Основы истории искусств. СПб.: АОЗТ «ИКАР», 1996. – 512 с.

142. Хотко С. Х. Цивилизация Кабарды. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. – 540 с.
143. Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006. – 571 с.
144. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
145. Чеснов Я. В. Лекции по исторической этнологии: Учебное пособие. М.: Гардарика, 1998. – 400 с.
146. Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М.: Советский писатель, 1968. – 372 с.
147. Шагиров А. К. Этимологический словарь адыгских (черкесских) языков. М.: Наука, 1977. А–Н. – 290 с.; П–І. – 223 с.
148. Шаззо К. Г. Художественный конфликт и эволюция жанров в адыгских литературах. Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 236 с.
149. Шайтанов И. О. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. – 656 с.
150. Шарданова М. А., Дзасежева Л. Х., Цримова З. Х., Дзуганова Л. М. Адыгское лингвокультурное пространство. Нальчик: Эльбрус, 2010. – 168 с.
151. Шогенцукова Н. А. Лабиринты текста. Нальчик: Эльбрус, 2002. – 224 с.
152. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.
153. Эпштейн М. Стихи и стихия. Природа в русской поэзии, XVIII – XX вв. Самара: Издательский дом «БАХРАХ-М», 2007. – 352 с.
154. Юнг К.-Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. – 229 с.
155. Яковлев Е. Г. Эстетика. М.: КНОРУС, 2011. – 448 с.
156. Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2007. – 272 с.
157. Яценко А. И. Целеполагание и идеалы. Киев: Наукова думка, 1977. – 210 с.

II

158. Агацци Э. Человек как предмет философии // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 24–34.
159. Батханова З. Женщина – горянка – архив... // Молодежь Дагестана. 2012. 23 марта. № 11. С. 15.
160. Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Поклониться тени: Эссе. СПб.: Азбука, 2001. – 320 с.
161. Вишневская Н. А. Осуществим ли романтический идеал

свободы в индуизме? // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М., 2002. С. 278–300.

162. Гуттов А. М. Столетний путь, пройденный кабардинским стихом // Гуащхэмахуэ. 2009. № 2. С. 130–135.

163. Гучева А. В. Информационное поле эпоса: атрибуты традиционной культуры // Музыка и время. 2011. № 2. С. 39–50.

164. Жандаров С. «В будущем времени меня не забудут». (О погибшем в Великой Отечественной войне писателе Нахушше Шериеве) // Ошхамахо (на каб. яз.). 2004. № 2. С. 85–91.

165. Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Б. Пастернака // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: АО Изд. груп. «Прогресс», 1999. С. 209–240.

166. Зыкова И. В. Духовное как источник культуры и прототипическое основание межкультурного общения // Обсерватория культуры. 2010. № 3. С. 11–16.

167. Ильенков Э. В. Идеал // Философская энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1962. С. 195–199.

168. Ильенков Э. В. Логическое и историческое // Философская энциклопедия. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1964. С. 24–245.

169. Ильенков Э. В. Проблема идеального // Вопросы философии». 1979. № 6. С. 128–140.

170. Кажарова И. А. Деталь костюма в контексте идеала раннесоветской кабардинской поэзии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 7 (37). С. 89–92.

171. Кажарова И. А. Идеал женщины в кабардинской поэзии довоенного периода // Наука и современность. Новосибирск, 2012. С. 66–71.

172. Кажарова И. А. Идеал типического человека в аспекте традиции (на материале поэтических произведений Адальби Браева) // Вестник КБИГИ. 2014. № 2 (21). С. 99–107.

173. Кажарова И. А. Образы «новой действительности» в поэзии Али Шогенцукова // Вопросы кавказской филологии. Вып. 8. Нальчик, 2011.

174. Кажарова И. А. Оппозиция «душа/тело» в адыгской поэзии // Человек. 2013. № 1. С. 46–62.

175. Кажарова И. А. Противоречивость идеала в эстетической рефлексии 1940–1950 гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12 (26). Ч. II. С. 84–88.

176. Кажарова И. А. Религиозное сознание как аспект реализа-

ции идеалов социалистической действительности // Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия. Материалы III Международной научно-практической конференции. 1–2 ноября 2013 года. Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2013. С. 58–62.

177. *Кажарова И. А.* Самобытность кабардинской литературы 1920–1930 гг. в аспекте идеала // Вестник КБИГИ. 2014. № 1 (21). С. 59–65.

178. *Кармоков Х.* Труд поэта // *Куашев Б. И.* Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 1996. С. 279–296.

179. *Карпов Ю. Ю.* Кавказская женщина: мировоззренческие предпосылки общественного статуса // Этнографическое обозрение. 2000. № 4. С. 22–32.

180. *Кауфов Х.* Али Шогенцуков и джадидизм // Литературная Кабардино-Балкария. 2000. № 5. С. 12–19.

181. *Кауфов Х.* Тень друга, или Свет в окне поэта // Литературная Кабардино-Балкария. 2007. № 3. С. 105–117.

182. *Колотаев В. А.* Искусство кино в системе построения стадияльной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 18–40.

183. *Кузин И. В.* Страдание и признание тела // Человек. 2013. № 5. С. 133–146.

184. *Кумыков Х.* Месть сестры жены военкома // Газета Юга. 2014. 12 июня.

185. *Лавренова О. А.* Семиотическая концепция культурного ландшафта // Обсерватория культуры. 2010. № 2 С. 62–69.

186. *Мазихов Б.* Адыгский Есенин (на каб. яз.) // Адыгэ псалтэ. 2007. 18 сентября.

187. *Мизов А.* Таким остался в сердцах людей // Ошхамахо (на каб. яз.). 1993. № 6.

188. *Ойзерман Т. И.* Существуют ли универсалии в сфере культуры? // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 51–63.

189. *Павлова О. Н.* Психологические параметры конструирования мужественности // Человек. 2013. № 5. С. 75–84.

190. *Падучева Е. В.* Феномен Анны Вежицкой // А. Вежицкая. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 5–32.

191. *Панов Н. А.* Эстетические ценности и их реализация // Бренное и вечное: Экология человека в современном мире. 23–24 октября 2001 г. Тезисы докладов и выступлений. Вып. 4 / Ред кол.: Г. П. Выжлецов, И. Ф. Игнатьева; НовГУ им Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2001. – 240 с.

192. *Рикёр П.* Человек как предмет философии // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 41–50.

193. *Сохань И. В. Femme fatale – роковая загадка // Человек.* 2013. № 5. С. 60–75.
194. *Хабермас Ю. Понятие индивидуальности // Вопросы философии.* 1989. № 2. С. 35–40.
195. *Хакуашева М. А. Куашев Бетал Ибрагимович // Писатели Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 235–238.*
196. *Хакуашева М. А. Новые сведения к биографии Нури Цагова // Архивы и общество. 2007. № 1. С. 146–150.*
197. *Шакова М. К. Две ипостаси адыгского просветительства // Литературная Кабардино-Балкария. 2007. № 3. С. 170–173.*
198. *Эминова С. Национальная самобытность в литературном творчестве // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Т. 25 (64). № 3. Ч. 1. 2012. С. 280–284.*
199. *Яфаунов А. М. О газете «Адыгэ макъ» А. Дымова и Н. Цагова // Общественно-политическая мысль адыгов, балкарцев и карачаевцев в XIX – начале XX века (Материалы конференции 28–29 марта 1974 года). Нальчик, 1976. С. 315–320.*

III

200. *Агноко Лаиа. Стихотворения (на каб. яз.). Нальчик, 1993. С. 205.*
201. *Адаб Баксанского культурного движения / Сост. З. М. Налоев. Нальчик: Эльбрус, 1991. – 440 с.*
202. *Адыгские песни времен Кавказской войны / Под ред. А. М. Гутова, М. А. Табишева, Н. Г. Шериевой. Нальчик: ООО «Печатный двор», 2014. – 654 с.*
203. *Андемиркан. Кабардинский героический эпос. Песни и предания (на каб. яз.) / Сост. З. П. Кардангушев. Нальчик, 2002. – 369 с. С. 55.*
204. *Антология кабардинской поэзии (на каб. яз.). Нальчик, 1957.*
205. *Антология кабардинской поэзии (на каб. яз.). Нальчик: Эль-Фа, 2008. – 656 с.*
206. *Антология ранней адыгоязычной литературы (на каб. яз.). Нальчик: КБИГИ, 2010. – 352 с.*
207. *Бештоков Х. К. Лирика (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1993. – 309 с.*
208. *Браев А. Г. Душой и сердцем. Избранное. Стихи, рассказы, повесть (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус. – 262 с.*

209. Браев А. Г. Свет в окне (на каб. яз.). Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1963. – 90 с.
210. Голос горной реки. Стихи молодых поэтов Кабарды / Пер. Дмитрия Голубкова. М.: Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1957. – 71 с.
211. Гораций. Собрание сочинений. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1993. – 447 с.
212. Кажаров И. М. Песни (на каб. яз.). Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1959. – 28 с.
213. Кешоков А. П. Богатырская чаша. Нальчик: Эльбрус, 1977. – 174 с.
214. Кешоков А. П. Звездный час. Стихи (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1980. – 110 с.
215. Кешоков А. П. Земля молодости (на каб. яз.). Нальчик: Кабардинское книжное издательство, 1948. – 122 с.
216. Кешоков А. П. Идя за партией (на каб. яз.). Нальчик: Кабардинское книжное издательство, 1953. – 142 с.
217. Кешоков А. П. Путь всадника (на каб. яз.). Нальчик: Кабардинское книжное издательство, 1946. – 195 с.
218. Кешоков А. П. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2004. – 512 с.
219. Кешоков А. П. Стихи и поэмы (на каб. яз.). Нальчик: Кабардинское книжное издательство, 1956. – 542 с.
220. Клишбиев И. Б. В огне не сгоревшие стихи (на каб. яз.). Нальчик: КБИГИ, 2009. – 171 с.
221. Куашев Б. И. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. – 415 с.
222. Куашев Б. И. Стихи и поэмы (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1983. – 166 с.
223. Куашев Б. И. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2011. – 128 с.
224. Куашев Б. И. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик, 1996. – 301 с.
225. Ленин, Сталин в творчестве народов Кабардино-Балкарии. Нальчик: Кабардино-Балкарское государственное издательство, 1939. – 48 с.
226. Молодые голоса. Сборник стихов молодых кабардинских поэтов. / Пер. Дмитрия Голубкова. Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1957. – 127 с.
227. Нарты. Адыгский эпос. Т. I / Под общ. ред. А. М. Гутова. Нальчик: ООО «Тетраграф», 2012. – 422 с.
228. Нарты. Кабардинский эпос (на каб. яз.). Нальчик: Эльфа, 1995. – 559 с.

229. *Тхагапсов У. А.* Колыбель мира. Нальчик: Эль-Фа, 2001. – 107 с.
230. *Шогенцуков А. А.* Избранные произведения (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2000. – 432 с.
231. *Шогенцуков А. А.* Собр. соч. Т. II (на каб. яз.). Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1961. – 478 с.
232. *Шогенцуков А. А.* Собр. соч. Т. I (на каб. яз.). Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1961. – 350 с.
233. *Шогенцуков А. А.* Соч. (на каб. яз.). Нальчик, 2006. – 541 с.

IV

234. *Борев Ю. Б.* Исторические идеалы и смыслы бытия человека и человечества [Электронный ресурс]. URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/ideal9.html> (дата обращения: 20.06. 2013).

235. *Дубровский Д. И.* Проблема идеального. Субъективная реальность [Электронный ресурс]. URL: http://www.globalistika.ru/dubrovsky/nauchnye_texty/probl_ideal.htm#P2 (дата обращения: 12.03. 2013).

236. *Зенкин С.* Гуманитарная классика: между наукой и литературой [Электронный ресурс]. URL: <http://postnauka.ru/longreads/2786> (дата обращения: 4.04. 2012).

237. *Кажаров С. М.* Роль архаических жанров ораторского искусства адыгов в формировании национально-художественных литературных традиций. Автореферат кандидатской диссертации. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/rol-arkhaicheskikh-zhanrov-oratorskogo-iskusstva-adygov-v-formirovanii-natsionalno-khudozhes#ixzz2DnM4ZtVw> (дата обращения: 01.12. 2012).

238. Культура и политика на Кавказе в XIX – начале XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gazavat.ru/history3> (дата обращения: 10.09. 2013).

239. *Налоев З. М.* Диктатура и писатели [Электронный ресурс]. URL: http://zapravakbr.ru/newfile_16.htm (дата обращения: 10.01. 2013).

240. Научный идеал [Электронный ресурс]. URL: <http://biofile.ru/his/2056.html> (дата обращения: 07.05. 2013).

241. Прерафаэлиты (Материал из Википедии – свободной энциклопедии) [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 10.01. 2013).

242. *Рыбальченко Т. Л.* История литературы XX века как исто-

рия литературных течений [Электронный ресурс] // URL: <http://www.twirpx.com/file/738994/> (дата обращения 25.04. 2014).

243. *Сагирова М.* Горянка в Советском Союзе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.islamdag.ru/istoriya/13390> (дата обращения 01.04. 2014).

244. *Самарский А.* Проблема идеального: о современном состоянии спора Э. В. Ильенкова с Д. И. Дубровским [Электронный ресурс] URL: <http://propaganda-journal.net/5575.html> (дата обращения: 03.04. 2013).

245. *Стальский Сулейман.* Сборник материалов и документов [Электронный ресурс]. URL: [http://www.static.ow.ly/docs/Сулейман Стальский_1c9o.doc](http://www.static.ow.ly/docs/Сулейман%20Стальский_1c9o.doc) (дата обращения: 01.04. 2014).

246. *Текуева М. А.* «Решение» женского вопроса в Кабардино-Балкарии в 1917–1941 гг. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kbsu.ru/Info/sgi/sgi_Tekueva2.doc (дата обращения 12.03. 2014).

247. *Текуева М. А.* Повседневная жизнь женщины в адыгском традиционном обществе [Электронный ресурс]. URL: http://www.kbsu.ru/Info/sgi/sgi_Tekueva1.doc (дата обращения: 05.02. 2014).

248. *Тер-Минасова С. Г.* Национальные литературы в диалоге культур в эпоху глобализации. Аспекты национальной идентичности [Электронный ресурс]. URL: <http://regionalstudies.ru> (дата обращения: 16.09. 2013).

249. *Чудакова М. О.* «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/chuda.html> (дата обращения: 18.04. 2011).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Г л а в а 1. Идеалы в контексте становления письменной культуры адыгов	11
1.1. Теоретическое предварение	11
1.2. Зарождение письменной культуры. Ценностная ориентация русскоязычного просветительства	21
1.3. Становление письменности на родном языке. Идеи исламского обновленчества	27
1.4. Распространение национальной письменности. Ценностные ориентиры нового строя	42
Г л а в а 2. Оппозиция «душа/тело» в аксиологической парадигме поэтического мышления XX века	55
Г л а в а 3. «Костюмный облик» как способ конкретизации идеала	79
Г л а в а 4. Противоречивость общественного идеала и эстетическая рефлексия	105
Г л а в а 5. Идеал поэтического бессмертия в свете адыгской ментальности	127
Заключение	156
Библиография	160

Научное издание

Кажарова Инна Анатольевна

**КАБАРДИНСКАЯ ПОЭЗИЯ XX ВЕКА:
АКТУАЛИЗАЦИЯ ИДЕАЛА**

Корректор *Т. М. Ачабаева*

Художник *А. М. Иевлев*

Компьютерная верстка *О. Ф. Малюги*

ISBN 978-5-905770-53-1



9 785905 770531

Подписано в печать 18.12. 2014. Формат 84×108^{1/32}.
Печать офсетная. Гарнитура Book Antiqua. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 9,24. Тираж 150 экз. Заказ 852

360000, КБР, г. Нальчик, Калюжного, 1
Тел./факс 8(8662) 47-11-33
E-mail: printhouse07@gmail.com