

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ХАБАСА БЕШТОВА





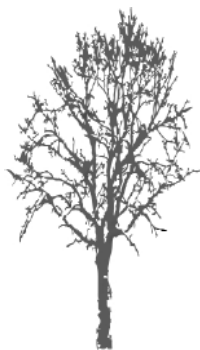
*ГэмыцГэ из ди лэпкъ литературэр
Дуней утыку исхъэн си мурадац.
Мурадым махуэ сьтимыкГуэта,
СьщГемыгъуэж абыкГэ иджыпстуи.*

Бецтокъуэ Хъэбас

Институт гуманитарных исследований
Правительства КБР и КБНЦ РАН

Л.Б. Хавжокова

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ХАБАСА БЕШТОКОВА



Нальчик · 2012

УДК – 821.352.3.0-1
ББК – 83.3(2Рос=Каба)6
Х – 12

Печатается по решению Ученого совета
Института гуманитарных исследований
Правительства КБР и КБНЦ РАН

Научный редактор д.ф.н., профессор **Х.Т. Тимиев**

Рецензенты: д.ф.н., профессор **Х.И. Бак**
к.ф.н., **М.К. Шакова**

Хавжокова Л.Б. Поэтический мир Хабаса Бештокова. – Нальчик:
Издательский отдел КБИГИ, 2012. – 192 с.

В представленной работе впервые предпринимается попытка монографического исследования творчества одного из талантливых современных кабардинских поэтов Хабаса Карнеевича Бештокова, осуществляется комплексный анализ его поэзии. Основное внимание уделяется национальной специфике, тематическому и жанровому многообразию, метрико-рифмовочной системе лирики поэта, а также всестороннему анализу романа-мифа «Каменный век»: определению особенностей жанра, идейной направленности, поэтики, изучению художественной символики. Отдельная глава посвящена драматургическому циклу поэта.

Изучение творчества Хабаса Бештокова диктуется, с одной стороны, требованиями глубокого научного освещения современного адыгского литературного процесса, с другой – задачами дальнейшего развития национальной поэзии. Работа может быть полезна всем, кто изучает адыгскую литературу, а также широкому кругу поклонников творчества Хабаса Бештокова.

Выражаем благодарность известному ученому-литературоведу, доктору филологических наук, профессору Андрею Ханаишховичу Хакуашеву за помощь в написании данной книги.

ISBN 978-5-91766-058-5

© КБИГИ, 2012
© Л.Б. Хавжокова, 2012



Введение

В начале XX века для процесса зарождения и становления кабардинской литературы было характерным обращение к поэзии, которая развивалась стремительнее, намного опережая прозу и драматургию. Из всех жанров художественной литературы, как для начинающего читателя, так и для начинающего писателя были наиболее доступны стихотворения. А для появления и развития прозы – рассказа, повести, романа и драмы требовался более богатый и развитый литературный язык, высокая творческая культура и художественное мастерство.

Современная кабардинская литература создавалась на протяжении нескольких десятков лет художниками разных поколений и творческих индивидуальностей, одни из которых стояли у самых истоков кабардинской литературы, как Б. Пачев, А. Хавпачев, П. Шекихачев, П. Кешоков, Т. Борукаев; другие начинали свой творческий путь в 20–30-е годы: А. Шогенцуков, А. Шомахов, А. Кешоков; третьи влились в общий поток в 40–50-е годы: Ад. Шогенцуков, Б. Куашев, Н. Шогенцуков, Х. Хавпачев, З. Налоев, П. Мисаков Л. Хаупшева, Ф. Балкарова. В 60–80-е годы к ним примкнула большая плеяда поэтов в лице З. Тхагазитова, Б. Кагермазова, К. Эльгарова, Б. Утижева, Б. Гаунова, А. Сонэ, Х. Тхазеплова, Х. Бештокова, А. Бицуева, А. Оразаева, Р. Ацканова, А. Мукожева. В 90-е годы кабардинская поэзия обогатилась произведениями молодых авторов: Н. Лукожевой, Л. Балаговой, З. Гучаева, Б. Аброковой, М. Тлостановой, З. Кануковой, Н. Махотлова, Л. Пшукова. За 2000–2010 годы появились также имена молодых авторов: Р. Жамбековой, А. Кануковой, М. Кочесоковой, З. Шомаховой, М. Нафедзова,

А. Бербекова и др. – членов литературного кружка «Млечный путь» («Шыхулаагыуэ») под руководством поэта Сафарби Хахова. Произведения этих молодых авторов объединены в сборниках «Молодая ветвь» (КъудамэщIэ. Нальчик, 2009), «Звезды Млечного пути» (Шыхулаагыуэм и ваагыуэхэр. Нальчик, 2010). Приведенные имена поэтов и писателей свидетельствуют о преемственности поколений, о том, что в литературе идет естественный процесс обновления, притока свежих сил. Одновременно с количественным ростом творческого отряда происходит качественный сдвиг в развитии самой поэзии («прививаются» новые жанры, оттачиваются формы стиха, выявляются новые «границы лирики»), повышается ее роль в общественной жизни, идет признание ее достижений в республике и за ее пределами.

Признанным мастером в содружестве адыгских поэтов является Хабас Бештоков – художник масштабной мысли, широкого мировидения и мироощущения.

Хабас Карнеевич Бештоков родился 5 июня 1943 года в селении Исламей Баксанского района КБР. После окончания сельской средней школы он поступил на русско-кабардинское отделение филологического факультета КБГУ. Вскоре перевелся на факультет журналистики МГУ, который закончил с отличием в 1968 г. Поработав некоторое время, поступил в аспирантуру в Москве. После завершения учебы работал в Нальчикском издательстве, в центральной библиотеке. В настоящее время возглавляет филиал краеведческого музея КБР.

Х. Бештоков – автор глубоких философских и лирических стихов. Первый его сборник «Ракетодромы», появившийся на свет в 1969 году, получил высокую оценку в критике. За ним последовали десятки сборников стихов, которые также получили положительные отзывы читателей, критиков и литературоведов. Творческая палитра Х. Бештокова многообразна. Он поэт-драматург, работающий преимущественно в жанре фольклорно-историческом: драматические поэмы «Имыс», «Нэсрэн ЖьакIэ» («Насрен Бородатый»), «КхъуафэжьейкIэ хым зэпрысыкIхэр» («Переплывающие на лодке океан»). Поэт много работает и в жанре художественного перевода (перевел «Король Лир» У. Шекспира). Ему принадлежат переводы детских стихотворений, песен, сказок и сказаний с языков народов мира.

Поэт часто выступает на страницах периодической печати с литературно-критическими статьями – обзорами о состоянии национальных литератур республики, о творчестве отдельных ее представителей, по проблемам культуры.

За сорок с лишним лет плодотворной работы вышло более десятка сборников стихов Х. Бештокова: «Ракетодромы» (1969), «Пора роз» (1973), «Земля отцов» (1978), «Мелодии Нартов» (1981), «Совесть» (1985), «Книга любви» (1988), «Одинокое дерево над рекой» (1991), «Лирика» (1993), «Дорога вдоль океана» (1998), «Удивительный мир» (2003), «Золотая осень» (2006), а также сборник литературно-критических статей «Родник адыгской словесности» (2009). Наиболее значительным художественным явлением стал роман-миф «Каменный век» (1985), получивший высокую оценку читателей, критиков и литературоведов.

Поэзия Х. Бештокова до сих пор не стала предметом специального исследования. Ни в кабардинском, ни в общеадыгском литературоведении нет отдельных работ, целиком посвященных жанрово-стилевой специфике, особенностям поэтики, нравственно-этической ориентации поэзии Х. Бештокова. Газетные и журнальные статьи, а также отдельные главы диссертаций и разделы монографий не создают общей картины творчества поэта.

В данной работе впервые предпринимается попытка всестороннего исследования творчества Х. Бештокова.



Глава первая

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ ЛИРИКИ Х. БЕШТОКОВА

Проблема нравственно-исторической памяти адыгского народа

*Не Русь Ермолова нас покорила,
Кавказ пленила пушкинская Русь.*

Р. Гамзатов

Литература – это голос времени; может быть, более остальных видов искусства она способна передать историю человечества. Она не ограничивается холстом, и подлинно гениальные произведения стремятся выразить личностный мир в потоке общего движения народов, тайну созидания истории.

Всякая истинная поэзия исторична. Эта теоретическая посылка уже стала аксиоматичной. Однако историзм поэзии может пониматься по-разному: и в более общем плане – как соотносённость «чувства истории с чувством современности» [21:205]; и как прямое фиксирование в поэзии реальных фактов своего времени (т.е. как некоторая «эмпирическая историчность» [25:280–281]), которое приводит к тому, что поэты, бездумно «набрасывающиеся» на события, стремящиеся, как говорил В. Маяковский, без «дистанции головы» реагировать на окружающую реальность, переполняют свои стихи рифмованными перечислениями идей, фактов

и событий, то есть внешними приметами времени; и как историческая и социальная обусловленность самого авторского «я», отражающего эстетические и этические идеалы эпохи и в конечном итоге – закрепляющего подлинно историческую концепцию личности.

Историзм поэзии как словесного искусства состоит также и в том, что она, запечатлевая сознание и идеалы своего времени, его реальные приметы, в поэтике своей сохраняя «память» о национальной и мировой поэтической традиции, создает стиль и образы, характерные для данного состояния художественного освоения мира, и одновременно открывает собою возможности будущих путей своего движения. Тем самым поэзия в каждый исторический момент – средоточие прошлого, настоящего и будущего в слове. Эти три ее измерения определяют и собственный ее историзм. В какой мере и как поэт устанавливает связи со своим временем, какие мосты он наводит меж прошлым, настоящим и будущим не на поверхностном, декларативном уровне, а в самой поэтике, в художественном образе – вопрос нелегкий, ибо от его решения зависит правильная оценка и осмысление типологии и своеобразия каждого исторического этапа. Вопрос этот существенен еще и потому, что современная поэзия со всей очевидностью свидетельствует, что она испытала и испытывает искушение двоякого рода: с одной стороны, отказа от выражения индивидуального поэтического «я», растворения в «чужом голосе» (А. Кушнер) во имя воплощения «духа времени», с другой – гипертрофии индивидуального в поэтическом высказывании.

Художественное отражение истории народа, трагических страниц прошлого – дело нелегкое и ответственное, особенно тогда, когда события, которые воссоздает автор в своем произведении, не «пережиты» им. Поэтому художник слова должен внутренне максимально приблизиться и осознать реальную историю своего народа с тем, чтобы дать ей правильную художественную трактовку. Как писал Поль Элюар, «внешнее событие должно совпасть с событием внутренним так, как если бы сам поэт вызвал его к жизни. И оно станет таким же истинным, как любовное чувство... Как цветок, рожденный весной, как радость созидания» [103:42].

Ретроспективный подход к освещению истории наблюдается у многих адыгских авторов: черкесов – А. Ханфенова, К. Дугу-

жева, М. Бемурзова; адыгейцев – А. Евтыха, И. Машбаша, кабардинцев – З. Тхагазитова, М. Кештова, А. Бицуева, А. Оразаева, Б. Балкизова и др. Во многих произведениях кабардинского поэта Х. Бештокова прослеживаются разные способы ее художественной интерпретации. Образы истории адыгского народа глубоко трагичны, прошлое адыгов «истерзано»: «Къытхуегъэгъэзэжынукуьым /Ди тхыдэ яуицІэтам/ ДыгъкІэ тхуэгъэзэкІуэжынукуьым /Дызэрыхаутар» [129:463]. – «Не повернутъ всячь /Нашу истерзанную историю /Слезамы не искупить /Унижения» или же «Чий лъэрыкІуэм тетхауэ уи тхыдэр /Якъутащ, яфыицІащ, ягъэсащ. /Илъэс куэд щІащи гум къысхуимыдэ /КъыицыицІар, къуалэжъар, къуапэсар» [129:409]. – «На прутьях плетня написанную твою историю /Сломали, изодрали, сожгли. /Много лет [уже] прошло, но сердце не смирилось с тем, /Что с тобой случилось, что с тобой сделали, что тебя оскорбили».

В цикле стихотворений «Адыгская государственность» (1989) раздумья автора над трагическим прошлым своего народа порой приводят к неоднозначным выводам, подчеркивающим противоречие в душе поэта, борьбу разума и чувств, и рассмотрение этой проблемы с разных позиций. С одной стороны, причину трагедии поэт видит в том, «упустил нас из виду великий Тха*» («ТеплъэкъукІат ди Іуэхум Тхъэшхуэ» [129:411]) – т.е. она предопределена самой судьбой, злым роком. С другой стороны, эта причина, по мнению автора, кроется в непокорном характере, чрезмерной гордости адыгов: «Пагагъэ нэр къыицхъэрызыпхъуэриц /ЗыицІар адыгэр лъэпкъгъэкІуэд» [129:412]. – «Гордость, застилающая взгляд, /Погубила адыгов».

Подобный мотив встречается в поэме «Море» адыгейского поэта и писателя И. Машбаша, посвященной самому тяжелому периоду в судьбе адыгов – их выселению в чужие страны. По мнению автора, адыги долгие годы боролись с оружием в руках за свою свободу – но не до конца. Большая их часть предпочла сохранить себя под предводительством Османской империи, за что трагически поплатилась – рассеялась «по белу свету». Многие из них не помнят ни своего языка, ни своей земли, ни своей культуры, они стали глиной, гипсом, из которых лепят совсем иные фигуры и лица.

* Тха (Тхъэ) – главное божество в адыгском пантеоне космогонических божеств.

Как вы могли? Отчего промолчали?
Бросили дом, покорились врагам?
Все мы без крова теперь, аульчане,
Буря несет нас к чужим берегам. [98:356]

(Пер. В. Тушиновой)

Вместе с тем, говоря словами русской поэтессы А. Ахматовой, следует отметить, что «...нас любит жизнь ошибками учить». Прошлое народа, каким бы трагическим оно ни было, есть великий опыт. «В чем смысл истории, если он не становится опытом?» (М. Кандур).

Личность поэта, впитавшего в себя не только любовь к Родине, но и безумную тревогу за ее будущее, отчетливо проявилось в стихотворении «Моей родине» Х. Бештокова. Отражая жестокие времена в истории адыгов, поэт использует фразеологические единицы: «щэджыжыр егъэлуэжын» – букв. «заставить перемолоть старый стог», то есть «причинить вред», но изменил слово «перемолоть» на «сжечь», что усилило эмоциональное воздействие:

Зиплътыхът, «щэджыжыр илуэжыну
Игу кыпыльадэти» щыклам.
Аузым къэсти, уигъэсыну
Къыхидзэт лыгъэ гуэдз бгъэклам.

[129:52]

Оглядывался вокруг, «желая
Навредить тебе», враг,
Достигнув ущелий, бросал огонь
В хлеба, возвращенные тобой.

(Пер. подстр.)

Важно помнить, что в лирике Х. Бештокова трагические страницы истории адыгского народа освещаются в ретроспекции, в виду чего в ней наблюдаются некоторые противоречия, неточности и искажения. Это понятно, и даже закономерно: ведь автор не был очевидцем тех событий и не может с точностью описать их. Но, с другой стороны, «Бородино» написал М.Ю. Лермонтов, родившийся два года спустя после Бородинского сражения, а «Войну и мир» – Л.Н. Толстой, который еще на полтора десятилетия младше его. Здесь важно, что

Х. Бештокову, как истинному патриоту своей земли, не безразлична трагическая участь родного народа, он глубоко переживает боль утраты, которая «проходит через все его вены и впиталась в кости». Тем самым, в его поэзии четко прослеживается одна из основных проблем лирической поэзии XX века – необходимость соединения в ней острой реакции не только на сегодняшнее, сиюминутное, но и на прошлое; сопереживание этому прошлому как своему, личному, биографическому и, наконец, соотнесение факта действительности с такими вечными для лирической поэзии темами, как любовь, смерть, природа, творчество. И в этом соединении чуткости к прошлому и к своему времени – глубинная философская основа лирики.

«...Главное условие лирической субъективности, – писал Гегель, – состоит в том, что поэт целиком вбирает в себя реальное содержание и превращает его в свое содержание» [20:499]. Тем самым личность лирического поэта – это необходимое связующее звено меж общим и индивидуальным. Вот почему «ни в одном другом искусстве своеобразие времени и национальности, равно как и неповторимость субъективного гения, не составляют в такой мере определяющего момента содержания и формы художественных произведений», как в лирике» [20:528].

В стихотворениях Х. Бештокова, посвященных трагическому прошлому адыгов, история народа может скрываться в подтексте произведения, либо отражаться в цепочке образов. Среди них ведущее место занимают образы Русско-Кавказской войны, генетическая связь с которой во многом определяет характер видения адыгскими авторами исторического процесса: «*Си генхэм хэль уи кьэкъуэлъэкIэр*» [129:54] – букв. «Твоя «кипучесть», хранящаяся в моих генах». При воссоздании этих образов Х. Бештоков демонстрирует чрезмерное олицетворение природы, что приводит к усилению эмоциональной составляющей произведения. В стихотворении «Море» (1989) «*волны встают на дыбы, словно необъезженный конь*», «*волны с пеной, как с гривой [коня], поднимаются*», «*море стонет, будто по капле изучая историю*». Этому есть свое объяснение: именно в море (в Черном море) трагически погибло много наших соотечественников, покидавших родину в XIX веке. По представлению адыгских авторов, Черное море оттого настолько соленое, что наполнено слезами адыгов. В стихотворении «Море» черкесского поэта К. Дугужева «гнев» в сердцах адыгов волнует море:

Адыгэгум бампІәу дэлъм
Тенджыз ФЫЦІәр кърехуәІ.

[131:89]

Гнев в сердцах адыгов
Бушует Черное море.

(Пер. подстр.)

В лирике Х. Бештокова Черное море выступает как символ смерти, как «кладбище» тысячи наших соотечественников. В стихотворении «Дорога вдоль океана» поэт пишет:

Зәгуәр йотІысэхыр гуауәр,
Зәгуәр ерыскъм къыхэх.
Хы фЫЦІәм кыщаубыдауә
Бдзәжьей пхуагъэжъмә, Іуегъэх.

[129:465]

Однажды проходит горе,
Однажды выбирай еду.
Пойманную на Черном море рыбу
Если тебе пожарят, откажись.

(Пер. подстр.)

«Гражданская лирика Х. Бештокова полна трагизма, как и наше прошлое, которое «пахнет порохом» [87:319] – пишет исследователь Х.И. Баков. В стихотворении «Плач адыгов» (1991) лирический герой размышляет о том, что привело адыгов к «безгосударственности», к распылению народа по многим странам, массовому исходу в пределы Османской империи. Главная причина, конечно, в том, что адыги (точнее, земля адыгов) оказались в «зоне интересов» враждующих империй: *«Къехъуапсәт дипс къәпІейтейм, /Къефыгъуәт ди къуриш дыщайхъәм»* [129:443]. – *«Завидовали нашим беспокойным рекам, /Завидовали нашим златоглавым горам»*. Поэт восклицает, что «государственность не падает с неба». Гордость, культ свободы, свойственные любому адыгу, а также неумение идти на компромиссы, по мнению поэта, в свою очередь сыграли отрицательную роль в трагической истории адыгского народа.

Каждый век, каждое десятилетие ставят перед поэзией новые задачи освоения человеческого бытия, требуют новых

средств поэтического осмысления мира. Х. Бештоков стремится «перевести» на язык поэзии такие существенные «категории рассудка», как историзм личности, отразить сам процесс самосознания человеком своей сопричастности к прошлому и будущему: «ЖысІэңици – тхыдэм сиуІащ, / УІэгъэм нитІкІэ сеплъыжыфу» [129:264] – «Скажу – история ранила меня так, / Что могу видеть рану [собственными] глазами»; «Уэ уи блэкІар сэ схуэмыгъэткиуу / Мы си гур губжьу кІэльоджэж» [129:266] – «Не находя в себе силы пережить твое прошлое, / Мое сердце, сердясь, кричит ему вослед»; «Уи тхыдэм хъуаскІэ Іэныхуахэр / Уи бын нэхъыфІхэм къащыпыж» [129:54] – «Искры, потерянные твоей историей, / Собирают твои «лучшие» потомки».

Многочисленны у поэта стихи, в которых импульсом литературного переживания становится диалог поэта с самим собой – бывшим, нынешним, будущим; поиск в себе свойств и черт, которые осмысляются как знаки истории народа. Характерно, в частности, что он часто делает «память» и «историю» названием и темой своих стихотворений. Нельзя оставить без внимания и то, что в своем стремлении передать остроту ощущения живой связи современности с предшествующими историческими эпохами поэт приходит к художественным образам, закрепляющим эту связь. Так, он приходит к уподоблению памяти народа о минувшем голосам родной земли. Она (память) вначале возникает как художественное претворение опыта войны, памяти о погибших и вынужденно покинувших огромные просторы родного края. Но одновременно этот образ сразу же выходит из точного исторического контекста и приобретает общий, универсальный смысл. Поэт совмещает в нем обыденность и возвышенность чувства живой истории:

Къехъуапсэм ищІэркъым ди щІыр зыщІыр пшэр:
Лъы ящІэтарщ дядэжъ, зытахэм псэр.

[129:526]

Завидующий [нам] не знает, что обогащает нашу землю:
Это кровь наших отцов, отдавших свои жизни.

(Пер. подстр.)

Ощущение земли как «планеты памяти народа», а себя – частью всей истории народа и восприятие грандиозности этой одновременно радостной и тягостной ноши составляют основу

лирического «я» поэзии Х. Бештокова, а потому образы «земли», «голосов земли», «голосов прошлого», «живой памяти», перед которыми ответственен каждый ныне живущий, доминируют в его лирике и приобретают масштабы глобальных символов:

Мы ди щЫ кIапэ дилъ хэткIуар
Мылыф дияуэ кыщIокIыжыр.
[129:411]

Кровь, пролитая на нашу землю,
Всходит прошлогодней озябшей травой.
(Пер. подстр.)

Таким образом, художественное осмысление истории адыгского народа Хабасом Бештоковым раскрывает читателю напряженную и во многих случаях неоднозначную ситуацию (в чем и кроется сила поэтического произведения): с одной стороны, поэт просто показывает свое личное восприятие трагических страниц истории адыгского народа: выражает боль, недовольство, а в некоторых случаях и возмущение; с другой – ищет причины плачевного для адыгов исхода Русско-Кавказской войны.

Мотив назначения поэта и поэзии

*«Душевной нитью связывая меня со всем мирозданием,
Не острый нож, а стих у меня в кармане».*

Х. Бештоков

Тема назначения поэта и поэзии была особо актуальной в русской литературе XIX века – в частности, в поэзии Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и др. К ней часто обращались и обращаются и многие адыгские поэты. Каждый поэт (независимо от национальности) рано или поздно должен уяснить для себя вопрос: что есть поэзия, в чем ее предназначение и чем поэт принципиально отличается от «обычных» людей.

Тема назначения поэта и поэзии стала одной из основных в лирике Х. Бештокова потому, что он сам занимает в адыгской поэзии исключительное место. В стихотворениях, посвященных указанной теме, поэт ставит и разрешает следующие вопросы: какими духовными чертами должен обладать поэт, какова роль поэта в обществе, в чем сущность самого процесса творчества, каким должно быть отношение поэта к окружающему миру, в чем заключаются его заслуги перед обществом. Назначение поэзии, по мнению Х. Бештокова, заключается в чувственном, духовном восприятии поэтом окружающего мира и художественной передаче всего внутренне пережитого читателю. В лирике, в которой он в основном выступает, велико значение личности творца, его опыта, индивидуальности. В этом отношении следует заметить, что поэт «осовременил» тематику лирики. Возьмем, к примеру, сборник стихов «Ракетодромы». Здесь поэтический мир поэта не ограничивается близлежащей ассоциацией: какие-то традиционные темы, мотивы и образы поэт профессионально «перестраивает» на современный лад. В поэзию он вводит самые сложные понятия, рожденные научно-технической революцией. Это, в свою очередь, обновляет систему образов и расширяет поэтический лексикон адыгской поэзии. В своем творчестве Х. Бештоков затрагивает самые актуальные темы, связанные с «космическим» художественным мышлением, с освоением проблем мироздания. Поэт разнообразен, даже в маленьких, казалось бы, незначительных деталях он находит глубокий смысл жизни. Те минуты, когда он пишет стихи, составляют для него смысл жизни: *«Усэну и нэр еуфЫцІ <...> / Мис а дакъыкъэр гъащІэ куцІц»* [129:16]. – *«Чтобы сочинить стих [сердце] закрывает глаза <...> / Этот миг – есть смысл жизни».*

В стихотворении «Поэт» (1966) описывается творческий процесс: лирический герой преодолевает множество препятствий в образе разных колючих растений и, припав к земле, «высасывает родниковую воду», которая олицетворяет поэзию. Данный мотив не является новым в нашей литературе. Мотив «тяжелого ремесла» поэтов мы встречаем в творчестве многих адыгских авторов: М. Кештова, Х. Абитова, М. Бемурзова, И. Машбаша, А. Бицуева и др.

В лирике Х. Бештокова немаловажную роль играет проблема личностного начала поэта. Как верно отмечает исследователь М.А. Хакуашева, «Бештоков заявил о себе как автор, который

оставаясь самобытно-адыгским, выходит из узконациональных рамок и вплетается в контекст общемировой культуры» [111:114].

Сложность творческого процесса, по мнению Х. Бештокова, составляет не только создание содержания поэтического произведения, но и его художественное оформление (форма). При этом язык поэзии должен быть сжатым, лаконичным и одновременно богатым и образным. «Стихи пишутся за тем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе» [17:35]. В этой короткой формуле В. Брюсова, скрыто очень глубокое содержание, понимание стиха как особого, сравнительно с прозой, типа речи. В стихотворении «Рифмы» Х. Бештоков пишет: «*Ныбэ узым ихьын рифмэхэм тральэфри мы ди фэр!*» [129:48]. – «*Рифмы, которых взяла бы холера, сдирают с нас кожу!*». Поэт сравнивает их с «клопами, пасущимися на страницах книг».

Через многие стихи Х. Бештокова лейтмотивом проходит сочетание «тхэн гурыфIыгьуэ» – букв. «радость сочинения»: «*ЕмыкIу сытIысу сыгьми кьэзмыхьыну, /Тхэн гурыфIыгьуэм гугьуу сыхуозыш. /Еш си нэхэм кьащIехьэ рифмэм и мэ, /Я плъэгьуэр ритмым схухэмызэгьэж*» [129:86]. – «*Не опозорюсь, если даже сяду и заплачу, /По радости сочинения тяжело скучаю. /Устающие мои глаза чувт запах рифмы, /Их взгляд не могу вновь внедрить в ритм*». Поэзию Х. Бештоков называет «болезнью», которая покинет его только вместе с душой, когда она разлучится с телом. Он не может «насытиться» этой болезнью. В стихотворении «Не осталось там литературы...» (2002) поэт с сожалением говорит о состоянии адыгской поэзии на сегодняшний день:

Кьэнэжыркьым абы литературэ,
Ирафыжащ, ежьюжым хапцэжащ.
Тхылъ жинтыр чэтэн вакъэу ягьэцIурэ,
Тыкуэным нэсмэ – зытхам иIуэтэжащ.

[129:530]

Не осталось там литературы,
Пропили, смешали с сорняком.
Если обложку книги делают блестящим,
как холщовую обувь,
И она (книга) доходит до прилавков,
написавший ее торжествует.
(Пер. подстр.)

В творческом процессе, охватывая в воображении сразу все мироздание, бездны и выси, Х. Бештоков словно стремится взлететь в возвышенный мир поэзии, где можно дышать полно, не боясь ледяного и разряженного воздуха. Но это не всегда удается ему, из-за чего поэт порой самокритичен: «*СхузэфIэкIар зэрымащIэIуэр /Къызыныкъуэкъуу нэху согъэщI*» [129:462]. – *Из-за того, что я мало успел сделать /Переживая, коротая ночь*».

В сборнике критических статей «Родник адыгской словесности» (2009) Х. Бештоков пишет об основах и назначении поэзии: «Во-первых, издревле источником поэзии принято считать сострадание и гуманность. Порожденную сытостью и безумством поэзию, мы не встречали в книгах» [16:34]. Продолжая мысль о назначении поэта и поэзии, Х. Бештоков цитирует А. Блока: «Поэт – сын гармонии, и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, внести эту гармонию во внешний мир» [16:33]. В стихотворении «Не выдавливая из себя...» (1971) Хабас Бештоков пишет о том, каким образом он вносит эту гармонию в мир:

КъыщIэспIытIыкIыукъым –
СыкъыбыргъукуIу –
СыкъыкъуэлъыкIрэ,
Сыкъыщхъэщихуу...
[129:279]

Не выдавливая из себя –
А извергаясь –
Вскипая изнутри,
Перетекая через край...
(Пер. подстр.)

Испокон веков была велика роль поэта в делах государства. Нередки случаи, когда поэты своим метким словом принимали непосредственное участие в политической жизни страны. И хотя в поэзии Хабаса Бештокова нет ни одной строчки, написанной в угоду власти или о политике, поэт чувствует ответственность за трагическую историю адыгского народа, он считает своим долгом хоть чем-то скрасить жизнь своих соотечественников, направить развитие культуры, искусства, литературы, языка народа в правильное русло. Желание помочь своему народу настолько

велико у поэта, что он порой бывает недоволен своими делами, а иногда и бездействием. В стихотворении, адресованном себе же, он пишет:

КъэралыжытIым зэщIыгъуу къаукIа
Уи лъэпкъ тхэмыщкIэ укызыхэкIар
КъэпIэтыжыну пхузэфIэмыкIа:
Мис а гукъеуэр ныздипхэнуц мацэм.
[129:534]

Родной народ, оскорбленный
Двумя великими державами,
Ты не смог вновь поднять:
Эту боль унесешь ты с собой в могилу.

(Пер. подстр.)

Самокритичное отношение поэта к себе и к своему творчеству прослеживается и в другом его стихотворении «Рукопись» («Iэрытх», 2001):

АдэкIи мыдэкIи схунэмыгъэсу,
СхуэмыгъэтылIу икIи схуэмыгъэсу
КъысIэщIэнащ зы «Iэрытх».
Журтым ещэнути – ауи пIихынукуьым.
Жыгым фIэздэнути – къуанщIэм фIихынукуьым.
УтхэусыхэкIи – узэхахынукуьым.
[129:535]

Не в силах закончить,
Не в силах выбросить или сжечь,
Ношу с собой одну рукопись.
Продад бы еврею – но он и даром не возьмет.
Повесил бы на дерево – но и грач ее не снимет оттуда.
[И] жалобы твои никто не услышит.

(Пер. подстр.)

Но по велению высших сил данной рукописи суждено было появиться на свет и у нее есть свое предназначение в жизни:

Мы дуней – творествэм сыхуэмыхамэу
Щхэр къетхухыхукIэ сэзыгъэтхам ар
Зэгуэр сыкыхуеджэжынц.

[129:535]

Тому, кто создал меня не чуждым творчеству,
[И] по чьему велению я писал до седин,
Однажды я прочитаю ее.

(Пер. подстр.)

Каждый поэт видит свое предназначение и назначение поэзии по-разному. Основная цель поэзии Х. Бештокова – поднять родную литературу на более высокий уровень развития (что, на наш взгляд, поэту уже удалось). В одном из своих стихотворений он четко обозначает основные цели и задачи своего творчества:

ИэмышIэ из ди лъэпкъ литературэр
Дуней утыку исхьэн си мурадащ.
Мурадым махуи сыпимыкIуэта,
СыщIемыгъуэж абыIэ иджыпстуи.

[129:418]

Горсть нашей литературы
Готов был вынести на мировую арену.
И сегодня я верен своей цели,
И сейчас я не жалею об этом.

(Пер. подстр.)

У Х. Бештокова можно найти целые циклы стихотворений, посвященные «земле отцов», родному языку, трагическому прошлому адыгского народа. В образе своего лирического героя поэт передает изменения, происходящие с ним самим. Наверное, это и есть высшее искусство поэзии: ярко соединить вымысел, поэтический образ и автобиографическое начало. Читатель, пытаясь понять лирического героя, открывает для себя новые мысли и чувства, приобщается к состоянию поэта, и перед ним раскрывается дверь в «удивительный мир»* поэзии Х. Бештокова.

* Так называется один из сборников Х. Бештокова (Нальчик: Эльбрус, 2003).

Философские аспекты любви

Только влюбленный имеет право на звание человека!

А. Блок

Поэты, начиная со времен античности, придавали особенное значение чувству любви. Любовь не только нравственно обогащала их творчество, в ней они черпали вдохновение. На извечных чувствах любви и дружбы практически целиком основывалось такое направление в русской литературе, как сентиментализм, огромное место любовь занимает и в творчестве романтиков. Даже у классицистов тема любви получает некоторое освещение, правда, в другом, менее привычном для нас ракурсе (достаточно вспомнить «Разговор с Анакреоном» В. Ломоносова). Тема любви является одной из составляющих теории «чистого искусства», наиболее широко отраженной в русской литературе в стихах А.А. Фета и Ф.И. Тютчева. Эта вечная тема поэзии в творчестве адыгских авторов нашла новое преломление в свете национального самосознания и зазвучала несколько по-иному. Для большинства адыгских поэтов тема любви стала основополагающей всего их творчества.

Любовная лирика в адыгской поэзии, да и в профессиональной литературе в прошлом, развивалась медленнее, нежели другие виды лирики, и носила весьма условный характер. В известной степени это было связано с особенностями национального характера черкеса, воспитанного веками адыгским этикетом, запрещавшим прямо выражать чувство к любимой женщине или к своим детям. «Любовная лирика сделала в адыгской поэзии решительный шаг в связи с раскрепощением личности и под влиянием эстетического опыта мировой литературы» [9:74–75], – пишет Х.И. Баков.

Создание прекрасных стихов о любви в творчестве Х. Бештокова имеет глубокую духовно-философскую основу. Поэт порой погружен в собственный мир, где, по его мнению, возможно единение с возлюбленной. Он ощущает себя и любимую (свое «второе я») нераздельно слитыми в другом бытии, например, во сне: *«Сылурихыу сызэрымыжей! / Сылурихмэ, нэгум къыщлоувэ: / Энкуныгъэр сэ схуцIэмыуфэу, / Соплъ си пищэц – псэкIэ сызыхуейм»* [129:8]. – *«Заснуть бы и поспать! / Когда засыпаю,*

представляется в воображении: /Я, не в силах скрыть волнения, / Смотрю на свою любимую». Это так называемое «другое бытие» (в данном случае – сон), реально продолжается в мире поэзии.

КъэсІэгги напІэр – къызэІусхт дунейр.
Укъэмысыжми, нэкІэ укъэхъыжти,
Дылъатэт дызэгъусэу – усyseйт,
Хъуэпсауэ монументхэр къыткІэлъыжэу.

[129:140]

Поднимал веки – открывал мир.
Если ты не возвращалась, я возвращал тебя глазами,
Мы летали вместе – ты была моей,
Завидуя, монументы бежали вслед за нами.

(Пер. подстр.)

Тема любви в творчестве Х. Бештокова многоцветна и многогранна. В нем можно встретить не только духовную близость или «слияние» любящих душ, но и более эмоционально сильный мотив «растворения друг в друге»: «*Уи щхъэц хэтхъукІым и хужагъыр /Май уэсым хуэдэу си гум къоцц*» [129:132]. – «Белизна проседи в твоих волосах / Как майский снег в моем сердце отражается»; «*Уиплъэн плъэкІамэ си псэ-псынэм – / Псэм щыкІэзызу уи сурэтыр /Къалъагъужынти гуфІэу уи нэм, / Уэ зэхэпхынт псынэ уэрэдыр*» [129:144]. – «Если бы ты сумела всмотреться в мою душу-родник, / Дрожащий в моей душе твой облик / Увидели бы радостно твои глаза, и / Ты услышала бы песню родника»; «*Мы си псэр уи псэм хэлъэдэжти, /КъысфІэцІт а тІури зы хъужыпэу*» [129:148]. – «Моя душа сливалась с твоей душой, и / Мне казалось, они становятся единым целым»; «*Си псэр къыкІыкІащ жытІэныц уи нитІым*» [129:192]. – «Моя душа словно проросла из твоих глаз»; «*Дунейм убауэу утемытмэ, /Сэ си хъэуар зыхуэдэр сьт?*» [129:210]. – «Если ты не дышишь в этом мире, / Каков мой воздух?»; «*Уи дуней ущыпсэур /Си дуней сыщыпсэум /Къыпытхъащи...*» [129:213]. – «Мир, в котором ты живешь, / От мира, в котором я живу, / Оторван...».

В любовную лирику Х. Бештоков вплетает и традиции фольклора. Он часто придает новое звучание образам адыгской мифологии. У поэта землю для любимой украшает Тхагалег: «*УсІэтт, щІыгу сызытету уэзмыпэсыр /ПхуигъэцІэращІэт пІащІэу Тхъэгъэлэдж*» [129:129]. – «Возносил тебя, землю, которую считал недостойной тебя, / Украшал для тебя Тхагалег».

Мотив «сладкой лжи», о которой писал А.С. Пушкин («Ах, обмануть меня не трудно!.. /Я сам обманываться рад!»), весьма оригинально зазвучал и в творчестве Х. Бештокова: «Щэхуу сыбукҮнуми ухуитиц, /АпиҮондэхукІэ дахэу сыкъэгъапиҮІэ!» [129:202]. – «Ты вправе убить меня тайно, /Но пока красиво обмани!».

Стихам о любви Х. Бештокова свойственна особая музыкальность, изумительная «подсветка» ассоциативности. Поэтому многие из них переложены на музыку, и они стали популярными песнями. Ритмы стихотворений «Моя тропа», «Моя красивейшая», «Что сделать для тебя, мое сердце...», «Ставлю себе цель не пойти к тебе» звучат в такт с музыкой. При этом нет ни одного случая повторения мысли поэта: любовь ощущается лирическим героем каждый раз по-новому, и каждый раз поэт находит разные способы выражения одного и того же чувства, несмотря на то, что во всех перечисленных выше стихах присутствует повторяющийся мотив – «спор разума и сердца». В стихотворении «Что сделать для тебя, мое сердце...» лирический герой, измученный спором между разумом и влюбленным сердцем, обращается к последнему:

Сыт пхуэсҮІэнуур, сигу, усфІэтхьэмыщкІэщ.
Сыт ІэмалкІи сэ узуциин?
СиІэжамэ зыгу сэ уэр нэмыщкІэ –
Хуит усҮІынти узутҮыпщыжынт.

[129:159]

Что сделать для тебя, мое сердце, мне жаль тебя.
Как же мне тебя утешить?
Было бы у меня еще одно сердце –
Отпустил бы тебя на волю.

(Пер. подстр.)

К сожалению, подстрочный перевод не позволяет передать национальный колорит, образность, насыщенность языка произведения и творческую индивидуальность поэта. Но мы вынуждены обращаться к нему из-за отсутствия переводов произведений Х. Бештокова на русский язык. Попытку перевести стихотворения поэта сделал Г. Плисецкий. В 1977 году в Москве вышел сборник «Красный всадник» в переводе названного автора. Но сюда вошли только ранние стихи поэта.

В вышеотмеченном «споре разума и сердца», как правило, «побеждает» сердце. «Сердцу не прикажешь» – гласит русская пословица. Однако, в стихотворении «Ставлю себе цель не пойти к тебе» поэт сделал попытку «приказать сердцу», но она не увенчалась успехом. Вместе с тем важно отметить уникальность и оригинальность содержания стихотворения. В большинстве лирических произведений, как правило, отражается некое состояние («статика») души. Здесь мы видим «динамику», «движение» лирического героя, причем не только духовное – «крылатость мысли», но и физическое. Он ведом своим влюбленным сердцем, несмотря на упорное сопротивление разума. Он «ставит себе цель не пойти» к любимой, но вопреки этой цели выходит из дома. Проходит некоторое время и уже, неожиданно для себя самого, «оказывается, что он на пути к ней». Он приказывает себе не дойти до нее, а, дойдя, твердит, что «не задержится дольше пяти минут» и что «больше не придет»... Напряженность ситуации усиливается прямым обращением поэта к возлюбленной. А в последних двух строках поэт просто боготворит ее образ: *«Апхуэдэу фIыцэу узолъагъури, /Сэ укъэсшэнуи сыныпцосхъ»*. [129:134]. – «Я настолько люблю тебя, /Что мне жалко сделать тебя женой («превратить» тебя в жену)».

В седьмом стихотворении цикла «Где ты?» звучит мотив «сопротивления» любви: *«Седзэкъэжыниц си бзэгум хуэмышыIэм, /Нэбакъуэм – лъакъуэм /Лъакъуэр пэцIэдзыниц...»* [129:190]. – «Прикушу язык, если не угомонится, /Если нога шагнет к тебе, /Сделаю ему подножку...» (ср. со строками черкесского поэта М. Бемурзова *«УщысIэщIэкIкIэ лъэр къыздыремыбзэ – /СыпкIэ-лъыжэнкъым мыхъуми, сыноубзэу»* [113:31]. – «Когда уйдешь, пускай у меня отнимутся ноги – /Хотя бы потому, чтобы не побежать за тобой, вопрошая»).

Еще большей популярностью пользуется песня на стихи Х. Бештокова «Моя красивейшая» (музыка народная, в обработке Джабраила Хаупа). И в данном стихотворении поэт достигает совершенства формы. Здесь задействованы почти все «поэтические элементы» звуковой организации стиха: повторы согласных звуков внутри строки, звуковых комплексов, а иногда и слов; полные рифмы, созвучные синтаксические единицы. Все это в комплексе создает изумительную мелодику стиха. Стихотворение «Моя красивейшая» удивительно и по содержанию. Оно

отличается глубоким психологизмом, тонкостью выражения чувств. Символичен танец «Удж» лирического героя со своей возлюбленной. Как отмечает этнограф Г.Х. Мамбетов, «танец «Удж» имел перед другими танцами то преимущество, что давал возможность паре – юноше и девушке – вести беседу, часто интимную» [43:299]. Но лирический герой не пользуется этим моментом: он хочет, чтобы девушка сама «следя за его взглядом, догадалась обо всем». Очень оригинальны в стихотворении олицетворения, когда «клавиши гармони просят», «басы стонут», «клавиши послушно пальцам гармонистки подпрыгивают», лирический герой «не в силах остановить мир, который беспрерывно намекает на нехватку любимой», а после танца девушка возвращается в угол, который тоже «скучает по ней». Эти олицетворения уникальны сами по себе и в действительности являются новыми в адыгской поэзии. Интересны также сравнения «любви» с «разбушевавшимся океаном», а «сердца» – с «тонимой им лодкой»:

Хышхуэ лъагъуныгъэр
Къэукъубеауэ,
Си гур кхъуафэжъейуэ кърехуэкI.

[129:142]

Океан любви,
Разбушевавшись,
Гонит мое сердце, словно лодку.

(Пер. подстр.)

По верному замечанию Х.И. Бакова, «если бы Х. Бештоков не написал ни одного стихотворения, кроме названного («Моя красивейшая». – Л.Х.), то он был бы признан замечательным поэтом» [87:313].

Х. Бештокову часто бывает мало одного стихотворения для передачи чувств и настроений лирического героя, поэтому он создает циклы стихотворений. В циклах о любви по-разному обыгрывается мотив «печали», «грусти», «нестерпимой тоски по любимой». Таковы циклы: «Цветы», «Воспоминания», «Без тебя», «Стены», «Где ты?», «Двойная жизнь», «Засохшая ветка». На основе анализа названных циклов стихотворений в любовной лирике Х. Бештокова можно выделить еще один достаточно

интересный и своеобразный мотив – «боязнь любви». Данный мотив встречается и у других адыгских авторов, а также в русской поэзии (достаточно вспомнить известную песню русского поэта, певца и композитора Вячеслава Добрынина – «Я боюсь твоей любви»). В седьмом стихотворении из цикла «Двойная жизнь» Х. Бештоков пишет:

Сыт сыхуэмызами сыфIэкIынц,
ФIэкIыпIэншэу кыитц си пащхэ уи нэр
СщIэрэ я мурадми сауKын?
Сэ джэгуншэу ахэм саццошынэ.

[129:163]

Что бы не встретил, одолею,
Неминуемо стоят передо мной твои глаза
Разве я знаю, намерены ли они убить меня?
Я не на шутку их боюсь.

(Пер. подстр.)

В любовной лирике Х. Бештокова есть произведение, которое можно назвать «стихотворением-приговором» – «Я не люблю тебя» («ФIуэу услъагъуркъым»). Лирический герой настолько одержим своими чувствами, что он с трудом осознает их безответность. Слова возлюбленной «Я не люблю тебя» звучат для него как приговор к безотрадной жизни. Эти слова «отозвались болью в груди», «упали снегом на голову», «обрушились словно град» и «заставили сердце присесть». Драматизм стихотворения усиливается также внутренним монологом автора: «ФIуэу услъагъуркъым, – жоIэ си дахэм, – /Хьэлъэу си Iупэм къаIущэицц» [129:130]. – «Я не люблю тебя, – говоришь моя красивая, – /Тяжело прошептали мои губы».

В адыгской поэзии мы не встречали случая описания любви как физического объекта. Есть описания каких-то качеств этого чувства (например, в вышеупомянутой песне В. Добрынина: «Я боюсь твоей любви, то холодной, то горячей, Я боюсь твоей любви то слепой, то слишком зрячей»), состояния влюбленности, последствий любви (обычно печальных). В стихотворении «Любовь» (1967) Х. Бештоков воссоздает удивительный физический «облик», «портрет» любви:

Жин хужьым зыкИ пимыкIуэту хужьщ.
 Дыгъэм и бзий нэхъ нэхум хуэдэу псынцIэщ.
 Сабий быдзафэм и нэм ещху лыду
 И нитIыр кыбдэдждэгуу кырегъэпс.
 И блитIыр – блыпкърэ дамэрэ
 КыпхуэщIэркъым.

[129:175]

Бела , по белизне не уступая белому джинну.
 Как самый яркий луч солнца – легка.
 Глаза, блестя как у грудного ребенка,
 Играючи светят.
 Ее предплечья – плечи или крылья –
 Не понять.

(Пер. подстр.)

Выше отмечено, что любовь, во всех ее проявлениях, – одна из главных ценностей в мире. Для Х. Бештокова жизнь без любимой – простое существование: «*Сыщыуэрыншэм – тутын Iугъуэу /Си гъащIэр бгъунжу IубзэхыкI*» [129:135]. – «Без тебя – словно табачный дым, /Моя жизнь проходит стороной»; «*Си нсэр нсэумэ, уи нсэм хуэзэшэуэ, /Сэ къэзгъащIэр щIэдзи хъэм егъэшх*» [129:158]. – «Когда моя душа живет, скучая по твоей душе, /Выброси мою жизнь на съеденье собакам»; «*Зэрыщыту гъащIэр зы бэуэгъуэщ, /Ухэмытмэ, джабэнэкIу бжыхъиплIщ*» [129:162]. – «Вся жизнь – один вздох, /А без тебя – [всего лишь] плетень на склоне горы».

Сильное эмоциональное давление, которое оказывает любовь на психику человека, Х. Бештоков четко отразил в цикле стихотворений «Без тебя» («Уэрыншэу»). Лирический герой трагически переживает разлуку с возлюбленной. Он не владеет собой и своими чувствами, есть даже опасение, что он лишится рассудка, весь мир представляется ему неадекватным:

Уэрыншэу гъащIэ? ТхэкIумэшхуэщ жыгхэр,
 ДелэIуделафэ хъуауэ удзхэр щымщ.
 <...>
 Уэрыншэу гъащIэ? ГъащIэ узимыIэу?
 Ухуеймэ, кхъэмкIэ гъазэ, къащти бел.
 Сэ си гур, кьиузыкIрэ щIыIэ-щIыIэу
 Кыызэдзэкъэжу бгъэгум кыкIэщIэлыщ.

[129:209]

Разве это жизнь без тебя? Деревья лопоухи,
Травы глуповато безмолвны.

<...>

Разве это жизнь без тебя?

Без тебя – это разве жизнь?

Осталось лишь повернуть на кладбище, взяв лопату.

Мое сердце, изнывая

И «кусая» меня, лежит в груди.

(Пер. подстр.)

В интимной лирике Х. Бештокова можно выделить еще много разных мотивов. Один из них – мотив «любви-мучения». Как писал Б. Пастернак, «Любить иных – тяжелый крест...». Чувство любви противоречиво: это не только радость, но и муки, страдания: *«Сыгъурт, сыфагъуэт, /Сыуст уэрэд. /Си гъын къагъакIуэрт къру лъэтэжхэм. /ФIыцIэу услъагъути, сыгумащIэт»* [129:188]. – *«Был худой, бледный, /Сочинял песню. /Улетающие журавли доводили меня до слез. /Сильно любил тебя, переживал»; «ФIыуэ сэ узэрыслъагъум къикIыр – /Мы си гъащIэр гъуцIэу аркъудейицI»* [129:202]. – *«То, что я тебя люблю значит /Лишь то, что моя жизнь вянет»*. Но даже в такой ситуации, вопреки страданиям, лирический герой находит в себе силы бороться за свою возлюбленную: *«Мы уафэ щIагъым уцIэлъыххэмэ, – /УкъыщIэзмыхмэ тхъэр согъэпцI»* [129:138]. – *«Если ты вообще существуешь под этим небом – /Клянусь «достать» [найти] тебя»*.

Как становится ясно из вышеприведенных примеров, в лирике Х. Бештокова доминирует мотив «неразделенной любви». Но даже в неподдельной грусти безответной любви поэт видит счастье жизни: *«Уи гур къеуэу, уузынишэу сицIэ къудейм – /Сэ гукъеуэ щызиIэнукъым дунейм»* [129:220]. – *«Если я буду знать, что твое сердце бьется и ты здорова – /У меня не будет печали»*. В любви Х. Бештоков видит идеальное творческое, гармоническое состояние души. Любовь облагораживает душу, освобождает ее от низменных проявлений жизни, вдохновляет поэта и ведет его к высокой, свободной цели.

Таким образом, любовная лирика Х. Бештокова – это явление, обогатившее адыгскую поэзию яркими художественными ценностями, отличающимися беспокойством мысли и изысканностью форм. Впрочем, существеннее совсем иное, а именно то, что до предела исповедальные строки о любви,

отличающиеся удивительной образностью, способны внушать, что жить просто и мудро, любить светло и чисто есть счастье не только поистине непреходящее, но и едва ли не каждому, в ком дышит Дух, доступное. А точнее – вполне обретаемое. Даже сегодня, когда, как писала Анна Ахматова в самом конце Серебряного века, «все расхищено, продано, предано...».

Художественное решение проблемы «человек – природа»

*«Природа для меня – огонь,
вода, ветер, камни, растения,
животные – все это части разбитого единого существа.
А человек в природе – это разум великого существа,
накопляющий силу, чтоб собрать
всю природу в единство».*

М. Пришвин

Пейзажная лирика в адыгской литературе зародилась в 30–40-е гг. XX века. Первые стихи о природе принадлежат перу А. Шогенцукова, А. Шوماхова, А. Кешокова, Ад. Шогенцукова, Б. Куашева, но наибольшее развитие пейзажная лирика получила в творчестве так называемых поэтов-шестидесятников: З. Тхагазитова, Х. Бештокова, А. Бицуева, А. Оразаева, Р. Ацканова и др.

Хабас Бештоков – художник-акварелист, «рисующий» природу словами. В его поэзии природа изображена детально. Как важную грань Бештокова-пейзажиста нужно отметить его импрессионизм. Как импрессионист, он зорко вглядывается в природу, изображая ее таким, каким она представляется его мгновенному взгляду. Его интересует не предмет, а впечатление. Поэтому внешний мир изображается в том виде, какой она предстает в воображении поэта в тот или иной миг. При всей конкретности описания деталей природа как бы растворяется у Х. Бештокова в его лирическом чувстве. Она у него очеловечена, как ни у одного современного адыгского поэта: «*ЛэцIыгъуэ жыгхэр хъуапсэу, хоплхэр ятIэм*» [129:9] – «*Вековые деревья, мечта,*

вглядываются в грязь»; «ЯгъэкIыр пкъо пIыщIахэм я тхъэкIумэр» [129:9] – «Замерзшие столбы наостряют слух»; «Жьыбгъэ укIытэншэр Iэпэ щабэу /Бзиху тхъуэлъ цIыкIум и бгъэм долэбей» [129:11] – «Бесстыжий ветер мягкими пальцами /Притрагивается к груди липы»; «Дыгъэр псыфууафэм щIолъэдэж» [129:11] – «Промокшее солнце вбегает в небо»; «УэсыщIэ тIэкIу къесат, /Сабийм хуэдэу и дзэ хужь цIыкIухэр къылуигъэпсу» [129:19] – «Выпало немного свежего снега, /Словно ребенок, показывая свои белые зубки»; «Шынауэ вагъуэхэм я нэр яуфIыцIырт» [129:22] – «Звезды жмурились от страха»; «Уафэ куэбжэу пшэ щтахэр зэIуож» [129:45] – «Озябшие облака раздвигаются, словно небесные ворота»; «ЩIыр мэгыз» [129:45] – «Земля стонет»; «Дыгъэм Iэтэхэр къырегъэлэлэхри /Псым и щIыфэ щIыIэм щегъэупицIыIу» [129:47] – «Солнце остужает пальцы на холодном теле реки» и др.

Традиционным для адыгской литературы (и не только адыгской) является отождествление картин природы с определенным настроением и состоянием человеческой души. Этот прием образного параллелизма широко использовали кабардинские поэты А. Шогенцуков, А. Кешоков, Б. Куашев, черкесские поэты М. Бемурзов, М. Нахушев. Эту же традицию, придавая ей новое звучание, продолжает в своих стихах и Х. Бештоков – один из лучших адыгских поэтов-пейзажистов. В его стихах во всей красоте предстают все времена года в самых различных тонах. Так, в цикле стихотворений «Осенние мелодии» (1969) поэт передает боль измученной человеческой души через образ увядающей природы:

Уи нитIым нэхур къракIутыжу бжыхъэм
Зэ ныхэплъэжи, уиу кыхэузыкI
Уи гъацIэр зэрыкIуасэр къызыпкърыхъэм –
Зыдегъэзыхи уэри хэцэтыкI.

[129:354]

Светящимися глазами,
Еще раз всмотришь в осень
С болью в сердце и с тем, что жизнь проходит,
Смирись, и тяжело вздохни.

(Пер. подстр.)

В данном примере поэту с изумительной точностью удалось передать болезненную красоту осени, вызывающую одновременно и восхищение, и грусть. Такие случаи не единичны в его лирике. Особенно характерны для поэта смелые, но всегда верные эпитеты «*курающие звезды*» («*вагъуэ тутынафэхэр*»), «*птицы-спекулянты*» («*бзу сондэджэрхэр*»), «*ленивая осень*» («*бжьыхъэ щхьэхынэ*»), «*пьяный мир*» («*дуней чэф*») и др.

Прием образного параллелизма мы встречаем у Х. Бештокова также в скрытой форме. Поэт использует его, опираясь, прежде всего, на ассоциативные связи, а не на открытое сопоставление природы и человеческой души. В цикле стихов «Теперь» («Иджды») «*ночь устает и карабкается на спящую скалу*» («*Жэщыр йошри допщыж къури жейм...*» [129:193]), «*лес медленно почесывал затылок*» («*Мэзыр и щхъэ щІэтІахъуэрт, хуэм цІыкІуу*» [129:194]), «*водопад сползал с горы, опрокинувшись*» («*Бгым нсыкъельэр епщыхт, /ЗиІубауэ*» [129:194]). Таким образом, многие детали стихотворений данного цикла глубоко символичны: через «медленные», «трудные» движения природы поэт передает ностальгию по безвозвратно ушедшему детству.

Весьма интересно прием образного параллелизма используется и в стихотворении «Теперь, ночь...» («Иджды, жэщ...»). Здесь автор изображает былую нежность и сладость любовного свидания, которое теперь он вспоминает наедине с ночью. В данном случае ночь – главный действующий персонаж, свидетель большой, но несчастной любви. Такая же роль отведена тропе и дубу в стихотворении «Моя тропа» («Силъагъуэ»). В этих стихотворениях, с одной стороны, природа предстает участницей жизни влюбленных (это тот случай, когда третий не лишний); с другой стороны, пейзажные зарисовки придают стихотворениям удивительную образность.

У Х. Бештокова нет разделения на живую и неживую природу. Пейзажи существуют в его стихах на равных с жанровыми лирическими картинами бытия. Для поэта важен не только его собственный взгляд на пейзаж, но и отношение природы к человеку. Поэтому в своих стихах он стремится понять природу, включив его в систему своих философских взглядов, превратив в часть своего внутреннего мира. Может быть, этим стремлением вместить природу в рамки человеческого сознания продиктована страсть поэта к олицетворениям: «*солнце бежит,*

волнуясь» («Къежихъыр дыгъэм, гуэвэгъуэр телъу» [129:64]), «ветер прыгивает с рваного плетня, словно борзая собака» («Хъэ джафэу къолъэ бжыхъ чэтхъам акъужъри...» [129:64]), «луч болит» («Бзийр мэуз» [129:76]), «небо ушло на водопой» («Уафэр псафэ ежъэжащ» [129:90]), «небо мудро пишет дождем» («Уафэр уэшихкIэ акъылыфIэу матхэ» [129:94]), «снег мягко дышит» («Уэсыр щабэу мэбауэ» [129:100]), «радуясь, купаются камни» («ГуфIэжумывэхэм загъэпскI» [129:147]), «деревья пишут письма друг другу на листьях» («Жыгхэм письмо тхъэмнэ нызэхуатх» [129:201]), «солнце сидело на небесном челе» («Дыгъэр уафэ натIэпэм тест» [129:262]), «проснувшиеся голодными деревья едят звезд» («МэжэлIауэ къызэцIэтаджэ /Жыгхэм вагъуэхэр яшх» [129:322]) и т.д. Настойчивость, с которой автор подходит к детализированному взглядыванию в пейзаж, к скрупулезной перепроверке образов своей поэзии, соседствует с мотивами гармонии человека и природы, человека и реальности, с эстетическим утверждением единства добра и красоты, правды и истинной человечности, прекрасного и полезного в искусстве.

Если в целом говорить об адыгской поэзии, то современные поэты (И. Машбаш, З. Тхагазитов, Х. Бештоков, А. Бицуев, А. Оразаев, А. Мукожев) не только соотносят с природой критерии добра, красоты и целесообразности, но и остро ощущают свою ответственность за ее судьбу, скорбят и винят себя, видя ее разрушение. И на уровне поэтической образности это находит, в частности, свое выражение в том, что в поэзии природе как бы дается голос и облик в основном по образу и подобию человека, а явлениям природы передаются человеческие эмоции и поступки. Человек и природа все чаще взаимозамещаются, становятся равноправными собеседниками. В этих поэтических способах изображения природы и человека заключено новое видение мира сквозь призму НТР, а за этим видением стоят и те непростые общественные коллизии, которые связаны и в наши дни с драматизмом самой проблемы «человек – природа» и с ощущением ответственности каждого за позитивное ее разрешение.

Х. Бештоков реализует свою планетарную тревогу, иронически сталкивая природу и цивилизацию, очеловечивая орудия смерти и таким образом снимая бессмысленную логику тотального убийства в цикле стихотворений «Молитва Солнцу» (1974) и опасность «магнитного поля» и «атомной бомбы» в стихотворении «Вопросы» (1993). «Цивилизация как необрати-

мая машина самоуничтожения, – пишет Ф.А. Урусбиева, – иронически наделяется поэтом (Х. Бештоковым. – Л.Х.) природными свойствами: танки, «разминающие суставы», уподоблены динозаврам, но не в виде разовой метафоры, а живут их жизнью в бетонных пещерах, даже наделены детородными функциями, как и ракеты, «вскормленные бомбами». Сталкивая пещерное и атомное сознание, природу и культуру, автор в то же время создает некий новый дополнительный эффект, основанный на чувственном, рефлекторном восприятии, провоцирующем эмоциональное переживание. Поэт словно ищет предпосылки гармонии между явлениями природы и техники («детеныши трав» и «детеныши ракет»), стараясь вдыхать лирическую жизнь в столь нелирические объекты, как бетонные пещеры с «размножающимся чревом». Но лирика оборачивается сарказмом, вскрывая несовместимость и самоубийственность их сосуществования. Здесь метафоры из мира природы чисто рациональны, основаны на приеме, примыкая к традиции, имеющем отношение к «концу света», к упадку цивилизации» [69:135–136]. Конечно, эту связь поэтического приема и общественного его содержания мы, современники, ощущаем острее и прямолинейнее, чем это будет восприниматься последующими поколениями, но само уравнивание голосов природы и человека, как найденный поэтический взгляд на мир, останется в фонде поэтики лирики адыгских поэтов, как одно из художественных открытий конца XX – начала XXI века.

Во многих исследованиях, статьях, очерках, посвященных проблемам взаимоотношения человека и природы, часто цитируется мысль Гете о том, что человек – осознающая себя природа. «Осознающая себя природа» и «осознающий себя природой» человек – такой взаимопереход в изображении связей человека и природы обнаруживает себя во многих устойчивых поэтических образах, будь то прямые персонификации природы типа «Акъужьыр жьыбгъэ хъунищи жыг щыфэм едзэкъэнищ» [129:491]. – «Свежий ветерок станет сильным [ветром] и укусит дерево», или такая взаимозависимость души и природы, как:

СощIэ псэм и хущхъуэгъуэ
Зэрыхэлъыр акъужьым.
Ар зэрысщIэр – гуфIэгъуэщ,
Жагъуэщ, сызыхимыщIэм.

[117:25]

Знаю, что в свежем ветре
Есть бальзам для души.
Отрадно, что я это осознаю,
Обидно, если и он не почувствует меня.

(Пер. подстр.)

Отождествление человека и природы в лирике проще всего, казалось бы, объяснить фольклорными или даже мифологическими реминисценциями, тем более что исследователи неоднократно обращали внимание на обилие фольклорных и мифологических образов и ассоциаций, как в современной поэзии, так и в прозе. Рассматривая поэзию Х. Бештокова, важно отметить неоднозначность метафоры, сохраняющей, как правило, двуплановость субъекта и объекта сопоставления для таких часто встречающихся у поэта образов, как: «Нэху щымэ – си нэкIэ мы си нIэм /Къудамэ гъуа къыщылъыхъуж» [129:145]. – «Когда наступит рассвет, вместо меня на моем месте (на моей кровати) /Ищи засохшую ветку», в которых сопоставление предполагает превращение одного феномена в другой. В.В. Виноградов, исследуя творчество А. Ахматовой, предлагал назвать подобные образы метаморфозами и видел в них отголоски «мифологического мышления», коренящиеся в особом «способе восприятия мира» [18:411–412]. Если понимать «метаморфозу» не просто как разновидность тропа, то можно было бы, пожалуй, без преувеличения сказать, что принцип «метаморфизации», а не просто «метафоризации» постепенно становится доминирующим в современной лирике. Однако, на наш взгляд, неоправданно возводить такого рода «метаморфизацию» к мифологической основе, сознательной и бессознательной реанимации мифологических представлений. Олицетворения, отождествления, уподобления в современной адыгской лирической поэзии отнюдь не мифологические, а, на наш взгляд, эстетические, ценностные знаки, смысл которых в актуальном для современного поэта стремлении возвести сложное – к простому, преходящее – к постоянному, частное к общему, или же наоборот. На немифологический характер подобных олицетворений и вообще образов природы в современной адыгской лирике указывает, в частности, то обстоятельство, что у каждого поэта они обладают своим собственным, а отнюдь не мифологически детерминированным, семантическим ореолом.

Возьмем, к примеру, индивидуальную символическую окраску и семантическое разнообразие слова «снег» в поэзии разных адыгских поэтов. У Али Шогенцукова «снег» предстает в образе белой «мухи» и ассоциируется с белым «саваном»: «Жэщ губжьащи, жы зэпихум /«Бадзэ» хужьыр кьырехьэкI, /КъуакIи тафи кьимыгъанэу /Джэбын хужьыр кьырешиэкI» [148:203]. – «Злобной ночью сквозной ветер /Размечает белых «мух», /И ложбину, и равнину /Укутывает в белый саван». Таким образом, автор в самом начале поэмы «Зимняя ночь» задает основную тему и идею произведения. Эти сравнения единичны и уникальны по своей природе. Надо заметить, что таких удачных поэтических приемов, которыми пользовался Али Шогенцуков, до сих пор нет в нашей поэзии. Однако Б. Куашев не был согласен с подобным определением «снега» – сравнением его с белым саваном. Снег, по его мнению, – символ изобилия. Он ассоциируется с понятием «гармонии», «чистоты», поэтому в поэзии Б. Куашева снег предстает в образе невесты: «Нэр теппытцIэу дуней иныр /Уэсым щIиууфам, /ЕкIуш нысащIэм ебгъэщхьыныр, /И нэчыхь щатхам» [137:75]. – «Если, весь мир /Окутан снегом, ослепляющим глаза, /В самый раз сравнить его /С только что обвенчавшейся невестой». В образе робкой и нежной невесты «снег» предстает и в творчестве Х. Кажарова: «Ещхьщ ар нысащIэ къашагъащIэ /Щхъэтепхъуэ хужьыр зытепхъуам» [133:97]. – «Похож он [снег] на невесту /В белой фате». У черкесского поэта М. Пхешхова «снег» ассоциируется с «холодом, леденящим душу» [146:34], но у большинства адыгских поэтов (И. Машбаша, З. Тхагазитова, М. Бемурзова, А. Бицуева, Н. Махотлова и др.) он соотносится с понятиями «тишины», «гармонии», «чистоты», «наивности».

В поэзии Х. Бештокова образ снега имеет разный ассоциативный спектр: «мука», «пена на молоке», «белые мысли, сыплющиеся из-под мельницы мира», «белоснежное счастье, от которого плачут лучи солнца» и т.п. Как видно, основным атрибутом снега у Х. Бештокова – «чистота», и ему приписывается способность обнаруживать, проявлять все скрытое, неявное. В этом своем качестве «снег» даже вбирает в себя черты лирического «я». Когда поэт пишет:

Сыт зэгупсысыр уэсыр?
Дэнэ здиггэзэжыр?

Сытми – сригъээшкъым,
Къысхуеплъэкъыжу къосыр.
[129:100]

О чем думает снег?
Куда он возвращается?
Он не дает мне скучать,
Поглядывая на меня, падает снег.

(Пер. подстр.)

этот образ воспринимается как органичная реализация доминирующего мотива его поэзии (мотива, восходящего к пастернаковскому – во всем «дойти до самой сути») – «выведения на чистую воду» себя и окружающего во имя того, чтобы за банальным увидеть нечто заслуживающее философского постижения, за пустяками – серьезные жизненные коллизии, за стихами написанными – несостоявшиеся и т.д. И в эту погоню за скрытым, но единственно настоящим, «снег» вовлекается как некто, обладающий вполне человеческими свойствами личности в ее наивысшие моменты прозрения, озарения.

Очевидно, что всякий раз уподобления природы человеку совершаются сообразно художественному миру и лирическому «я» каждого поэта. Вот почему подробное изучение индивидуального своеобразия изображения «ликов» и «характеров» природных феноменов может служить весьма репрезентативным материалом для выявления стилевых тенденций в современной поэзии. Правда, эта общая жажда наделить природные феномены личностными приметами находит и неоправданные, а зачастую и претенциозные формы воплощения, причем даже у поэтов, которым никак не откажешь в творческой индивидуальности. Всякий новый поэтический прием неизбежно рождает «переборы». Как и всякое явление, чрезмерно разрастающееся, вызвавшее чересчур много последователей, это явление – поэтическое и интеллектуальное одушевление природы – начинает терять многое из своих начальных ценностей. Оно порождает в поэзии мозаичность мышления, игру в «технику образа» (Ф. Урусбиева), легкую подмену одного поэтического предмета другим. Особенно много теряет этот прием, когда взаимозаменяются сами начала – человеческое и природное, и акцент авторской идеи переходит

каждый раз от одного к другому. Получается мистификация сознания читателя, который тщательно пытается понять смысл подобного «превращения» одного феномена в другой. В современной адыгской поэзии (и не только адыгской) ветры, деревья, поля и дожди слишком много «кричат» и «разговаривают». По мнению Ф. Урусбиевой, «...теряет в полноте и целостности и природа, вынужденная по воле автора, произносить громкие назидания языком людей, жить их страстями и страстишками, становясь как бы логическим двойником человека вместо того, чтобы жить своей самостоятельной жизнью, содержащей в себе «небывалые» ценности, обогащающие человека» [69:43]. Однако, на наш взгляд, есть и положительная сторона этого явления. Сами эти «переборы» в такой поэтической форме изображения целостности мира помогают и в какой-то мере заставляют поэтов преодолевать опасность «типовых» образов. Насколько для адыгской поэзии типологичен такой характер лирического восприятия мира, при котором происходят постоянные взаимозамещения человека и природных явлений, со всей определенностью можно судить, если проверить его контекстом мировой лирики. Естественно, это не входит в задачу предлагаемого исследования, но приведем некоторые «аргументы» из французской и русской литератур. Гийом Аполлинер в стихотворении «Болезнь осень» тогда еще весьма неожиданно для своих современников назвал осень «больной и прелестной». И французские поэты (Филипп Супо, Морис Фомбер и др.), несомненно, подтвердили органичность и содержательность такой формы персонификации природы, постоянно развивая и расширяя сферу возможностей ее применения. Вспомним также определение осени у А. Пушкина: «Унылая пора! Очей очарованье...». Аналогичную форму персонификации природы, в частности осени, встречаем и в творчестве Х. Бештокова. Осень – любимая пора поэта. Он находит ее *хмельной, печальной, радостной, волнующейся, усталой, щедрой, ленивой, удивительной*. Раннюю осень поэт называет «хорошей», а позднюю – «плохой», «нечистой». Он нашел в осени «счастье, от которого болит сердце», и надеется встретить в ней еще нечто «чистое».

Читателю (даже творческой натуре) потребуется «эмоциональный компас» для путешествия по поэтическому ландшафту Х. Бештокова. Без такого компаса можно безнадежно затеряться в его многогранной поэзии. Особое место в пейзажной

лирике поэта занимают традиции, менталитет адыгского народа, национальный колорит. Природа часто выступает у него в качестве фона, вспомогательного материала для передачи особенностей культуры, мышления, образа жизни своего народа. Поэт не может насытиться красотой родного края, он сравнивает природу с традиционными образами. Она у него национально насыщена, окружающий мир воспринимается поэтом сквозь призму менталитета родного народа. В стихотворении «Автопортрет» (1972) он сравнивает тучи с гармонистами, под мелодией которых «пляшет» мост:

Лъэмыжыр хэуэу ещIыр ислъэмей,
Пшынауэщ пшэхэр...

[129:278]

Мост пляшет исламей,
Под мелодию туч-гармонистов...

(Пер. подстр.)

Таким образом, о чем бы ни писал поэт – о природе, любви, чести, – стихи его имеют национальную декорацию. По его мнению, существует особое – адыгское – поле: *«Адыгэ губгъуэ пшэру / НамIэнэкIэ бжъэпэм пэщIэт»* [129:473]. – *«Адыгское поле богатое, / Лбом к оврагу стоящее»*. В творчестве Х. Бештокова нашли отражение предметы быта, одежды (черкеска, башлык, газыри, войлочная шляпа) адыгов. Они выступают не только как атрибуты одежды, но и как символы нравственных поисков автора. Через них поэт выражает красоту природы: *«Цей фIыцIэшхуэм губгъуэр ихуэпаш»* [129:7]. – *«Поле оделось в черную черкеску»*; *«Жыжъэ соплъэр: нэхухэр, жэщ къэхъейр / Дыцэ хъэзырыбгъэщ, бгырыс цейщ»* [129:7]. – *«Смотрю вдаль: свет и наступающая ночь / Подобны золотым газырям горской черкески»*.

Адыги испокон веков славилась своим гостеприимством. Обидеть гостя, будь он даже злейшим врагом, значило для адыга потерять честь. В стихотворении «Салам алейкум, май!» (1964) поэт встречает весну как самого почетного гостя:

Уалейкум салам, май!
Къеблэгъапэ,
КъыдэкIуатэ – си дунейр уи пэшщ.

Ди лъэпкъ хабзэщ хьэщІэр дгъэнэхъапэу,
Дэ а хабзэм псэкІэ дыхуэпэжщ.

[129:6]

Салам алейкум, май!
Добро пожаловать,
Проходи, мой мир – твоя комната.
Обычай нашего народа – почитать гостя,
Мы душой верны этому закону.

(Пер. подстр.)

Как отмечалось выше, в пейзажной лирике Х. Бештоков широко пользуется разнообразными художественно-изобразительными средствами. Природа в творениях поэта живая и трепещущая, ей свойственно радоваться и плакать, смеяться и обижаться. В его поэтической лексике много новых и неожиданных сравнений: *«трава, словно строки, вылезает из-под земли»*, *«телеантенны видят сны»*, *«весна сходит с ума»*, *«речка вяжет узелки»*.

Х. Бештоков посвящает большие циклы стихотворений временам года: «Осенние мелодии» («Бжьыхъэ макъамэхэр»), «Удивительная осень» («Бжьыхъэ тельыджэ»), «Дорога снега» (Уэсым и гъуэгуанэ»), «Весна» («Гъатхэ»), «Узоры воспоминаний» («ГукъэкІыжхэм я тхыпхъэщІыпхъэ»). В них он демонстрирует тонкое восприятие природы и великолепное чувство времени.

В циклах «Удивительная осень» и «Осенние мелодии» создается динамичная картина осени. Даже самое малейшее движение осени передается разными «поэтическими красками». Поэт весьма удачно пользуется повторами, олицетворениями, сравнениями, эпитетами, риторическими вопросами. Также в данном цикле прослеживаются оптимистические ноты, идущие от изобилия осени, от богатства красок (медно-красный, красный, зеленый, желтый).

В цикле о зиме «Дорога снега» поэт показывает круговорот в природе. Он утверждает, что снег, выпавший миллионы лет назад, возвращается на землю и обратно уходит в небо. В данном случае снегу отводится несколько «ролей»: он и символ печали («заметает следы прошлого»), и предвестник радости («вплетает мечты в завтрашний день»). В душе лирического

героя снег вызывает разные мысли о быстротечности жизни и непреходящих ценностях бытия. Он предстает перед ним каждый раз по-новому, и каждый раз вызывает восхищение и удивление перед красотой природы.

Не менее прекрасна и удивительна природа в цикле стихотворений «Узоры воспоминаний». Трудное детство поэта восполняется красотой природы, и все это передается на богатом поэтическом языке: *«есть романтика в сене», «свербига глядит из плетня кладбищенской изгороди», «лошади своим дыханием разгоняют темноту», «зареву хочет поджечь сено», «звезды пахнут травой».*

В отношениях человека и природы, на наш взгляд, формируются представления о добре и зле, о силе и слабости, жестокости и гуманизме, власти и подчинении. Х. Бештоков и природа – два неотделимых друг от друга понятия, как, например, содержание и форма. Только это тот случай, когда сложно однозначно определить где содержание, а где форма. Поэт и природа слились как две реки и образовали огромную реку «живой поэзии».

Образы космогонических божеств как символы бесконечности бытия

В лирике Х. Бештокова главным образом прослеживается тенденция философского осмысления действительности. При этом его важнейшим нравственным мерилom остается глубинное народное мироощущение, обращение к народной мифологии.

Адыгская мифология делится на космогонический и хтонический циклы. При этом в древнеадыгском пантеоне богов наиболее архаичны космогонические божества. По мнению А. Шортанова, они (космогонические божества. – Л.Х.) в адыгской мифологии скорее всего – бесформенные духи, тогда как хтонические божества наделены реальными чертами, и человеческая фантазия свободно овладевает их мифологической сущностью. Адыгские небожители Тхашхо, Псатха, Уашха, Шибле ближе стоят к «естественной» религии, тогда как земные божества – Тлепш, Мазитха, Тхаголедж – приближены к сфере практической деятельности человека [78:7].

Великий русский поэт С. Есенин в одном из своих стихотворений писал: «Душа грустит о небесах, / Она нездешних нив жилища» [132:120]. Эти строки в полной мере можно отнести к поэзии Х. Бештокова, в которой пространственная координата вертикаль доминирует над горизонталью и отличается постоянным стремлением вверх, к небу, звездам, солнцу..., в конце концов – к бесконечности.

Поэтизация богов – определенный исторический этап развития мифологии, следующий за олицетворением и поэтизацией природы [78:6]. В лирике Х. Бештокова наблюдается олицетворение и поэтизация как богов, так и природы: «*Псым щхъэщыт жыг закъуэ, / Къуэши уимыIэж. / Езэшащ уи лъакъуэр, / Уи Iэхэр йозэи*» [124:66]. – «Одинокое дерево над рекой, / Брата у тебя больше нет, / Устали твои ноги, / Твои руки устают».

Лирика Х. Бештокова большей частью обращена к космогоническому циклу мифологии. «...Древний адыг обращался к космогоническим божествам в исключительно важных в его жизни случаях: при ударе молнии, во время засухи, наводнения, смерти близкого человека и т.д., тогда как с рядом хтонических божеств он каждодневно «взаимодействовал» в сфере труда и быта» [78:7], – писал А. Шортанов. Данное явление нашло отражение и в литературе, в частности, в лирике Х. Бештокова. Обеспокоенный бесконечными войнами, распрями и кровопролитиями на родной земле поэт обращается за помощью к главному божеству в космогоническом пантеоне богов – Тха (Тхъэ, Тхъэшхуэ):

Дынэмысу щхъэр щыфIахым,
Ди Тхъэшхуэ, уэ зыкъэдгъэщIэж.

[129:502]

Не доходя до головорезанья,
Наш Тха великий, дай нам опомниться.

(Пер. подстр.)

Х. Бештоков обращается к космогоническим божествам и в минуты любовных переживаний. В стихотворении «Два голубя» он обращается к любимой с просьбой вместе улететь к Уашхо (Уашхъуэ)*, где, по его мнению, можно обрести счастье и покой:

* Уашхо (Уашхъуэ) – бог неба в адыгской мифологии.

Уашхъуэ дей дыгъэльэтэж,
СогуІэж, соплейтей.

[129:141]

Давай улетим к Уашха,
Переживаю, беспокоюсь.

(Пер. подстр.)

Образ Уашхъуэ (Уашхо) занимал важное место в жизни адыгов. Фольклорные тексты сохранили клятвы, которые начинаются фразой «Уашхъуэ мывашхъуэ кІанэ, ...». Данная фраза настолько национально насыщена, что не поддается переводу. Примерное содержание таково: «Именем неба (богом Неба, т.е. Уашхо) клянусь, [что] ...».

Образы таких космогонических божеств, как Псатха, Шибле и Гобжогош в поэзии Х. Бештокова встречаются реже, чем вышеуказанные божества, в то время как образы солнца, луны и звезд занимают огромное место в лирике поэта. Последние (небо, солнце, луна, звезды) адыги воспринимали как божества, воплощающие и олицетворяющие структуру мироздания. В адыгской мифологии солнце, луна и звезды – творения Тха, но сами они выступают как божества. «Страх, удивление и благоговение вызвали у людей, надо полагать, веру в небо и гром, солнце и луну. <...> Вполне вероятно, что адыги в свое время отождествляли Тха с солнцем, луной и небом, как было это, например, у германцев Цезаря, не знавших других богов, кроме солнца, Вулкана и луны»[78:5, 25].

Можно предположить, что именно с *Солнца* и началось понятие о главном божестве. Довольно хорошо знавший адыгов И.Ф. Бларамберг свидетельствует, что среди них есть народности, которые поклоняются солнцу [88:375]. Кроме того, многочисленные фольклорно-этнографические и лингвистические данные подтверждают факт существования культа Солнца у адыгов, как, например, у египтян (бог солнца – Ра [47:358–360]).

Култ солнца – поэтическое кредо Х. Бештокова. В его поэзии солнце – символ бесконечности жизни; здесь мы видим олицетворение и обожествление солнца:

Дыгъэ дыщэ!
Уэращ ди лъагапIэр,
Ди къарур, ди нэху закъуэр.
Си тхьэлъэIури уэращ
Зыхуэзгъазэр,
Дыгъэ дыщэ,
КъэдаIуэ.

[129:360]

Солнце золотое!
Ты наше достояние,
Наша сила, наш единственный свет.
Свою молитву к тебе
Обращаю,
Солнце золотое,
Послушай.

(Пер. подстр.)

Образ солнца проходит через многие произведения поэта. В стихотворении «Подсолнечник» Х. Бештоков передает состояние мальчика – одного из тех, чье детство прошло в трудные послевоенные годы. Он ищет на убранном поле остатки подсолнечника. «Ветер смеется» над старым пустым мешком, а «из пальцев красного солнца капает пот». Мальчик устал в поисках подсолнечника и лег, и ему «улыбающееся солнце показалось головкой подсолнечника». Здесь солнце символизирует мечту – в данном случае несбыточную.

Рядом с Солнцем адыги называют *Луну*: Тхьэуэ мор зи Дыгъэу, тхьэуэ мор зи Мазэ – [Клянусь] богом, создателем этого Солнца, [клянусь] богом, создателем этой Луны. «Вообще культ Луны имел самое широкое распространение среди народов абхазо-адыгской группы. <...> Почитание луны у адыгов отражено и в фольклоре. <...> В произведениях адыгского фольклора нередко утверждается, что «Мазэм мэлыхъуэ итц» (на луне чабан стоит). Темные пятна на луне адыги отождествляли с фигурой чабана с отарой овец»[76:32].

Культ Луны подчеркивается Х. Бештоковым как один из символов бесконечности бытия (наряду с куклами Солнца, Звезд и Неба). Луна в его лирике олицетворяет не только свободу движения души к бесконечности, а некую красоту и нежность. И это не случайно – ведь в адыгской народной поэзии (как и в

мифологии) Луна во всех случаях олицетворяет женское начало: «Мазэ нурыр ктыщхэщех» – «Сиянием Луны она овееана»; а Солнце, следовательно, – мужское начало: «Дыгъэм хуэдэу зэщІэлыдэрт» – «Как солнце сиял он».

Достаточно, своеобразное олицетворение Луны представлено в одном из стихотворений поэта:

ПцІанабзэу пІэкум исщи мазэр,
Бгъурыс вагъуипІыр насып защІэщ.

[129:136]

Голышом на кровати сидит месяц,
Рядом сидящие четыре звезды непомерно счастливы.

(Пер. подстр.)

Значительное место в философской лирике Х. Бештокова занимают звезды. В хозяйственной и военной жизни адыгов звезды играли большую роль. По ним определяли погоду, предсказывали и гадали. Особенно было велико значение звезд в военном деле адыгов: будучи прирожденными наездниками, отправляясь в дальние походы, они в основном нападали на врага ночью. И во всех этих случаях ориентирами в пространстве служили звезды. При воссоздании образов звезд в лирике Х. Бештокова также наблюдается их олицетворение, но уже нет обожествления этих небесных светил. То есть нам представляется некий «диалог» поэта со звездами, где автор обращается с ними на «ты». Это значит, что постоянно стремящаяся «вверх», к бесконечности поэзия Хабаса Бештокова достигла своей «цели»: «Жэщыбгыци вагъуэхэм сахэлъщ. /Нэгъуджэу сІулъщ иллюминаторыр». [129:39]. – «Полночь, среди звезд лежу. /Как очки [ношу] иллюминатор». Порой поэт и сам готов превратиться в звезду:

КъысфІоуцІыр сыкъэлынду сэри
Сыхъуну вагъуэ: псэр слэщІокІ.

[129:39]

Мне кажется, что, вспыхнув, я тоже
Превращусь в звезду: душа ускользает.

(Пер. подстр.)

Несмотря на то, что звезды часто встречаются в лирике поэта, встречается название лишь одной звезды – «Вагъуэху» – видимо,

ВагъуэкIэху (букв. «Белохвостая звезда» – Комета). А. Шортанов писал, что эта звезда «считалась предвестницей эпидемий и других бедствий. Ее появление на небе внушало людям страх» [78:37]. В лирике Х. Бештокова комета олицетворяет взаимосвязь всех вещей и явлений во Вселенной.

Иэтэм шэс мэкъу Iэмбатэм
И лъэрыгъыр си нэгум щIолъэт.
Удзым хэт шы лъэхъахэм
Я шхуэIу цIухэр
Вагъуэхум дозу.

[129:103]

Перед моим взором мелькает стремя сена,
«Садящегося» верхом на стог.
Блестящие удила коней,
Пасущихся на лугу,
Звонят в унисон с Кометой.

(Пер. подстр.)

Как отмечено выше, космогонические божества – обитатели неба (так называемые «небожители»), в то время как хтонические божества (Тлепш, Мазитха, Тхаголедж и др.) – обитатели земли. «Небо всегда оставалось непонятным и страшным для первобытного человека. Оно было недосягаемо даже для его воображения, и все, что пугало его и было совершенно непонятно, он относил к небу. Оттого «небесная» мифология более призрачна и насыщена всякого рода олицетворениями и суевериями» [78:13–14].

В лирике Х. Бештокова *Небо* выступает как особое пространство, где бытие души свободно и бесконечно. Поэт уверен, что небо бескрайне и бездонно: то небо, которое доступно нашему созерцанию с земли, – лишь первый слой, за ним существует бесконечное множество небес – по одному на каждого человека:

ЛIэщIыгъуэм къытхуигъэунэхуауэ
Итщ си щхьэм уафэу ди зырызи.

[129:17]

Веками [для нас] созданные
Есть в моей голове по одному небу на каждого из нас.

(Пер. подстр.)

Поэт порой не понимает истинную причину «тяги» души к небу: *«Дунейр къызозэвэкIыр, /ЩIы ныбэм илъыр сьт? /Гур уэгум къысхуимыкIу /ЩIипшахъуэр – къэубыд!»* [117:8]. – «Мир тесен для меня – /Что же [находится] в утробе земли? /Причину того, почему сердце не хочет покинуть небо – /Попробуй понять!» – пишет он. Поэт спрашивает себя: *«Сьт си нитIыр мо уафэм нэхъ щIэплъэр!»* [129:89]. – «Почему мои глаза больше устремляются в то небо», а уже в другом стихотворении отвечает на свой же (казалось бы, риторический) вопрос: *«Си псэр мо уэгу хуитым йопсэхуэж»* [129:51]. – «Моя душа в том свободном небе легко вздыхает». Поэтому в следующем стихотворении он обращается к людям с призывом, напоминающим крик души: *«Нэхъыбэрэ фыплъэ уафэмкIэ, /Нэхъыбэрэ фегунсыс. /Дунейм фытетыху IуэхуицIафэкIи /ПсэкIи фымыугъурсыз»* [129:499]. – «Больше смотрите в небо, /Больше думайте [о нем]. /Пока [вы] на этой земле, ни делами /Ни душой не вредничайте». Следует предположить, что именно стремлением к небу объясняется столь пристальное внимание поэта к образам космогонических божеств – так называемым «небожителям». Такое стремление является также свидетельством возвышенности поэзии Х. Бештокова до «бесконечных высот».

Духовно-философские искания и проблема смысла жизни

*Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте...*

Б. Пастернак

У человечества во все времена существовала потребность в осмыслении своего места в этом мире, понятии смысла жизни, создании целостной картины внешнего мира, делающей его понятным и объяснимым.

Хабас Бештоков – поэт для читателя с «думающим» сердцем. В своем творчестве он стремится постичь самые глубинные пласты всего мироздания. Он – не просто поэт, но и философ и пристрастный мыслитель, который смотрит на

мир под совершенно неожиданным, уникальным по своей природе углом зрения, а его поэзия – плод философских раздумий о смысле бытия. Лирический герой Х. Бештокова – личность с неординарными взглядами и высокими духовными потребностями. Это особенно заметно проявляется в столкновениях героя с самим собой, со своей внутренней сущностью, а главное, с реальной жизнью, природой, любовью. В своих стихах поэт воспекает то, что веками культивировалось и обожествлялось в идеалистической философии. Например, любовь воспринимается как нечто высокодуховное, объективно трагическое, рассматривается некая мистико-духовная сторона данного чувства. Таким образом, поэт создает свою «философию любви», а еще шире «философию поэзии», которая основывается на высших духовных проявлениях жизни, таких, как душа, гармония души с природой и на других абстрактных понятиях.

Х. Бештоков плодотворно выступает в разных жанрах лирики. При этом тональность его лирики, например гражданской, несколько иная, чем у его предшественников. Он не воспекает общественный строй, обходит стороной тему «вождей» и «предводителей». Поэта волнуют нравственные проблемы, проблемы духовной жизни народа. Душа лирического героя Х. Бештокова феноменальна ко всему живому и вообще – в жизни-нелюбви. Его душа осязает хрупкость жизни на земле и катастрофическую нехватку чувства сострадания и понимания. Эти качества души героя во многом определяют философскую лирику поэта.

Философские раздумья о времени, о правде жизни и смерти, о природе искусства и чуде человеческого существования Х. Бештоков нередко воспроизводит в своих стихах через сочетание «высокого» и «низкого»:

Жыжьэ гуэр кыикла «тепщэчхэр»
Уэгум щызольтатэ...
Щым щызэлудощэ щэкхэр,
Лы щыдоупщлатэ.

[117:19]

«Тарелки», прилетевшие из неведомой дали,
Летают в небе...

На земле производим ткани,
Режем мясо.

(Пер. подстр.)

Свести воедино так далеко отстоящие друг от друга пространства (небо и земля) и далеко отстоящие смысловые понятия (производство ткани и неопознанные летающие объекты) может только поэт, хорошо владеющий словом и в совершенстве знающий язык (как, например А. Кешоков в пьесе «Летающая тарелка»). И таинственное появление на небе «тарелок» и простое производство ткани на земле оказываются в центре поэтической Вселенной и прекрасно соседствуют.

Продолжая осмысливать традиционные философские проблемы (извечная борьба добра и зла: «*Ер гъаицІэм хэдмыгъэкъэбзыкІмэ, /Дэ щІым дьтригъэкъэбзыкІынц*» [117:33]. – «Если мы не очистим жизнь от зла, /Оно сотрет нас с лица земли», проблемы гуманизма и т.д.), поэт уделяет особое внимание вопросам познания мира, проблемам смысла и цели человеческой жизни.

Проблема смысла жизни – это вечная философская проблема человека. Ответ о цели и смысле человеческого бытия зависит от мировоззренческой и просто бытовой позиции человека. Зачастую смысл жизни определяют сугубо индивидуально, в основе его лежат главные жизненные цели индивида, определяемые характером его деятельности. Каждый может сам определить для себя целевую ориентацию жизни. Однако цель жизни одного человека должна быть согласована с общечеловеческой целью – развитием богатства человеческой природы, универсальным, всесторонним развитием человека. Как истинный поэт своего народа Х. Бештоков придерживается именно такой позиции. Однако в его творчестве в основном встречается теологическая (религиозная) версия смысла жизни. Все, за что страдает человек, преходяще. Все сущее на земле приходит к одному и тому же концу: «*Данэху-дананІэм щанІри /ЩІы фІыцІэм йокІуэлІэж*» [114:95]. – «Даже тот, кого растили в шелках, /Уходит в черную землю [умирает]»; «*Афэ зыщыгъри щІылъэм щохуэх*» [117:47]. – «Даже тот, кто в кольчуге, падает в землю [умирает]».

Поэт часто обращается к проблеме души и тела. В цикле стихотворений «Унося душу, словно соломинку» (2004) он задает риторические вопросы:

Іэпкълэпкълым лъысыр – мацэщ,
Псэм хуагъэхъэзырар сыт?

[117:8]

Тело ожидает яма,
Что уготовано душе?

(Пер. подстр.)

Лирический герой Х. Бештокова одержим страстным желанием познать все мироздание сразу, в одно мгновение. Его мучат вопросы о том, что есть Вселенная, Жизнь, кому принадлежат души людей, каков смысл человеческого существования. Поэт сам же отвечает, что познать все то, что скрывает от нас этот мир невозможно, нереально в полной мере постичь правду жизни, тайны Вселенной: «Ярэби, мы гъащІэм и щІэм нэс /КІуэфу зыми къыхуэгъэзэжакълым». [129:215]. – «Яраби*, никто не смог дойти до конца этой жизни, /И вернуться обратно»; «Псори-псори гурыІуэгъуэу /ЩыІэкълым дуней. /Зы бэуэгъуэм зы бэуэгъуэр кІэлъыпхъуэф къудейщ» [129:315]. – «Нет мира, /Где все-все понятно. /Один вздох еле успевает за последующим». Согласно гуманистической версии жизни психоаналитика Э. Фромма поэт видит смысл конечной человеческой жизни в самореализации, в актуализации всех заложенных в человеке способностей. Об этом М. Горький писал: «Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек» [52:99]. По мнению Х. Бештокова, человек не может победить смерть, но он сам может придать смысл жизни: «Сэ гъащІэм куищІэу ныхэслъагъуэр мырщ: /Нэхъ куу, нэхъ къабзэ, дахэ хъу укІуэхукІэ...» [129:355]. – «Я смысл жизни вижу в том: /Постепенно становись более глубоким, чистым, красивым...».

Важно отметить детализированный подход поэта ко всему, что имеет место быть в центре его «поэтической Вселенной». При этом поспешность «пафоса освоения» сменяется неторопливостью «пафоса осмысления», когда поэт приходит к тому рубежу, где ему нужно не столько овладевать новыми пространствами тем и технических приемов, сколько осознать и закрепить устоявшиеся ценности. Может быть с этим внутренним состоянием поэзии Х. Бештокова связано и то, что в ней сменяется самый ритм наблюдений, впечатлений, эмоций,

* Ярэби – междом. ах, ну, неужто (выражает удивление, сомнение).

определяется подчеркнутая пристальность взглядывания в окружающее. Обращение к подробностям, к большому расчленению явлений внешнего и внутреннего мира не есть измельчание поэзии, а есть ее углубление – в том, конечно, случае, если, как говорил В.В. Маяковский, «через ерунду» видятся какие-то существенные процессы и события. В стихотворении «Один миг» (1966) Х. Бештоков показывает мелочность и ничтожность каждодневных дел и забот перед одним мигом, когда его душа в процессе творчества. Для лирического героя стихотворения смысл жизни заключается не в том, чтобы «отвезти жену в парикмахерскую», «прогуляться с ней», «купить кефир», «сдавать бутылки», «починить старый замок», «собирать яблоки», «починить четвертую плетень», «осуждать лгунов», «выпить лекарство», «выпить по рюмочке с новым другом»... Для него смысл жизни может заключаться в одном мгновении, когда приходит вдохновение: вся жизнь противопоставляется одному мигу, когда сердце наполняется «радостью сочинения». Однако за таким способом существования стоит общее ощущение опасности, которую таит в себе гипердинамизм современной жизни, погоня за быстрой сменой впечатлений, которые могут обернуться губительным нелюбопытством к окружающему миру, духовной слепотой и не жизнью, а «пробеганием» по ней: «Къысхуэвгъэгъу... СоплацІэр – къысхуэвгъэгъу. /Сбжащ сэ къыспэщылъ си махуэ бжыгъэр. /ГъытцІу зэпызмьшмэ сэ си зы гъэр – /Сэ къысфІоуцІ сыгуэ, сыунэхъу» [129:49]. – «Извините... Спешу – извините. /Я посчитал свои дни. /Если не растяну один год на десять лет – /Мне кажется, я опаздываю, оказываюсь в беде». И потому не только о желании приобщиться к природе или же познать мир идет речь в стихотворении «Не увиденного нами на земле...» (1966):

Срикъуу фІыуэ слъагъу слъагъуну,
 Семьшу фІыуэ слъагъу злэжъыну,
 СпэщыхукІэ фІыуэ слъагъур зджыну
 СыхуцІэмыхъу гъащІэр блокІри –
 Сэ куэдрэ сыщІохъуэпс дапщэщми
 Аргуэру зэ сыкъальхужыным.

[129:40]

Не успевая насладиться любовью к возлюбленной,
 Не уставая заниматься любимым делом,

Вдоволь начитаться любимых произведений,
Проходит жизнь –
Поэтому я мечтаю о том,
Чтобы когда-нибудь заново родиться.

(Пер. подстр.)

В творчестве Х. Бештокова выявляется еще одна версия смысла жизни: для того, чтобы понять смысл своего существования на земле, надо просто любить жизнь во всех ее проявлениях, и при этом иметь индивидуальное восприятие каждого явления в окружающем мире. Почувствовав ценность даже, казалось бы, самых незначительных явлений природы, которые трудно заметить сквозь призму каждодневных дел и забот, лирический герой стихотворения «Зеленый свет из больших окон» (1971) спрашивает:

Сызэрыпсэум нэмышцІ,
СымышцІэ,
Сыт сухуей?

[129:281]

Кроме того, что я живу,
Не знаю,
Что мне еще нужно?

(Пер. подстр.)

В своих духовно-философских исканиях, в вечном стремлении к центру духа человеческого, а также в своем глобальном космическом мышлении Х. Бештоков вне социального времени, потому что его поэзия, охватывающая все мироздание (от семи слоев подземного царства до космоса: «*Си нитІыр макІуэ уафэм нэс, /Псэр щІыкътатибл къыщІахыжыну*» [129:311]. – «*Мои глаза поднимаются в небо, /Чтобы вынести сердце из-под семи слоев подземного царства*»), опережает время на сотни, а порой и на тысячи лет. Лирику поэта отличает космизм, всеохватность нравственных проблем, которые актуальны во все времена. «Вечные темы поэзии» находят в его творчестве оригинальные и неожиданные звучания.



Глава вторая

СПЕЦИФИКА ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ, ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ЛИРИКИ Х. БЕШТОКОВА

2.1. Жанрово-стилевое своеобразие

В период зарождения и становления адыгских литератур (20–30-е гг. XX в.) наблюдалась заметная диспропорция в развитии жанров. В кабардинской литературе вперед выдвинулась поэзия, в черкесской и адыгейской – проза. Такая диспропорция в освоении жанров в литературах Северного Кавказа была связана с деятельностью ярких творческих индивидуальностей. В кабардинской литературе в 20–30-е годы более интенсивно развивалась поэзия, благодаря Али Шогенцукову, в адыгейской – проза, благодаря Темботу Керашеву. В балкарской литературе усилиями Кайсына Кулиева вперед выдвинулась поэзия. Впоследствии «отстающие» жанры тоже стали эволюционировать опять же под влиянием ярких творческих индивидуальностей. В известной степени взаимовлияние и взаимообогащение литератур народов Северного Кавказа выровняли жанровую систему молодых литератур. Их представители – Т. Керашев, Р. Гамзатов, К. Кулиев, А. Кешоков, Д. Кугультинов, и последующее поколение – И. Машбаш, Б. Утижев, Х. Бештоков, И. Бабаев, М. Мокаев, Н. Кук, М. Бемурзов, М. Батчаев, З. Толгуров – донесли до читателей России и зарубежных стран особенности художественного менталитета своих народов.

Французское слово «genre» (от лат. *genus*) – значит «род». Но на сегодняшний день словом «жанр» принято называть

не роды литературы, а те более частные образования, которые существуют в пределах различных родов, такие, например, как ода, элегия, эпиграмма (если взять лирику). Как отмечает Г.Н. Пospelов, «особенности того или иного жанра нельзя искать только в особенностях формы литературных произведений, в особенностях их построения. <...> Ее надо искать прежде всего в пределах содержания произведений» [57:233]. Но, по мнению Л. Фризмана, автора обзора литературоведческих работ, связанных с проблемами лирических жанров, «успех любой жанровой классификации во многом определяется способностью исследователя не упускать из виду ни содержательного, ни формального аспекта жанровой характеристики. Жанр, в том числе и лирический, есть всегда единство признаков, характеризующих как его содержание, так и форму» [108:267]. При этом Л. Фризмана не выступает против тематической классификации лирики, но подобная классификация, по его мнению, должна сочетаться с жанровой, а не подменять ее.

Вопрос о лирических жанрах – один из наиболее сложных и дискуссионных. В 60–70-е годы на страницах журнала «Вопросы литературы» и «Литературной газеты» шли споры по проблеме деления лирики на эмоциональную (лирику чувств) и медитативную (лирику мысли). Доходило даже до употребления терминов «громкая поэзия» и «тихая поэзия». На наш взгляд, данная проблема не может иметь однозначного решения. По правильному замечанию И. Гринберга, «поэтическому творчеству равно необходимы мысль и чувство, интеллект и эмоция» [24:5]. Вот почему во многом неопределенным по итогам был возникший в 60–70-е годы спор о так называемой интеллектуальной поэзии.

Адыгская философская лирика зародилась еще в недрах богатейшего фольклора, где каждое произведение являет собой «философию жизни». Уже в героическом эпосе «Нарты» в уста богатырей были вложены мудрые слова и выражения, меткие высказывания, доходящие порой до философских обобщений, не касаясь даже творчества мудреца Жабаги Казаного и джегуако Ляши Агноко, Камбота Абазова, Индриса Кажарова.

Жанровые устремления современной адыгской лирики бесконечно многообразны за счет интенсивного освоения новых жанров мировой лирики. В определенные периоды

художественного развития наблюдается возрождение традиционных систем – например, новое «открытие» в адыгской поэзии в 60–80-е годы жанра лирического монолога, элегии, баллады – или же появление в национальных литературах не характерных для их исторического опыта структур – жанра сонета и др. Эта тенденция говорит о развитии национального искусства, о желании его творцов глубже отражать жизнь, использовать формы, наиболее полно выражающие художественное мышление человека XXI века, отвечающие его духовным и эстетическим запросам.

Как верно замечает исследователь М.А. Хакуашева, «диапазон интересов автора (Хабаса Бештокова. – Л.Х.) простирается от темы малой родины до теории Эйнштейна» [110:42]. Сама проблематика стихов Х. Бештокова удивительно многообразна. Его поэзия обращена к животрепещущим и актуальным вопросам общества и времени, к малой родине (сборник «Земля отцов», 1978), истории народа (цикл стихотворений «Моя родина»), величиям научно-технических открытий (сборник «Ракетодомы», 1969) и снижению нравственного потенциала нашего современника, назначению поэзии и художника слова, проблеме смысла жизни. Многообразны у поэта аспекты решения тем, художественные формы произведений – исповедь, молитва, воспоминание, обращение, лирический монолог, диалог и др. Выявление жанровых тенденций, направленности творческих устремлений поэта, на наш взгляд, может стать ключом к прочтению лирических произведений, к постижению их своеобразия.

Из всех жанров лирики, освоенных Х. Бештоковым, больше всего он преуспел в медитативной и философской лирике. У поэта можно встретить большое разнообразие форм, от четверостиший до больших циклов стихотворений. Почти в каждом из них проявляется тяготение поэта к философичности. В своих стихах он раскрывает извечные темы поэзии: правда, борьба добра и зла, проблема смысла жизни, устройство Вселенной, космизм. Многие произведения поэта заканчиваются философским резюме, как свойственно басне и сонету.

На сегодняшний день, когда канули в прошлое некоторые литературные жанры (ода, элегия, гимн), жанров (в чистом виде) в лирике стало значительно меньше. Но много «поджанров»,

разновидностей стихотворения – основного жанра лирики. Современную лирику невозможно уместить в определенные жанровые рамки. Об этом свидетельствует опыт развития адыгской поэзии последних десятилетий. Осваивая новые темы в современной национальной действительности, каждый поэт использует разные жанры лирики сообразно своему таланту и художественному мастерству. В лирике Х. Бештокова невозможно выделить какие-либо жанры в «чистом» виде. Его стихотворения имеют разнообразную организацию, особую тональность, мелодику, поэт использует в них много способов рифмовки, видов строф, разные по объему, форме и содержанию. Это дает простор для обновления жанров и развития лирики в целом. Здесь мы можем условно выделить философскую и медитативную лирику, которые в большинстве случаев находятся в диалектическом единстве.

В настоящее время можно чаще встретить определение жанрового своеобразия лирики по тематическому принципу классификации. В критике устоялись термины «пейзажная», «гражданская», «интимная или любовная» лирика. Что же касается «философской лирики», то ее сложно, а порой и невозможно, определить по тематическому принципу, ибо философская мысль может быть посвящена одновременно разным явлениям действительности, и сочетать в себе все вышеперечисленные виды лирики. Как правильно заметил дагестанский исследователь К.И. Абуков, само понятие «философской лирики» не имеет четкого определения [3:3]. В русской поэзии развитие философской лирики связывают с эволюцией элегии у Е. Баратынского, а затем у М. Лермонтова («И скучно, и грустно...», «Дума»). Глубоко философична и поэзия Б. Пастернака («Занятия философией»). На наш взгляд, именно к философии поэзии Б. Пастернака близка философская лирика Х. Бештокова, между которыми, можно провести некоторые ассоциативные параллели. Как и Б. Пастернаку, Х. Бештокову «во всем хочется дойти до самой сути», постичь правду жизни, познать тайны Вселенной.

Начиная с 60-х годов XX века в северокавказской поэзии наблюдается интенсивное развитие философской мысли. Первые успехи принадлежат Р. Гамзатову («Следующее», «На камушках гадалка мне гадала...»), А. Кешокову («Идет в бессмер-

тые скорый поезд», «Сердце на ладони»), К. Кулиеву («Раненый камень», «Черный конь умирает на белом снегу»). Вслед за ними философскую лирику стали осваивать и развивать адыгейский поэт И. Машбаш («Стихи о себе»), черкесский поэт М. Бемурзов, балкарский поэт И. Бабаев («Счастье»), кабардинские поэты Х. Бештоков («Что мы знаем об этом мире?», «Ночь», «Вечером сплю один час»), Р. Ацканов («Овраг похож на уставшего старца...», «Улетают опять журавли...») и др.

По мнению многих критиков и литературоведов, философская лирика – плод большого жизненного и творческого опыта поэтов. Обратное доказывается произведениями молодых кабардинских поэтов (З. Кануковой, Л. Пшукова, Н. Махотлова и др.), отличающимися глубиной философских раздумий. Речь идет о так называемой «врожденной философичности» (определение К.И. Абукова), которая также свойственна лирике Х. Бештокова. Даже в пейзажной и любовной лирике поэта можно встретить много философских выводов о бренности мира, быстротечности жизни, неотвратимости времени. Его лирический герой вступает в спор с жизнью, непреложными силами природы, и самим собой, стремясь к справедливости, добру. По мнению поэта, только в каждодневной суете, в стремлении к определенной цели есть смысл жизни:

Къару аргуэру къызэкъуэх,
Нэхъ пакӀ куу къызэлупхыну...

[117:12]

Снова найди в себе силы,
Чтобы открыть еще нечто большее...

(Пер. подстр.)

Данный мотив известен в адыгской поэзии по стихотворению А. Кешокова «На мчащемся коне»:

Насып мыухыр зи гуращэр
Махуэл и гьуэгум щыхуэмей,
Псэуну гьащӀэр зыхуэфащэр
МыувыӀэу кӀуэхэр аркъудейщ.

[136:50]

Счастья достигнет лишь тот, кто с дороги
Передохнуть на часок не свернет.
С честью послужит скаун быstroногий
Только тому, кто стремится вперед.

(Пер. М. Петровых)

Поэт нередко использует форму лирического монолога, исповеди, обращения. В своих стихах автор не просто декларирует, описывает чувства и переживания, диапазон которых разнообразен и широк, а рассуждает о них. При этом в большинстве случаев доминирует элегическое начало. Стихотворение «Не позовет нас отец...» (2004) содержит грустные размышления о быстротечности жизни:

Ди адэ къэджэнукъым,
Ди анэ къэджэнукъым,
ДызыхуэпIэщIэн къэмына...

[117:18]

Не позовет нас отец,
Не позовет нас мать,
Не к кому нам спешить...

(Пер. подстр.)

Элегия, как известно, – лирическое стихотворение, проникнутое настроением грусти. В ней обычно выражаются жалобы на те или иные жизненные невзгоды, горестные размышления о судьбе. Произведения элегического характера, по всей вероятности, один из наиболее древних памятников поэтического творчества. В древнеегипетской поэзии элегию напоминает, например, «Плач Изиды по Озирису», в лирике Древнего Китая – «Песнь оставленной жены». В адыгском фольклоре элегическими мотивами пронизаны песни-плачи (гыбзы) «Хьэтхым и къуэ класэ», «Хьымсад» и др.

Элегия – форма не новая в жанровой системе адыгских литератур. Родившаяся из фольклорного жанра плача и причитаний, она позднее сложилась как самостоятельная литературная структура и в своем дальнейшем развитии продемонстрировала способность к охвату довольно значительных по широте и многообразию проблем реальной

жизни. Уже в творчестве Б. Пачева и А. Хавпачева встречаются элегии, наполненные гражданским, социальным содержанием, грустными размышлениями о страданиях и тяжелой участи народа, несправедливости миропорядка, пониманием социальной природы народных бед. На сегодняшний день в адыгской поэзии мало произведений, которые можно определить как элегию не только по содержанию, но и по метрико-жанровой характеристике. Однако нельзя игнорировать тот факт, что и в наши дни создаются стихотворения, отчетливо ориентированные на жанровую традицию. Рассмотрим, к примеру, развернутый цикл стихов о матери «Мама» Х. Бештокова, состоящий из пяти стихотворений и так же названный цикл, состоящий из двух стихотворений. Сохраняя общее, идеальное начало, каждое стихотворение высвечивает какую-то конкретную грань характера и облика матери. Одни стихи приближены к канонам традиционных плачей-причитаний с привычными для них характерологической образностью и приемами. В других же (особенно во втором цикле) смерть матери осмыслена психологическим перевалом, рубежом, который надвое рассекает жизнь человека, заставляет его осмыслить и узнать настоящую цену многим важнейшим вещам и явлениям, увидеть границы собственной жизни. Оба цикла объединены по существу одной темой – материнской лаской, теплотой ее рук, жертвенностью во имя благополучия семьи, детей, близких, которые «будут не хватать» поэту всю жизнь:

СыпсэхукIэ уэ сыпхуэзэшынущ,
Узыр куэдрэ кыхуээнущ гум.
Абгъуэ лъагэм идиихъа шыру,
Ари куэдрэ шыкIиинущ щIым.

[129:415]

Всю жизнь буду скучать по тебе,
Боль долго будет колоть мне сердце.
Словно птенец, озябший в высоком гнезде,
И оно (сердце. – Л.Х.) будет долго кричать на земле.

(Пер. подстр.)

Данное стихотворение относится к самым выразительным и типологически «чистым» образцам элегии, какие только

можно найти в современной адыгской поэзии. И то, что это стихотворение на смерть, и его главный, стержневой образ – «деревенское кладбище», возвращающий нас к «сельскому кладбищу» В. Жуковского, к «кладбищу немилому» из цикла «Памяти матери» А. Твардовского, к стихам А. Пушкина «Когда за городом задумчив я брожу...», и его медитативная тональность, скорбная мелодия стиха, и пятистопный ямб, который многие исследователи считают характерным размером элегий – все отчетливо и зримо связывает произведение Х. Бештокова с вековой элегической традицией.

Элегии Х. Бештокова интересны также новой глубиной прочтения традиций, тенденцией доносить до читателя мысли и настроения, рождающиеся в тайниках внутреннего мира поэта. В них, как в песнях-раздумьях, чаще всего говорится о чувствах, в которых звучат мотивы внутренней неустроенности, вызванной непониманием, безответной любовью, душевной глухотой возлюбленной. В стихотворении «Я не люблю тебя» (1962) лирическая медитация передает сложный мир человека, осмысливающего свои отношения с любимой, но не любящей его женщиной. Единство элегической атмосферы создано общим меланхолическим состоянием героя. Чувство дисгармонии, душевной боли, вызванное «прозрением», рушит иллюзорное счастье:

– ФЫуэ услъагъуркъым! – бгъэчыр бгъэузри
Псалъэхэр гуцхъэм уэсу тесащ.
– ФЫуэ услъагъуркъым! – си лъым икъузри
Щымытыжыфу си гур тЫсащ.

[129:130]

– Я не люблю тебя! – изранила ты душу [и]
Слова обрушились снегом на голову.
– Я не люблю тебя! – сжалась кровь [и],
Обессилев, сердце «присело».

(Пер. подстр.)

Весьма значительна роль пейзажа в элегических стихах Х. Бештокова. Картины и образы природы, гармонирующие или, напротив, вступающие в контраст с душевным состоянием героев, способствуют более глубокому и эмоциональному

самовыражению, подчеркивают взаимозависимость человека и сил природы, неразделимость их судеб. Традиционно раскрыта эта тема в стихотворении «Одинокое дерево над рекой» (1984):

Псым щхъэщыт жыг закъуэ,
Нэхушым сыкъэсынщ.
Уэ зыныпщIэзгъакъуэу
IэплIэ уэсшэкIынщ.
[129:326]

Одинокое дерево над рекой,
Я прибуду на рассвете.
Став твоей опорой,
Обниму тебя.

(Пер. подстр.)

Составные части стихотворения, параллели («руки», «ноги» дерева в первом куплете стиха), которые легли в основу его концепции, взаимосвязаны и играют на раскрытие авторской мысли. Картины природы углубляют, дополняют человеческие переживания.

Исследователь лирических жанров в русской литературе Л. Фризман в одной из своих работ приводит цитату из статьи, написанной анонимным критиком в 1847 году для «Отечественных записок»: «В элегии надобно различать и силу причины, родившей горесть, и силу горести рожденной. Чем обширнее и глубже источник, из которого текут слезы, тем обширнее и важнее содержание элегий, тем глубже сочувствуем мы слезам» [72:155]. Это высказывание как нельзя лучше характеризует элегические стихи Х. Бештокова, отличающиеся искренностью и неподдельностью самовыражения, умением рассматривать свои сугубо личные переживания, факты из биографии в широком и обобщенном плане.

Как верно заметил В.Е. Хализев, «литература последних двух столетий (в особенности XX века) побуждает говорить также о наличии в ее составе произведений, вовсе лишенных жанровой определенности. Таковы многие драматические произведения с нейтральным подзаголовком «пьеса», лирические стихотворения, не укладывающиеся в рамки каких-либо жанровых классификаций» [76:348]. Как выше отмечено,

лирику Х. Бештокова весьма трудно «уложить» в традиционные жанровые рамки. Тем не менее, в его творчестве обнаруживаются балладные стихи и «стихи одического типа» (определение В.К. Чумаченко).

Известно, что баллада – произведение лирического рода с напряженным, необычным сюжетом. Здесь предмет лирического творчества – переживание – соединяется с изображением событий и судеб, лирическое начало взаимодействует с эпическим и при этом нередко оказывается ведущим. Таким образом, возникают стихи балладного строя. Поэт-балладник воспринимает жизнь сквозь призму исключительного, необычайного, рационально необъяснимого. Он изображает события, восходящие к народным легендам, сказаниям и поверьям. В романтической балладе мир предстает как царство мистических, сверхъестественных сил. Действия обычно разворачиваются в атмосфере таинственности. Во многих балладных стихах кабардинских авторов угадывается художественная форма коротких сюжетных рассказов (хъыбар, таурыхъ), широко распространенных в устном народном творчестве. «Хабар» (хъыбар) отличается поэтизацией какого-то одного, чаще экстраординарного случая, завершающегося авторским назиданием, которое может быть выражено прямолинейно или запрытано в подтекст повествования. Данная особенность является характерной чертой кабардинской балладной поэзии («Баллада о дереве» А. Кешокова, «Совесть» З. Налоева, «Баллада о художнике» А. Оразаева).

Особенно ярко специфика адыгского балладного стиха, испытавшего на себе воздействие фольклорного источника, проявилась в некоторых лирических произведениях Х. Бештокова, тяготеющих к фабульной организации лиро-эпического материала. К такого рода «фабулярным стихам» (Б.Д. Томашевский) относится стихотворение «Одна красивая девушка». На первый взгляд может показаться, что в стихотворении присутствует лишь лирическое начало и отсутствует эпическое. Однако отнесение данного произведения к балладным стихам возможно благодаря наличию в ней сюжетной коллизии, драматизма действий, отсутствию предыстории и описанию внешности героини. Действия плавно «перетекают» из настоящего в прошлое. В начале стихотворения

глагол «иметь» («иІэн») употребляется в настоящем времени («Сэ сиІащ зы хъыджэбз дахэ» – «У меня есть одна красивая девушка»), а в конце – в прошедшем времени («Сэ сиІащ зы хъыджэбз дахэ» – «У меня была одна красивая девушка»). Драматизм произведения заключается в том, что любовь молодых отравляют ядом, разлучающим их. Мотивом к этому послужила зависть: «Ауэ псори уэ къохъуапсэу /Къыпхуадэнти куэдрэ! /Зэнэныпсым щхъухъ сфІыхадзэ, /УзэфІигъэкІуэдү» – «Но не могло так долго продолжаться, /Чтобы все тебе завидовали! /Святую воду (любовь. – Л.Х.) отравляют ядом, /Разлучающим». Напряженность ситуации и трагизм сюжета усиливаются повтором вышеприведенных строк, а также детализированным описанием состояния лирического героя:

Гур пшахъуавэм къытрэдзэ.
МыпІэтІэуэжыфу.
Зэнэныпсым зызэредзэ,
Мыбэяужыфу.
[129:165]

Сердце оказывается на песке
Неподвижным.
Святая вода штормит,
Не в силах успокоиться.
(Пер. подстр.)

В лирике Х. Бештокова встречаются также произведения, написанные в соответствии с классическими канонами западноевропейской баллады. К ним в первую очередь относится «Баллада Мкртычу Даштояну», жанровое определение которой принадлежит самому автору. В данном произведении поэт осуществил осмысленную стилизацию под каноническую балладу европейского образца. Все компоненты текста, включая фабулу, композиционное построение, систему рифмовки, идейный смысл, тип балладного героя, напоминают балладные стихи эпохи романтизма, развитие которых связано с именами Кольриджа («Элис дю Кло, или Раздвоенный язык»), В. Скотта («Замок семи щитов»), В. Жуковского («Людмила»), М. Лермонтова («Воздушный корабль»). В центре внимания романтика всегда человеческая личность, ее судьба. Причем герой может быть носителем не только положительных, но и

отрицательных моральных качеств, тогда наступает возмездие за его бесчеловечность.

В «Балладе Мкртычу Даштояну» автор акцентирует внимание на положительных качествах лирического героя и его героической смерти:

Унэжым и блынхэр шэ уапІэщ – мэщэІу,
БлыниплІми ажалыр кьопщылІэ.
Микелло унафэ гъэхуауэ егъэІу:
«ФыщІэпхъуэ, сыкъонэ бжэІульэу».
[129:289]

Стены старого дома – мишень, – они стонут,
Ко всем стенам «подползает» смерть.
Микелло приказывает:
«Бегите, остаюсь преградой для врагов».

(Пер. подстр.)

Таким образом, в качестве основных жанрово-стилевых признаков баллады у Х. Бештокова часто выступают выраженная сюжетность, психологический драматизм. При этом в них сплавлены традиции устной народной поэзии, эстетические принципы западноевропейского (английского или шотландского) романтизма и опыт русской поэтической культуры.

Несмотря на то, что жанры оды и гимна, получившие широкое развитие в поэзии классицистов, а также основоположников кабардинской литературы (Б. Пачева, А. Шогенцукова, А. Кешокова), в современной поэзии уступают место новым жанрово-стилевым образованиям, они имеют место быть и в творчестве современных авторов, хотя существуют различия между одой эпохи классицизма и современным одическим стихом. Это объясняется тем, что в процессе исторического движения усложнялись «формы» и «формулы» лирического переживания в оде. Другими словами, в «чистом» виде ода в лирике поэтов XX–XXI столетия почти не встречается, однако существует разновидность гражданской лирики, сохранившая в своей основе жанрово-стилевые черты оды. Именно поэтому современные литературоведы употребляют термин «одический тип стиха» (В.К. Чумаченко), тем самым существенно расширяя

«рабочее пространство» жанра. В лирике Х. Бештокова обнаруживаются стихотворения «одического типа», тематически связанные с его гражданской лирикой и посвященные известным личностям: «Артур Рембо», «Поль Верлен», «Сесар Вальехо», в которых славятся их талант, ум, высокий профессионализм (такие стихи можно отнести и к жанру лирических посланий). У поэта есть также произведения, в которых «воспеваются» красота родного края, мужество сынов родного народа, своими корнями уходящее в нартский эпос. Таковы стихотворения «Из нарттов» (1972), «Редада» (1972) из цикла «Корни». Стихотворение «Из нарттов» представляет собой гимнический текст, восхваляющий Кабарду:

Уи лыгъэм и фэеплъ
Жьы фийкIэ ещI борэным,
Уи лыгъэм и уэрэд
Къуршыпсхэм щIым къыщIах.

[129:263]

Твоего мужества память
Свистящим ветром рисует вьюга,
Твоего мужества песню
Выносят горные реки из-под земли.

(Пер. подстр.)

Здесь автор через историческую ретроспективу воссоздает времена, когда Кавказ был ареной военных действий и поет славу родной земле, сумевшей выстоять перед огнем царизма. Повторяющиеся выражения «*уи лыгъэм и фэеплъ, ... и уэрэд, ... и къару*» – «*твоего мужества память, ... песня, ... сила*» образуют некое обрамляющее подобие «венка славы». Однако данное стихотворение (как и другие одические стихи Х. Бештокова) не «страдает» патетикой, декларативностью, лозунговой лексикой, оценочными эпитетами. Существенную особенность одических стихов Х. Бештокова составляют свойственная данному жанру риторическая приподнятость и торжественность стиля. По тематическому содержанию их можно назвать патриотическими произведениями: в них главным образом воспеваются известные личности (композитор Дж. Хаупа, художник М. Кипов), природа родного края. При этом автор включает в свои произведения

фольклорные образы (Редада, Сосруко, Сатаней, Ашамез), подчеркивающие национальный колорит и четко воссоздающие менталитет народа.

С утверждением в русской литературе критического реализма одический жанр сходит со сцены. Он не отвечает реалистическому принципу изображения действительности, требующему исследования жизни, а не непосредственного суда над ее пороками. Критические реалисты используют одописный стиль лишь в целях пародии. Такова, например, «Современная ода» Н. Некрасова – язвительная насмешка над либералами, над теми, кто прячет подлость за показной добропорядочностью. Под влиянием В. Маяковского в лирике многих российских авторов XX в. появляется жанр сатирической оды. Он нашел отражение и в северокавказской поэзии, в частности, в лирике А. Кешокова («Звезда улицы»). В качестве яркой художественной иллюстрации можно привести цикл Х. Бештокова «Всадники» (2006), состоящий из 7 стихотворений. В них автор высмеивает «мнимых» ученых и художников слова:

Зым мамлюкхэм я кхъащхьэм
Дыщэ шхуэлу кыщегъуэт.
Хэти мэульэпхъащэ,
Кыщегъэху жинт Iув куэд.

[117:57]

Один на могиле мамлюков
Находит золотую удицу.
Кто-то копошиться,
Выпускает много толстых книг.

(Пер. подстр.)

Жанру сатирической оды близка эпиграмма, хотя между ними есть некоторые различия. Как известно, эпиграмма – это небольшое стихотворение, высмеивающее конкретное лицо, в то время как тематический спектр сатирической оды может быть предопределен политическими, социальными, идеологическими мотивами, высмеиванием «пороков» общества. Но с другой стороны, стихия эпиграммы – социальная действительность. Она преследует смехом самые различные формы социального зла. Все мастера поэтического слова осмеивали не случайные пороки

своего времени (например, эпиграммы Вольтера, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова). Социальной злостью отмечены сатирические портреты, созданные Б. Пачевым и А. Хавпачевым.

Ярким примером эпиграммы в лирике Х. Бештокова выступает стихотворение «Партократ-правитель» («Партократ-Иумэт», 1973). Здесь слово «Иумэт» («правитель») употребляется в значении «духовный правитель», «бог». Партийный работник сатирически уподобляется богу:

Уэ абыхэм нэхь унэхь лыфIу
Уи пэ лъагэр хьуркьым щыхэт.
АпхуэдизкIэ уакьылыфIэщи,
Уэ уцIыхукьым – уIумэтщ.

[129:328]

Твое высокомерие – не доказательство
Тому, что ты лучше [своих предков].
Ты настолько умен,
Что ты – не человек, а правитель (бог).

(Пер. подстр.)

Таким образом, следует отметить жанрово-стилевую многотипность лирики Х. Бештокова, представленную в самых разнообразных поэтических формах: лирический монолог, исповедь, воспоминание, молитва, обращение, элегия, «стихи одического типа», «балладные стихи», эпиграмма. Если говорить о тематической классификации, в лирике поэта обнаруживаются философские, медитативные, пейзажные, любовные стихи. Лирика Х. Бештокова – не застывшее статичное явление, а динамичное, развивающееся внутри себя структурное единство, со временем претерпевающее определенные изменения. Поэт выступает генератором новаторской жанрово-стилевой палитры, обусловленной историческими условиями, национальными художественными традициями, биографическими факторами, эстетическими предпочтениями и т.д. На процесс формирования и развития динамической жанровой системы поэзии Х. Бештокова заметное влияние оказали классическая и современная русская поэзия, поэтика адыгского фольклора, а также традиции ближневосточной поэзии. Лирика Х. Бештокова – явление неоднородное. Ее

богатый вариативный спектр обусловлен природой яркого таланта и художественного мастерства поэта, способного для каждого тончайшего психологического движения души лирического героя подбирать соответствующую жанрово-стилевую форму.

2.2. Образная система, поэтика

2.2.1. Лингвопоэтика

Поэт – издаека заводит речь.

Поэта – далеко заводит речь.

М. Цветаева

Каждый художник слова – прежде всего лингвист. Не зная, интуитивно не чувствуя языка, невозможно создавать на нем высокохудожественные произведения. В 30-е гг. XX века на страницах журналов и газет проходили поэтические дискуссии под лозунгом: «За качество советской поэзии». Качеству стихов уделялось немало внимания и в работе Первого всесоюзного съезда советских писателей. В поисках нового воплощения действительности некоторые поэты пытались идти легчайшим – внешним – путем, до виртуозности изощряя формально-образную сторону стиха. Между тем, «поэзия, – по правильному замечанию одного из ранних индийских теоретиков литературы Бхамаха (V в.), – это слово (имеется в виду звуковой состав слова. – Л.Х.) и смысл, соединенные вместе» [89:183]. Следовательно, в поэзии содержание и форма должны находиться в диалектическом единстве. Разделение поэзии на слово (звук) и смысл (содержание), на содержание и форму соответствует делению в лингвистике на «означающее» (signifiant) и «означаемое» (signify) у Ф. де Соссюра (основатель структурализма), «план выражения» и «план содержания» у глоссематиков (датский структурализм: Виго Брендаль, Луи Ельмслев и др.) и представлению о словесном знаке, который состоит из носителя значения (denotate) и самого значения (designate).

Согласно теории, выдвинутой в работах представителей семантической школы А. Ричардса и Ч. Огдена, чем бы ни была литература, она функционирует в языке, и отсюда любое произведение литературы может быть интерпретировано в терминах лингвистической теории, хотя необходимо отличать использование языка в литературе и вне ее. Как крайнее следствие такой точки зрения можно рассматривать известный тезис Р. Якобсона о том, что поэтика является «интегральной частью лингвистики».

Термин «поэтический язык» был введен в конце 20-х гг. XX в. представителями Пражского лингвистического кружка (В. Матезиус, Н. Трубецкой), которые выдвинули тезис о том, что «вместо изучения отношений причинности между разнородными системами нужно изучать *поэтический язык* (курсив наш. – Л.Х.) как таковой» [30:81].

«Поэзия не является вполне даже литературой, особым видом ее, так как может существовать и вне литературы – в метком слове, в пословицах и поговорках, в тех летучих выражениях, которые неповторимы и часто остаются без вторичного их применения» [7:12]. Таким «вспыхивающим и озаряющим сознание» сочетанием слов, логически часто не объединенных в разговоре, и является, по мнению Н. Асеева, язык поэзии. Поэтическая речь отличается от обычной звучанием слов, их порядком, построением фразы, ритмикой, строфикой, системой рифмовки, синтаксическим строением. «Признаки поэтического текста: его пространство предельно сжато, а содержание беспредельно широко, в нем все о смысле человеческого бытия – о жизни и смерти, о воле и рабстве, о любви и ненависти, о встрече и разлуке и т.д.» [47:21–22]. Наиболее емко определил это понятие В.П. Григорьев: «Поэтический язык определяется как язык с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество, хотя бы самое минимальное, ограниченное рамками одного только слова» [22:76–78].

Слово – это основной строительный материал любого художественного произведения. Его значение удваивается в лирике, которая ограничена объемом, поэтому столь важен в лирическом произведении подбор слов. «Слово» на кабардино-черкесском языке звучит как «псалъэ» – «вместилище души»,

«кладезь души». Народ придал ему образность, сделал его поэтическим символом. В поэзии Х. Бештокова смысл слова углубляется и усложняется, создавая непередаваемые настроения, основанные на особом состоянии души лирического героя. Язык его поэзии отличается многообразным лексическим составом. Поэт широко пользуется иноязычной (в основном русскоязычной) лексикой: *галактика, цивилизация, демагог, инфаркт, бомба, валидол, вулкан, планета, космос, самурай, манкурт, мрамор, молибден, нацискусство, нацидивизия, реванш, нацизм, матрос, мачта, динозавр, протез, астрономия, биология, профессор, ракета, ревматизм, директор, министр, агент, электрошаман, талант, шедевр, орден, вождь, культура, гений, жанр, саркофаг, фараон, станица, просветитель, перо, интеллигенция, шампанское, парикмахерская, ...* Поэт включает в поэтический оборот современные термины, связанные с НТР. Слова *телеграф, телефон, сеть, ракетодром, аэродром, уран, рентген, радий, никель, бронспойт, стоп-кадр, атомный мотоциклет* придают его стихам современное звучание. При этом освоение достижений НТР не носит оптимистического характера, подчеркивается мысль о том, что научно-технический прогресс несколько опережает, а порой и затормаживает духовное развитие человека.

Поэзия Х. Бештокова богата и религиозными терминами, имеющими арабское, тюркское, иранское, грузинское происхождение: *чытап* (священная книга, молитвенник у мусульман), *къульшырыф* (монастырь), *чыристан* (христианство, христианин), *Буддэ* (Будда), *Мухъэмэд* (пророк Мухаммед), *инджыл* (Евангелие), *уаз* (проповедь), *бегъымбар* (пророк), *Алыхъ* (Аллах), *Къур'эн* (Коран), *жор* (крест), *Иблис* (сатана, дьявол), *жин* (джинн, дух), *Тхъэ* (Тха – главное божество в адыгском пантеоне космогонических божеств), *шейт'ан* (шайтан), *хъэрш* (место обитания душ в загробном мире), *дин* (религия, вера), *Изыр* (воля, требование), *жэнэт* (рай), *ахърэт* (загробный мир, тот свет).

Язык поэзии Х. Бештокова затрагивает все сферы жизнедеятельности людей: политическую, социальную, экономическую, духовную. Поэт пользуется словами высокого стиля: *гений, шедевр, талант*, которые часто употребляются в переносном (иронизированном) значении – *фыщ'ах'уэ-гений* (вор-гений), и ставятся в один ряд с просторечными словами и выражениями, а также жаргонной лексикой: «*сыт къамывми* –

шедевриц» («все, что не наболтают – шедевр») – слова *къэвэн* (болтать) и *шедевр* сочетаются здесь за счет того, что последнее употребляется в переносном значении.

«Слово, – писал О. Мандельштам, – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [45:42]. Именно таково бештоковское слово, содержащее в себе некий энергетический заряд. В звуковой оболочке слова он ищет оттенки архаических значений о мире. В своей поэтической речи поэт устанавливает связь времен, используя устаревшую лексику (архаизмы и историзмы) наряду с современной: *пицы* (князь), *пицтыхъ* (царь, король), *унэIут* (холоп), *бейгуэл* (слуга, сопровождающий князя или уорка*), *блыгуицIэт* (приближенный высокопоставленного лица, например, князя), *афэ* (кольчуга).

В той реальности, в которой живет Х. Бештоков, его привлекает не напряженность, не драматизм, не диссонансы. Напротив, он инстинктивно ищет мира и лада в раздорах и разногласии жизни. Поэт находит их в своем напевном слове, прежде всего определяющем облик его поэзии в целом. Для придания особой песенно-музыкальной тональности своим стихам поэт вплетает в них элементы фольклора, пословицы, поговорки, афоризмы, фразеологизмы, цитаты. Такова, например, пословица «*вы зимыIэм, шкIэ щIеицIэ*» – букв. «тот, у кого нет вола, запрягает теленка», то есть «выбора нет». У кабардинцев есть и другая пословица с тем же значением – «*узыхэдэн уимыIэмэ, уи Iуэ ит къыхэх*» – букв. «если не из чего выбирать, выбирай из того, что есть в твоём загоне». Интересны и оригинальны выражения «*укъуэнщаш бащ хьэнщакъуу*» – букв. «искривился как клюшка», т.е. «провинился» (в кабардинском языке слово *къуаншэ* имеет два значения: 1) кривой, 2) виноватый. В данном случае (в сравнении с клюшкой) используется первое значение, но подразумевается второе); *батэкъутэр гъэшын* – «сделать что-либо выдающееся», «горы свернуть» (чаще употребляется с иронией); «*уи мыхьэдэ гъеин*» – букв. «оплакивать не своего (чужого) покойника», т.е. «лезть не в свое дело»; «*хьэрэкъуакIэ дыхьэжын*» – исчезнуть, стинуть (*хьэрэкъуакIэ* – отдаленное

* Уорк (каб. уэркъ) – уздень (феодал).

место, у черта на куличках); «*щэджыжьыр егъэлүэжын*» – букв. «заставить перемолоть свой стог из снопов», то есть «причинить кому-либо серьезный ущерб» или «проучить кого-либо» («*и щэджыжь илүэжын*» – разориться, вылететь в трубу).

В лирике Х. Бештокова обнаруживаются многие оттенки слов, в которых выражаются различного рода чувства, состояние лирического героя: радость, печаль, тоска, гнев, ... Таковы **междометия** «*nIregu*» («*чур*» – возглас в детских играх, которым предупреждают партнера, что совершаемое действие вне игры), «*ей*», «*уй*» («*эй!*» – выражает обращение, призыв к кому-либо), «*уэхэхъей*» («*эй*», «*караул*»), «*уэху*» («*уф*», выражает чувство облегчения, успокоения, удовлетворения), ономатопоэтические (звукоподражательные) слова «*жыгуатх*» (выражает звук, издаваемый при ударе, обычно при пощечине), «*цырхъ*» (используется для обозначения еле слышимого звука, шороха).

Обращает на себя внимание использование автором детской лексики при «взрослом» содержании стихотворений: *мэхъ-мэхъ* (в значении «нету»), *хъэбэ* (голова), *лэбэ* (рука), *дадий* (красивый), *малхэр* (овцы, ягнята), *фетэ* (конфета), *къомбэ* (много), *си хъыдэз* (ласкательное обращение – «девочка моя»). Даже о войне, неурядицах в мире, о трагической истории адыгского народа поэт говорит детской речью, используя архетип поведения ребенка:

Ахэри (пшэхэр. – Л.Х.) шынагъуэ хъуаш.
Пшэм я къуагъым бомбэ
Къуэлъу пщлхъу сэ слъэгъуаш,
Бомбэ, бомбэ къомбэ.
Инхэм фетэ яфлэмыфл,
Бомбэм нэхъ йоллалэ.

[129:367]

И они [тучи] стали страшными.
За тучами бомбу
Я видел во сне,
Бомбу, много бомб.
Взрослые не любят конфеты,
Больше трудятся над бомбой.

(Пер. подстр.)

Весьма неожиданно и оригинально словообразование в поэтической речи Х. Бештокова. От устойчивого выражения

«нэр плъызын» (уставиться, уткнуться глазами в одну точку, т.е. задуматься) поэт образует деепричастие «сынэбгъэплъызу» – букв. «заставляя меня уставиться глазами в одну точку», т.е. задуматься. В данном случае сочетаются сразу три способа словообразования: префиксальный – с- (I лицо ед.ч.), б- (II лицо ед.ч.), суффиксальный –у, сложение основ – нэ (существительное) + плъызын (глагол). Здесь также присутствует префикс каузативности гъэ со значением «заставить что-либо сделать». Достаточно интересными представляются и другие лексико-семантические окказионализмы, встречающиеся в лирике поэта: *нацпагагъэ* (нацгордость – ср.: нацдивизия), *догурыуэ* (судя по контексту – злоупотребляем: «Итлани тІѲѲици /ЗытщІмэ нэхъри бей дэ, /ТэкІу догурыуэ /ДыщыдэІэбейкІэ. ДыщелэбыхкІэ – /ЩІым и куцІыр дошх...») [117:22]. – «Но все же нам хочется /Быть более богатыми, /Поэтому немного злоупотребляем, /Когда тянемся вверх. /Когда тянемся вниз – /Истощаем землю...»), *къабэу* (нам не удалось в точности установить значение данного слова, но, судя, по контексту, оно употребляется в значении «надыхают»: «ПщІыхъэпІэ, дэнэ уздэщыІэр? /Пшэ щІыІэ Іупэхэм къабэу...») [129:184]. – «Сон, где ты? /Надыхают холодные губы облаков». Здесь больше подошло бы слово «къаушщэщ» – «нашептывают», «шепчут», но для усиления эмоционального накала стихотворения, автор приводит непривычную для кабардино-черкесского языка словоформу, образованную от глагола «бэуэн» с помощью префикса –къа), *дыгъэшэ* (солнечное молоко: дыгъэ (солнце) + шэ (молоко)), *дгурохуж* (ср.: тІэщІохуж – забываем: префикс д- (II лицо мн.ч.) + устойчивое сочетание «гум ихужын» – букв. «выпасть из сердца, «забыть»), *нэгъаишхэу* (нэ (глаз) + гъэшхэн (1. заставить чесаться, 2. накормить) – букв. «заставляя глаза чесаться» или «кормя глаза». Судя по контексту, будет правильнее перевести как «ослепительно»: «Нэгъаишхэу жыгхэм зыкърах» [129:313]. – «Деревя ослепительно нарядны».

Слова и сочетания слов в поэзии Х. Бештокова имеют необычное **семантическое** наполнение. В сочетании «делэ ритм», переводимом как «сумасшедший ритм», поэт подразумевает не «быстрый, бешеный ритм», как может показаться на первый взгляд, а использует его в прямом смысле – как «полоумный, дурной ритм» («дурной тон»).

Обнаруживаются также сочетания слов, где наряду с семантикой обыгрывается **фонетика**: *хъэкъыншэ къулыкъу* (букв. «неоплачиваемая должность», т.е. «бесполезное занятие»), **выфэ фэлъыр** (полоска из сыромятной кожи крупного рогатого скота шириной в ладонь), **къыр бгъакъэ** (широкогрудая, грудастая скала), **бжыхъэм** и **бжыхъэр** (плетни осени).

Взаимодействия и взаимовлияния фонем в стихах играют более важную роль, чем в прозе, и потому стихи глубже действуют на эмоции. Большое значение имеет влияние ритма, порядка слов, высокая частотность важных для передачи настроений звуков, разнообразная и богатая интонация, повторы, рифма. Особенно важны фонетические средства при воспроизведении ключевых слов поэтического текста. Сила звука проявляется в том, что он усиливает впечатление, возникающее от семантики слова. В этом отношении Х. Бештокова по праву можно назвать поэтом звуков. Именно звучание оформляет замысел поэта, помогает ему точнее и ярче выразить свою мысль. Бештоковское поэтическое слово – комплекс взаимодействий как звукового, так и смыслового, изобразительного, ритмико-мелодического начал. Поэту присущи непревзойденное владение искусством слухового образа, мастерское использование акустических особенностей разнообразных звуковых элементов в их сочетании, развитии, динамике. Широкий диапазон, самобытная фактура звучащей реальности, отображенной в произведениях поэта, свидетельствуют об открытии им не услышанных до него потаенных отголосков национальной жизни адыгов. Именно поэтому многие стихотворения поэта переложены на музыку и стали популярными песнями. Самая известная из них – «Моя красивейшая». Даже при чтении стихотворения чувствуется особая ритмика, слышится прекрасная мелодия:

Пшынэ Iэпэр лъагуэу,
Пшынэ гъуагъуэр щатэу,
Уи Iэм хуэжыIэщIэу кыдолъей.

[129:142]

Клавиши гармонии просят,
Басы стонут,
Подпрыгивая покорно твоим пальцам.

(Пер. подстр.)

Первым исполнителем песни был кабардинский певец Хаждал Кунижев. На сегодняшний день она входит в репертуар народного артиста КБР, республик Адыгея, Ингушетия, заслуженного артиста КЧР и республики Северная Осетия-Алания Черима Нахушева.

Восприятие музыки как первоосновы любого произведения искусства стала популярной в конце XIX – начале XX века. Ф. Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки» указывал на музыку как первоисточник искусства. На близость музыки и поэзии указывали романтики и русские символисты – Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок. На стыке музыковедения и литературоведения написаны работы Е. Эткинда («От словесной имитации к симфонизму», 1973), М. Ротерштейна («О музыке. Проблемы анализа», 1974), Е. Айзенштейна («Построен на созвучьях мир...», 2000), Д. Кумуковой («Идея «духа музыки» в эстетике М. Цветаевой и русских символистов», 2003). Возвращаясь к адыгской поэзии, следует отметить, что, судя даже по «музыкальным» названиям произведений адыгских поэтов, музыка признается высшим видом искусства, на который должна ориентироваться поэзия, философией жизни, вдохновения, творчества: «Мы горской песни два крыла», «Ты – музыка, а я – слова» А. Кешокова; «Когда играешь на гармонии...», «Зимняя гармонь» Б. Куашева; «Добрый голос твой» И. Машбаша; «Песня родины», «Настоящая песнь», «Адыгская гармонь» З. Тхагазитова; «Мелодия» М. Пхешхова; «Мелодия», «Эхо мелодии» М. Кештова; «Нартские напевы», «Симфония ветра», «Музыка» Х. Бештокова; «Старинная песня» А. Оразаева.

Адыгская поэзия богата звукоподражаниями, ассонансами, аллитерациями. «Слова, связанные аллитерацией, выделяются в речевом потоке, приобретают определенную интонационную значимость» [39:27]. Аллитерация – способ звуковой организации речи, выражающийся в симметричном повторении однородных согласных звуков – один из излюбленных приемов Х. Бештокова. В своих стихах он демонстрирует принцип создания стихов «по слуху», предполагающий погружение в глубины бессознательного. Так, в стихотворении «В холодном мире...» (2006) наблюдается удачное сочетание звуков:

Цыхум ди Ёзаггыр
Куэду зёйщлщ.

Бзум я губзыгъагъэр
БзийкIэ зэхэщIащ.

[117:70]

Дела людей
Премного испорчены.
Разум пгиц
Разведен лучами.

(Пер. подстр.)

Последние две строки, в которых обыгрываются звуки «б» и «з», с помощью аллитерации приближены автором к поэтике народных скороговорок типа «шыбжиипль псы плъыжыбзэ», «пыжь пызу пыту щыту иту жыг» и др. Поэт удачно пользуется аллитерацией и внутри одной строки: «Къытпамыгъацлэ гъэцлэа пэш» [117:72]. – «Не уготована нам теплая комната». Х. Бештоков широко использует и звукопись, которая выполняет самостоятельные эмоционально-экспрессивные функции в его стихах, способствуя фонетическому выделению семантически важных слов, строя образ на звуковых ассоциациях:

КъеушэкI-къешэщэху
Къегъэзэжыр мы Бжыхъэм.
Акъужь щаБэр мышъэху
Йолъэ Бжыхъэм и Бжыхъэм.

[117:25]

Осыпаясь, рысцой
Возвращается осень.
Свежий ветер бодро
Перепрыгивает через плетни осени.

(Пер. подстр.)

Здесь одновременно обыгрываются 4 звука – къ, щ, ж (жъ), б, которые обнажают семантику стихотворения в целом: звуковые повторы актуализируют смысл тех слов, в которых они встречаются (бжыхъэ – бжыхъ). Поэт пользуется также музыкально-звукоподражательными и, шире, символическими свойствами словесных звучаний. Во втором стихотворении из цикла «Дорога снега» (1975) слышится тонкая, еле уловимая

мелодия снегопада, воспроизводимая многократным повторением звука «с»:

Уэсыр шабэу мэбауэ.
Псэм кыхосэ, мэтгыс.
Дыгъэ бзий къэтIэпIауэ
Хьэуа къабзэм щосыс.

[129:100]

Снег мягко дышит.
Падает, оседает в душе.
Расцветшим солнечным лучом
Дрожит в чистом воздухе.

(Пер. подстр.)

Звуковой эффект тихой «мелодии» снегопада семантически подчеркивается сочетанием «*шабэу мэбауэ*» («мягко дышит»).

В синтаксисе поэтического языка Х. Бештокова часто обнаруживаются умолчание, оборванная фраза, неполные предложения, формально незавершенная мысль, которые заставляют читателя замереть на высоте эмоциональной кульминации:

ПщIантIэм дэтщ ди сабий кьомыр,
Хэт мэгуэг, хэт кьофэ...
Пщагъэгъупщэу кьезбжэкIахэр,
Вождхэр куэдрэ...

[117:20]

Наши дети во дворе,
Кто-то плачет, кто-то пляшет...
Заставляя забыть обо всем сказанном,
Вожди много...

(Пер. подстр.)

Каждая эпоха создает свой стихотворный стиль. Это явление имеет место и в адыгской поэзии. Стиль времен Али Шогенцукова отличается тем, что в синтаксисе строения стихотворной строки преобладал прямой порядок слов, при котором в конце строки обычно оказывалось сказуемое, выраженное чаще всего

глаголом. Это создавало однообразие звучания стиха. Бетал Куашев – представитель следующего поколения адыгских поэтов, пришедших в литературу после войны – широко ввел в кабардинскую поэзию инверсию. Она отчасти разрядила однообразие ритмики кабардинского стиха. Еще дальше пошли в этом направлении современные поэты, среди них и Х. Бештоков. Поэтика его стихов отличается резкостью переходов от слова к слову, от предложения к предложению, крайней выделенностью одного слова или сочетания слов. Для придания своим произведениям художественной выразительности поэт использует синтаксические фигуры. Одна из них – **поэтическая инверсия**. В одном из своих стихотворений он пишет: «*НэмышI уи нитIым кысхуэмыт*» («Твоих глаз *кроме*, всего хватает») вместо «*Уи нитIым нэмышI кысхуэмыт*» («*Кроме* твоих глаз, всего хватает»).

В поэтической речи Х. Бештокова много побудительных и вопросительных конструкций, последние из которых в основном носят риторический характер: «*Гуауэ псыдзэм мы дунеижьыр / Зэритхьэлэр зи лажьэр хэт?*» [129:145]. – «*Чья вина в том, что этот мир / Тонет в потоке гора?*».

Как видно из приведенных выше примеров, фразы поэта объемны, его поэтический текст характеризуется сильной эмоциональной экспрессией, что иногда достигается и нестандартным синтаксическим использованием языковых единиц. Но даже «неправильностям» и «неточностям», не вполне обработанным граням стиха находится оправдание и едва ли не законное место в живой поэтической речи Х. Бештокова, отличающейся яркой образностью.

Образность, как известно, – свойство искусства вообще, воспроизведение жизни в образах, в конкретно-чувственной форме или, говоря словами Н. Чернышевского, в «формах самой жизни», а не в «формах мысли», не в понятиях. Художественный образ «двойствен» по природе. С одной стороны, мы придерживаемся точки зрения автора, «верим» в его персонажей, даже если знаем, что их никогда не было или вовсе не могло быть. Иначе мы не сможем воспринимать как настоящее, вот сейчас перед нами разворачивающееся действие воспроизводимую автором художественную реальность, далекое прошлое или фантастический мир. Но с другой стороны, мы

видим, что это все-таки не сама жизнь, что это искусно *сделано* автором, преодолевшим некие ограничения, всегда стоящие перед художником. Словесная образность – это материальное воплощение большего, чем непосредственно значит по смыслу слов. «Чудо» искусства слова состоит в превращении языка в литературу, сообщения, информации – в произведение, в то, что произведено, создано, сотворено художником:

Пшэ кIапэм телъу, мазэ ныкъуэ
Жейбащхуэм вагъуэхэр егъэху.
[114:91]

Лежа на облаке, сонный полумесяц
Пасет звезд.

(Пер. подстр.)

Некоторые литературные школы прошлого столетия стремились выработать «чистую» образность, без отражения жизни. Но ничего не отражающий «образ» – по сути, не образ, а чисто словесное ухищрение, игра языком, а не искусство. На этом пути терпели неудачи даже гениальные художники слова, как С. Есенин, который в период увлечения имажинизмом писал такие строки: *«Мои рыдающие уши, Как весла, пляшут по плечам»*. Дело не в фантастичности и «чистоте» этого образа. На наш взгляд, поэт выбрал не самое удачное сравнение «ушей» с «веслами». Тут искусство не состоялось, вместо образа – надуманный словесный пафос. Чуть лучше образ «ушей» удался поэту в других строках: *«Голова моя машет ушами, Как крыльями птица»*. Хотя и здесь не все совершенно. В большей степени, на наш взгляд, образ ушей удался А. Кешокову в поэме «Тисовое дерево» (1955): *«И тхэкIумэр мэкъу дыгъалу /ПыIэ къуацэм къыщIэлэлу...»* – «Его уши, словно просушенное сено, /Торчали из-под шапки...». Не совсем удачен образ и в бештоковском «тенджыз бынжэ» – «пупок моря» (в значении «середина моря»).

Образность поэзии, особенно лирики, как правило, менее представима, чем в эпосе. Это сфера переживаний, и, например, «Я вас любил...» не требует никакой «картинности». В поэтическом языке больше и переносных значений: например, невозможно вообразить во всей определенности бештоковское *«БэмIауэ вагъуэхэм заукIыж»* – «В гневе убиваются звезды»;

«Хэмбылу тЫсри си гур бгъэм щыгъащ» – «Присев на корточки, зарыдало сердце в груди»; «Пкъо нэхухэр уэшхым щигъэкъуауэ /Щытт къалэр, и бгъэр цукъауэ» – «Подперев светлые столбы под дождь, /Стоял город, распахнув грудь», равно как невозможно вообразить блоковское «И перья страуса склоненные В моем качаются мозгу. И очи синие, бездонные Цветут на дальнем берегу» или метафору В. Маяковского «...Душу вытащу, растопчу, чтоб большая! И окровавленную дам, как знамя».

Благодаря искусству образного, художественного воплощения жизни Х. Бештоков добился синтеза самых важных жизненных явлений в сложном образном единстве. Это единство позволяет, часто в незамысловатом сюжете, отражать весь мир как в капле воды, в «ярких блестках песчинки» (У. Блейк), решать большие социально-исторические и непреходящие общечеловеческие проблемы. Следовательно, образность его поэзии состоит не в отдельных приемах, а в подчиненности каждого слова, каждого элемента произведения некой сверхзадаче, направленной на эстетическое освоение всего богатства мира. Вот как в цикле «Осенние мелодии» (1969) поэт представляет наступление осени:

Къалэм бжыхъэр иреф пивэ плъыжью,
Жьыбгъэ бауэм тхъурымбэр нытреху.
Пивэ чэф зыпкъырыт дунеижьыр
Турихыху и Гепкълъэпкъыр мыпсэху.

[129:354]

Город пьет осень, словно красное пиво,
Дышащий ветер сдувает пену.
Тело опьяненного пивом мира
Не успокаивается, пока не заснет.

(Пер. подстр.)

Образность, как правило, создается с помощью художественно-изобразительных средств языка. Велико разнообразие приемов, используемых Х. Бештоковым в своей поэтической речи. Более всего он преуспел в использовании олицетворений и метафор. В олицетворениях поэта вся природа «дышит», «поет», «кричит», «злится», «радуется», «плачет»: «КъетIатэ бахъэм вагъэ фIыцIэм и бгъэр» [129:9]. –

«Расстегивает пар грудь пашни»; «ЯгъэкІыр пкъо пІыщІахэм я тхъэкІумэр» [129:9]. – «Озябшие столбы наостряют слух»; «Мэзыр псэм къопэщэц Іэпэ щабэу» [129:194]. – «Лес теребит душу мягкими пальцами»; «Бауэбапцэу къыкъуэпщыныц троллейбус, /ЖъафэкІэ епхар цивилизациэм...» [129:325]. – «Запыхавишсь выползет троллейбус, Ртом привязанный к цивилизации...»; «Хъеяц пкІэунэм и щхъэ куцІыр» [129:26]. – «Учердака сотрясение мозга»; «ЩІыр мэгыз. Уафэ лъагэр мэсысыр. Къыщэудри кхъухълтатэр мэгуэз» [129:45]. – «Земля стонет. Высокое небо трясется. Рыданиями разрывается самолет»; «Пэгуныр гуфІэу зэІуробзэеж» [129:46]. – «Ведро, улыбаясь, облизывается».

В цикле «Три стиха, где светит луна» (2004) природа олицетворяется не только с помощью наделения ее теми или иными человеческими качествами, но и обращением к ней как к живому существу:

Мазэ, зыкъэгъазэ,
СІэщІэкІащ си жейр.

[117:10]

Месяц, обернись,
[Я] потерял свой сон.

(Пер. подстр.)

В использовании **метафоры** Х. Бештокова по праву можно назвать новатором. У него практически нет произведений, которые не были бы насыщены самыми оригинальными, интересными метафорами, причем каждый раз новыми, не повторяющимися других авторов: «вагъуэ-сабий» («звезда-дítě»), «псэ-псынэ» («душа-родник»), «бзу-коммутатор» («птица-коммутатор»), «хъэрф-аргъуей» («буква-комар»), «шахмат бгъунлъауэ кхъэшхуэ» («накренившееся шахматной доскою кладбище»), «алъп хъыжъэу лъатэ революцэ» («смелым альпом* летящая революция»), «щхъэфэцу чыцэр мэкІэзыз» («дыбом вставшими волосами дрожат заросли»), «бэджихъыу нервхэр къуныщхэм къешэкІащ» («нервы паутиной обвиты вокруг костей»), «си бгъэм архъуанэу гуауэр цокІэрахъуэр» («горе водоворотом кружится в моей груди»), «сІэщІокІ жэщ Іэджэхэр вынд шыру» («птенцами грача ускользает много ночей»), «Сабырыжа си телефоныр –

*Альп – миф. сказочный конь, необычайной силы скакун.

/Убэлэрыггэрэ уеплэмэ – сынци» («Замолчавший мой телефон – /Если посмотришь невзначай – надгробный памятник»). Эти примеры можно продолжать до бесконечности. Олицетворения и метафоры у поэта неисчерпаемы.

Метафорический арсенал художественной речи Х. Бештокова (как у любого поэта) держится на механизме **сравнения**. Это один из излюбленных изобразительно-выразительных средств поэта, с помощью которого усиливается впечатление от предмета, подчеркиваются его признаки и свойства признаками и свойствами другого предмета: «УэсыщІэ тІэкІу къесат /Сабийм хуэдэу и дзэ хужь цІыкІухэр къыІуигъэнсу» [129:19]. – «Выпало немного свежего снега, /Как ребенок обнажая свои белые зубки»; «ПицІантІэм тхъэмнэр жъым щечатхъэ, /ЩефыцІыр кІэзет кІапэу гъуэгъу» [129:25]. – «Во дворе ветер рвет листик, Разрывает как рыдающую газету»; «Щхъэлым хуэдэщ, жъы щхъэлым си псэр. /КърехуэкІ. КъезыхуэкІыр къэгъуэт» [129:30]. – «Подобна мельнице, ветряной мельнице душа моя. /Заставляют кружиться. Попробуй найти того, кто заставляет».

Поэтический язык Х. Бештокова богат неожиданными и новыми **эпитетами**: «жъыбгъэ укІытэншэ» («бесстыжий ветер»), «гу делэ» («сумасшедшее сердце»), «щиху щхъэгъавэ» («тополь-болтун»), «насын хужьыІуэ» («чересчур белое, белоснежное счастье»), «пэгун ныбэшхуэ» («толстобрюхое ведро»), «дыгъэ жъажъэ» («медлительное, ленивое солнце»), «вагъуэ нитІ» («глаза-звезды»), «вагъуэ нэпс» («звездная слеза»), «щІыфэ пишэху» («перисто-облачное тело»), «вагъуэ тутынафэ» («курящая звезда» или «звезда-курильщик»), «бзэгу пхъаишэ мазэ» («шершаво-язычный месяц») и т.д.

В своей поэтической речи поэт также удачно пользуется:

– **гиперболой**: «Къуриш джабэр гъурици – дзажэр бжы» [129:309] – «Склон скалы настолько худошав – что считай ребра».

– **антитезой** (в стихотворении «Сон» (1966)):

Пэ хужьым сыкыхэкІри уафэ фІыцІэм
СыдэкІуеяуэ, хуэмурэ къэскІухът.
Пэ хуабэм сыкыхэкІри уафэ щІыІэм
СыдэкІуеяуэ си лъэр щезгъэубыдт.

[129:22]

Встав с белой постели, на черное небо
Поднявшись, медленно гулял.

Встав с *теплой* постели, на *холодное* небо
Поднявшись, оставался там.

(Пер. подстр.)

Поэты часто обращаются к данному приему. Достаточно вспомнить начальные строки поэмы «Двенадцать» А. Блока: «Черный вечер. Белый снег...» или стихотворение К. Кулиева «Черный конь умирает на белом снегу».

– **сарказмом**: «*Эпхъуамбэм щлоф парт пиынэм къыдэфэхэр*» [129:525] – «*Сосут палец те, кто плясал под гармонь партии*»;

– **иронией** (в цикле «Три стиха, где светит луна» (1966)):

Гугъэм ебгъэбзейри
Цыхухэр хэлъэдащ.
КъафIэщIыжщ уарейуи
Гупи нэлъэтащ.

[117:11]

Подал надежду,
Ты [месяц] заставила людей ошибиться.
Показавшись, что ты принадлежишь им,
Полетела к тебе группа.

(Пер. подстр.)

В цикле «Всадники» (2006) встречается **самоирония**:

Вы зимыIэм шкIэ щIещIэ,
Уэрэ сэрэ дыхтакIуэщ.
Си пером сытхъу сфыпещIэ,
А ууейм зретIэ хакIуэу.

[117:56]

Тот, у кого нет вола, запрягает теленка,
Мы с тобой писатели.
Мое перо покрывается инеем,
А твое – встает на дыбы, словно жеребец.

(Пер. подстр.)

Многократно повторяемые строки – **рефренные параллелизмы** (определение М.Л. Гаспарова) – в поэтической речи Х. Бештокова каждый раз с новой стороны раскрывают

основную мысль стихотворений. Этот прием придает произведениям поэта музыкальность, сближает их строение с поэтикой старинных народных песен. Рефренные параллелизмы в лирике Х. Бештокова по локальности можно классифицировать на:

– *начальные* (повторяющиеся в начале каждого куплета): «СыІурихыу сызэрымыжей!» [129:8]. – «Вот бы заснуть и поспать!»; «Сыт пхуэсцІэнур сигу?» [129:159]. – «Что сделать для тебя, мое сердце?»; «СыщІэзэгъэжыркъым иджы...» [129:156]. – «Не сидится теперь дома...»;

– *концевые* (повторяющиеся в конце каждого куплета): «КъеІэзэт, гъэІэсэт, си тІасэ» [129:128]. – «Вылечи, успокой, моя дорогая...», «Хуиту бауи, хуиту гуфІэт, си дуней» [129:128]. – «Легко вздохни и улыбнись, моя милая».

У поэта обнаруживаются и рефренные параллелизмы, повторяющиеся в одном куплете. Фраза «ФІуэуслъагъуркъым!» («Я не люблю тебя!») в одном куплете повторяется дважды – в начале первой и третьей строки. Встречаются также повторы внутри одной строки: «Іуащхэм *хуолэр*, тафэм *хуолэр*, губгъуэм *хуолэр* си гур» [129:24]. – «*Стремится к возвышенности, стремится к равнине, стремится к полю* мое сердце».

К рефрену близка анафора – повторение одинаковых звуков или слов в начальной строке.

Дэнэ кІуэми, дэнэ жэми
Дызыщымыгъуазэ
Ди щы цыкІум гъыми бжэми
Іэджэ дыщохасэ.

[129:19]

Куда бы не пойти, куда б не побегать –
В незнакомой
Нашей маленькой земле, плача-жалуясь,
Многие обитаем.

(Пер. подстр.)

Поэт оригинально «жонглирует» словами, используя различные приемы:

– **паронимическая аттракция:** бжыхъэ – бжыхъ («Акъужь *щабэр мыцхъэхыу /Йолъэ бжыхъэм и бжыхъэхэм*» [117:25]. – «Мягкий ветерок бодро перепрыгивает через плетни осени»), бзу – бзий – бзэ,

псэ – псы («Уиплээн плээкIамэ си псэ-псынэм...» [129:144]. – «Если бы ты сумела всмотреться в мою душу-родник...»), пшпэ – пшых («Къысхуихъыжу си пшпэ си пшыхи...» [117:27]. – «Возвращая мне и мои сумерки, и мои вечера»), пащхэ – Iэщхэ («Сэ уи пащхэ Iэщхэ пиIанэу ситиц...» [129:202]. – «Я безоружен перед тобой») и др.;

– **оксюморон**: «ди щхэ псыницIагъым и хъэлъагъыр» [129:167] – букв. «тяжесть нашего легкомыслия»; «сэ зысхыхъыжу согъэщIагъуэ» [129:147] – букв. «я, гневаясь, удивляюсь»; «гуфIэгъуэ бзаджэ» [129:56] – букв. «злая радость» («злорадство»). Такие оксюмороны, как правило, усиливают художественное воздействие за счет своей парадоксальности. Поставленные рядом слова с контрастным значением придают образу повышенную значимость, делают его более выразительным и запоминающимся.

Лингвисты и литературоведы специально исследуют язык того или иного писателя. Так, на сегодняшний день составлен словарь языка классика кабардинской поэзии Али Шогенцукова. В секторе кабардино-черкесского языка КБИГИ готовится к изданию труд по языку произведений Алима Кешокова. Такого же внимания, на наш взгляд, достоин и Хабас Бештоков. По признанию критиков и литературоведов, он обладает богатым поэтическим языком. В его устах родное слово обретает меткость и удивительную образность. В своем творчестве автор демонстрирует богатство изобразительно-выразительных средств, разнообразие образов, широту и многоцветие поэтической лексики.

Существуют особенности художественной речи, которые индивидуальны у каждого автора. Внутренний протест против празднословия, «игры в поэзию», «искажения» языка – главный стержень всей поэзии Х. Бештокова, отличающейся точностью и выразительностью языка, эмоциональной яркостью. Язык произведений поэта колоритен, многослоен, что усиливает свежесть и глубину созданных им художественных образов. Его лирическая поэзия богата внутренней музыкальностью, многозвучными ритмами.

2.2.2. Стих как система: особенности метрико-рифмовочного комплекса

*О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я завоюю,
Летучей рифмой оперю...*
А. Пушкин

Как известно, восприятие стихов в наибольшей степени связано с формой, нежели восприятие прозы. В этом смысле огромное значение приобретают способы звуковой организации, то есть приемы стихосложения. Однако стихосложение – одна из областей в литературе, на которую ведущие кабардинские исследователи обращали наименьшее внимание. На сегодняшний день есть только два монографических исследования: «Адыгэ усэ гъэпсыкIэ» («Кабардинское стихосложение», 1981) А.З. Пшиготыжева, написанная более четверти века назад и работа с тем же названием А.Х. Хакуашева (1998), написанная более десятка лет назад. Есть также статьи Б.И. Куашева, М.Г. Сокурова, З.М. Налоева, в которых освещены многие основополагающие вопросы кабардинского стихосложения. При исследовании метрико-рифмовочного комплекса поэзии Х. Бештокова мы будем опираться на эти труды, а также на работы ведущих отечественных специалистов в области стиховедения: В.М. Жирмунского, Ю.М. Лотмана, Б.В. Томашевского, Б.М. Эйхенбаума.

По правильному замечанию А.Х. Хакуашева, в кабардинской поэзии преобладают двусложные размеры. При этом едва ли не двукратное, а то и трехкратное предпочтение отдается ямбу, нежели хорею. В лирике Х. Бештокова обнаруживаются все пять основных стихотворных размера в разноstopных вариациях и сочетаниях. Наиболее часто поэт обращается к двусложным размерам – ямбу и хорею. Но в его творчестве редко можно встретить двух-, трехstopный ямб или хорей. Самым предпочтительным из силлабо-тонических размеров у поэта является **четырёхstopный ямб** (им уверенно пользуются поэты всех поколений):

Уи Iуэху тэмэму псэр мэгугъэ,
ИтIани кытрехъэж шэч тIэкIу.

Мы ди зэхуакур зыхуэкIу лыгъэ
ЗэрызимыIэр къезмыгъэкIу.
[117:40]

U – /U – /U – /U – /U
U – /UU /U – /U – пир.* 4
UU /U – /UU /U – /U пир. 2, 6
UU /U – /UU /U – пир. 2, 6

Как отмечает А.Х. Хакуашев, **пятистопный ямб** редко встречается в кабардинской литературе. А. Шогенцуков и А. Кешоков по непонятным теперь причинам не пользовались им. Его стали осваивать в послевоенное время писатели последующего поколения: Ад. Шогенцуков, Б. Куашев и другие. По мнению исследователя, такое явление связано с тем, что строки в стихотворении, написанном пятистопным ямбом, оказываются слишком длинными и трудночитаемыми. Поэтому в них в большинстве случаев используют цезуру [74:153]. Современные авторы довольно часто используют данный размер в своих произведениях. В поэзии Х. Бештокова он занимает чуть ли не ведущее место (после четырехстопного ямба).

Сыгъащ уи блыпкъыр, уигу ешар сыгъащ,
ИтIани уи псэр къыщысхуэмыгъуэтым,
ХъэмбыIуу тIысри си гур бгъэм щыгъащ,
Сэ сыпщIэхуэпсти уэ узэрыщыту.
[129:145–146]

U – /U – /UU /U – /U – пир. 6
U – /U – /UU /UU /U – /U пир. 6, 8
U – /U – /U – /U –
UU /U – /U – /UU /U – /U пир. 2, 8

У поэта обнаруживается также пример **шестистопного ямба**:

Сэ куэдрэ сыбэмIлащ, мэкъу Iэтэм хэль хъарбызу,
Сешыху сыкъэлыбаш, сигу плъыжъыр сфIэкIэзызу.
[129:84]

*Здесь и далее «пир.» или «п» – сокращенное «пиррихий».

U– /UU /U– /U– /UU /U– /U сп. 1, пир. 4, 10
U– /UU /U– /U– /UU /U– /U пир. 4, 10

В кабардинской поэзии наблюдается большая частотность использования хорей у поэтов всех поколений. Это один из излюбленных стихотворных размеров многих адыгских авторов. Между тем самым распространенным является четырехстопный хорей (им написан роман в стихах «Камбот и Ляца» Али Шогенцукова). Поэты редко обращаются к **двухстопному хорю**. В поэзии Х. Бештокова мы обнаружили лишь единственный случай использования данного размера, причем им написано не все стихотворение, а лишь его отрывок:

ЦыкIужь Iейхэщ.
ФыцIэжь цIыкIухэщ.
Кунэф цIыкIухэщ.
ПсынщIэ цIыкIухэщ...

[129:48]

UU /–U пир. 1
UU /–U пир. 1
UU /–U пир. 1
UU /–U пир. 1

Стихи, написанные трехстопным хореем, редко встречаются в адыгской поэзии. Это связано с тем, что достаточно сложно согласовать ударные и безударные слоги при нечетном количестве стоп. По мнению А.Х. Хакуашева, такие стихи могут стать «искусственными» в силу того, что при их создании автор больше работает над формой, нежели над содержанием [74:135]. В поэзии Х. Бештокова практически нет стихов, написанных трехстопным хореем. Поэт в большинстве случаев использует четырех-, пятистопные вариации данного стихотворного размера:

– **четырёхстопный хорей:**

Жьыр бэджыхъу нэм кыфIэщIу
Сезэшауэ щоункыфыкI...
Сыщохуэхри Iуащхэ куэщIым,
Псынэр щIым кыщIызофыкI.

[129:41]

-U /-U /-U /-U
 UU /-U /UU /- пир. 1, 5
 UU /-U /UU /-U пир. 1, 5
 -U/ -U /UU /- пир. 5

– пятистопный хорей:

Сэ уи пашхьэ Iэщхьэ пцIанэу ситц,
 Си гурыщIэ кьабзэхэр си набдзэу.
 Щэхуу сыбукIынуми ухуитц,
 АппцIондэхукIэ дахэу сыкьэгъапцIэ.

[129:202]

-U /-U /UU /-U /- пир. 5
 UU /UU /-U /UU /-U пир. 1, 3, 7
 -U /UU /-U /UU /- пир. 3, 7
 UU /-U /-U /UU /-U пир. 1, 7

Шести-, семистопный хорей в адыгской поэзии встречаются реже, чем четырех-, пятистопный. Однако их примеры обнаруживаются в лирике Бештокова.

– шестистопный хорей:

Си щIалэгъуэр гугъэм дэуэ хуэзуткIэпщIурэ,
 Жэщ мыжейхэм згъэныщкIужу изогъэшх.
 Си гур, и гъуэгуанэ гугъур хуэзгъэкIэщIурэ,
 Гугъуехь IэфкIэ изогъэш...

[129:15]

UU /-U /-U /-U /UU /-U /U п.1,9,13
 UU /-U /UU /-U /UU /- п.1,5,9
 -U /UU /-U /-U /UU /-U /U п.3,9,13
 UU /-U /UU /- п. 1,5

В последней строке число стоп сокращается до четырех.

– семистопный хорей:

ИрисщIэнур сымышIэжу Iэхэр кьысIэщIэнэмэ,
 Ревматизм хэтым хуэдэу, си псэр сфIызэщIэнэмэ,
 Сэ кьызогъээж си губгъуэм...

[129:24]

UU /-U /UU /-U /-U /UU /-U /U
 UU /-U /-U /-U /-U /UU /-U /U
 -U /UU /-U /-U

И здесь в последней строке наблюдается резкий переход к четырехстопному хорею. В первой строке пиррихий падает на 1, 5, 11, 15 слоги, во второй – на 1, 11, 15, в третьей – на 3 слог. Строки в данном примере длинные, поэтому как необходимый элемент появляется цезура.

Немного реже, но весьма своеобразно поэт использует трехсложные размеры:

– **двухстопный амфибрахий:**

Нэхущым и ныбжьыр
 Къыщцохъэ си пэшым.
 Йотпыркъ сыхъэтыжьыр,
 Зэманым хуэпэжу.

[117:15]

U-U /U-U
 U-U /U-U
 U-U /U-U
 U-U /U-U

– **двухстопный анапест:**

Ди гурыгъуи насыпи
 Зы бэуэгъуэу зылыгъ
 Къытцхъэщытым и жыпым
 Ди ажалыр щопырхъ.

[117:9]

UU- /UU- /U
 UU- /UU-
 UU- /UU- /U
 UU- /UU-

– **трехстопный анапест:**

Зы бэуэгъуэр – зы вагъуэ и уасэщ.
 Зы усэфпыр и уасэщ уафитI.

[117:89]

UU- /UU- /UU- /U
 UU- /UU- /UU-

Сложнее обстоит дело с **дактилем**. В поэзии Х. Бештокова мы не обнаружили ни одного стихотворения, в «чистом» виде написанного данным стихотворным размером. Чаще всего он сочетается с каким-либо другим размером (как *логаэд*):

Сигу къэмыкIыххэт мыпхуэдиэ
 Бэлыхъ пыщIауэ псэм и гъащIэм.
 Зэм бэлэрыгъыу мэкIэзыз,
 Зэм тегушхуэIуэу зыкъуегъащIэ.

[117:12]

-UU /-UU /U-
 U- /U- /U- /U- /U
 -UU /-UU /U-
 -UU /-UU /U- /U

В первой и третьей строках две стопы дактиля сочетаются с одной стопой ямба; вторая строка написана ямбом. Метрику четвертой строки можно определить двояко: с одной стороны, как сочетание двух стоп дактиля со стопой амфибрахия, с другой – как сочетание двух стоп дактиля со стопой ямба (как в первом и третьем строках). Вторая версия, на наш взгляд, наиболее правильная.

Современные критики и литературоведы уделяют много внимания так называемым *логаэдическим* стихам. *Логаэды*, по признанию стиховедов, – это имитации античных лирических строф. В *логаэдическом* стихе совмещаются различные стопы всех пяти силлабо-тонических размеров. Сочетание разных размеров – создание *логаэдических* стихов – явление нередкое в метрической системе поэзии Х. Бештокова. Как отмечает исследователь Л.Н. Кагазежева, в *кабардинской поэзии* «у поэтов старшего поколения стихи, написанные в манере *логаэда*, встречаются реже, нежели у поэтов среднего и младшего поколений» [32:14]. Исследователь также отмечает, что Х. Бештоков «пользуется совмещением амфибрахия и дактиля» и приводит следующий пример из творчества поэта:

УIэбэжынути – делагъэщ,
 ЗэпшэлIэжынути – блэкIащ.
 ЩIалэгъуэр зэщ кызырэыгъагъэр,
 ФIыщ и чэзууэ кыпыпчар.

VVV-VVV-V
 VVV-VVV-
 V-V-VVV-V
 -VV-VVV-

Исходя из этого примера, Л.Н. Кагазежева пишет: «Так как в 1-х двух стопах 1-ой и 2-ой строк и в каждой строке стихотворения на третьей стопе появляется пиррихий, это создает видимость четырехстопного ямба. На самом деле мы можем утверждать, что первые и третьи стопы написаны амфибрахией, вторые – дактилем. Такой переход нам кажется наиболее правильным» [32:16]. Мы не отрицаем версию Л.Н. Кагазежевой, однако, должны заметить, что она не может быть воспринята как единственная. Данный стих с таким же успехом можно воспринять, как написанный четырехстопным ямбом с пиррихией на 2-х и 6-х слогах в первых двух строках и на 6-х слогах в последних двух строках.

Вообще выделение логаядических стихов в поэзии Х. Бештокова носит условный характер. Мы не обнаружили в ней стихотворения, где явно и однозначно сочетаются разные стихотворные размеры. Приведем еще один пример:

Гъуэгу Iуфэ жыгым я нэмысыр
 Мы жыбгъэ сэхум егъэсыс...
 Нэбэнэушэ си гупсысэм
 Гурыуэу кыхэгуауэр сыт?
 [129:76]

UUU /-UU /U-U пир. 2
 UUU /-UU /U- пир. 2
 UUU /-UU /U-U пир. 2
 U-U /UU- /U-

Если рассматривать данный отрывок как написанный трехсложным размером (как показано графически), то в первой, второй, третьей строках между первым и третьим стопами амфибрахия располагаются дактилические стопы; в четвертой строке между первым и третьим амфибрахическими стопами располагается анапестическая стопа. С другой стороны, если рассматривать его как написанный двусложным размером, то он укладывается в рамки четырехстопного ямба:

UU /U- /UU /U- /U	пир. 2, 6
UU /U- /UU /U-	пир. 2, 6
UU /U- /UU /U- /U	пир. 2, 6
U- /UU /U- /U-	пир. 4

Более удачный пример логаядического стиха встречается в цикле стихотворений «Три стиха, в которых светит луна» (2004):

Си щхэр зыгъэузым,
 Си гур зыхузам
 Уэ ущымыгъуазэ,
 Уэ уахуэмыза.

[117:10]

-UU /U-U
 -UU /U-
 -UU /U-U
 -UU /U-

Здесь в «чистом» виде (без пиррихийев) в каждой строке сочетаются одна стопа дактиля и одна строка амфибрахия. Хотя, с другой стороны, вырисовывается схема трехстопного хорей:

-U/ UU /-U	пир. 3
-U /UU /-	пир. 3
-U /UU /-U	пир. 3
-U /UU /-	пир. 3

Рифмовочный комплекс поэзии Х. Бештокова отличается большим разнообразием. В своих стихах поэт использует все основные способы рифмовки, начиная от так называемой «фольклорной» («народной») рифмы, заканчивая разновидностями концевой рифмы.

– пример **фольклорной (народной) рифмы**:

ЗэшхуэкIуэу сиплэ пфIэщIрэ космосым?
 Псэр здэкIуэжыным согупсыс.
 Допсэу. Къошх уэшх. Зэм уаер къосри,
 Ди лъынтхуэм щIыIэр къешIыр из.

[117:39]

Здесь фольклорной рифмой связаны конец первой строки и начало второй, конец второй и начало третьей.

Понятие «внутренней рифмы» вызывает некоторые споры в кабардинском литературоведении. Б. Куашев называл ее «внутристрочным созвучием» (аллитерацией), З. Налоев приводит термин «эховое созвучие», А. Пшиготыжев использует термин «акромонаграмма», А.Х. Хакуашев остановился на «внутренней рифме». На наш взгляд, между этими понятиями нет существенных различий: акромонаграмму или аллитерацию можно назвать внутренней рифмой, в то время, как анафору и эпифору – внешней рифмой (анафору – начальной, эпифору – концевой). По этому поводу В.М. Жирмунский писал: «С фонетической точки зрения рифма может представлять собой полный или частичный звуковой повтор, в зависимости от господствующей художественной нормы; она выступает как аллитерация или ассонанс, как консонанс или гармония гласных. Она не всегда стоит в конце стиха; наряду с конечной рифмой встречаются начальные и срединные рифмы, хотя положение в конце звукового ряда имеет большее композиционное значение, так как конечная рифма обозначает («маркирует») границу звукового ряда и одновременно его структурное отношение к другим рядам (структуру строфы)». [29:235–236]

Пример **внутренней рифмы**:

*Пэкъуэ жейрэ? Пэкъуэ лIа?
Пэкъуэ сыткIэ дыхуэныкъуэ!
Пэкъуэ хъухукIэ ныкъуэдыкъуэ,
ХедгъэтIэнт, кърихъэлIам.*

[129:252]

Велико разнообразие начальной (анафора) и концевой (эпифора) рифмы в поэзии Х. Бештокова.

– **парная** (соединяющая 1 и 2, 3 и 4 строки):

*КъетIэщI аргуэру мурадыщIэ:
КъыфIоуцI дунейр зэхигъэщIыщIэ,
ЗэхигъэщIыщIэ, имыкътэу,
ЗэхигъэщIыщIэ уэгу налкъту.*

[129:222]

*Си гухэлъхэм бзий зэIуашэ, нур къащыт,
Уи гуфIэгъуэ къыщалъыхъуэу пшэм и щIыб.*

Уи тыншыпIэ кыщалгыхъуэу мэпIейтей,
Хуиту бауи, хуиту гуфIэт, си дуней.

[129:218]

– **перекрестная** (соединяющая 1 и 3, 2 и 4 строки):

КъокI шыдудзыр, ащтымышъур,
Ащтымышъыр кыкIэлъокI.
КъокIыр джэшыр, къэб тхэмпэбгъуэр,
Хъэуан гъуэжыр хэхъуэу къокI

[129:253]

Уэсыр пэплъэу дыгъэм,
Нэхум щIопщIыпщIыкI.
Хуабэ лыхъуэ жьыбгъэм
Псыхъуэр ныщIещыкI

[117:63]

Во втором примере обнаруживается разновидность неполной рифмы – ассонанс, то есть ударные гласные, образующие рифму, совпадают, но не совпадают окружающие их согласные звуки.

– **сквозная** (соединяющая 2 и 3 строки):

Зыныщехъуэ удзым жыгым,
Жьыбгъэм дэпIыщIащи.
Жыгри удзым кыхуоплыхыр,
Псори зэпыщIащи.

[117:31]

СыIурихыу сызэрымыжей!
СыIурихмэ, си псэм зегъэпсэхур:
ЩIокI си нэгү ди къуршхэм ега сэхур,
Ди къуршыпсхэм я мэрэмэжьейр.

[129:8]

Во втором примере наряду со сквозной обнаруживается поясная (охватная) концевая рифма (сызэрымыжей – мэрэмэжьейр).

– **поясная** (охватная или кольцевая) (соединяющая 1 и 4 строки):

ПщIыхъэпIэ кIэщIыр уи IуэхушIэгъуш.
УигъэлъэтэнкIэ ушынэжу.

Укъяушыжмэ упшынэжу,
ПщІыхъэпІэр псэм хуохъуж Іэхъулъэхъу.
[117:185]

Также обнаруживаются случаи, когда рифмуются все строки куплета:

КъэмыкІуахэри мэгуфІэ,
Къэмысахэри мэтхъэж.
Къытолъэтри щІым мыщафэр,
Къафэу зейм бгъуроувэж.
[129:253]

Тхэмпэ бгъузэм лъэІэсу *итхыну*,
Тхэмпэ бгъуфІэм и хъуамбэр *итхыну*,
Джэшым и щыгъын плащІэр *щихыну*,
Къэплъыжъа хъэцыбанэр «*ишхыну*».
[117:28]

В творчестве поэта встречаются также частные случаи, когда первые три строки куплета связаны начальной или концевой рифмой, или когда срифмованы 1, 2, 4 строки, а третья остается нерифмованной и т.д.

В поэзии Х. Бештокова можно выделить и другие разновидности концевой рифмы:

– **диссонанс** (консонанс) – разновидность неполной концевой рифмы – когда не совпадают ударные гласные, образующие рифму, но совпадают окружающие их согласные звуки:

Къэнжалыщхъэ у(ы)нэр
Зыгъэпсалъэ уэшхым
Хэплъызауэ уи нэр
УщІохъуэпс нэшхпэшхым.
[129:503]

– **дактилическая рифма** получила свое название от одноименного стихотворного размера; ее отличие заключается в том, что ударение, образующее рифму, падает на третий слог с конца строки:

Уи нитЫр гьэщкІу плъэкІыхукІэ на /пІэ /кІэ,
 ПлъэкІыхукІэ уи гур нэщхъкІэ гьэщкІу,
 Апхуэдэу сэркІэ ущылъа /пІэ /кІэ,
 Уэ уезэшыхукІэ гьуэгу сыгъэкІу.

[129:138]

– **мужская и женская рифмы:** в мужской рифме ударение, образующее рифму, падает на последний слог строки, в женской – на предпоследний:

СыпІущІэну си мура /да /къым,	ж.р.*
СыпІэхуэпсу уэ себгъэ /сащ...	м.р.
УкъэкІуакъым, укъэлъэ /та /къым –	ж.р.
Си гупсысэкІэ укъэзгъэ /сащ.	м.р.

[117:41]

– **тавтологическую рифму** образует одно (повторяющееся) слово:

Еша жьыбгъэу щІым телъ си гупсысэр
 Сыкъокъужри – акъылым щІопщхъэж.
 ТкІуэпс дияуэ щІым щІэлъ си гупсысэр
 Сыкъокъужри – си лъынтхуэм йохъэж.

[129:169]

В данном примере присутствует как начальная, так и концевая перекрестная тавтологическая рифма. У поэта встречаются и другие разновидности тавтологической рифмы: парная, поясная (охватная), фольклорная (народная), внутренняя. И хотя критики с неприязнью относятся к тавтологической рифме, на наш взгляд, они делают стихи более запоминающимися, легко читаемыми, формируют определенную ритмику и мелодику стиха, особенно в том случае, когда они связывают конец одной строки и начало другой.

Особенностью рифмовочного комплекса поэзии Х. Бештокова в целом является преобладание в ней так называемых «богатых» (полных) рифм: *дэжейр – егъэжейр*,

* ж.р., м.р. – сокр. «женская рифма», «мужская рифма».

пицIыхьи – пиыхьи, пиэи – пиэри, кIэццIоплхэ – къызэццIоплхэ, къонэху – къоунэху, екIуэлIапIэ – лIапIэ, хъэуазэ – ццхъэуназэ, лей – къулей, дихуэнуэмэ – техуэнуэмэ, псори – псэури, къесу – къесэу, маццIэцц – маццэцц, теппэчхэр – Iэчлэчхэр, бжыыхьэм – бжыхьэхэм, ихуэпацц – ихупацц, изогъэшх – изогъэши, яхэлхэр – я лхэхар, сабий – си бий, къыщIопицц – къыщIопицц, ...

Поэт часто рифмует родное слово с иноязычным (вспомним пример из творчества Б. Куашева «си ни си пи – Миссисипи»): *планетэхэр* (планеты) – *уитурэ* (стоя), *бомбэ* (бомба) – *къомбэ* (употребляется только в детской речи в значении «много»), *Прозерпинэу* (Прозерпиной) – *уи нэу* (твоим глазами), *Дульсиней* – *ууейуэ* (твоим), *Шекспир* – *Iэмыр* (воля), *шедевр* – *шейдефэ* (еда, которая подается к чаю), *гений* – *ену* (усиленно, усердно), *мартым* (в марте) – *матIэ* (копает), *Везувий* – *зэву* (узко, тесно), *Юлий Цезарь* – *дацIыхуэзэр* (причина, по которой мы с ними встречаемся), *Эйнштейн* – *хъуреир* (круглый), *Ахиллес* – *ес* (горит), *Антей* – *сэтей* (поверхность), *Шекспир* – *ткIийр* (строгий, жесткий), *Гете* – «*Алыхь дотэм*» (Аллах великий), *полонез* – *уафэм нэс* (до неба), *секунд* – *къысфIагъэпуд* (унижают).

Достаточно оригинальны также срифмованные омонимы, встречающиеся в лирике Х. Бештокова:

Ирахыну хуежъэм уи хъэзыр,
Сигу къэчэнур уи фокIэщI хъэзыриц!

[129:7]

Если попытаются снять твои газыри,
Мое сердце готово стать твоим ружьем.

(Пер. подстр)

В первом случае слово «хъэзыр» употребляется в значении «газырь», во втором – «готов».

Уэ узыхуэпабгъэр умылхъагъуми,
И гъунэгъу ухъуамэ, упсэхунт.
Е, насып уиIамэ, фIыуэ плхъагъум
И гум убгъурылгъу укхалхунт.

[129:159]

Если даже ты не видишь ту, о которой мечтаешь,
Стало бы легче, если б ты приблизился к ней.

Если бы тебе было суждено стать счастливым,
Ты бы родился рядом с сердцем любимой.

(Пер. подстр.)

Глагол «лѡагъун» в первом случае употребляется в значении «видеть», во втором (в составе устойчивого сочетания «фѡгуэ лѡагъун») – «любить».

У поэта встречается также пример внутренней омонимической рифмы: *Нѡху щымѡ – си нѡклѡ мы си нѡм /Къудамѡ гъуа къыщылъыхъуѡж [129:145]* – «Когда настанет утро – вместо меня на моем месте (на моей постели) /Ищи засохшую ветку» – в первой строке данного примера омонимы *си нѡклѡ* (вместо меня) – *нѡ* (кровать, постель, место) образуют внутреннюю рифму.

Х. Бештокова можно назвать новатором в образовании «междометных» рифм. Поэт рифмует междометия и ономатопоэтические (звукоподражательные) слова с разными частями речи: *къыдѡсейт* (всплывал) – *уѡхъѡхъейт* («эй», «караул!»), *мѡщхъыщхъ* (шуршит) – *цырхъ* (используется для обозначения еле слышимого звука), *гъатхѡ* (весна) – *жъгъуатхыу* (выражает звук, издаваемый при ударе – обычно при пощечине).

В поэтической системе Х. Бештокова важное место отводится строфике стиха, своими корнями уходящей в античную литературу и имеющей греческое происхождение. Строфу, как правило, образуют ритмически и синтаксически одинаково оформленные поэтические строки, выражающие некую законченную мысль. Структура строф в адыгской поэзии многообразна: от двухстрочных до восьмистрочных. И хотя, по мнению А. Пшиготыжева, в кабардинской поэзии «не встречаются семи- и более строчные строфы» [58:114], примеры из творчества Х. Бештокова свидетельствуют об обратном:

– **двухстрочная строфа** (из цикла «Колыбель» (1981)):

Къѡзыхъари сымышцѡ, къыслъысауѡ зы «уѡху» –
Псѡ еша, бѡлыхъищѡ хѡтам зегъѡпсѡху.
Нѡхущ бзум и уѡрѡдым сыхъѡт къеуѡр щѡдѡѡу,
Тхъѡ солъѡлур дунейр хуѡмышѡну бѡлутѡлѡу.

[129:402]

Данный отрывок состоит из двух двухстрочных строф. Строки в каждой строфе объединены парной мужской рифмой, состоят

из одинакового количества ударных и безударных слогов, в них строго выдержана определенная ритмика.

В трехстрочной строфе (терцине) часто рифмуются первые две строки, а третья остается нерифмованной («Рукопись», 2001):

Адэҕи мыдэҕи *схунэмыгъэсу*,
Схуэмыгъэҕылыу *е схуэмыгъэсу*
Къысҕэщҕэнащ зы «Ҕэрытх».

[129:535]

или рифмуется с последней строкой следующей строфы:

Си щҕалэгъуэр щыщҕэнтхъуа ди *псыхъуэм*
Сыкыдыхъэжауэ тхыль *солъыхъуэ*.
Си гуэныхъ къызэрысхуагъэгъу тхыль.
Стель гуэныхъыр *къысхуамыгъэгъунуми*,
А тхыль дахэр *самыгъэлъагъунуми*,
Сфҕэфҕт къызагъэуатэм си гурыль.

[129:510]

В адыгской поэзии (в частности, в поэзии Х. Бештокова) наиболее распространены **четырёхстрочные строфы** (катрены) («Между небом и землей...», 2003):

Щҕыгум, уэгум я зэхуакум
Къыдэпха насып
Зэщҕэпкъуауэ зыбохуапэ,
Иболъхъэж уи щҕыб.

[117:13]

– **пятистрочная строфа** («Улица»):

Шэджагъуэм дыгъэр ящхъэщыту,
Пщыхъэщхъэм мазэр я щыхъэту,
Цҕыху пащэу зызыбжыж *былымри*,
Былымыр къезыхуэкҕ *цҕыху цҕыкҕури*
Ди уэрамышхъэм щызэблөкҕ.

[129:18]

В этом примере попарно рифмуются 1 и 2, 3 и 4 строки, 5 строка, заключающая в себе основную мысль куплета, рифмуется с последней – пятой – строкой последующего куплета.

– **шестистрочная строфа** (секстина) («Не увиденное нами...», 1966):

Срикъуу фЫуэ слѣагъу слѣагъуну,
Семышу фЫуэ слѣагъу злѣжыну,
СпѣщыхукІэ фЫуэ слѣагъур зджыну
СыхушІэмыхъу гъащІэр блѣкІри –
Сэ куэдрэ сыщІохъуэпс дапщэщми
Аргуэру зэ сыкъальхужыным.

[129:40]

В данном случае рифмуются 1, 2, 3, 6 строки, а 4 и 5 строки рифмуются отдельно от них. Интересна и структура всего стихотворения: первый куплет написан пятистрочной строфой, второй куплет состоит из двух двухстрочных строф, а третий куплет (вышеприведенный) написан шестистрочной строфой.

В поэзии Х. Бештокова мы не встречали семистрочных строф, но в ней встречается много примеров **восьмистрочных строф**:

Ауэ гъунапкъэнишэу
Уэгу хэІэтыкІам
Дэ теппІэгъуэнишэу
ДыныщІыхэпІар
КъызыхэкІ сэкъаур
Чытап къызэрыш
Нобэ дджы тхылъ къомым
Хэту къысфІэмышІ.

[117:11]

Ди ныбжьыр дыгъэм кІыхъ къытхуишІу,
Къыдэщхъэфауэрэ тхуниуишІу,
ЗэпиушІар тхузэблишыжрэ
Дыкъыгъэгугъэу дишэу жыжьэ,
Дэ къэдгъэщІам и мышъэнэр
КъышІэмышчыжу мыплъэж нэм
Ди мащэм дынрахъэхыжыныр –
Тэмэму сэ къысхуэмыбжыну.

[129:456]

Стихи, написанные **тирадной строфой** – явление редкое в адыгской поэзии (особенно современной). Такая строфика больше характерна для структуры хохов (здравит),

старинных народных песен, т.е. она больше встречается в поэтике фольклорных текстов. Особенность тирадной строфы заключается в том, что она состоит из двух предложений, между которыми перечисляются пожелания. Последняя строка представляет собой просьбу, молитву о том, чтобы сбылись эти пожелания. У Бештокова мы обнаружили единственный случай употребления подобного вида строфики, по поэтике своей близкой к хохам:

Мамыру уи гур, уи нэр нэхуу,
Акъялым пхуишцү псэр жыджэр,
Уи зы ижэгъу кыпфлэмыуэхуу,
ЦДыхутум нэсу луэхуу пшцлэр,
Къемылу гэхэр уи къабзагъэм,
Уи нэпс къемыклуэу нэр къэплэху,
Къыбжалэм уи псэр игъэзагъэу
Тхэм къуит гъащлэшхуэ – тэлай нэху.

[117:61]

Чтобы сердце было мирное, глаза – светлы,
Чтобы разум окрылял тебя,
Чтобы к врагам ты был равнодушен,
Чтобы дела твои радовали людей,
Чтобы ты не был подвластен годам,
Чтобы не знал слез до конца жизни,
Хороших тебе новостей,
Пусть Тха подарит тебе долгую жизнь – светлый миг.

(Пер. подстр.)

В первых семи строках перечисляются пожелания, обращенные ко второму (неопределенному) лицу, и конечная строка содержит обращение к Тха с просьбой о том, чтобы сбылись эти пожелания.

Построение стиха как целостной системы зависит от многих факторов: метрики, рифмы, синтаксической и грамматической оформленности, от художественных приемов, используемых автором. Важная роль в этом ряду отводится ритмике стихотворения. Ритм в поэзии проявляется в чередовании ударных и безударных слогов, в количестве слогов в строке, одинаковой синтаксической форме фраз в строфе, повторении созвучных начал (анафора) и концов (эпифора), во внутренних

созвучиях (внутренняя рифма), распределении пауз в конце строк и внутри их (цезура), повторении строф. Только при условии взаимодействия этих элементов создается определенная ритмика стиха.

Ритмы бештоковской поэзии оригинальны, новы, неожиданны. Его поэтическая интонация, тональность стиха создаются искусным использованием пауз, дроблением лирического потока на выразительные отрезки, варьированием темпа речи. Помогая читателю попасть в ритмы стихотворения, поэт выдерживает паузы пунктуационно (тире, точка, запятая, многоточие) и графически (в виде «поэтической лесенки», традиционно приписываемой В. Маяковскому, а на самом деле открытой А. Белым). Как правило, в стихах пауза совпадает с концом строки, но у Х. Бештокова она может быть где угодно, зачастую обрывая речь на полуслове, сознательно оставляя стих неполным. При этом паузы усиливают эмоциональную напряженность речи, выделяют отдельные слова и выражения, подчеркивают ритмичность стиха. Нередко эти явления сопровождаются резким изменением, «обрывом» метрики при сохранении основной мысли стихотворения:

Узмышгуэту дунейм сытетц,
НапIэр пIэту уи нэр зытеплэм
Си гупсысэр сакъуу кыкьуэтц,
Кыкьуэплъу.

[129:196]

Брожу по свету, не в силах найти тебя,
За всем, на что бы ты не обратила свой взор,
Осторожно стоят мои мысли,
[Из-за них] выглядывая.

(Пер. подстр.)

Поэтика стихов Х. Бештокова часто отличается резкостью поэтических ритмов, изломанностью линий, выражающейся пунктуационно, в графическом строе текста, прерывистостью фраз. Ритмика большинства стихов поэта имеет тональность марша, при их чтении чувствуется некий задор, определенный темп:

Дэнэ, дэнэ уздэщыIэр,
Дэнэ хэку?

Дыгъэр щипсэр, уафэр щиплъэр
Уэ уи нэгү?

[129:210]

Где ты? Где ты?
В каком краю
Солнце светит тебе,
Небо глядит на тебя?

(Пер. подстр.)

На ритмику данного стихотворения значительное влияние оказывают вопросительные конструкции, повтор наречия «дэнэ» (где?) с вопросительным значением. Варьирование темпа обусловлено особенностями метрики: первая строка написана четырехстопным хореем, во второй строке наблюдается резкий спад темпа за счет сокращения числа стоп до двух; то же самое повторяется и в последующих строках, и в таком ритме выдержано все стихотворение.

В поэзии Х. Бештокова чувствуется ритм времени, причем не только современного, но и прошлой эпохи. Этот ритм легкий и трудный, спокойный и ускоренный. В целом мы определили бы его как «голос тревоги» за будущее родного адыгского народа. В целом, можно сказать, что поэзия Х. Бештокова представляет собой определенную систему с четко налаженным механизмом: метрикой, ритмикой, разнообразным рифмовочным комплексом, богатой насыщенной поэтической речью.



Глава третья

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА РОМАНА-МИФА «КАМЕННЫЙ ВЕК»

**Становление новой художественности
в адыгской литературе: жанровое своеобразие, идейная
направленность, поэтика романа-мифа «Каменный век»**

*Всякое искусство по существу символично.
Всякое символическое познание идейно.*

А. Белый

Адыгская литература в контексте мировой литературы за последние десятилетия получила глубокое развитие в освоении новых жанров. Несомненной чертой новейшей адыгской литературы является широкое распространение условных форм: роман-миф, роман-притча, роман-монолог и др. Каждое из этих образований обладает собственной спецификой, при этом сохраняется решающая художественная общность: произведения откровенно обнаруживают свою конструктивную основу, что опять-таки особенно заметно в сопоставлении с классическим романом, который стремился к иллюзии самодвижения жизни. Нередко в этом видят угрозу реализму. И дело тут, естественно, не в отношении к той или иной поэтике, показательна сама система рассуждений, явно предполагающая альтернативу: либо условность, неважно в какой форме, либо реализм с его стремлением к объективному отражению и познанию мира.

С большим трудом эстетическая мысль осваивала мифы. В 60-е годы XX века на страницах «Литературной газеты» шла жаркая дискуссия под названием «Миф или реальность?», в которую были втянуты известные писатели, литературоведы, философы. Такое противопоставление мифа и реальности было слишком резким и, на наш взгляд, неоправданным. В наше время вряд ли эту проблему можно назвать актуальной, поскольку мифы стали благодатным «вспомогательным» материалом для изображения сложных проблем современной жизни. Но чем, собственно, порождены интенсивные поиски новых средств художественной выразительности в современной литературе? Этим вопросом поборники реализма не часто склонны задаваться, между тем, пренебрегая им, мы обречены кружению в замкнутой сфере простых абстракций. Тут встает проблема авторского присутствия в тексте. Опираясь на опыт Флобера и Генри Джеймса, многие критики, даже целые эстетические школы на Западе утверждают, будто автор, как деятельная, важнейшая инстанция художественного произведения в литературе XX века, «исчез». На сегодняшний день в адыгской литературе автор, конечно, не «исчез», но в условиях безмерно усложнившейся действительности, резкого умножения факторов, влияющих на человеческую жизнь, та абсолютная непреложность, определенность авторского слова, что была в эстетике классической адыгской прозы, заметно пошатнулась, авторская позиция утратила свою былую верховную силу (первый шаг на этом пути, на наш взгляд, сделал А.Т. Шортанов в романе «Горцы», целиком и полностью основанном на исторических документах). Это и побуждает писателей использовать (ради полноты жизненной картины) различные, «внеэстетические», казалось бы, источники опыта и знаний о мире: мифологические структуры, документ, свидетельства очевидцев. Тем же и объясняется разработка новых художественных приемов – смена «точек зрения», появление различных промежуточных инстанций между писателем и читателем, что в совокупности своей образует тот тип романа, который основан на мифах.

В адыгских (кабардинской, черкесской, адыгейской) литературах писатели обратились к мифам сравнительно недавно – в последние десятилетия. Они заново открыли для себя и многие литературные школы западной эстетической

мысли. Хороший синтез адыгского фольклора и методов этих школ дал свои результаты в творчестве Н. Куека, Ю. Чуюко, Д. Кошубаева. В национальных литературах все чаще появляются эпические произведения, основанные на мифах и имеющие мифологическую структуру. Таковы романы «Страшен путь на Ошхамахо» М. Эльбердова и «Щит Тибарда» Т. Адыгова, впервые обогатившие национальную поэтику выходом на эпико-мифологическую традицию, а также повесть-притча Н. Куека «Черная гора», роман Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке», роман-миф Х. Бештокова «Каменный век».

По правильному замечанию Ю. Тхагазитова, «Каменный век» Х. Бештокова имеет свою предысторию. Как отмечает исследователь, уже первую книгу Х. Бештокова «Ракетодромы» отличал дерзкий порыв к освоению духовного мира современника. Но к новым для кабардинской литературы художественно образным средствам читатель, возможно, не был еще готов. Одним словом, суть этой книги – резкая полемика с традицией (к тому же вынесенная в название книги) – была принята немногими. Но именно эта книга – далеко не ученическая – обозначила новый этап в литературно-фольклорной трансформации. В свете крупного успеха (не только в рамках национальной литературы) «Каменного века» в первую очередь вспоминаются «Ракетодромы». Уже в этой книге автору удалось преодолеть «внутреннюю точку зрения» на традицию, литературно поверить ее [66:228].

Роман в стихах «Каменный век» стал одним из самых значительных художественных явлений в кабардинской литературе. Он во многом определил новый уровень развития адыгской литературы в целом. «Каменный век» был написан (по указанию автора) в 1971–1977 гг., вышел в свет в 1985 году как поэма. Многие критики и литературоведы продолжают осмысливать данное произведение как поэму (Ф.А. Урусбиева), но данное произведение по всем параметрам относится к жанру романа, в частности к роману-мифу, как определил его жанровую природу сам автор в сборнике «Золотая осень» (2006). Мы согласны с Ю. Тхагазитовым, который прочитал «Каменный век» как роман, опираясь на завершенность в нем эпической модели мира, целостность и развернутость структуры. Но особенность данного произведения в том, что «Каменный век» – это роман-миф в стихах.

Появление «Каменного века» знаменует собой «становление в кабардинской литературе новой художественности, которая является результатом соединения анимистического пласта в языке с художественным опытом развитых литератур, будь то поток сознания или мифологизация действительности. Появление такого романа в молодых литературах казалось далекой перспективой, ибо инерция национальной литературы, воспевавшей уже несуществующее единство личности и общества, была еще более чем ощутима. Отсюда творческая полемика с традицией (литературной и долитературной) во всей ее протяженности» [66:229].

Как справедливо отмечает Ф.А. Урусбиева, «Каменный век» – это «борьба двух доисторических племен, дореев и эминеев, которые существуют в поэме не в исторической и национальной определенности, а как архетипы будущих народностей» [69:134]. «На примере войны двух древних племен, – пишет М.А. Хакуашева, – автор в экспрессивно-выразительной художественной манере отражает один из самых важных моментов истории, когда на смену принципу справедливости с позиции силы приходит нравственный императив. Парадокс заключается в том, что в войне дореев и эминеев нет победителей, но проигравшими оказываются все [109:146]. Пользуясь предложенной Л. Арутюновым терминологией, Ю. Тхагазитов определяет «Каменный век» как «индивидуальное мифологизирование», в то время как, по мнению ученого, «Вершины не спят» А. Кешокова – это «эпическое мифологизирование» [66:208–209].

Используя жанр романа-мифа, Х. Бештоков приходит к новому типу эпического повествования и новому для кабардинской литературы романному мышлению через полемику с эпическим синтезом в национальной прозе и поэзии. Естественно, что поэт учитывает в формировании нового романного синтеза опыт и открытия кабардинской поэзии. Однако для понимания новаторства «Каменного века» и его места в адыгской литературе в первую очередь необходимо обратиться к мифической основе произведения. Автор обращается к мифологии, чтобы получить ответы на весьма важные философские вопросы: «В чем смысл жизни для адыга?»; «Какова роль адыгского народа в мировом соцветии

народов и в развитии человечества вообще?»; «Есть ли будущее у народа, и в чем оно выражается?» и т.д.

Миф по своей природе не может иметь сложной композиции, – он всегда прямолинеен, в нем все подчинено эмоциональному выражению отношений человека с внешним миром. Композиция романа-мифа «Каменный век» также достаточно проста. В романе минимальное количество действующих лиц – персонажей, представляющих конкретных людей, в романе немного. Это дореец Ану, женщина из племени Орла Рану и мужчина из того же племени Гучу. Даже у предводителей племен нет имен, но они персонифицированы в произведении по характеру и их поступкам. В романе также персонифицированы различные предметы и явления: нож, камень, лес, река, бык (Черный Бык – тотем дореев) и другие силы природы, наделенные автором человеческими качествами – мыслью и чувствами. Сюжет романа можно передать в нескольких предложениях, но это вовсе не умаляет достоинств произведения, а, наоборот, выражение сложного мифологического подтекста через упрощенную композицию делает «Каменный век» одним из уникальных произведений в литературе северокавказского региона. Здесь нужно отдать дань яркому таланту и художественному мастерству автора.

Как правило, миф основан на трех началах: страхе, надежде и фантазии. Страх и бессилие человека перед силой и явлениями природы создали условия для возникновения мифологических сюжетов. Уже отмечалось исследователями, что «... величественные явления природы явились важнейшим, быть может, первым объектом творчества» [44:318]. К. Маркс в работе «К критике гегелевской философии права» подчеркивает мысль о том, что «древние народы переживали свою предысторию в воображении, в мифологии» [46:419]. Таким образом, миф воплощает в себе определенный исторический этап развития человеческого мышления, основой которого является отношение человека к природе, его борьба за существование. Сюжеты мифов, как правило, разворачиваются именно вокруг этого основного тематического узла.

Миф по своей природе дуалистичен. Его дуализм создается противопоставлением положительного и отрицательного начал. В «Каменном веке» это противопоставление зла и жестокости

с добром и гуманизмом. Зло также само по себе дуалистично. Оно проявляется даже в образе Гучу, который вместе с Рану спасает Ану. Но при появлении тотема дореев – Черного Быка – непосвященный Гучу убивает его, за что «обретает» обличье зла в глазах Черного Быка, из которых в момент убийства «выпадает солнечный луч», а также в глазах Ану, который затем убивает его.

Неоднозначен и образ Черного Быка. На наш взгляд, он одновременно заключает в себе положительное и отрицательное начала. Сам образ символизирует войну, но с другой стороны, он выступает «как хранитель душ» («псэхъумэ») дореев.

В романе жестокость порождает жестокость, кровь порождает кровь. Так устроен внутренний мир черкеса, его психология. Основные архетипы национального Космоса и поведения адыгов – бог, свобода, честь, законы бытия и т.д. Об этом блестяще писал М.Ю. Лермонтов в поэме «Измаил-Бей»:

Там поразить врага не преступленье;
Верна там дружба, но вернее мщенье;
Там за добро – добро, и кровь – за кровь,
И ненависть безмерна, как любовь.

[140:166]

В силу такого нрава адыгов зло представлено в «Каменном веке» как замкнутый круг бед и несчастий, из которого по уровню сознания вращающихся в нем людей практически невозможно выбраться. Выход за круг циклического восприятия времени и событий главному герою романа дается с большими трудностями.

Дуалистичным, даже полиморфным оказывается в «Каменном веке» образ Псомордого, который заключает в себе «дьявольское начало». Но именно он «указывает главному герою произведения на порочность людской жизни, проявляя себя в разговоре с юношей с позиций разума и гуманизма» [109:146].

Дуализм мифа в романе находит свое выражение и в том, что существование конечного и зависимого, практически достигнутого предшествующим опытом, с одной стороны, и бесконечного и независимого, а, следовательно, неосвоенного и непонятого – с другой, вступили в противоречие, а это требует объяснения. И здесь на помощь приходит мифотворство,

которое и пытается объяснить своими средствами явления (например, появление Псомордо), не зависящие от человека и неподвластные ему. Путь исканий, проходимый главным героем «Каменного века», символизируется автором как духовные искания человека самого себя, так и способы организации пространственно-временного континуума и оформления национального Космоса, определения ее ведущих координат. Все это в совокупности обуславливает развитие сознания, рефлексию над сутью добра и зла. В образе Ану отобразились мироощущение и мировосприятие древнего человека, только начинающего тщательно всматриваться в окружающий мир и познавать его. Таким образом, в духовных исканиях Ану, а также в мифологеме его жизненного пути символически отображена мифологема эволюционного пути всего человечества и перспективы его дальнейшего развития.

По утверждению А.Т. Шортанова, «миф – это заблуждение наших далеких предков, заблуждение, в которое они верили как в непреложную истину» [78:18]. В «Каменном веке» много мистики, суеверий, заблуждений. Одним из них является вера дореев и эминеев в древнюю формулу:

Бийм уиукламэ –
Уи псэр щІым щІэлъынущ,
Узыуклар јукІыжыху уи кјуэшхэм.

[117:92]

Если тебя убил враг –
Твоя душа будет томиться под землей
До тех пор, пока твои братья не убьют убившего тебя.

(Пер. подстр.)

Именно эта формула и породила тот самый порочный круг «кровь за кровь», о котором мы говорили выше. Она стала причиной гибели обеих племен.

В «Каменном веке» отражены многие разновидности и образы зла, сопровождающие человека на протяжении всей жизни. Войны, жестокость, борьба потребовали от автора особенного тона письма. Однако в произведении есть идиллические сцены, прекрасные картины состояния природы. И, проводя параллели

между добрым и злым началами жизни, автор задается вопросом, почему нет гармонии в отношениях людей, почему они не настойчивы в стремлении к добру. Наверное, потому, что древнее, первобытное сознание людей еще не различало, что есть добро, а что – зло.

Как известно, миф всегда обращен в прошлое, он рассказывается, как подчеркивает Макс Мюллер, «...как прошедшее, которое никогда не было настоящим» [53:60]. Мы определили бы роман-миф «Каменный век» как настоящее, выраженное через прошлое. В свете первобытного мышления автор показывает деградацию нравственных законов, принципов гуманизма, эстетических и этических устоев в современном обществе. Одновременно он стремится понять, каким было человечество у своих истоков, и каким оно должно сохранить себя в будущем, вписать себя в художественную картину мира. Автор обращается к мифу для того, чтобы подчеркнуть мировую значимость текущей современности, осознать нынешние дела, конфликты, страсти в контексте всей истории. И что необычайно существенно, история эта предстает как мир, творимый человеком. Вот почему столь очеловечены, даже приземлены некоторые персонажи в романе (например, Луна). По своей внешней оболочке роман повествует о чем-то далеком, диком прошлом. Но через аллегории автор изображает современное общество с присущими ему недостатками.

Говоря о специфике мифа как формы мышления вообще и как формы художественного мышления в частности, нужно, конечно, определить меру и способы проникновения мифа в современную литературу. Можно выделить несколько основных линий, по которым протекают эти процессы. Во-первых, непосредственное и полное погружение в стихию мифа, который на вид предстает как «сырая», художественно не обработанная история, приобретающая, разумеется, современный смысл. Во-вторых, «усвоение» мифа (Ч. Айтматов). В данном случае важен не сам сюжет (определенно или скрыто легендарный), но характер и содержание авторской идеи. Наконец, третий и самый, на наш взгляд, распространенный и существенный для современной литературы вариант – художественное воплощение мифологического сознания, которое воспринимает мир синкретично, – как замкнутое пространство, лишенное

начала и конца и самодостаточное в своей надындивидуальной всеобщности. В этом своем обличье роман-миф сходен с притчей, однако отличается от нее гораздо большей предметной живостью.

Характерным примером такого типа прозы может служить роман-миф «Каменный век» Х. Бештокова. В этом произведении важно не то, что возникают мифологические параллели (тот же образ Псомордого), существенно другое: общий творческий принцип построения романа, в основе которого лежит «скрытая» в глубоком подтексте произведения коллективная память – «племя» в терминологии автора. По отношению к ней самоопределяется любой из бештоковских персонажей, какой бы резкой индивидуальностью он не обладал. Собственно, осознав свою причастность к «племени», человек только и способен осуществить себя как личность (правда, это скорее мыслимый, нежели художественно выраженный идеал). И наоборот, выпадение из племени (например, когда все племя дореев погибает, и главный герой остается один, или же изгнание Рану и Гучу, нарушивших запрет своего племени) неминуемо обрекает человека на духовную деградацию. В свете бештоковского опыта становится также отчетливо видно, чем вдохновлялась и вдохновляется литература, обращаясь именно к такой форме преображения мифа. Перед нами по существу все те же попытки гуманизации действительности средствами художественного творчества, попытки восстановления целостности жизни, распавшейся на цепочку отдельных существований. Важное значение в структуре «Каменного века» имеет соотношение «мифа творимого» и первобытного мифа. Как отмечает Е. Мелетинский, «...кардинальная черта мифа, особенно первобытного, заключается в сведении сущности вещей к их генезису: объяснить устройство вещи – это значит рассказать, как она делалась: описать окружающий мир – то же самое, что поведать историю его первотворения» [48:53].

Как известно, миф, как таковой, не может существовать без обрядно-ритуальных установлений, своеобразных религиозно-мифологических норм. А обрядно-ритуальные установления, амплифицирующие, в конечном итоге, воздействие мифа на людей, служат как раз основой для организации «сферы поведения» людей и общества в целом. Наглядное подтверждение

тому – «до предела ритуализованные обряды» (Е. Мелетинский), представленные в «Каменном веке». По замыслу автора, именно ритуализация обряда служит одной цели – организации «сферы поведения» всего рода или племени. Здесь важная роль отводится также явлениям и атрибутам природы. Вне природы немислимы никакие обряды и ритуалы. Вспомним, к примеру, идиллические сцены, живописное описание пейзажа во время празднования «Дня Орла» в романе. Этот эпизод, который мы назвали бы «проблеском» среди описания войн, жестокости, ужаса, страха, на наш взгляд, преследует одну цель: приведение рода, племени, всего человечества к определенной форме организованности, создание для всех общего и обязательного статуса поведения – этикета. Автор обращается к мифологии и ее обрядовым атрибутам потому, что они непосредственно проецируются на чувства человека, в то время как религия, например, преимущественно воздействует на сознание. Сознание героев в «Каменном веке» еще на стадии становления, наверное, поэтому в романе отсутствует религиозный пласт, который по идее обычно сопровождает элементы мифологического творчества. Следует обратить внимание и на другой архаический ритуал, который на первый взгляд незаметен и может показаться незначительным. После победы над дорейцами, предводитель эминеев, держа в руках копьё с головой предводителя дореев, приходит в пещеру (обиталище дореев) и приказывает принести в жертву трех быков. Для архаического сознания ритуал и его центральная часть – жертвоприношение – главенство в бытии, в природе в целом, «духовное утверждение» победы над врагом. Важное значение имеет и праздник в честь «Дня Отца всех быков». В этот день дорейцы приносили в жертву черного быка, а в другие дни убийство быка грозило им смертью. Автор также описывает специальный обряд, связанный с этим праздником: «молодые люди вставали вокруг убитого быка и вдыхали его пар», который обладал целительной силой:

Гуум и бахъэм дэхъужт
Уи жьэн узи,
Псчэ узи,
Щхъэ узи...
И фэ цынэм зы жэщ

КүзүңҮлҮм лҮхүкҮ
Шынэ имыңҮт...

[117:147]

Пар убитого быка исцелял
Туберкулез,
Кашель,
Головную боль...
В его свежей шкуре одну ночь
Пролежавший не знал страха
До конца своих дней...

(Пер. подстр.)

В древнегреческой мифологии человек обозначался как детище Неба и Земли, то есть некое средоточие духоматерии. Исходя из этого, следует уделить особое внимание эпиграфу «Каменного века» – отрывку из мифа о Фэтоне. Гелиос – бог Солнца – дает наставление сыну «не подниматься слишком высоко...», но и «не опускаться слишком низко...». Путь, заповеданный Гелиосом, есть срединный путь. Тем самым автор уже в самом начале романа задает основное идейное направление произведения. «Путь главного героя и олицетворяемого им всего человечества есть путь золотой середины, который суждено пройти человеку – промежуточному существу между животным и богом» [101:167].

На наш взгляд, существует и совершенно неожиданное, скрытое значение данного эпиграфа. Чтобы понять это, обратимся к родовым знакам (или тотемам) трех племен в романе: Орел у одноименного племени, Черный Бык у дореев и Змея у эминеев (автор не указывает в романе родовой знак эминеев, но мы смеем предположить, что это была Змея, в силу того, что в романе приводятся «змееголовые копья» эминеев, а родовые знаки, как правило, изображались на орудиях, предметах быта и т.д.). Примечательно и символично, что «золотую середину», о котором говорится в эпиграфе романа, представляет здесь образ Черного Быка, являющегося неким «срединным существом» между Небом, представленным в образе Орла, и Землей, представленным в образе Змеи. Наверное, поэтому автор обращается именно к человеку из племени Черного Быка – Ану, как обобщенному символу прогресса всего человечества, как символу эволюции человеческого сознания.

Символичен и второй эпиграф, взятый из романа в стихах Али Шогенцукова «Камбот и Ляца»: «Опусти оружие, дай сказать, я тоже рожден человеком». Он свидетельствует о проекции сюжета романа на современные проблемы. Во-первых, человек всегда имеет право на свое слово, свое мнение, и, во-вторых, применение оружия – не лучший способ разрешения любого рода конфликта.

Итак, идейную направленность «Каменного века» можно определить одним словом – «вочеловечение». Оно утверждается автором не как доминирование разума, а как доминирование духа, как стремление к более высоко нравственной организации бытия, очищенного от первобытной жестокости, взаимоуничтожения, как перерождение в красоте, любви, осознанном стремлении жить и продолжаться. Все это происходит в романе вопреки витальным инстинктам – страху и ужасу перед неизвестностью, неизведанным и непознанным. Подобным образом «показанная на самом излете праобщность, обреченная на гибель и забвение, как антигуманная, противопоставленная Человеку, несет в себе те зерна надежды и вочеловечения, которые позволяют ей начать свое новое, уже историческое, активно деятельное существование на началах добра и любви» [69:135].

К сожалению, критика обошла стороной особенности структуры и поэтики романа-мифа «Каменный век». Он состоит из 27 глав, каждая из которых своеобразна по своей структуре, композиции, поэтике. Роман далеко выходит за рамки реализма, автор широко использует в нем аллегорию, иносказание, намеки, блестящий художественный слог, элементы новой поэтики, граничащие с творческим экспериментом. Исследователь М.А. Хакуашева отмечает особые, новаторские принципы поэтики, смелость и неожиданность в системе структурирования и организации художественного текста, глубину и широту философского поэтического осмысления и постижения материала, особую силу и остроту художественного воздействия [109:150].

В целом, по поэтике своей «Каменный век» близок к фольклорным произведениям. В нем можно встретить отрывки, по своей композиции, особенностям ритмики и метрики близкие к народным пословицам, поговоркам, скороговоркам, старинным песням. Выражение *«Щыблэшэм хуэдэу зызэнхадзрэ,*

/Хьэ дзэпкъкIэ кIуэцIым хэшхыхьыжу» [117:79] напоминает поэтику известной адыгской загадки «АдакьэкIэу кьэггэшарэ кьаз шырыдзэу дэбызкIауэ». Благодаря аллитерации данное выражение приближено автором и к поэтике народных скороговорок. Кроме того, приведенные строки Х. Бештокова связаны фольклорной (народной) рифмой (зызэпхадзрэ – дзэпкъкIэ). Поэтический язык «Каменного века» характеризуется также яркой образностью. Например, трудно вообразить себе содержание следующих строк: «Кьуалэбзу хэцтхэм зэрызехьэу /Дакуэж шынальхэр жыг гуфIакIэм» [117:75]. – «Испуганные птицы в суете /Запихивают мелодии за пазуху деревьев».

Образность произведения определена богатством художественно-изобразительных средств:

– **олицетворениями**: «махуэ Iунэр этож» [117:132] – «улыбается день», «шынагьуэр и блэгьукIэм кьепхьуэу» [117:77] – «страх хватает его за плечи», «мэпсалъэ сэхэр» [117:81] – «ножи разговаривают», «ЛьахьшабзэцIуафэр – /Бгыпэм фIэсц» [117:81] – «Небо низко – /Сидит на вершине горы», «Вагьуэ цIэцIывэжахэр – /Плбыжыц» [117:81] – «Сбежавшие звезды – /Красны», «Зызыхуаший /Жыг дияхэм, /Хэлъэту мэкIэзыз тхьэмпнэбэр» [117:86] – «Тянутся друг к другу /Озябшие деревья, /Взрагивая, дрожит листва»;

– **эпитетами**: «дыгьужь губжь» («волчий гнев»), «бжыцхьэблацихьэ» («змееголовые копья»), «губжь пцтыр» («горячий гнев») [117:75];

– **сравнениями**: «мэцацэ кьуницхьэр чыцэ гьуру» [117:79] – «ломаются кости, словно сухие заросли», «я ужь шуудзэу итиц лъэмакьыр» [117:76] – «топот, словно конная дивизия, следует за ними», «Дорейхэр кьиуэри и хэкум /Мэлыфэу ар зэхафитхьат» [117:77] – «Дореи напали на его родину /И изодрали ее, как овечью шкуру».

Автор использует разные синтаксические конструкции, формы монолога, диалога. Особенно интересен диалог между Ану и Псомордым.

Нередко поэт в своем произведении «обыгрывает» фонетику слов, при котором наблюдается не простая «игра слов», «игра в поэзию», а каждое слово текста имеет свое семантическое наполнение:

Мэжьутэ бжыкIхэр,
Куэпкъхэр,

КІэпкѣхэр,
 ЗэфІатхъ плІэфІэлъхэр,
 Псэхэр, фэхэр,
 КІуэцІрахыр цхъэбгъухэр,
 Блэгъухэр,
 Жьэгъухэр...

[117:79]

Большое место в романе занимают рефрены:

Хуит ииІрэ кѣиутІыицмэ блэр –
 Шхъухъ псыдзэр псыхъуэм диутхэнуц.
 Хуит ииІрэ кѣиутІыицмэ блэр –
 Шэрэз аркъэныр иридзэнуц.

[117:76]

Несмотря на то, что по своей структуре и поэтике «Каменный век» представляет собой поэтический текст, в нем не часто можно найти примеры полных рифм. Вот наиболее удачный, на наш взгляд, пример концевой (парной) рифмы, которую можно встретить в «Каменном веке»:

Къотэджыр лЫжьхэр,
 ЖьакІэ хужьхэр,
 Илъэсу дапщэ къагъэщІами,
 Я жьакІэм мывэу кІэрыщІауэ.

[117:83]

Что касается метрики романа-мифа, то в нем не выдержан определенный стихотворный размер: нередки «обрывы», незавершенности фраз, строк, резкие переходы от одного размера к другому, их сочетания. Но в большинстве случаев в своем произведении автор пользуется трехсложными размерами. Например, разностопным амфибрахийем:

КъокІуатэр пшэ къуацэр,
 Зегъазэр и шхалгэр икъузу.
 Лъэбжьанэр хеукІэ,
 Іуельэффри зы вагъуэ жьэдедзэ.

[117:99]

U–U /U–U
 U–U /U–U /U–U

U-U /U-U
U-U /U-U /U-U

Первая и третья строки состоят из двух стоп, вторая и четвертая – из трех.

В романе встречается также пример разностопного анапеста:

Къыщеудри Ану,
ЗимыщІэжу щІокІие мэз кІыфІым,
Къыщеудри Ану,
ЗимыщІэжу хокІие жэщ Іувым.

[117:99]

UU- /UU-
UU- /UU- /UU- /U
UU- /UU-
UU- /UU- /UU- /U

Роман-миф «Каменный век» целиком кодифицирован, каждый символ насыщен глубоким эстетическим содержанием. Уже в его названии заложен код, который еще больше вуалирует глубокими символами по ходу развития сюжета. Выявляя и создавая цепочку знаков и символов, выводя на первый план глубоко скрытые смыслы, Х. Бештоков создает свой собственный стиль, который черпает свое начало в образе мышления древнего адыга. При этом автор широко использует определенные знаки и символы из мифологии, фольклора и традиционных верований своего народа.

Нужно отметить и богатство изобразительно-выразительных средств, задействованных поэтом в романе. Уже в первой строфе произведения автор пользуется емкими **эпитетами**: копьа наступающих эминеев отточены и «закалены горячим, жестоким гневом» [117:75]; сравнениями: «деревья, словно обнаженные девушки», а «девушки как молодые деревья стройны» [117:126], «сердце стучит в груди, словно дятел» [117:99]; **олицетворениями**: «песок жалуется под ногами эминеев» [117:75], «вода разговаривает в корыте» [117:144], «сон стережет глаза» [117:98]. Х. Бештоков часто пользуется аллитерациями, повторами слов, которые не только придают тексту особое звучание, создают особый тип

речи, ритмичность, мелодику, но и служат раскрытию основного идейного содержания романа. Богатством поэтической лексики и художественно-изобразительных средств отличаются сцены празднования «Дня Орла»: солнце *«вышивает крылья орлов на поверхности зеленой воды, выжатой из травы»* [117:144]. Автор приводит также резкие и неожиданные контрасты. За описанием прекрасного пейзажа следуют трагические состояния душ героев.

В своем романе-мифе Х. Бештоков пользуется не только традиционными художественно-изобразительными средствами, но удачно «приспосабливает» к адыгской литературе элементы фантастики и мистики:

Псыр уафэм дожей,
Жыг кьомым псым хэту загъэпскыр.
Бдзэжьейхэр кьудамэхэм тесу,
Уэршэрурэ,
Дыгъэ зрагъэу.

[117:108]

Вода течет в небо,
Деревья купаются в реке.
Рыбы, сидя на ветках
И разговаривая,
Загорают на солнце.

(Пер. подстр.)

Или же:

ЕгъэщIагъуэр Дорейм:
Сэ псы Iуфэм сыIусщ,
Жыгыр сыгыгу,
Си щхьэр псым хэт хидза
Къыпызычу мы си щхьэ тхьэмышцIэр?

[117:120]

Удивлен Дорей:
Я сию на берегу реки,
Держась за дерево,
Кто бросил мою голову в воду,
Оторвав мою бедную голову?

(Пер. подстр.)

Роман насыщен также элементами натурализма. Самый удачный, на наш взгляд, пример

Льым хохуэ нэхэр,
Къыдэплъейуэ.

[117:81]

Глаза падают в кровь,
Смотря вверх.

(Пер. подстр.)

напоминает отрывок из рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый»: *«В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно»* [139:382].

Особое место в «Каменном веке» занимают и элементы «черного юмора»:

Флагъэхур щхъэхэр,
Щхъ хъурейхэр,
Губжь флейкIэ къуа
Мо щхъэ къэбыжьхэр,
ЦIэм пашхыкIа
Мо щхъэныкъуэжьхэр.
Льым хохуэ – бах!
Псым хохуэ – баф.

[117:81]

Отрезают головы,
Округлые головы,
Набитые безнравственным гневом
Тупые головы,
Отгрызенные вшами
Глухие головы.
Падают в кровь – бах!
Падают в воду – баф!

(Пер. подстр.)

Несмотря на сложную структуру, конструктивность произведения, роман-миф Х. Бештокова «Каменный век» читается легко. Он написан живописно, выразительно. В нем эпос

дополняется и усиливается лирическими элементами. Роман новаторский и необычный для современного читателя. Для его понимания необходимо иметь соответствующие знания мировой эстетической мысли прошлого столетия. «Каменный век» по праву можно назвать не только философским, но и психологическим романом, в котором автор пытается определить природу человека, выявить то, что остается в человеке при любой морали общества. Ставя такие глобальные проблемы, вполне естественно, что многие вопросы в романе остаются открытыми, – например, финал произведения. Как пишет адыгейский исследователь К.Н. Паранук, «герой еще в юном возрасте, а значит, соответственно явлению юниората, он еще способен на инициацию, для чего еще предстоит пройти через испытания, лишения, – все то, что суждено пройти всему Человечеству по пути познания истины» [101:167].

Сюжет и средства раскрытия идеи «Каменного века» условны и весьма сложны, что дает возможность поливариантного прочтения произведения. И, как замечено выше, для прочтения и понимания романа Х. Бештокова необходима особая филологическая подготовка и особый «духовный настрой». Но даже в этом случае у разных ученых может быть разное понимание отдельных эпизодов и глав романа. Так, К.Н. Паранук интерпретирует эпизод празднования «Дня Орла» как право женщин один раз в году встречаться с мужчинами [101:167]. Х.И. Баков пишет, что в этом эпизоде «автор ведет речь о грехах человеческих вообще» [87:322–323]. Или, если тот же Х.И. Баков понимает идею «Каменного века» как крушение идеологии прошлого столетия [87:324], то Ю.М. Тхагазитов видит в нем «антивоенное произведение, предупреждающее человечество о грозящих ему опасностях» [66:230].

Как бы то ни было, роман-миф «Каменный век» Х. Бештокова – это значительное явление в адыгской литературе последних десятилетий. В 70-е гг. XX века (когда создавался «Каменный век») в адыгских литературах не было подобного произведения, выходящего за рамки реализма. По верному замечанию Ю.М. Тхагазитова, роман-миф Х. Бештокова можно определить как произведение нравственного эксперимента, обращенное к поискам новой гармонии в отношениях между людьми, между человеком и природой. В романе акцентируются

актуальные вопросы человеческого существования, проблема становления, формирования личности, ответственности ее перед историей. В таких масштабах эти проблемы не ставились в кабардинской литературе до Хабаса Бештокова [66:172–173].

«Сюжет «Каменного века» связан с историей адыгского народа так же, как с историей любого другого народа, так как содержит некую уникальную модель длительного драматического становления человеческой морали. Автор художественно репрезентирует эпоху, когда трагически уходили в прошлое великие тотемы, освобождая сознание людей для другого, принципиально нового духовного движения» [109:149].

Символика художественных образов и деталей

Символы в художественном произведении являются мощным смыслообразующим средством, а интерпретация символа – механизм организации процесса понимания с целью освоения смыслов художественного текста. С древнейших времен человека сопровождают символы, с их помощью он пытается сделать видимыми и узнаваемыми свои идеи. Однако функции и значения символов часто разрастаются до чего-то большего и перестают быть только художественно выполненными указателями. В течение тысячелетий они позволяли писателям, поэтам, скульпторам, художникам и ремесленникам передавать глубочайшие мысли о человеке и природе. Пожалуй, всем с детства известна растительная и животная символика. Яблоко – символ греха и раздора; цветок апельсина – неперенный атрибут наряда невесты; большеглазая, молчаливая сова – символ мудрости, этим перечислениям нет конца.

Философия определяет символ (от греческого «бросание, метание совместно несколькими лицами чего-либо», «знак, опознавательная примета») как «знак, в понятие которого входят, не поглощая его, художественный образ, или аллегория, или сравнение» [90:504]. Правильным и глубоко содержательным с точки зрения именно художественной литературы представляется нам определение символа, данное Т.А. Касаткиной: «Символ – указание к содержанию различных

частей текста, вроде бы совершенно между собой не связанных, на перекрестке которых рождается истинный смысл символа, преобразующий, как зажженная свеча, смысл соотнесенных частей, освещающий их светом нездешним» [34:321].

Обращение к символике романа-мифа «Каменный век» обусловлено тем, что символ в художественном тексте, помимо своего потенциала в качестве средства смыслообразования и интерпретативного средства освоения смыслов текста, обладает свойствами опредмечивать эстетические, культурные, исторические реальности, способностью устанавливать герменевтические связи, актуальные для понимания текста. Как известно, символом может служить как абстрактное понятие – геометрическая фигура, число, буква, так и любой материальный предмет – небесное тело, растение, животное, камень или металл, а также мифы, легенды, их эпизоды, обряды и ритуалы... Но не только. В пределе – каждый элемент художественной системы может быть символом – метафора, сравнение, пейзаж, художественная деталь и т.д., в том числе заголовок. Символами могут быть литературные герои, характеры и персонажи. В символе прослеживается связь как с природой, историческими событиями, так и с психологическим состоянием человека, особенностями его миропонимания и переживания. В процессе своего функционирования многие из символов приобретают общественно-осознанную значимость и становятся устойчивыми, каковых много в социально-бытовой жизни (кольцо, платок, дерево и др.), в устном народном творчестве и художественной литературе. Особенность символа в литературном произведении состоит именно в том, что ни в одном из ситуаций, в которых он используется, он не может быть истолкован однозначно. Даже у одного и того же автора в одном произведении символ может иметь неограниченное количество значений. Именно поэтому и интересно проследить то, как изменяются эти значения в соответствии с развитием сюжета и изменением состояния героя.

Еще первый адыгский просветитель Ш. Ногмов в труде «История адыгейского народа» ввел основные символы, мифологемы, пантеон языческих богов, а также ритуалы, которыми сопровождалась мифы и языческие обряды. Таковы символы камня, меча, коня и другие, характерные для адыгской модели мира. В поэтическом арсенале горцев символ всегда

занимал большое место. Испокон веков он был связан с понятием поэтического мастерства, а мастерство, как известно, – категория, организующая мир и превращающая материальное в духовное. «Символический реализм» был охотно воспринят национальной литературой, увидевшей в нем возможность плодотворного использования народной поэтической традиции, а также того этического, нравственного опыта, который был до того как бы «законсервирован» в фольклоре. Появилась поэзия «согретого камня», «раненного камня», «книги земли», баллады о дереве, орле, целые циклы стихов о «душе камня» и т.д. Уже в самом перечислении наблюдается, насколько изменчив и поливариантен природный ряд, взятый на вооружение современными авторами.

Примером произведения, от заглавия до конца построенного на символах, может служить роман-миф «Каменный век» Х. Бештокова. Философская и психологическая глубина данного произведения безгранична, поэтому, бесспорно, интересен мир его художественных символов. В данном разделе мы остановимся на некоторых из них.

В творчестве Х. Бештокова символ – один из самых широко используемых словесно-художественных образов. У поэта все значимо: каждое слово, определение, жест, имена героев, названия племен, символика цвета, числа и т.д. Уже в названии романа-мифа заложен символ – камень, – который занимает большое место в композиции произведения. Мы согласны с мнением М.А. Хакуашевой о том, что роман-миф Х. Бештокова получил название «Каменный век» «не столько потому, что действия происходят в период каменного века, сколько «каменных нравов» [109:149].

Образ **камня** ярко вписан в северокавказскую литературу и имеет символическое значение. Во-первых, он присутствует в названиях многих произведений, книг: «Согретые камни» (А. Кешоков), «Раненый камень» (К. Кулиев), «Камень Асият» (А. Охтов), «Камни помнят» (О. Этезов), «Медвежий камень» (З. Толгуров) и др. Во-вторых, использование данного образа в большинстве случаев связывается с фольклором, а именно с легендой о рождении Сосруко – «сына камня». Приведем пример из творчества А. Кешокова:

Рожденному на камне, мне в наследство
Был отдан камень волею судеб.
Мужчиной будь, – мне говорили с детства, –
Чтобы уметь из камня выжать хлеб.

[135:52] (Пер. Н. Гребнева)

Здесь поэт в словах «рожденному на камне», намекает на то, что он наследник великого нарта Сосруко. В такой же роли ощущает себя и лирический герой Х. Бештокова в стихотворении «Сосруко» (1964): «*БжьыблкIэ уи лэужьыр уэжри – / Уэ нарт хъыжьэм сэ сурикъуэц*» [129:36]. – «Так как кровное родство наследуется в семи поколениях, / Нарта смелого я твой сын». Важное место в фольклоре адыгов занимает образ Абра-камня (Абрэмывэ) – сказочного камня необыкновенной тяжести:

Абра-камень бросают
Нарты с этой горы (Харама-гора. – Л.Х.),
Но Сосруко булатный
Лбом толкает обратно
Абра-камень летящий...

[138:22]

Образ камня занимает большое место в романе-мифе «Каменный век», и становится «центральной мифологемой» [109:148]. Камень символизирует, с одной стороны, твердость, силу воли, а с другой – «бездушные», «жадные». У адыгов есть поговорка «*мывэм хуэдэу быдэц*» (букв. «тверд, как камень») в значении «жадный», «скупой». Камень как центральный, главный символ произведения соотносится чуть ли не с каждым образом, каждой деталью романа-мифа. Предводитель эминеев характеризуется словами «худощавый», «смуглый», «каменный». Думается, не Сосруко ли он? Как известно, Сосруко представлен в нартском эпосе как «*лIы фIыцIэ гъуцIынэ*» – букв. «смуглый, железоглазый мужчина». Здесь подтверждается тот самый фольклорный подтекст, о котором мы говорили выше.

Также в романе много каменных предметов – «каменные копья», «каменные ножи», «каменными» оказываются руки воинов: «*ЦIыхухъу къэушахэр мывэIэкIэ / Бжыхэм епхъуац*» [117:103]. – «Проснувшиеся мужнины руками твердыми, как камень,

/Схватились за копья». Чтобы добыть себе костный мозг косуль и коз, люди камнями разбивают их голени и «высасывают» из животных их «быстроту». «Каменеет» Ану от горя и невыносимых испытаний. После убийства Гучу он боится, что может вернуться враждебная душа и превратить его самого в камень. **Пещера** (символ «первобытного хаоса»), в которой эминей истребили дореев, выступает в образе «каменного кита-людоеда»:

БгъуэнцIагъыр маццэщ,
Мывэ джей цIыхулышхщ.

[117:83]

Пещера – яма,
Каменный кит-людоед.

(Пер. подстр.)

Через символику камня передается горе людей, тревога старейшин рода за будущее своего клана: *«прожитые ими года подвешены на их борода, словно камни»*, т.е. есть намек на то, что борьба дореев и эминеев длится уже не одно десятилетие, и неизвестно, когда она закончится. Эта борьба символизируется в романе также через природные явления:

Толькъунхэр ныбафэклэ
Къоуэ мывэжхэм.

[117:86]

Волны животом
Бьются о камни.

(Пер. подстр.)

Символика камня представлена и в образе пресмыкающихся, «выползающих и обратно вползающих» в реку, представленную как кладбище дореев. Символично и то, что единственный спасшийся дорей Ану сидит на «черном камне», который символизирует в данном случае центр духовного мира дореев (вокруг него, словно рыбы, «плывут» души погибших дореев»), перепутье судьбы главного героя – единственного представителя племени. Ану не знает, что делать. Каждое направление обречено на смерть: *«если он повернет к Востоку, эминей убьют его; если переплывет реку и пойдет в горы, огонь»* (видимо,

вулкан. – Л.Х.) спалит его; если пойдет в лес, его тут же растерзает первый попавшийся медведь; если встретит кабана, и он свалит его с ног, черные змеи будут обвиваться вокруг него» [117:91]. Поэтому главному герою произведения остается лишь завидовать камню, который, по его мнению, не знает горя и «никогда не проливал слезы».

Х. Бештоков создает в своем произведении мир, разделенный на живых и мертвых, но «мертвые» получают, как бы пафосно это не звучало, живее живых, потому что их души приходят к живым, направляют к истине, спасают от самозабвения, становясь главными символами отечества и памяти народа. Поэтому камень представляется Ану живым существом, он советуется с ним как с родителями, как с погибшими соплеменниками. Но в гневе главного героя камень вновь «теряет» человеческий облик, Ану перестает созерцать в нем лица родных и близких, и «топчет его, словно бык». Такое «превращение», «оборотничество» камня в глазах главного героя усиливает эмоциональный накал, психологическую нагрузку произведения.

В самом начале «Каменного века» дорей представлены как сильный народ, смелые люди. Но, как говорится, над каждой силой есть сверхсила. В кульминации романа истребленное племя дореев, их разрушенные края символизируются через образы «озябших невзрачных деревьев» и «полугнилых придорожных камней».

Как отмечают многие исследователи, смысл символов меняется в зависимости от художественного контекста и идет непрерывный процесс обновления их значений. Психоанализ рассматривает символ не как атрибут сознательной деятельности человека, а как возможность опосредованного проявления бессознательного как в индивидуальной психике, так и в культуре. К.Г. Юнг в духе романтической традиции объявлял наличие человеческой символики как «выражение фигур коллективного бессознательного (архетипов)» [82:274], открывая доступ к размыванию понятийных границ между мифом и символом. Значение камня, как центральной мифологемы «Каменного века», меняется по ходу развития сюжета. В кульминации произведения главный герой мечтает о «каменных зубах», чтобы съесть деревья, кабанов и т.д. Таким образом, символизируется «варварский гнев» первобытного человека, в

котором нет еще зачатков нравственных, эстетических, этических норм; по поведению и уровню сознания он мало отличается от животного. Но уже ближе к концу произведения символика камня меняется. Мир становится «глухим, как каменная тыква». На наш взгляд, этот образ – «каменная тыква» – символизирует безнадежную ситуацию, безвыходное положение и полный крах дорейского народа. Таким образом, почти на всех страницах романа-мифа «Каменный век», встречается образ камня, каждый раз по-разному (прямо или скрыто) символизируя мужество и смелость адыгов вместе с врожденной хладнокровностью к врагам и обостренным чувством мести.

Говоря о художественной символике романа-мифа «Каменный век» необходимо разграничить понятия «символ» и «миф». Миф отличается от метафоры и символа тем, что все те образы, которыми пользуются метафора и символ, понимаются здесь совершенно буквально, т.е. совершенно реально. То, что входит в символ, трактуется в мифе как существующая в буквальном смысле слова и как совершенно не зависящая от человеческого субъекта объективно данная субстанциальность. В этом разгадка того, что мифология всегда трактует о чем-то сверхъестественном. А. Лосев писал, что «абсолютная мифология есть символизм» [41:206]. Всякий миф – символ, но не всякий символ – миф. Миф может изображаться с бесконечно разнообразной интенсивностью своей символики, и символ в конкретных произведениях науки и искусства может как угодно близко подходить к мифу и даже сливаться с ним.

По мнению Ф.А. Урусбиевой, для Х. Бештокова миф на сегодняшний день – единственно возможная форма типизации жизненных явлений, а в художественном смысле – новая форма погружения в «море» образов, расширяющих обыденную реальность, в то же время живущих по законам естественного бытия. Каждое мифологическое уподобление становится единицей общего смысла структуры романа как целого, но в то же время схема не ощущается, так как оно (уподобление) – и часть живой пластической картины. Борьба двух племен в «Каменном веке» – это не тщательно вписанный под реальность абсурд, а усиленный во сто крат природно-космическим масштабом человеческий опыт. Символами выступают не только предметы и явления природы, человеческими качествами наделяются

даже отвлеченные понятия. Например, капля крови вождя эминеев выступает как концентрат ненависти. Все детали, предметы и явления наделены символическим цветом, звуком и характером. Все компоненты образов переливаются друг в друга, взаимодействуют в единстве зооморфного и антропоморфного, земного и космического. Тем самым подчеркивается слабость и бессилие человека перед природой и законами бытия, неотделимость его от природного Хаоса. Как отмечает Ф.А. Урусбиева, «здесь все связано в едином бытии – «биос» и «социум», и это сделано не на уровне приема, где за всем чудится все-таки человек. Мастерство поэта в том, что человек здесь устранен вазправду, даже не брезжит еще его свет в тумане. Х. Бештоков намеренно очищает осознаваемую им реальность от человекоцентризма, от метафоры, в центре которой – сознание человека, уподобляющего все себе» [69:133–134].

Автор использует изображение деталей внешнего мира, которые, по его замыслу, влияют на души героев и предопределяют событийную канву романа. Это «*песня-плач песка*», «*бездыханный сосновый лес*», «*больная река*», «*вой волков сквозь тучи*» – состояние природы, предвещающее беду. На фоне этой сумрачной природы-призрака постоянно и появляется символ **солнца**, солнечных лучей и света. Не случайно, что эпиграфом к своему роману автор приводит отрывок из наставления Гелиоса – бога Солнца – своему сыну Фаэтону. В «Каменном веке» солнце, с одной стороны, это символ щемящей тоски, наступающего конца, невозвратной силы и погибших надежд: «*из глаз быка выпадает солнечный свет*» [117:142]. С другой стороны, это символ, всегда таящий в себе нечто, светлое, великое и божественное среди «волчьего гнева», насилия и кровопролития: «*между рогами Большого Черного существа проглядывает утреннее солнце*» [117:103], «*рыбы загорают на солнце*» [117:108], «*солнце, улыбаясь, смотрит вниз*» [117:118], «*солнце выглядывает из-за краев улыбающегося дня*» [117:132].

В египетской мифологии солнце ассоциируется со светом и духом. В Индии солнце – своеобразное Божье око, зорко следящее за тем, что происходит на земле. «Исчезновение солнца – смерть всему живому, полная катастрофа, причем не только на уровне природы, человечества, но и на уровне космоса, всей Вселенной. Утреннее солнце (часто встречающееся в «Каменном веке». – Л.Х.)

символ рождения, пробуждения, воскресения. Исчезновение солнца – смерть и сон, закат» [112]. Именно так трактуется образ солнца в литературных и живописных произведениях: смерть, как правило, освещена последними лучами уходящего за горизонт солнца; рождение – на фоне первых, нежных солнечных лучей. Кроме того, по мнению многих религиозных проповедников, философов и публицистов, солнце – это форма сообщения между духовным и материальным мирами.

Весьма символично описание атмосферы, когда Ану спасается и оказывается на перепутье судьбы: *«Мэхуэ дыгъэр /Бгым и щыбым дэлъщ»* [117:91]. – *Солнце, упав в обморок, /Легит за спиной горы*». То есть «бессилие» солнца, выступающего в романе в роли некоего духовного ориентира, символизирует безнадежную ситуацию. Но для усиления эмоционального накала автор включает в сон Ану «светлое, улыбающееся солнце» и «ясный день», как предвестники светлого будущего, за которое нужно бороться. Автор чаще приводит образ «восходящего солнца» («нэхуц дыгъэ»), как символ духовного возрождения или перерождения героя.

Одна из символических форм изображения психологического состояния героев «Каменного века» – это **сны**. Мотив сна часто используется в художественных произведениях с целью создать некий скрытый подтекст произведения. Достаточно вспомнить знаменитый сон Обломова в одноименном романе И.А. Гончарова и роль сна Ниловны в романе М. Горького «Мать».

Интерес к символике сновидений восходит еще к глубокой древности. Считалось, что сны являются результатом внешнего воздействия на личность или своего рода «окном» в потусторонний мир. Данное представление подтверждалось внешним сходством между спящим и умершим. Снам уделяли большое внимание как хранилищу тайных знаний о будущем и внутренней жизни человека. По утверждению К.Г. Юнга, фантазия или сны всегда содержат не только то, что казалось самым безусловным для повествователя, но также то, что в данный момент было самым болезненным (или значительным) для него. Определение З. Фрейда «каждый сон – подавленное желание» приводит к тем же самым выводам.

Сказанное выше отчасти подтверждает символическое значение снов Ану в «Каменном веке». Сны служат основой всего

произведения и сопровождают Ану, предупреждая о том, что будет. Через сон главного героя, где тотем его племени Черный Бык соскальзывает с горы и погибает, автор «органично вплетает в ткань произведения элементы волшебства и мистики, раскрывая определенный уровень «взаимообращения реальностей» [3:71]. В критике встречаются разные трактовки символики сна Ану. «Белая вершина из сна Ану кажется такой же призрачной, как сон. Но в виртуальном единоборстве вершины и Черного Быка животное соскальзывает и погибает. Вершина оказывается той высшей, необходимой планкой нравственной эволюции, которую уже не может одолеть бык-тотем, заключающий в себе силу и агрессию. Она оставляет надежду на спасение двух одиноких людей в жестоком, враждебном мире» [109:149]. *Гора* из сна Ану – это «национальная модель мира, жизнь в которой внутренне противоречива, что и заставляет Ану встать на путь поиска» [66:231]. В разных мифологиях гора воспринимается как «образ мира, модель Вселенной, в которой отражены все основные параметры космического устройства» [33:306]. Но для нас важно то, что сам герой остается на вершине, что символизирует его дальнейшую борьбу, хотя гибель Черного Быка Ану воспринимает как трагедию, негативный знак, предвестие беды.

Художественный символ очень часто скрывается у Х. Бештокова под реалистической подробностью. В структуре романа-мифа «Каменный век» нет ни одного приема, который не служил бы прямому или косвенному воспроизведению эмоционального состояния героев. Автор не упускает ни одной детали, причем психологический анализ, как правило, сопровождается описанием атмосферы, царящей в природе, между людьми, которое сопровождается специально подобранными деталями, обозначающими чувства, ощущения.

Лес и дерево – достаточно емкие символы в «Каменном веке».

Лес в «Каменном веке» выступает как символ «чужого», «неосвоенного», хаотичного пространства. Псомордый (еще один образ-символ, о котором подробнее пойдет речь далее) приглашает Ану к себе в лес, где живут его родичи, чтобы «спасти плоть», но герой отказывается принять его приглашение и вести животный образ жизни. Герой получает еще одно приглашение: *луна* (символ небес) приходит к нему в гости и осторожно сту-

пает на ветку дерева, она предлагает Ану последовать за ней на небеса. Но герой остается совершенно одиноким в глухом лесу. Он еще не осознает, что необходимо выбраться из «хаотичного пространства». Это происходит в конце произведения, когда Ану ищет «ближайший путь, выводящий из леса». Весьма символичен и тот факт, что Рану и Гучу после нарушения табу, установленного племенем Орла, жестоко избитые, изгоняются в лес – «одно из местопребываний сил, враждебных человеку» [49:49]. Символ леса в романе соотносится также с ненавистью между племенами: в состоянии ярости «в глазах вождя эминеев появляется лес», выступающий как символ жизненных катастроф и заблуждений.

Единственный образ-символ, оставляющий надежду на спасение двух одиноких людей (Ану и Рану) в жестоком мире – это **дерево**. Образ дерева – один из традиционных символов в адыгской мифологии, фольклоре и литературе. Испокон веков у адыгов бытовал культ дерева. То, какой популярностью пользовалось дерево в хозяйстве каждой семьи, отражено в «Песне дерева». В ней в поэтической форме рассказывается о многочисленных изделиях, которые изготавливались из дерева. Привели отрывок из этой песни:

...Ветви раскинув,
Плаваю в речке,
Высохну, стану
Топливом в печке.
Стану дровами.
Свяжут в охапку,
Стану болваном,
Сделают шапку.
Необходимо
Всем до зарезу,
Углем чернею,
Плавлю железо.
Всем я желанно,
Всем я находка:
Мальчику – люлька,
Кормчему – лодка...

[144:76]

Культ дерева зарождался еще в первобытном обществе, когда весь окружающий природный мир представлялся человеку

одушевленным и подобным ему. Адыгский фольклор сохранил замечательные примеры одушевления и очеловечения дерева в приведенной «Песне дерева» (авторство песни приписывают джегуако Камботу Абазову), а также в «Плаче грушевого дерева» и в образе Княгини Дерева (Жыг Гуащэ), родившей от великого кузнца нартов Тлепша «солнечного ребенка».

В «Каменном веке» дерево – «это сущность, воплотившая в произведении спасение, противостояние смерти и страху, и точка опоры, которая возвысит человека над животной свирепостью, преодолеет ее» [33:77]. Оно выступает как настоящее Древо жизни. И, возможно, оно явится предпосылкой для появления другого, небывалого еще мира, который будет управляться уже не животными, а человеческими законами. Поэтому не случайно, что в финале романа Ану и Рану забираются на самую верхушку дерева, чтобы оглядеть окрестности (пространственная ориентация героев – вертикаль – также не случайна – позволяет «далеко глядеть»). Верхушка дерева символизирует также нравственную эволюцию человека. Героев «колеблет атакующий ветер» – еще один традиционный символ, ассоциирующийся с переменами. Символический смысл **ветра** связывается обычно с «принципом жизни, животворящим духом, эманацией» [49:241].

Весьма интересны антиномии «люди – животные», «люди – деревья», приводимые автором в «Каменном веке». В романе в споре Ану и Псомордого проводится «нравственный контраст» между людьми и деревьями, где по своим духовным, этическим и эстетическим качествам, по отношению к себе подобным люди значительно уступают. По словам Псомордого, «деревья не убивают друг друга, в отличие от людей; они не едят мяса; в них нет зависти», а «человек похож на свой язык, с его языка сходит много скверны». То есть эволюция природы опережает эволюцию человека.

Символично, что рядом с Ану после долгих скитаний оказывается Рану – женщина из рода **Орла**. Орел в мировой мифологии является «символом небесной (солнечной) силы, огня и бессмертия» [49:258]. Он часто выступает как символ богов и их посланец в мифопоэтических концепциях разных народов мира. Птица – символ «божественной сущности, верха, неба» [40:364]. И важно то, что орел чаще дружит птиц и животных соотносится

с вершиной мирового дерева, с «вертикалью мышления». По мнению И.А. Кажаровой, «описание удивительной местности, на которой проживали дети Орла, вызывает ассоциацию с Эдемским садом» [33:74].

Значительная роль в романе отводится также природным стихиям – Огонь, Вода, Воздух и реже Земля. Они всегда взаимосвязаны между собой и переходят друг в друга, воссоздавая «космический танец», структуру мироздания. Подчеркнув роль первостихий, как основ бытия, Х. Бештоков раскрывает их мифологическую амбивалентность. Стихия Огня, например, как и другие стихии, является жизнью и смертью одновременно. Стихии Воды и Огня выступают в «Каменном веке» «эквивалентами первобытного хаоса». Символично, что Ану сумел преодолеть страшную силу **воды**, поглотившей его племя, и выйти из так называемого «первобытного хаоса». Вода выступает здесь как враждебная сила, несмотря на то, что она изначально считается основой жизни на земле. Как замечает М. Ахундов, «живучесть представления о воде в качестве первоосновы объясняется именно ее бесструктурностью, вода олицетворяет неопределенное начало, которое в процессе структурирования трансформируется в Космос, упорядоченный в пространстве и времени» [8:49]. Что касается **огня**, он традиционно выступает в мифах как «самый наглядный и универсальный признак выделения человека из животного царства» [33:239], «очищающая и целительная сила» [49:240]. Символика огня в «Каменном веке» дуалистична. В одних случаях огонь выступает как «луч надежды», а в других – наоборот, как «огонь возмездия», как «искры гнева, зажигающие глаза предводителей племен». При этом огонь наделяется разными своеобразными эпитетами: «огонь сердитый», «злой огонь».

В «Каменном веке» все эти стихии (Вода, Огонь, Ветер, отчасти Земля) очеловечены и это прежде всего проявляется на уровне эмоций: «по мере приближения врагов, вода болит и сжимается» (ср. «сердце сжимается»), «ветер дрожит», «огонь надрыгает душу».

Для передачи истории и культуры своего народа Х. Бештоков вводит в повествование традиционные символы, корни которых уходят в далекое незапамятное прошлое адыгов. Все мистические символы (камень, волосы, змеи, дерево и др.) весьма знаковые, они соединяют надисторические и исторические миры в одно

целостное художественно-философское полотно, не разделенное ни временем, ни пространством. В «Каменном веке» встречается еще одна художественная деталь, которую нельзя оставить без внимания. Это **волосы** утопающих дорейских женщин. С глубоким драматизмом автор передает эту трагическую сцену:

[Ажалым] джэрэзу фызхэр ирехъэжьэ,
Я щхъэцхэм пшэхэм Іэ хуащыжу.

[117:86]

[Смерть], кружа, уносит женщин,
Махая тучам волосами.

(Пер. подстр.)

В ряде мифологий волосы – солнечные лучи, а потому они связаны с верхним миром, куда «улетают» души этих женщин. Как и все детали в мифе, волосы амбивалентны, и со времен матриархата они наделяются грозной магической силой, которая может быть и враждебной [50:14]. В народной поэзии отрезание волос, кос всегда символизировало смерть (библейский миф о Самсоне). Вспомним символику волос в поэме «Зимняя ночь» Али Шогенцукова, через которую автор особо подчеркнул трагичность сюжета.

В период средней бронзы – II тысячелетие до н.э. – на территории, где раньше бытовала майкопская культура, развивались две культуры – дольменная и так называемая северокавказская [4:65]. Характерным символом материальной культуры этого времени являются **змеи**, в чьей форме изготовлялись украшения: бронзовые подвески, бусы, браслеты, нашедшие еще большее распространение в хаттской цивилизации, где изображение змеи присутствует даже на посуде. В этот период истории адыгов культ змеи обретает особенный расцвет и его изображение становится частью не только развития железа, также и эстетического мировосприятия. Возможным продолжением древнеадыгского культа змеи является мифологический образ двух пересеченных змей, обнаруживаемых одной из центральных фигур Нартского эпоса Сатаней (Сэтэней Гуацэ). Она приводит кузнеца Тлепша и показывает ему двух пересекающихся змей, напоминающих форму клещей, после чего кузнец уже теряет мистическую силу трогать раскаленное железо руками: он кует клещи, которыми закаляет Сосруко.

Змея – один из самых распространенных во всех мифологиях символов, связываемый с плодородием, землей и т.д. Попытка убить змею имеет амбивалентный смысл. Змея – хтоническое животное и потому в мифологиях она воплощает губительную и целительную силу (используется как знак медицины), а также мировое зло и мудрость. Со змеей связана мифологема рока, судьбы. В адыгской мифологии культ змеи имеет амбивалентную семантику, ассоциирующуюся, с одной стороны, с позитивными началами – домашним очагом, сохранностью, возрождением, исцелением, богатством, благополучием, развитием (прогрессом), а с другой – с негативными началами – разрушением, злом и т.д. Во всех адыгских словарях дается в основном односторонняя интерпретация культа змеи, связанная с деструктивным ее образом, восходящая к вариантам змееборческого мифа. Известные слововарианты змеи – «блащхъуэжьей» – мифологическое название змеи, встречается в нартском эпосе и сказках: «Бэдынокъуэ бжьэуэ иратыным блащхъуэжьейибл хагъэтIысхъэри ягъэхъэзырацц» [141:163]. – «У нарттов было в обычае: перед открытием Хасы подносить тхамаде рог светлого сано. Решили зложелатели впустить в этот рог семь маленьких ядовитых змей, – отравить Бадына» [142:163]. Весьма интересна и структура слова *блащхъуэжьей*, состоящая из двух слов и суффикса – *блэ+щхъуэ+жьей*. Первое слово *блэ* переводится как змея, суффикс *жьей* означает маленький, детеныш, а второе слово *щхъуэ* двузачно в данной словоформе. Его можно перевести как *серый*, и тогда получается «маленькая серая змея», но *щхъуэ* можно употребить здесь и в значении *яд* – тогда *блащхъуэжьей* переводится как «маленькая ядовитая змея».

Уже в самом начале «Каменного века» орудием борьбы эминеев автор показывает «змееголовые копья», выступающие в произведении предвестниками беды. Автор не говорит об этом в своем произведении, но мы позволим себе предположить, что змея в «Каменном веке» выступает как тотем эминеев:

КъуэжIыпIэ пшэплъым бжыкIэ хэуэу
 Къобакъуэ гуащIэу Емынейхэр,
 Я бжыщхъэ-блащхъэр щIэлъыкIарэ
 Губжь пщтыркIэ пхъашэу псыхыжауэ.

[117:75]

Вонзая копьа в бок Востока,
Шагают твердо эмиinei.
Змееголовые их копьа
Закалены горячей злостью.

(Пер. подстр.)

Обратимся теперь к более значительным, на наш взгляд, образам-символам. Это образы Черного Быка и Псомордого. По мнению М.А. Хакуашевой, этими двумя персонажами в романе представлено «оборотень-зло». Основой старого мира, погибающего вместе с Быком, является звериная мощь и жестокость. Она олицетворяется образом Черного Быка, который вместе с тем заключает два амбивалентных начала: образ войны (смерти) и мира (жизни)» [109:150]. В ряде мифологий **Бык** выступает как «земное воплощение бога или как его атрибут», как «образ лунного божества». Символика Быка, воплощения космического начала, встречается в верхнепалеолитическом искусстве [49:203]. В «Каменном веке» *Черный Бык* выступает как тотем племени дореев. Тотемами (на языке североамериканских индейцев племени оджибве, букв. – «его род») выступали разные виды животных и растений, и реже явления природы и неодушевленные предметы. Многие народы возводят свое происхождение к тотемному предку. К их числу относятся и ближайшие соседи адыгов. Так, следы тотемистических представлений наблюдаются у дагестанских народов: цунтинцы считают своим предком медведя, лакцы и лезгины – корову [99:605]. Древнеосетинское общество имело тотемом волка, т.е. считало волка своим родоначальником [85:17]. По предположению А.Т. Шортанова, тотемом адыгов некогда был козел. Почему именно это животное? «Ни в фольклоре, ни в свидетельствах путешественников и наших информаторов нам не встречались факты принесения козла в жертву какому-либо божеству или культу» [79:65], – пишет исследователь.

В «Каменном веке» тотемные знаки (Черный Бык, Орел) тоже несут семантическую нагрузку. Тотем для автора – это «определенная идеология недалекого прошлого в истории нашей страны, завернутая в метафорическую форму» [87:326]. Х. Бештоков использует кабардинское слово «Псэхъумэ» (букв. – «хранитель души») для обозначения «тотема». Данный термин, на наш взгляд, удачный.

Черный Бык появляется в начале романа перед обреченным племенем в виде неясного черного облака:

Гуащхэжым и джабэм
ФЫцІэшхуэ кІэрыту кьахоплъэ.
Дорейхэр шынащ –
Я бжыкІхэр якьзу зоплъыжыр.

[117:103]

На склоне холма стоя,
Что-то огромное, черное смотрит на них
Испугались дореи –
Сжимая в руках копья, смотрят друг на друга.
(Пер. подстр.)

Критики и литературоведы по-разному трактуют символику образа Черного Быка в романе. Как отмечает М.А. Хакуашева, образ Черного Быка выступает «амбивалентным символом, воплощающим образ старого мира, в котором еще отсутствует нравственный закон, последний заменяет принцип силы и войны» [109:150]. Пожалуй, мы согласимся и с тем, что Черный Бык выступает в образе оборотня-зла, несмотря на веру дореев в то, что он приносит счастье и хранит их народ. Гибель Черного Быка символизирует завершение определенных религиозных представлений в развитии человеческого сознания. Главный герой произведения преодолевает табу – «съесть мясо быка, т.е. своего пращура» в знак своего духовного освобождения. Вместе с мясом быка он прожевывает свой страх. А Гучу – человек из древнего тотемного клана орлов, – убив быка, ценой собственной жизни высвобождает своего брата по человечеству из «первобытного хаоса», но делает он это неосознанно. Гибель Черного Быка символизирует также «избавление» героя от древних устоев, освобождение от страха и ужаса, самоопределение и самоутверждение в природе без всякого «хранителя души» (тотема) – то есть становление на путь к *Homo Sapiens*.

Более тщательного анализа требует **образ Псомордого** (Собакомордого). По верному замечанию А. Лосева, «мифического образа нет самого по себе. Мифичен способ изображения вещи, а не сама вещь по себе» [41:59]. Псомордый – это промежуточное существо между собакой и обезьяной,

«сюрреалистический образ фантастического небывалого существа – образ зла» [109:147]. У него специфический вид: три уха, один глаз-хамелеон, цвет которого трижды меняется:

ТхэкІумищри еІэт,
Тур – хуэбжыакъуэ,
Зыр бзэгуу шияуэ,
ТхэкІумищри еІэтри –
Нэ плъыжыбзэ къызэщІонэ дэп маскІэу.
И кІэр ткІийуэ еший,
НапІэзыпІэм ешыхыжри уэрдыхъуу,
ТотІысхъэжыр абы,
Къелэлэх пхэ лъакъуитІыр щІиупскІэу.

[117:109]

Приподнимает три уха,
Два – как рога,
Третий вытянутый как язык,
Приподнимает три уха и –
Загорается глаз красным, как пламя, светом.
Ровно вытягивает свой хвост,
Мгновенно сворачивает в кольцо
Садится на него,
Качая свисающими задними ногами.

(Пер. подстр.)

Как верно отмечает Ю.М. Тхагазитов, встреча Ану с Псомордым символизирует опасности, предостерегающие человека в процессе его эволюции, на пути к прогрессу. Псомордый упрекает Ану, а в его лице все человечество, погрязшее в войнах и междоусобицах, в агрессивности, в отсутствии чувства сострадания и гуманизма:

– Фи мыгъуэгукІэ фежьати,
Махуэ къэс ар фи джабэм
Къоуэж.

[117:116]

– Вы [люди] пошли не своим путем,
И это ежедневно
Бьет по вашей спине.

(Пер. подстр.)

И.А. Кажарова связывает образ Псомордого с существом из адыгской мифологии – Хашхавило (Хьэщхьэвылэ). Исследователь выделяет дьявольское начало в фантастическом облике персонажа, причем «дьявол – антитеза Творца и человека, а его появление воспринимается разными народами как символ слабости и разлада в мире людей» [33:71].

Соглашаясь с определением в критике образа Псомордого как «оборотня-зла» [109:147], «нечистой силы» [33:71], «опасности, предостерегающей человека на пути к прогрессу» [66:231], «символа животного мира» [101:166], отметим, что невозможно дать однозначную (положительную или отрицательную) оценку данному образу. В первую очередь поражает правдивость его слов относительно варварских отношений между людьми, которым, по его мнению, следовало бы «поучиться у природы, перенять нравственно-эстетические устои, царящие в ней (в «отношениях» между деревьями, например). В словах Псомордого есть истина, которая помогла бы двум враждующим народам – дорейм и эминейм – выбраться из порочного круга «кровь за кровь», в котором они вращались до сих пор по нелепой прихоти судьбы и по собственной вине. Этот «икс-образ» (Псомордый), выступает в романе как первый справедливый «критик» человеческих пороков.

При анализе образа Псомордого обращает на себя внимание еще одна значимая художественная деталь – его **глаз-хамелеон**, трижды меняющий свой цвет. О символике цвета пойдет речь в другом разделе данной главы. Отметим лишь то, что мы не совсем согласны с определением глаза Псомордого как светофора (И.А. Кажарова, Х.И. Баков), но не столько потому, что здесь нет желтого цвета, который присутствует в светофоре как предупреждающий знак (вместо него автор использует белый), сколько потому, что символика этих цветов – желтого и белого – разная.

Глаза, согласно поговорке, – «зеркала души», они выступают как символы духовности. Глаз – мифологический символ, связанный с магической силой: характерной особенностью многих мифологических персонажей является одноглазость, которая, так же как и слепота, может быть свидетельством «особой магической силы» [49:306]. Этот символ акцентируется в «Каменном веке» несколько раз. Имеется в виду яростный

взгляд вождя эминеев, когда в его «глазах появляется лес» («местопребывание сил, враждебных человеку») и пристальный взор убитой матери, явившейся во сне Ану:

Ану и анэр кьохьуцацэ,
И нитЫр тхьэмпэм кьакІэщІэплъу,
Хьуащ апхуэдизкІэ нэхъуеинши
Къэчэным хуэдэщ нэ хужьыбэр.

[117:94–95]

Мать что-то шепчет Ану,
Ее глаза глядят из-под листьев,
Так жадно глядят,
Что, кажется, белки глаз вот-вот треснут.

(Пер. подстр.)

Таким образом, роман-миф «Каменный век» Х. Бештокова в своих художественных символических образах и деталях содержит некий «икс», который не позволяет раскладывать его на кубики» [69:132]. История адыгов мифологизируется, и поэтический космос как бы воссоздается синтезом основных природных стихий – земли (горы, ущелье, равнина), огня (солнце, вулкан), воды (река), воздуха (тучи, облака, ветер) и символов камня, дерева, леса, ножа и т.д. Мифологизирование и символизация, как на уровне поэтического образа, так и на уровне формотворчества расширяет изобразительную и смысловую сферу произведения, для понимания которого необходимо не только иметь соответствующие знания мировой эстетической мысли прошлого, но и глубоко прочувствовать смысл каждого образа, слова, каждой детали текста. Структура «Каменного века» прежде всего неожиданна отличием космоса данного произведения от национального, традиционного. Это отличие раскрывается и в иерархии мифологем и символов, входящих в модель поэтического мира, Х. Бештокова. Важно отметить, что поэт обращается также к образам и символам тысячелетнего возраста, которые призывают адыгский народ выстоять и во что бы ни стало двигаться вперед во имя будущего своего народа. Роль этих мифоэпических символов, берущих начало в древности, неопценима – они в основе художественного миропонимания самого поэта.

Мифопоэтика антропонимов и этнонимов

Адыгские писатели и поэты часто используют антропонимы и этнонимы в своих произведениях. При этом нередко случаи, когда имя действующего персонажа раскрывает его характер (например, *ІәфІыпсэ* – «*ІәфІ*» («сладкий») + «*псэ*» («душа») – букв. «сладкодушный» в романе И. Машбаша «Белая птица») и даже сюжет произведения (например, *Хьэкурынэ* – «*хьэку*» («печь») + «*кьинэн*» («оставить внутри») – букв. «оставленный в печи» в поэме А. Кешокова «Тисовое дерево»). Имя может соответствовать и профессии человека (например, *ГьукІэ* – «кузнец»). Особенно много «говорящих имен» в драматургии Бориса Утижева (например, Кушыкупщ из одноименной пьесы: *Кушыку* (имя собственное) + *пыцы* («князь») – букв. «князь *Кучук*» или *Жьэмыгьуэ* – частый персонаж его комедий: *жьэ* («рот», «язык») + *мыгьуэ* (в данном случае «злой») – букв. «злоречивый»).

Антропонимия – совокупность именовании людей – включает личные имена с различными производными, отчества, фамилии, индивидуальные и групповые прозвища. Все эти типы именовании историчны: каждое возникло в определенный период у определенного народа в конкретной среде. Пути возникновения почти каждого имени индивидуальные и неповторимы. Но есть в этой индивидуальности и общее, присущее всем именовании любых народов. Это общее относится к мотивировке имен, к причинам, требующим наличия на определенном этапе развития общества одного, двух и более имен у каждого именуемого, к определенной длине имен, к сходным антропонимическим процессам, наблюдающимся в разные эпохи у различных народов земного шара. Эти общие закономерности можно назвать ономастическими универсалиями.

В толковом словаре имя определяется как личное название человека, даваемое ему при рождении. В народной традиции – это персональный знак человека, определяющий его место в мироздании и социуме; мифологический заместитель, двойник или неотъемлемая часть человека; объект и инструмент магии. Имя в народной культуре обладает мифологической и ритуальной функциями, основанными на вере в сакральность имени, в небесное заступничество одноименных святых,

«героев», мифологических персонажей, в сокровенную связь человека с одноименными сущностями в мире природы – змеями, деревьями, звездами и др.

Имянаречение – важнейший инициационный акт, придающий новорожденному статус человека. А лишиться имени значило в старину исчезнуть из мира. Так, в Египте стереть имя покойного с гробницы считалось величайшим преступлением. Чтобы этого не могли сделать ни время, ни завоеватели, ни враги, в Древней Греции имена вырезались на свинцовых дощечках, которые бросали на дно Саламинского залива. У славян в речи даже закрепилось страшное проклятье: «Чтобы ему имени не нашлось».

С сакральностью имянаречения связаны многие обычаи, обряды, приметы. Фамилия, имя, отчество, а также названия рода, племени составляют духовную охрану человека, его ауру и создают новые сочетания черт характера, биологическое поле рода. Установлено, что различные звуки приводят в возбуждение различные участки мозга, разные слова и звуки звучат по-разному. Есть слова грозные и нежные, жесткие и мягкие, добрые и злые, жестокие и ласковые. Французский поэт Артюр Рембо даже определил для разных звуков разные цвета. Все это происходит потому, что слова воспринимаются не только как информация, но и как мелодия, имеющая свой ритм, размер и пластику.

В романе «Каменный век» Х. Бештокова минимальное количество персонифицированных образов. Это Ану, Рану и Гучу. Даже по фонетическому оформлению, по звучанию очевидна однотипность этих имен: все они заканчиваются гласным ударным звуком «у». Что касается этимологии имен Ану и Рану, вряд ли здесь можно выявить адыгскую основу. Скорее они напоминают индийские имена типа Ману, Кришну и т.п.

Ану (Ан) – (шумер. «небо») – встречается в шумеро-аккадской мифологии как одно из центральных божеств, бог неба. Его имя пишется знаком, обозначающим понятие «бог» и ставящимся как детерминатив перед именами других богов. В аккадском пантеоне появляется Анту как женское соответствие Ану. Символ Ану – «рогатая тиара» (изображения сохранились на пограничных камнях «кудурру» средне- и нововавилонского времени и на печатях) [49:74–75].

В имени **Рану** первая часть Ра встречается «в египетской мифологии как бог солнца, который воплощался в образе сокола или огромного кота (изображался человеком с головой сокола, увенчанной солнечным диском)» [49:358–360]. Нам не удалось установить значение второй части – *ну*. Можно только подвести некоторые параллели: у индийцев есть имя Рану, у арабов есть близкое по звучанию имя – Рания, а в поэме «Тисовое дерево» А. Кешокова встречается мужское имя Рау, этимология которого также неизвестна.

Объединив условные значения имен Ану (как «бог неба») и Рану (как «бог солнца») и добавив к ним мифологизированный образ Луны, встречающийся в романе, а также учитывая вертикаль, выстроенную автором через образ Мирового Дерева, на которое в финале произведения взбираются Ану и Рану, можно констатировать доминирование в «Каменном веке» так называемой «небесной мифологии», стремления вверх, к бесконечности, что является отличительной чертой поэзии Х. Бештокова в целом.

Генеалогия имени **Гучу** вызывает неоднозначные предположения. Если отдельно рассматривать кабардинский вариант *ГукIыу*, его можно разделить на две части: Гу («сердце») + кIыу (?). Можно иначе определить элементы, составляющие данное имя: *гуу* («бык») + *укIын* («убить») – букв. «убийца быка». По сюжету «Каменного века» Гучу убивает Черного быка:

И Iэ ижым ГукIыу
Лъынтхуэу хэлыр
Къыщихуауэ шэщIауэ
Бжыр еIэтри, гуу натIэм,
Гуу натIэхум зыныхитIэу еутIыщ.
Гуум и натIэр зэгуоч,
Мывэ папцIэр нэсауэ цхъэ куцIым.

[117:141]

Правой рукой,
До предела напрягшей
Все вены,
Гучу поднимает копье и бросает так,
Что оно вонзается в белый лоб быка.
Треснул лоб быка,
Острый камень вонзился в мозг.

(Пер. подстр.)

Если взять русскую транскрипцию ГукЫу – Гучу, то он близок к имени Гуча (каб. гьукІэ – кузнец).

Однако мы больше склоняемся к версии, что имена Ану, Рану, Гучу имеют прежде всего неосознанное эмоциональное происхождение: ведь речь идет о каменном веке, когда не было языка и люди произносили лишь отдельные неопределенные звуки. Это подтверждается теориями происхождения языка Ж.-Ж. Руссо. Согласно его *эмоциональной теории* или *теории междометий*, первыми причинами, побудившими человеческий голос использовать свои возможности, явились чувства или внутренние ощущения, а не предметы внешнего мира, которые не были познанными. Руссо проводит ту мысль, что страсти вызвали первые звуки человеческого голоса. «Можно насытиться без слов, – говорил он, – преследовать в молчании добычу, но чтобы тронуть юное сердце, чтобы оттолкнуть несправедливого обидчика, природа подсказывает звуки, крики, жалобы. Вот почему первые языки были певучими и страстными, прежде чем стать простыми и мелодичными» [14:22]. В этом отношении интересен диалог Рану и Гучу:

Къызэхех цыхухъу макъ:
– Вакъ дэхунэ, Рану, рэстэхунэ?
КьоІу цыхубзым и макъ:
– Рэстэхуна дэхума, ГукЫу.
– Вакъ дэбакъ дэрэмакъ.
(Сыт цыхухъум жиІэну зыхуейр?)
– Дэрэмакъ вэкъэлу.
(Сыт цыхубзым пидзыжыр жэуапу?)

[117:123]

Слышит мужской голос:
– Вак дахуна, Рану, растахуна?
Слышен женщины голос:
– Растахуна дахума, Гучу.
– Вак дабак дарамак.
(Что хочет сказать мужчина?)
– Дарамак вакалу.
(Что отвечает женщина?)

(Пер. подстр.)

Это типичная первобытная речь, состоящая из неопределенных звуков, грамматически неоформленных слов, где наблюдается чередующееся «обыгрывание» звуков «хъ» и «къ». Данная речь по звучанию близка к арабскому языку. Примечательно и то, что даже в период каменного века люди находили способ коммуникации, принимая какие-то звуки за «знаки своих идей и предметов до тех пор, пока не выработали язык» (Ж.-Ж. Руссо). Согласно второй теории Ж.-Ж. Руссо – *теории социального договора*, первоначальным языком был природный крик; он инстинктивно возникал в затруднительных случаях и был мало употребительным в естественных условиях. С развитием взаимоотношений люди стали искать разнообразные средства выражения. Первые слова, по мнению Ж.-Ж. Руссо, имели в сознании людей очень широкое значение, каждое слово получало смысл целого предложения. Считая, что первобытные люди сначала умножили названия предметов, а позже стали употреблять слова в более общем смысле, Ж.-Ж. Руссо признается, что не смог постичь причины того, почему первобытные люди стали употреблять слова в общем смысле. Не дает он ответа и на вопрос, был ли сначала изобретен язык, а потом установлено общество, или сперва возникло общество, которое и обусловило появление языка [14:22].

Таким образом, руководствуясь вышеприведенными теориями Ж.-Ж. Руссо и учитывая тот факт, что действия в романе происходят в первобытном обществе, можно сделать вывод, что имена Ану, Рану, Гучу возникли на основе природных криков, возгласов, обусловленных теми или иными чувствами и переживаниями.

Отдельно следует проанализировать имя **Псомордо**, которое скорее можно определить как прозвище с отрицательным апеллятивным значением, характеризующим персонаж и выступающим как «говорящее имя». Оно состоит из двух самостоятельных слов *хъ* («собака», «пес») + *нэIу* («морда»). Автор переводит его как Псомордый, хотя в критике встречается другой вариант – Собакомордый. (Х.И. Баков).

У Х. Бештокова кроме антропонимов в собственном смысле этого слова, есть слова, которые можно назвать эквивалентами собственных имен, словами-заменителями имени собственного. Среди них выделяются такие, как *пашэ* («вождь», «предво-

дитель»), *Ітащхъэ* («глава», «предводитель»), именующие предводителей эминеев и дореев, *жъакІэ хужьхэр* (букв. «белобородые») – о мудрецах из племени дореев, *исэ закъуэ* («единственная душа») – о главном герое произведения. Они употребляются только по отношению к определенным людям, имеют устойчивый характер. Например, сочетания *исэ закъуэ* или *дорей закъуэ* воспринимаются читателем как «именование» главного героя, как средство не только характеристики, но и выделения его среди других действующих лиц, то есть как имя собственное, хотя и не оформленное как имя.

Огромный интерес в композиции романа «Каменный век» представляет мифопоэтика этнонимов Дорей и Эминей (Емыней). По своей структуре эти названия однотипны: состоят из корня («дор» и «емынэ») и притяжательного суффикса –*ей*. В адыгской ономастике большинство этнонимов имеют подобную конструкцию: *къэбэрдей*, *адыгей*, *кІэмыргуей*, *беслъэней* и т.п.

Слово *емынэ*, от которого образован этноним емыней, в кабардинском языке имеет несколько значений: I. 1) чума, 2) чудовище, II. 1) бойкий, удалой, лихой (о человеке); 2) хороший, качественный [60:155]. Судя по описанию эминеев и их действий в «Каменном веке», автор использует это слово в первом значении – «чума», «чудовище»:

Ягу къэплъхэм илъщ емынеилхэм
Къэутхъуэжауэ дыгъужь гужьыр.

[117:75]

В накалившихся сердцах Эминеев
Мутный волчий гнев.

(Пер. подстр.)

В нартском эпосе встречается персонаж Емынэжь, олицетворяющий силы, враждебные нартам. Емынэжь сочетает в себе черты *благъуэ* (дракона) и *иныжа* (великана из нартского эпоса с несколькими головами и одним глазом).

Этноним *дорей* («дор» + «ей»), на наш взгляд, происходит от Дор, Дорос – в греческой мифологии сын Эллина и нимфы Орсеиды, брат Ксуфа и Эола; получил от отца землю «против Пелопоннеса», жители которой были названы его именем – *дорийцы* (курсив наш. – Л.Х.). По древней версии мифа Дор –

сын Аполлона и Фтии, убитый (вместе с братьями Лаодоком и Полипойтом) Этолом, сыном Эндимиона, в борьбе за землю, названную потом Этолией [49:392].

Таким образом, антропонимы и этнонимы занимают важное место в композиции романа «Каменный век» и являются одним из существенных элементов мифопоэтики произведения в целом. Между тем небольшая система их настолько сложна, что ее изучение не может считаться законченным. Исследование антропонимов и этнонимов, встречающихся в «Каменном веке», осложняется тем, что не удастся с точностью определить их генеалогию. Имена Ану, Рану, Гучу, а также этнонимы дорей и эминей не встречаются ни в одном из источников по ономастике и антропонимии. Поэтому в настоящем исследовании нам пришлось руководствоваться весьма условными предположениями, анализом структуры, грамматического и фонетического оформления, а также семантикой составляющих их элементов.

Цветовая символика как философская категория

Изучение цвета и цветовой символики стало особенно популярным в последнее время, хотя интерес к цветовому символу возник еще в Древнем Риме и Древнем Египте. Можно сказать, что данная проблема достаточно изучена. Так, ряд авторов (Н. Бахилина, Г. Воробьев) полагают, что за долгую историю развития человечества в культурной жизни сложились неосознаваемые соответствия между некоторыми цветами и определенными образами. При встрече человека с тем или иным цветом происходит спонтанная ассоциация с закрепленным за ним символическим смыслом. Цвет сразу характеризует объекты, которые мы видим.

«Цвет представляет собой один из универсальных типов символизма, он используется в церковной службе, геральдике, алхимии, искусстве и литературе» [37:462], – пишет Х. Кирло.

Хотя изначально нам кажется, что цвета имеют обширный и сложный диапазон символических значений, количество цветовых символов достаточно ограничено. Наиболее часто в

этом качестве используются так называемые «основные цвета», к которым обычно относят белый, черный, красный, синий, зеленый, желтый и фиолетовый. Обобщения относительно символизма любого из цветов сделать весьма трудно. Конечно, черный и белый (или светлый и темный) совершенно четко имеют разные значения и противопоставлены друг другу. Однако в некоторых культурах цвет смерти и траура – черный, в других (в индийской, например) – белый. Красный цвет обычно связывают с жизненным началом, активностью, изобилием, но в кельтском мире красный – знак смерти, в Египте – цвет угрозы.

Для нас цветовая символика становится особенно актуальной при изучении поэтики художественных произведений. Цвет выступает в связи с такими элементами художественной формы, как композиция и пространство, пронизывая всю сферу материального воплощения произведения искусства. Он может характеризовать общий эмоциональный строй художественного образа, может нести смысловую нагрузку, участвуя, таким образом, в раскрытии идеи произведения. В отдельные эпохи в развитии мирового искусства складываются свои, характерные для данной эпохи, представления об использовании цвета, связанные с понятиями стиля, направления, творческого метода писателя. Изображение предметного мира, разнообразных свойств и особенностей художественной натуры в искусстве передается посредством отношений цвета и цветовых оттенков. Словесное искусство не может здесь конкурировать с искусством изобразительным, создающим предметную иллюзию, творящим непосредственную внешне-чувственную данность. Но зато оно имеет огромные возможности изображения внешне-объективной действительности путем многообразного расширения семантического объема слова.

Поиск художником, мастером слова нужного цвета, подбор определенных цветовых соотношений – достаточно сложная работа, требующая основательных знаний во многих областях. Но, кроме того, в решение цветовых соотношений художник всегда вносит чувство того, что он изображает. Своему идейно-образному замыслу художник (в том числе и художник слова) подчиняет общий цветовой строй – колорит произведения. Великий колорист в живописи Делакруа, в течение всей своей жизни изучавший роль и значение цвета в искусстве, утверждал,

что краски являются могучим орудием воздействия на людей – еще до конца не использованным и не разгаданным.

Любой цвет имеет как позитивное значение, так и негативное начало, один и тот же цвет может быть рассмотрен в нескольких аспектах. Непреложно истинным является то, что каждый цвет, в зависимости от контекста, может быть прочтен, как слово, или истолкован, как сигнал, знак или символ, поэтому в спектре нашего внимания окажутся все цвета, встречающиеся в романе-мифе «Каменный век». Это в основном «цветовой треугольник», образованный черным, белым и красным цветами.

Роман-миф «Каменный век» Х. Бештокова говорит о традиционности в использовании цвета. В нем обнаруживается соответствие колорита произведения внутреннему миру его героев. Цветовое письмо поэта характеризуется не обилием цвета, а экспрессивностью цветового штриха, его силой, психологической сложностью. Как истинный художник, автор целенаправлен в использовании «напряженного цвета» (красного и черного) в качестве специального вида образности. В романе «Каменный век» он как бы мимоходом, скупно наносит один или два штриха, но эти штрихи, данные к месту и в тесной связи с сюжетом, звучат с поразительной силой. Использование в романе определенных цветов играет важную роль в раскрытии содержания и идеи произведения.

Для начала обратимся к **красному** цвету, который наиболее часто (наряду с черным и белым цветами) встречается в «Каменном веке». Юлиан Якоби в своем исследовании о психологии К. Юнга пишет: «Красный – цвет пульсирующей крови и огня, он предназначен для выражения пульсирующих и раздирающих эмоций» [37:463]. В «Каменном веке» он представлен как символ крови, убийства. Уже сам по себе колорит обладает потенциалом сильного эмоционального воздействия: он включается в контекст душевного состояния героев произведения. Появление красного цвета каждый раз предвещает убийство и ассоциируется с раной, смертью, сублимацией. Предвестниками беды выступают «*ярко-красное небо*» [117:81], «*красные тучи*» [117:81], «*красные звезды*» [117:81], «*румяная река*» [117:113]. Но во сне главного героя произведения красный цвет (точнее, оттенок красного – румяный) выступает как цвет надежды:

Махуэ Iупэр зэтож,
Дыгъэ тхъуэплъыр къыдэплъу и дзакIэм.

[117:132]

День улыбается,
Румяное солнце глядит сквозь его улыбку.

(Пер. подстр.)

Как отмечено выше, красный цвет занимает значительное место в «Каменном веке». Автор использует символику данного цвета достаточно широко, его оттенки в романе многообразны – «плъыжьыбзэ» (ярко-красный), «тхъуэплъ» (румяный), «плъыжь» («красный»), «джабэплъ» («краснобокий»). Таким образом, красный цвет оказывается необычайно важным и нужным для изображения настроений и действий героев, а также для выражения основного идейного содержания произведения. Слова «кровь», «красный» лейтмотивом проходят через все произведение.

Доминирующим, так называемым «верхним» или «господствующим» в романе является **черный цвет**, с помощью которого автор высокохудожественно раскрывает основную идею произведения. Черный цвет постоянно сопровождается белым, эти цвета противопоставляются друг другу. Такая оппозиция черного и белого цветов помогает осветить извечную проблему противостояния добра и зла, жизни и смерти, света и тьмы:

Гъунэгъу къыхуэхъумэ Емынейхэр,
ФIыцIабзэ мэхъур мывэ хужьыр.
Гъунэгъу зэрыхъуу Емынейхэр,
Хужьыбзэ мэхъур мывэ ФIыцIэр.

[117:75]

Когда приближаются Эминей,
Чернеет белый камень.
Когда приближаются Эминей,
Белеет черный камень.

(Пер. подстр.)

В первобытном мире зло чаще одерживает верх, в силу чего главному герою романа еще труднее выбраться из этого «хаотичного» пространства. Видимо поэтому ему удается залезть на «Древо Жизни» лишь с третьей попытки.

Если бы в романе не было много красного цвета, его по праву можно было бы назвать черно-белым. Черный и белый цвета часто встречаются в «Каменном веке», они неразрывно связаны, как добро неотделимо от зла. У адыгов есть пословица «Е мыхъу фЫ хъужыркъым» – *букв.* «Нет худа без добра». На наш взгляд, именно эту мысль подчеркивает автор в своем произведении через оппозицию черного и белого цветов. Соединение или же противопоставление этих контрастных цветов, характеризует сильные, волевые, решительные и смелые качества героев романа (в особенности главного героя), без которых невозможно выжить в первобытном мире.

Черный цвет – самый злоедей и мрачный из всех существующих. Это природный символ ночного мрака, ассоциирующийся со злом, несчастьем, скорбью, трауром и загробным миром. «В христианской церкви черный символизирует горе и оплакивание, а также скорбь» [71:418]. «Черный цвет – смерть всякого другого цвета» – писал В. Кандинский [64:33].

Белый цвет – абсолютный цвет света, и поэтому – символ добра, чистоты, истины, невинности, жертвенности и божественности. Но следует учесть, что белый цвет имеет и отрицательные значения. Он может символизировать страх, внутреннюю холодность. Приведем самый удачный пример из романа-мифа «Каменный век», где символика белого цвета уподобляется символике черного, обозначая горе, печаль, духовную пустоту:

Къоплъыхыр пшэхэр –
Цыхухэр хужьщ,
Хужьыбзэщ цыхухэр,
Къупщхэм хуэдэу.

[117:82]

Глядят вниз тучи –
Люди белы,
Совсем белы люди,
Как кости.

(Пер. подстр.)

Символичен в романе и образ Белобородых старцев. В данном случае белый цвет олицетворяет мудрость. Но перед злом бессильна и сама мудрость:

Ныхохъэ лыжьхэр,
Толькъун хужьхэм
Къемыплъэкпыжхэу зыхадзэж...

[117:83]

Вступают старики
В белые волны реки,
Не оглядываясь, бросаются в реку...

(Пер. подстр.)

Разъяснение в данной ситуации мы находим у О.В. Вовк: «Белый цвет – природный символ света и дня, замечательное воплощение истины и добра, чистоты и невинности, божественности и жертвенности, однако он же передает такие печальные понятия, как пустота, холодность и бледность смерти» [19:33].

В «Каменном веке» также много белых деталей в изображении природы, через состояние которого передаются мысли и чувства героев, оправдываются или осуждаются их поступки, объясняются те или иные ситуации. Во сне Ану представляется прекрасный пейзаж, где белый цвет выступает как символ надежды, веры в лучшее будущее. Это единственный случай, когда белый цвет используется автором в своем основном значении – как символ чистоты, невинности, гармонии жизни, то есть как положительный знак.

Толькъун пшэрхэм джабэхукIэ
Зыкыпшахуэ нэпкъ задэм и дзажэм.

[117:132–133]

Жирные волны белыми боками
Трутся о ребра крутого берега.

(Пер. подстр.)

Многообразна в «Каменном веке» «цветовая лексика». Для изображения оттенков черного цвета автор пользуется самыми разнообразными словами: «фIыцIэ» – черный; «кIыфIыгъэ» – темнота, тьма; «фIыцIагъэ» – чернота; «къарэ» – черный, смуглый. Оттенки белого цвета передаются словом «хужь» – белый, и суффиксом –ху со значением «белый», «бледный», «светлый»:

«бгыху» [117:136]– «белая гора», «джабэху» [117:132] – белобокий и т.д.

В начале нашего исследования мы говорили о так называемом цветовом – черно-бело-красном – треугольнике в композиции романа «Каменный век». Автор приводит удивительное соединение, слияние этих цветов:

*Нэхушым и бжыакъуэм жэщ къарэр
Лъыр кыкIуэцIыжу
Хитхъащ.*

[117:106]

*Рога рассвета темную ночь,
Истекая кровью,
Прорвали...*

(Пер. подстр.)

Рассвет ассоциируется с белым цветом, ночь – с черным, кровь – с красным.

В символизме средневекового христианского искусства черный цвет олицетворял покаяние, белый – чистоту, красный – милосердие и любовь [37:470]. Таким образом, человек может найти выход из замкнутого круга через любовь, как Ану и Рану, сумевшие выбраться из порочного круга «кровь за кровь».

В «Каменном веке» встречаются моменты, когда автор, практически без указания на какой-либо цвет, достигает желаемого за счет употребления эмоционально-окрашенных слов и словосочетаний: «нэху мащIэ» [117:131] – «слабый свет», «бгъуэницIагъ кIыфIыр» [117:132] – «тьма пещерная», «нэху кIапэ» [117:131] – «кончик света». В романе также встречаются яркие пейзажные зарисовки, своим колоритом расходящиеся с общей, жестокой кровопролитной окраской первобытного мира:

*Тхъэмпэ щхъыщхъэм заший,
Ебзеину бзэгупэкIэ дыгъэм...
Псэ зыIутыр, заIэту лъэтэжыну,
ГуфIэгъуэм зэрехъэ.*

[117:132]

*Шуршащие листья тянутся,
Чтобы лизнуть солнце кончиком языка.*

Все живое готово взлететь,
Окрылено радостью.

(Пер. подстр.)

Значение таких зарисовок вытекает из контраста между ужасом, страхом, свирепостью первобытного общества и светом прогресса человечества, на путь которого уже становятся герои «Каменного века». Такие зарисовки подчеркивают и эволюцию человеческого сознания.

Автором используется также **зеленый цвет**, но довольно редко и незаметно. Этот цвет, отличающийся от всей цветовой гаммы произведения, выделяется своей свежестью и чистотой. Это «прекрасный природный символ жизни, весны, растительности, плодородия, свежести» [19:34]. Он соотносится также со смертью и жизнедеятельностью, наступлением весны и обновлением жизни. Х. Бештоков использует зеленый цвет для описания идиллических сцен, которых очень мало в романе: он приводит «зеленые травы», «зубы быка, окрашенные зеленым соком травы».

Исследуя цветовую символику «Каменного века», нужно отметить еще один «цветовой треугольник», образованный красным, зеленым и белым цветами. Такими цветами попеременно загорается единственный глаз Псомордого. Мы уже отмечали, что не совсем согласны с критикой (Х. Баков, И. Кажарова), определившей глаз Псомордого как современный светофор. Дело тут в резком контрасте символики белого и желтого цветов, которыми отличаются светофор и глаз-хамелеон Псомордого. Следует обратить внимание и на очередность загорания цветов в светофоре и глазе Псомордого. Эти художественные детали, которые на первый взгляд могут показаться незначительными, на самом деле играют важную роль для правильного понимания и осмысления произведения. Известно, что в светофоре присутствуют красный, желтый и зеленый цвета. Красный цвет – «запрещающий», желтый – «предупреждающий», зеленый – «разрешающий». На наш взгляд, в цветовой гамме глаза-хамелеона Псомордого каждый цвет имеет собственную (отличающуюся от значений цветов в светофоре) символику, перекликающуюся с сюжетной канвой романа и выражающую его основную идею. Поэтому не случайно

даже очередность перемены цвета: первый цвет, загорающийся в глазе Псомордого – красный – цвет опасности, смерти, символ того самого порочного круга «кровь за кровь», о котором мы говорили выше. Второй цвет – зеленый – цвет надежды, который намекает на то, что все-таки есть способ выбраться из этого круга. Третий цвет – «белый, как снег» – символ эволюции, прогресса, т.е. можно не только выбраться из первобытного хаоса, но возможна дальнейшая эволюция человеческого сознания – становление на путь «Человека Разумного» (Homo Sapiens).

В «Каменном веке» Х. Бештоков не часто обращается к описанию явлений «положительной красоты» – это несовместимо с идеей его произведения. Доказательством тому служит отсутствие в романе ярких цветов, например, голубого – цвета ясности, чистоты, непорочности и устремленности к Богу.

Синий цвет встречается в «Каменном веке» единственный раз. Здесь он приводится как символ враждебной силы, несмотря на то, что он «символизирует небо, выражает идею самопожертвоавния и кротости» [104:22].

ЩыкIауэ,
МафIэ уэрым къельэтыхь,
И дамэ плъыжьхэр
Уэгум щIиутхыпщIэу,
И къабзий щIыхухэмкIэ
Пшэм хэуэну хуежьэу...

[117:90]

Легит разбушевавшийся,
Сильный огонь,
Свои красные крылья
Встряхивая под небом,
Своим синим пламенем
Пытаясь развести облака...

(Пер. подстр.)

Таким образом, благодаря таланту Бештокова-художника, в романе-мифе «Каменный век» перед нами встает яркая и правдивая картина из истории жизни двух племен, а в их лице всего адыгского народа. В романе мало ярких цветовых картин, есть лишь упоминания отдельных цветов, каждый из

которых имеет глубокий символический смысл и значение, выполняет определенную роль в художественном пространстве поэтического текста, обладает мощным потенциалом эстетического и эмоционального воздействия на читателя.

Мифопоэтическая символика чисел

Несмотря на теоретическую и практическую разработанность основ онтологической поэтики, художественная нумерология на сегодняшний день остается малоисследованной областью литературоведения. Расшифровка мифопоэтической символики числа играет важную роль в выражении мировидения автора, актуализации гносеологических и онтологических свойств художественного текста. Нумерология – одна из самых древних наук, основная цель которой заключается в расшифровке метаязыка чисел, раскодировании «онтологического микросюжета», таящегося в конкретике чисел и их графическом изображении. Основателями нумерологии считаются каббалисты – средневековые ученые-мистики, проповедовавшие поиск основы всех вещей в цифрах и буквах алфавита. Каббалисты приписали числа каждой букве иврита и попробовали с помощью этой системы прочесть Ветхий Завет, что послужило первым шагом к созданию нумерологии. Еще древние греки интересовались символикой чисел. Пифагор отмечал, что «все расположено в соответствии с числами». Платон рассматривал число как сущность гармонии, а гармонию – как основу космоса и человека, утверждая, что ритмы гармонии «того же рода, что и периодические колебания нашей души».

На сегодняшний день немало исследований по нумерологии. Наиболее полное и концептуальное осмысление система чисел получила в исследованиях В. Топорова. По определению философа, в мифопоэтических системах понятие «числа» обозначает один из наиболее известных классов знаков, ориентированных на качественно-количественную оценку. Другими словами, это – элементы особого числового кода, с помощью которого описывается мир, человек и сама система метаописания.

Роман-миф «Каменный век» – это специфическая художественная модель мира, структурированная через определенные точки координат, которые выступают формообразующими элементами текста произведения. К ним относится символика чисел в романе, которые выстраивают мир в диахронии, то есть происходит некое упорядочение и маркировка образов в соответствии с мифопоэтическим мировидением. В «Каменном веке» просматривается архетипическая структура мифопоэтической модели мира: ее градация представлена в виде мира людей, живущих на земле, и душ умирающих, уходящих в так называемую «мифическую страну». Выстраиваемая автором картина мира определяется также культурно-историческими трансформациями, литературными образцами, как национальными, так и мировыми, национальными и психологическими особенностями его взгляда на действительность, мифологическим сознанием. В мифологизированном пространстве романа определены основные точки координат, ключевые образы картины мира. Это пространство своеобразное и индивидуальное, выстроенное по «универсальным законам» мифоэпического мышления. Поэтому оно не соответствует законам, определяющим всякое «теоретическое» построение. Как отмечает К.Н. Паранук, «созданный в романе пространственно-временной континуум насквозь космизирован, все здесь оживотворено, пространство живет и дышит, олицетворяя единый космический организм. Вместе с тем, отдельные локусы пространства неоднородны, к примеру, пространства тотемных животных – Черного быка и детей племени Орла – описаны в позитивных тонах, они нормированы и гармоничны. И, наоборот, пространство воинственных дореев и эминеев представляет собой хаотичное, ненормированное, нестабильное пространство» [102:113]. Поэтому пространство, представленное в «Каменном веке» хаотичным, аморфным, требует распутывания, уяснения, а затем новой организации и структурирования. В романе этот процесс проявляется в интенсивном использовании автором особой числовой символики, с помощью которой раскрывается основное идейное содержание произведения, описывается роль человека в построении модели мира. Тем самым числа становятся «образом мира и отсюда – средством

для его периодического восстановления в циклической системе развития, для преодоления деструктивных хаотических тенденций» [106:629].

Для мифопоэтической традиции существенно не просто использование в тексте чисел, включение их в речь, но и их смыслообразующая роль. Семантика чисел в романе-мифе «Каменный век» довольно своеобразна: с помощью использования числовых мифологем автор создает глубокий философский подтекст, требующий особого эмоционального и интеллектуального «кода» для его расшифровки.

Разные культурологические источники по эстетике дают примерно одинаковую семантическую характеристику числам. **Один** символизирует бытие и открытие человеку духовной сущности. Это активный принцип, который, раскалываясь на фрагменты, приводит к многообразию, приравнивается к мистическому Центру, Светящейся Точке и к Высшей силе. Это число также обозначает духовное единство, общее основание для всех существ. Оправдано предположение, что *один* означает, как правило, не столько первый элемент ряда в современном смысле, сколько совершенную целостность, Бога, свет, Солнце, источник жизни. Х.Е. Керлот отмечает, что «...единство является символом божественности. Единица также приравнивается к свету» [36:576]. В «Каменном веке» число *один* обозначает также целостность, единство и чаще всего соотносится с человеком, а именно, с образом главного героя романа:

ИкIат Дореикхъэу – псы бзаджэм
Псэ закъуэ.

[117:88]

Перебралась через кладбище Дореев – злую реку
Единственная душа.

(Пер. подстр.)

В своем развитии символика числа один выстраивается и в иной смысловой ряд «один – одиночество», часто используемый автором. Ану не рад своему спасению, так как он одинок в своем горе. Символику числа *один* автор использует не только в значении «единый», «единственный», но и как некое «обобщение»: обобщение всего рода человеческого в лице

одного человека – главного героя произведения, выступающего как символ эволюции человеческого сознания.

Число *один* соотносится также с одноглазостью Псомордого, с образом одинокого Древа Жизни, на которое взбираются Ану и Рану в конце романа. Совершенную целостность, понимаемую как единица, можно объяснить и образами Луны, Черного Быка и Орла (последние два как тотемные знаки).

Число *два* имеет также различную символику в композиции романа-мифа «Каменный век». Известно, что данное число лежит в основе бинарных противопоставлений, с помощью которых мифопоэтические и ранненаучные традиции описывают мир. Оно отсылает к идее взаимодополняющих частей монады (мужской и женской, как два значения категории пола, к примеру, Ану и Рану; небо и земля, день и ночь как значения, принимаемые пространственно-временной структурой космоса), к теме парности, в частности в таких ее аспектах, как дуальность, двойничество, близнецество. В силу этих качеств два воспринимается как первичная монада, защищающая человека от небытия и соответствующая творению – Небу и Земле, рожденным в одном «гнезде». Говоря о парности, вспомним пророческие глаза убитого Черного быка:

Гуум и нитИым кыщЮху
Дыгъэ нурыр.

[117:142]

Из [двух] глаз быка выпадает
Солнечный свет.

(Пер. подстр.)

В данном примере глаза выступают как символ «разрушения» «катастрофы», с одной стороны, а с другой – как освобождение от старых устоев, обычаев, соблюдение которых приводит лишь к несчастью и гибели племен.

Число *два* в «Каменном веке» также соответствует прохождению времени: линии, идущей из прошлого в будущее и устанавливающей связь между бессмертным и смертным, между неизменным и изменяющимся. *Два* образует также два противоположных полюса: добра и зла, жизни и смерти:

Жыгыр дощІэр цЫхуитЫм,
Къыхуоплъыхыр хъэдитЫм Ану...

[117:151]

Дерево колеблется под тяжестью *двоих*
Вниз глядит на *два* трупа Ану.

(Пер. подстр.)

Троичность – не менее значимый для Х. Бештокова числовой показатель. В ряде традиций первым числом в целом ряде считается *три*; оно открывает числовой ряд и квалифицируется как совершенное число. *Три* – образ абсолютного совершенства, превосходства. Не случайно данное число выступает в качестве суперлатива: «трисвятый», «треклятый» и т.д., и как основная константа макрокосмоса и социальной организации. Идея тройственности положена в основу многих архетипов: три сферы Вселенной, три высшие ценности, божественные троицы, троичный принцип композиции в произведениях искусства (единство времени, места и действия). У адыгов часто встречается (особенно в фольклоре) выражение «жэцищ-махуищ» – букв. «три ночи-три дня»; также важную роль в жизни народа играет символический «трехножный круглый столик» («Іэнэ лъакъуищ»). Некоторые критики отмечают «триадоманию» множества поэтов и писателей, имеющих стойкую приверженность к числу *три* на уровне образной системы. У адыгских художников слова число *три* связано в основном с национальным космосом, с вертикальным строением мира (горы), а также этическими представлениями о небесном и земном, добре и зле.

В «Каменном веке» тройственна и система образов, которую составляют лишь три конкретизированных (и то не полностью) образа (Ану, Рану, Гучу), за исключением мифологизированных образов (Псомордый, Луна, Черный бык) и «безликих», «безымянных» образов предводителей (вождей) племен и белобородых старцев. *Тройка* выступает в романе как сакральное число и связывается с обрядом жертвоприношения:

– Іэщышхуэу щы
ЩыфІэвбз мыбдеж, –
Унафэ ещІ Емыней-Пашэм

[117:84]

– Три скотины
Зарежьте здесь, –
Приказывает вождь эминеев

(Пер. подстр.)

Символика числа *три* используется и при создании мифологизированного облика Псомордого: три уха и «триколор» его единственного глаза.

Достаточно интересна и символика числа *девять* в романе «Каменный век». *Девятку* принято считать производным от числа три, иными словами, троекратным повторением триады. «Это сложный образ трех миров. *Девять* есть конец – предел цифровой серии до ее возвращения к единице. Для иудеев это число было символом истины, бытия, характеризующегося тем, что умноженное, оно воспроизводит себя (в мистическом прибавлении). В медицинских ритуалах оно символизировало число *par excellence*, то есть представляло тройной синтез или диспозицию на каждом из существующих планов реальности: телесном, интеллектуальном, духовном» [36:579]. Издревле *девятка* имела большое значение в жизни адыгов. Об этом свидетельствуют народные пословицы и поговорки: «Дзыгъуибгъур зэдеІэмэ, кхъуей кІэдащхъэр трач» – *букв.* «Если объединяются *девять* мышей, они срывают крышку бочки с сыром» (то есть «Коли всем миром, и горы с места сдвигаются») или «Зы лЫр джэдыгуибгъурэ лИибгъур джэдыгуншэу» – *букв.* «Когда один рядится в *девять* шуб, не мудрено, что *девятеро* – голы». Таким образом, стилистика заговорных, заклинательных, молитвенных текстов, пословиц, поговорок, также построенных по числовому принципу, переосмысливается и включается в художественную структуру «Каменного века» в трансформированном виде. При этом сохраняются основные принципы поэтики таких текстов: перечислительность, аллитерация, яркая образность, аллегоризм и т.п. В романе Х. Бештокова *девять* мужчин-дореицев следуют за Черным Быком, чтобы узнать место его обитания и переселиться в то, как им представляется, райское место:

ЛИибгъу кІэлъожэ Гуу фЫцІэм,
Хуэибгъуу кІэлъыкІуэу,

Кѣлъыплъу,
Либгъу, ялыгъу бжыкЛибгъу...

[117:105]

Девять мужчин бегут за Черным Быком,
Держась в стороне от него,
Следя за ним,
Девять мужчин, держащих девять копий...

(Пер. подстр.)

Выше отмечалось, что *девятка* – предел цифровой серии до его возвращения к единице. В приведенном примере число *девять* соотносится с числом *один*, и, таким образом, «все», представленное *девяткой*, сводится к «единству», «целостности», представленной *единицей*. Иными словами, действия девяти мужчин-дореков сводятся к указанию одного вождя и направлены на достижение одной цели – выследить Черного быка. Таким образом, символика числа *девять* используется Х. Бештоковым в ритуально и мифологически ориентированном значении, с прямой опорой на фольклорные традиции. Обратим внимание на поэтику вышеприведенного отрывка. Автор использует омонимичные слова «бгъу» («девять») – «бгъу» («бок», «боковая сторона»). Со словами «Либгъу» («девять мужчин») и «бжыкЛибгъу» («девять копий») он удачно сочетает слово «хуэибгъуу» («несколько в стороне»), что придает тексту произведения уникальную мелодику, ритмичность и особое звучание.

Из всех чисел, встречающихся в «Каменном веке», сложнее обстоит дело с символикой числа *сто*. Это «трехчленное» число, каждый элемент которого имеет собственную символику. Выше была приведена специфика числа *один*, как совершенная целостность. *Ноль* – это «небытие, таинственным образом связанное с единицей. С точки зрения человеческого существования ноль символизирует смерть как состояние, в котором жизненные силы претерпели трансформацию. Благодаря своей округлой форме ноль означает вечность» [36:574]. В романе «Каменный век» число *сто* символизирует высшее проявление ненависти, жестокости:

ИщІащ Емынейхэм я Пашэм
Унафэ:

Фэндицэ кьуршыпсу
Къахьыну зауэлхэм,
Дорейм я бгъуэницлагхэм
Щагъэжыхьыжыну.

[117:87]

Дал вождь Эминеев
Указание:
Сто кожаных мешков горной воды
Принести воинам,
Пещеру Дореев
Прополоскать.

(Пер. подстр.)

Итак, с помощью числового кода романа-мифа «Каменный век», в котором каждое число имеет специальное и генетически обоснованное значение, автор соотносит свое представление о мире с архаической семантикой. Эти числа больше связаны со священными обрядами (жертвоприношение, празднование Дня Орла), ритуалами, устройством мира и человека, прошлым и будущим народа. Мифопоэтика числа в романе связывает его сюжет с древними пластами национальной духовной культуры, где число и счет были главными средствами ориентации в мире и Вселенной. В «Каменном веке» мы наблюдаем постоянное стремление каждый раз по-новому семантизировать число, придать ему смыслообразующую и структурирующую функцию. Причем все это происходит в процессе постоянного движения мысли поэта благодаря напряженному духовному осмыслению реальности и обращению к смыслу и сути явлений, к корням и истокам. Естественно, что выстраивание «собственного» пространства при постоянном соотношении координат реального и теоретического пространства, а также необходимость постоянных переходов из одного в другое требует движения и внутрь самого себя, потому что без этого не может быть решена проблема самосознания, самоориентации и самоидентификации личности, что, в общем, и является основной задачей, главным идейным направлением романа в целом.

Роман-миф «Каменный век» Х. Бештокова – «эпохальное для кабардинской литературы» (А.М. Готов) произведение. Поэту удалось проникнуть во многие детали быта, нравов,

традиций далекого прошлого адыгского народа, уловить тончайшие нюансы мировосприятия первобытного человека и все это гармонично соотнести с современным сознанием, особенностями развития нынешнего «отнюдь не каменного, но, кажется, все более окаменевающего века» [118:59].



Глава четвертая

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

Драматургия Х. Бештокова – огромный и значительный пласт в сложном многослойном творчестве зрелого художника слова. Поэт пришел в адыгскую поэзию в период расцвета тоталитаризма в стране, когда идеология одной партии была всеобъемлющей. Видимость всеобщего благополучия проникала во все сферы жизни, поражала сознание не только масс, но и значительной части творческой интеллигенции. Противостоять тоталитаризму – значило терять многое. На такую жертву мог идти только большой художник, настоящий талант как Хабас Бештоков. Без сомнения убеждаешься в этом, когда читаешь его драматургические произведения, в которых показаны самые разнообразные способы одурманивания мозгов. Это пьеса «Кошка из Стамбула» (2004–2005); драматические поэмы «Имыс», «Насрен Бородатый» (1983–1986), «Переплывающие на лодке океан» (1986–2004); поэма «Сароробот» (1992–1995).

Драматические поэмы «Имыс» и «Насрен Бородатый» основаны на фольклорном материале, через который автор выявляет ошибки прошлого наряду с пороками современного общества. Эти произведения близки по своей идейной направленности: основная коллизия заключается в том, что разрозненность между соплеменниками, разногласия и зависть между родными братьями порой приводит к гибели целого этноса. Главный персонаж драматической поэмы «Имыс» во всем завидует родному брату Озырмесу. Весьма интересен и оригинален его монолог:

Лъэпэд зэҕуащэмэ – нэхъ хуабэр Уэзырмэс,
Лэкъум ягъажэмэ – нэхъ щабэр Уэзырмэс,
Ягуэшмэ Үхьэр – нэхъ иныр Уэзырмэс.
Дуней бэлыхьыр сэ япэ кыслъоӀэс. [123:7]

Если вяжут носки – самые теплые Озырмэс,
Если жарят лакумы* – самые мягкие Озырмэс,
Если что-то делают – большая доля Озырмэс.
Все земные беды первыми касаются меня.

(Пер. подстр.)

Кинжал брата оказался Имысу лучшим, чем у него, поэтому он решает отомстить ковавшему этот кинжал великому кузнецу нартов Тлепшу, отрезав ему ноги. А в это время на нартов нападают чинты** и безногий Тлепш уже не может помочь своим соплеменникам. Таким образом, через короткий сюжет произведения автор отражает трагедию народа, не сумевшего сплотиться в противостоянии врагам.

В данном произведении Тлепш является выразителем авторской идеи. Именно его устами Х. Бештоков в конце своего произведения обращается к своему народу с мольбой о прекращении междоусобиц и сохранении духовных ценностей, культуры, обычаев, традиций, которыми адыги славились испокон веков:

Ей, зи кыщыбжэр хуэзыщыжа лъэпкъ,
Фызэмыфыгъулэж, фымыукыж,
Фымытхэлэж, фымышх, фызэмыиж
Зы нарт псэ кьабзэ мы щыгум имытыж.
ФукӀ лэжыакӀуэжхэр,
ДжэгуакӀуэхэр фупӀэщӀ.
Фтхэлэж фи литкӀэ фи щӀэблэр –
Сыт нэгъуэщӀ
ИкӀагъэу нобэ къэвгупсысыфynu! [123:8]

Эй, народ, закрывший дверь своей кузницы***,
Не завидуйте друг другу, не убивайте друг друга,
Не душийте, не пожирайте, не губите друг друга,

* Лакум – жаренные на масле лепешки (национальное адыгское кушанье).

** Чинты – племя, встречающееся в нартском эпосе; враги нартов.

*** Имеется в виду: «погубивший сам себя».

Не осталось ни одного нарта с чистой душой.
Убивайте тружеников,
Избивайте джегуако.
Своими руками душиите собственных детей –
Чего еще плохого вы не придумали!

(Пер. подстр.)

В конце произведения драматическое состояние народа и безвыходность ситуации символизируется образом «Дыгъэ нэф» – «Погасшего (букв. слепого, ослепшего) солнца». При этом автор заканчивает свою драма-поэму оборванными фразами, которые еще больше усиливают эмоциональный накал произведения: *«Лъэниц и лъакъуитЫр... Чынтхэр... Дыгъэ нэф!!!»* [123:9] – *«Ноги Тлешиа (отрезанные Имысом. – Л.Х.)... Чинты... (народ, напавший на нартов. – Л.Х.)... Погасшее (букв. слепое, ослепшее) солнце!!!»*.

Таким образом, драматическая поэма «Имыс» Хабаса Бештокова основана на фольклорном материале (в ней задействованы персонажи из Нартского эпоса) и направлена на искоренение пороков современного общества – зла, ненависти, зависти и т.д.

Та же идея положена в основу драматической поэмы **«Насрен Бородатый»** (**«Адыгский Прометей»**; 1983–1986). Тамада нартов Насрен погибает от рук Пако* из-за того, что нарты вовремя не смогли созвать Хасу** и решить вопрос об освобождении тамады и возвращении огня, похищенного Пако. Временно исполняющий обязанности тамады Хасы Тлостанаш и его младший сын Пизгаш не хотят созывать Хасу и спасти тамаду, они готовы признать Пако богом и служить ему. И здесь автор противопоставляет двух братьев – сыновей Тлостанаша. Старший сын – Пиджа – вопреки мнениям отца и брата, вместе с Батразом и группой нартов отправляется к Пако. Пако убивает Пиджу и Насрена, но сам же погибает от рук Батраза. Батраз возвращает огонь вместе с телами погибших нартов... Таким образом, и в данном произведении автор подчеркивает мысль о том, что согласие внутри племени и умение спланировать в нужный момент могут привести не только к победе над врагами,

* Пако – отрицательный персонаж из Нартского эпоса.

** Хаса – совет старейшин, сход.

но и к сохранению многовековых традиций, обычаев, этикета, мужества и чести, которым адыги всегда превосходили другие народы.

Выразителем идей народа и борцом за его независимость в данном произведении выступает Насрен – адыгский Прометей*. Он старается оправдать плачевное состояние народа и верит, что сложившуюся ситуацию все еще можно изменить к лучшему:

Зэгуэр мыжакъуэу
Шыгэкъым зы лъэпкъи,
Зэгуэр мыщантхъуэу
Щыгэкъым зы цыхуи...
[123:16–17]

Нет народа, который
Хоть однажды не ошибался,
Нет человека, который
Хоть однажды не спотыкался.
(Пер. подстр.)

Если пьеса «Имыс» и драма-поэма «Насрен Бородатый» («Адыгский Прометей») по содержанию и идейной направленности близки к трагедии, то драматическая поэма «Переплывающие на лодке океан» (1986–2004) больше тяготеет к трагикомедии. Здесь автор выявляет пороки современного общества, в частности, интеллигенции. Действующие персонажи произведения – художники, композиторы, поэты, философы, литераторы, преподаватели, студенты. Они вполне положительные герои, обнадеживающие представители адыгской интеллигенции. Но ко многим из них автор применяет эпитет «алкоголик» и наделяет их соответствующей речью. Устами своих персонажей Х. Бештоков затрагивает насущные проблемы общества, культуры, искусства, литературы. Так, философ-алкоголик Роман, обращаясь к поэту-алкоголику Феликсу, говорит о проблемах современной поэзии: *«Поэзия, где свистят много птиц, – болтовня, говоря словами сегодняшних «великих» поэтов – это «истинная поэзия». <...> То, что ты знаешь из родного языка, не позволит тебе пойти дальше двери кухни.*

* Персонаж из Нартского эпоса Нэсрэн ЖыакIэ (Насрен Бородатый), как и Прометей, был прикован к скале.

Выучив русский язык с горем пополам, создаете поэзию КОЕ-КАК. <...> Пришло время научиться говорить правду человеку, глядя ему в глаза, высунув головы из тени притворства» [117:172].

Выявлению пороков современной интеллигенции посвящена и трехчастная трагикомедия **«Кошка из Стамбула»** (2004–2005). Действующие персонажи по профессии – историки, врачи, поэты, журналисты и т.д. Через образы несостоявшегося «биолога» Нафисат и ее мужа историка Нурова Ахмеда (Диогена) автор показывает «трагикомичное состояние» современной интеллигенции. На зарплату биолога не проживешь, поэтому Нафисат занимается спекуляцией: привозит вещи из Стамбула и перепродает их на родине. Не является случайностью и профессия женщины, вынужденной торговать на базаре. Будучи биологом, она лучше разбирается в потребностях живых организмов.

Ахмед, которого «отправили» на пенсию, из-за своей не востребоваемости и от безделья сходит с ума. Личная профессиональная драма плюс семейная, вполне вписывающиеся в общенациональную драму, которую глубоко переживает историк-патриот как гражданин и как добросовестный адыг – таковы слагаемые, которые довели главного героя произведения до нервного психического срыва. Об этом свидетельствует тот факт, что он убил (повесил) кошку, привезенную его супругой из Стамбула (эта кошка была подарена ее любовником).

Обо всем, что происходит в семье Нуровых, знает врач-психолог Заурбек. Тем не менее, ему хватает смелости жениться на их дочери Алене...

Таким образом, пьеса «Кошка из Стамбула» завершается трагедией безвинной кошки – самого интуитивного создания фауны, драмой историка – одного из самых осведомленных представителей адыгского социума, а также надеждой, которую обещает квалифицированный психиатр Заурбек.

Важно обратить внимание и на фамилию семьи, драма которой легла в основу сюжета произведения. Слово «нур» переводится с кабардинского как «луч», «свет». Данную аллегория автор использует для выражения контраста между представлениями наших предков о нравственности, чести, воспитании и их трансформациями в современном обществе.

Таким образом, и в драматической поэме «Переплывающие на лодке океан», и в трагикомедии «Кошка из Стамбула» автор показывает уклон от многовековых обычаев, традиций, культурных и духовных ценностей народа в сторону материальных благ, сиюминутных удовольствий (например, поведение Алены).

Здесь же следует обратиться к поэме «Сароробот» (1967–1995) («сэро» – в мусульманской религии тот, кто будет допрашивать умершего в загробном царстве, кто вынимает душу из плоти + «робот»), по своей композиции и идейной направленности близкой к вышеуказанным произведениям («Переплывающие на лодке океан», «Кошка из Стамбула»). Она состоит из двух частей: «Мои похороны» (1967), «Сароробот» (1992–1995). Основой данного произведения также является комическое изображение представителей интеллигенции: поэтов, литераторов и т.д. Автор дает ироничные имена своим персонажам: Катумес, Накафий, Питиш, Катоц, Кулиsum, Кафий. Действующими персонажами в произведении являются также представители загробного мира Ташиба 1, 2, 3... Действие происходит, как уже отмечено, в загробном мире, что наряду с комичностью подчеркивает и глубокий драматизм сюжета. Автор использует в своей поэме сочетания «исэхэм я нэш» («зал душ»), «ахърэтым и гимн» («гимн загробного царства») и т.д. В своем произведении он сводит воедино комизм, иронию, часто доходящую до сарказма и трагедию представителей интеллигенции, страдающих «горем от ума». Как выше отмечено, сюда же Х. Бештоков вплетает и другой пласт – религиозный. Представители загробного мира – Ташиба 1, 2, 3... – выступают главными «судьями» людей и их поступков. Они строго судят каждого, кто осквернил свой язык, свою культуру в угоду власти и партии. Так Ташиба-9, обращаясь к тем, кто «продал» свой талант, говорит:

Шынагъэм, ахъшэм, партхуэусэм
ГуитIщхьитI фицIауэ ефхъэкIащ.
Фи гъащIэм нэхъ кызытрикъузэр
Нэпсейуэ фадэм хуеплъэкIащ.

[128:39]

Страх, деньги, хвала партии
Сделали вас двуличными.

Те, на кого жизнь давила больше всего,
Пристрастились к водке.

(Пер. подстр.)

Во второй части поэмы для поэтов и писателей наступает «ТЭРЭЗЭЗЭМАН» («тэрэзэ» – весы + «зэман» – время) – время, когда взвешиваются их земные дела и поступки. И следует отметить, что далеко не всегда чаши весов перевешивают их благие дела.

Весьма оригинальна и композиция поэмы. С первой же строчки – «...Арати сэ сыартистышхуэц» («...Итак, я великий артист») текст захватывает своей глубиной, восхищает богатством родного языка. Мысли и фразы, меткие и точные, буквально выстреливают лучами веселого озорства и юмора. Вместе с тем, в последовательном нарастании сатирической экспрессии, чувствуется пронизывающая душу печаль автора, который передает все это с четким художественным тактом.

Первая часть дилогии «Сароробот» – «**Мои похороны**» («Си жэназыр») долгое время находилась в «капкане» полного забвения. Автор написал ее в 24 года. По его признанию, в 1967 году, когда она была написана, он сам не знал, что это за жанр. К ней поэт вернулся через 25 лет – в 1992 году.

Атмосфера, царящая в поэме «**Сароробот**», характеризуется невысоким интеллектуальным уровнем писателей – и как следствие – мелкотемье, приземленность их книг. Что происходит в поэме? На семейном банкете в честь выхода первой книжки артиста Хамал (говорящее имя: Хьэмэл – хьэ – «собака» + мэл – «баран»), решившего переквалифицироваться в писателя, происходит «высокодумный» спор: как было бы лучше назвать книжку – «Ползучий пырей» или просто «Зеленая трава – корм для лошадей»... Не выше уровнем и разговор о «новаторе» Демьяне Бедном и рассуждения Накафий о «творческом методе» Руставели и Шекспира. Автор с иронией озвучивает и изображает «слишком звучные» тосты, сомнения говорящих и хозяина дома – Хамал, двуличие во взаимоотношениях, которое очень выпукло вырисовывается во внутреннем монологе Дахаос (после тоста, сказанного ею). А тост Питиш о Хамал быстро перескакивает с книжки на ягненка, жареного целиком и оказавшегося на столе (как русские жарят поросенка). Этот

поступок взбодрившимися водкой гостями трактуется как проявление новаторства хозяина дома, потому что проявить новаторство в литературе Хамал не способен – он занялся не своим делом. Здесь уместно заметить, как адыгский этикет и один из его компонентов – заздравный тост – используется в спекулятивных целях. То есть, речь идет о фальши.

Как ни удивительно, уровень беседы детей, играющих на кладбище во время несостоявшихся похорон Хамал, на порядок выше уровня дискуссий профессиональных литераторов. Дети – вровень со временем. А писатели шлифуют жанр тоста и обслуживают нужды однопартийной системы.

Дуэли за могилу, которые занимают важное место в произведении, это иносказание о стремлении к бессмертию, итог завуалированной «показной» дружбы, неприязни друг к другу, бездуховности, приземленности сути того, что они «творят». Именно здесь сходятся все концы: Хамал (собака-баран) – травы (ползучий пырей и трава для лошадей) – земля, к которой они все привязаны – почетное место на кладбище – могила – кусочек земли... Как видно, в этой цепочке, четко выстроенной автором в композиции поэмы, нет места духовности. Ведь драка за почетную могилу это, по мнению самого автора – антитворчество, это «черная дыра» в культуре, как черная дыра в космосе.

Во второй части диалоги – «Сароробот» – размышления о писательских судьбах переросли в раздумья о судьбе народа и его культуры, потомками которого они являются. Их судьба еще пуповиной связана с судьбой породившего их народа, писательские судьбы ставятся в историко-культурный контекст народа – не только кабардинского, но и всего адыгского, включая махаджиров. А главное в этом контексте – историзм литературы, а именно – адыгская этническая катастрофа: русско-кавказская война, махаджирство, этапы советской политики (революция, гражданская война, репрессии 30-х годов и т.д.).

Что касается особенностей поэтики драматургических произведений Хабаса Бештокова, отдельного исследования требуют пьеса «Имыс» и драматические поэмы «Насрен Бородатый» («Адыгский Прометей») и «Переплывающие на лодке океан», написанные стихами. Весьма оригинальна метрика и способы рифмовки в поэтике этих произведений. Наряду с фольклорной (адыгской, народной) рифмой автор использует

разновидности концевой рифмы, а также разнообразные изобразительно-выразительные средства, блестящий художественный слог, пословицы, поговорки, фразеологизмы.

В пьесе «Имыс» автор демонстрирует хорошее владение фольклорной (адыгской, народной) рифмой, соединяющей конец одной строки и начало следующей:

...Псыжъ и напщІэр
ЗэщІэуфауэ хуэму йокІуэсэх.
Сэх бгъунлъжауэ сынхэр шыкуэд хэкум
И курыкупсэм бэлыхьщэр кьос.

[123:5]

Драматическая поэма «Насрен Бородатый» («Адыгский Прометей») отличается богатством языка, насыщенного пословицами и поговорками. Например, в одном из реплик Насрена встречается фраза: «Чэзуц ауаныр» [123:17], которая перекликается с русской поговоркой «Смеется тот, кто смеется последним». Кроме этого, в произведении встречаются пословицы и поговорки типа «Си щхъэ мыузым /Боз ешэкІыжащ» [123:18] – букв. «Свою здоровую голову обмотал бязью», т.е. «Сам же создал себе ненужные проблемы»; «Лэужьыр бжьиблкІэ уэуэ (мауэ. – Л.Х.)» [123:19] – букв. «Кровь (генетика) наследуется в семи поколениях».

Поэтика некоторых частей произведения близка к поэтике народных песен-плачей:

Сэ куцІу сиІэр – нэпсым сщІелъэсыкІ.
Си гъащІэр нэдрэ
Си гур зэщІэдиеу
Гузэвэгъуэшхуэм уэ сыкьыхэбнащ.

[123:23]

Все мои силы – вымываются из меня слезами.
Опустошив мою жизнь,
[И] сковав сердце холодом,
Оставил ты меня в глубокой печали.

(Пер. подстр.)

Здесь автор также использует иронию, которая нередко доходит до сарказма:

Къыдырыр хэджэлами шэдыпс флейм,
Хэлынушч фIетелъыджэу и дунейр.
Бэшэчц къыдырыр – иIэжам дамйтI,
Хуримыкъунт ептаи дунеитI.

[123:25]

Если мул упадет в болото,
Он будет лежать там, дивясь своему «миру».
Мул терпелив – было бы у него два крыла,
Не хватило бы ему и двух миров.

(Пер. подстр.)

В своих драматургических произведениях Х. Бештоков использует огромное разнообразие средств отображения действий и психологий персонажей. В них также большое количество «говорящих» имен и фамилий. Они насыщены именами и параллелизмами из мифологии и фольклора. В драматической поэме «Переплывающие на лодке океан» один из главных героев – Озырмес (Уэзырмэс). В кабардинском варианте «Нартов» Озырмес наделен исключительным патриотизмом, уважительным отношением к женщине. Другой персонаж – Нарзиз (Нэрзиз) – ассоциируется с образом Нарцисса – героя греческого мифа. Согласно этому мифу он загляделся на красоту своего отражения в источнике, упал в него и утонул. То же самое происходит и с самолюбивым Нарзизом из произведения Х. Бештокова, только в данном случае герой тонет в водке. Также можно провести параллели между 12 подвигами героя греческого мифа Геракла и 12 подвигами Питиша (ПытIыш) из произведения Х. Бештокова. Литературные аллюзии наблюдаются и при сравнении Питиша и его осла с народным героем Андемирканом и его конем Жаманшарик.

При анализе цикла драматургических произведений и романа-мифа «Каменный век» Х. Бештокова, на наш взгляд, целесообразна такая хронологическая (по событиям, происходящим в произведениях) и композиционная последовательность:

- «Каменный век»,
- «Насрен Бородатый» («Адыгский Прометей»),
- «Имыс»,
- «Переплывающие на лодке океан»,

- «Сароробот»,
- «Кошка из Стамбула».

Все эти произведения – попытка автора ответить на вопросы: «Что сделали с нашим народом?», «Что сегодня происходит с нами?» и т.д. И каждое произведение из приведенного цикла пытается в той или иной мере осветить хоть какой-то аспект этих проблем.

В одном из неопубликованных интервью о своем драматургическом цикле Хабас Бештоков сказал: «Не претендую на художественное совершенство. Но тешу себя надеждой, что сказана часть правды о жизни современной адыгской интеллигенции. Правды, которую я вынес из жизни той прослойки, представителем которой являюсь уже лет пятьдесят.

Большая ломка девяностых, крах советской идеологии, позор многих фактов прошлого... Надо ли искать в этих произведениях восторги и кричащее жизнеутверждающее начало? Я думаю – нет. Они минорны и это продиктовано жизнью и клубком тем, сплетенных в цикле. Единственное, что меня утешает – удалось, как мне кажется, остаться верным логике развития и роста национальной интеллигенции»^{*}.

^{*} Из личного архива Хабаса Бештокова.



Заключение

Литература северокавказского региона возникла в художественном пространстве общероссийской и мировой культуры, развивалась как на основе фольклора, самобытной истории народов Северного Кавказа, так и формировалась в условиях взаимовлияния и взаимообогащения литератур. В период своего становления литературы северокавказского региона испытывали влияние художественного опыта классиков русской литературы, вместе с тем развивали и свои начальные идейно-эстетические и художественные позиции, возникшие при их «отпочковывании» от родного фольклора.

На стадии становления северокавказских литератур идейная связь писателей и народных певцов сильнее проявилась в период формирования национальных литератур. Поэзия народных певцов: кабардинца Бекмурзы Пачева, адыгейца Цуга Теучеж, балкарца Кязима Мечиева, карачаевцев Касбота Кочкарова, Исмаила Семенова, аварца Гамзата Цадасы, лезгина Сулеймана Стальского и других – определила идейно-художественные принципы зарождающихся национальных литератур.

В историко-литературном процессе намечались такие тенденции, как заимствования и подражания русским поэтам (В. Маяковскому, Д. Бедному и др.), писателям (М. Горькому), а также наблюдалось движение художественного мышления к творческому союзу с мифофольклорным наследием прошлого и опытом современников. Отсюда ясно, что писатели новописьменных литератур обратились к русским классикам за литературным опытом, учились искусству большого реализма, видя в них своих единомышленников, в творчестве которых они

могли бы найти ответы на давно волновавшие их социально-политические вопросы.

Состояние литературы начального периода отмечено как своеобразными находками, так и социологизированностью, схематизмом, отсутствием психологизма. Тем не менее, заслуга писателей-первопроходцев состоит в том, что они правдиво воссоздали черты своего времени, запечатлели характерные особенности личности начала XX века, показали приметы национальной культуры и воссоздали образ горца – честного и целеустремленного. На ранних этапах была и адаптация произведений русских авторов, но вместе с тем лучшие представители национальных литератур творчески осваивали традиции большой литературы, рассматривали литературное произведение в акте культурной коммуникации, учитывая различия в культурных парадигмах, искали гармонию с национальным миром, делали художественные открытия.

В XX веке в литературном процессе народов бывшего Союза произошли большие изменения. Появились десятки литератур новописьменных народов Поволжья, Крайнего Севера, Северного Кавказа, Калмыкии и Дагестана. Эти молодые литературы выдвинули из своей среды выдающихся поэтов, писателей и драматургов. На всесоюзную (а некоторые и на мировую) литературную арену вышли такие творческие индивидуальности, как Тембот Керашев, Расул Гамзатов, Алим Кешоков, Кайсын Кулиев, Давид Кутультинов, за которыми в литературный процесс вошли талантливые представители следующего поколения (так называемые «шестидесятники»): Зубер Тхагазитов, Борис Утижев, Хабас Бештоков, Исхак Машбаш, Нальби Кук, Курман Дугужев, Мухадин Бемурзов, Хизир Абитов, Магомет Мокаев, Мусса Батчаев, Ибрагим Бабаев, Зейтун Толгуров. Творчество второй группы писателей и поэтов литературоведами и критиками мало изучено. Есть еще одна проблема, пронизывающая весь литературный процесс региона. Проблема в том, что при обилии статей, книг, монографий, диссертаций о творчестве Р. Гамзатова, К. Кулиева, А. Кешокова, И. Машбаша, М. Бемурзова, М. Нахушева, Б. Утижева и других выдающихся художников слова, мало работ, анализирующих непосредственно конкретные тексты произведений на языке оригиналов.

Хабас Карнеевич Бештоков признан в северокавказском регионе как лирик многомерный, поэт-драматург, автор новаторского для адыгских литератур романа-мифа «Каменный век». Трудно ответить на вопрос: у кого больше заслуг – у Бештокова-лирика, Бештокова-писателя или Бештокова-публициста? – Он преуспел во всех этих областях. На сегодняшний день Хабас Бештоков – один из немногих талантливых художников слова, кто определяет облик современной кабардинской литературы. Для произведений поэта характерны неожиданная композиция, оригинальный метафоризм, использование символики. Непрерывно осваивая и впитывая в свои произведения лучшие поэтические традиции адыгского стихосложения, он определяет новый высокий художественный уровень национальной поэзии.

Тематический спектр лирики Х. Бештокова многообразен. В ней можно выделить философскую, медитативную, пейзажную, интимную лирику, обращенную к животрепещущим и самым актуальным вопросам общества и времени. Поэзия Х. Бештокова отличается многообразием художественных форм – исповедь, молитва, воспоминание, обращение, лирический монолог, диалог и др. В творчестве поэта обнаруживаются стихи, по своей композиции и жанрово-стилевым особенностям относящиеся к жанру элегии, лирических посланий, лирической хроники, сатирической оды, стихам одического типа, балладным стихам. Новаторская жанрово-стилевая палитра его поэзии обусловлена историческими условиями, национальными художественными традициями, биографическими факторами, эстетическими предпочтениями.

Главным стержнем всей поэзии Х. Бештокова, отличающейся богатым поэтическим языком и эмоциональной яркостью, является внутренний протест против празднословия, против «игры в поэзию», искажения языка. Язык произведений поэта богат внутренней музыкальностью и многозвучными ритмами. В своем творчестве поэт демонстрирует богатство изобразительно-выразительных средств и технических приемов, разнообразие образов, широту и многоцветие поэтической лексики.

Поэзия Х. Бештокова представляет собой определенную систему с четко налаженным механизмом: метрикой, ритмикой, разнообразным рифмовочным комплексом, насыщенной поэтической речью. Что касается специфических особенностей

построения бештоковского стиха, в нем наблюдается преобладание ямбического стихотворного размера и перекрестной рифмы; нередко случаи сочетания разных стихотворных размеров (догедические стихи); чередование женской и мужской рифм внутри одного куплета; использование дактилической и тавтологической рифмы; случаи рифмовки родных и иноязычных слов; использование тирадной строфы, встречающейся в основном в поэтике хохов (здравиц).

В адыгских литературах (кабардинской, черкесской, адыгейской) писатели обратились к мифам сравнительно недавно – в последние десятилетия. Синтез адыгского фольклора и методов западных эстетических школ дал свои результаты в творчестве Н. Куека, Ю. Чуюко, Д. Кошубаева, Х. Бештокова. Роман-миф в стихах «Каменный век» (1985) Х. Бештокова стал одним из самых значительных явлений в адыгской литературе. Он во многом определил новый уровень развития адыгской литературы в целом. Следует отдельно подчеркнуть особые новаторские принципы поэтики, смелость и неожиданность в системе структурирования и организации художественного текста, глубину и широту философского поэтического осмысления и постижения материала, особенную силу и остроту художественного воздействия. Как верно заметила исследователь М.А. Хакуашева, роман-миф «Каменный век» целиком кодифицирован. Автор часто обращается к традиционным символам: камень, дерево, солнце, сон, огонь, вода, волосы и т.д. Важное место отводится цветовой и числовой символике, символике антропонимов и этнонимов. При этом Х. Бештоков не всегда придерживается общепринятых (традиционных) значений тех или иных символов, а вкладывает в них новое, отвечающее требованиям идейно-художественной направленности романа, значение. В «Каменном веке» наибольшее распространение получила символика камня, которая своими корнями уходит в нартский эпос (рождение Сосруко из камня, образ Абра-камня и т.д.). Таким образом, Х. Бештоков внес значительный вклад в освоение нового для адыгских литератур жанра романа-мифа.

Х. Бештоков также обогатил адыгскую литературу лиро-эпическими произведениями: драматические поэмы «Имыс», «Насрен Бородатый», «Переплывающие на лодке океан», пьеса

«Кошка из Стамбула». Он является автором одного рассказа «Если ты – мастер своего дела!». Также заслуживает внимания переводная деятельность поэта: он перевел на родной язык много сказок с разных языков мира (хорватского, шотландского, португальского), а также пьесу У. Шекспира «Король лир».

Х. Бештоков часто выступает в печати с литературно-критическими статьями по проблемам культуры, с обзорами о состоянии национальных литератур республики, о творчестве отдельных ее представителей.

Таким образом, своими глубоко философскими произведениями, проникнутыми духом гуманизма, социальной справедливости и взаимопонимания, Х. Бештоков уже «воздвиг себе памятник нерукотворный». Он ставит и художественно решает онтологические вопросы, насущные проблемы бытия и вместе с эпохой произносит свое меткое слово о том, что вечно будет волновать людей. Основу новаторства его поэзии определяет творческое преломление элементов традиционной европейской техники стихосложения, создание логаядических стихов, использование многообразных способов рифмовки, богатство звукописи, музыкальной ритмики, эмоциональных красок, разнообразный тематический спектр лирики. Не будет преувеличением назвать Хабаса Бештокова достойным преемником основоположников кабардинской литературы – Бекмурзы Пачева, Али Шогенцукова, Алима Кешокова. Он – один из талантливых поэтов в современной северокавказской литературе.



Библиография

I

1. Абазов А.Ч. Кабардинские писатели. Нальчик: Эльбрус, 1999. 488 с.
2. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Учпедгиз, 1953. 320 с.
3. Абуков К.И. Расул Гамзатов: особенности философской лирики. Махачкала, 2003.
4. Адыгская (Черкесская) энциклопедия / гл. ред. М.А. Кумахов. М.: Фонд им. Б.Х. Акбашева, 2006. 1248 с.
5. Актуальные проблемы литератур Кабардино-Балкарии. Сборник статей. Нальчик: Нарт, 1994. 176 с.
6. Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В.Г. Аппелерота. Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. М.: Гослитиздат, 1957. 183 с.
7. Асеев Н.Н. Разговор о поэзии. М.: Советская Россия, 1962. 96 с.
8. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М., 1982. 222 с.
9. Баков Х.И. Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии. Майкоп: Меоты, 1994. 253 с.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс: Универс, 1994. 616 с.
11. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
12. Бекизова Л.А. Литература в потоке времени: литература черкесов – адыгов XX века / отв. ред. Н.С. Надъярных. Черкесск: РГУ «Карачаево-Черкесское республиканское книжное издательство», 2008. 416 с.

13. *Бекизова Л.А.* От богатырского эпоса к роману (национальные художественные традиции и развитие повествовательных жанров адыгских литератур). Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1974. 288 с.

14. *Березин Ф.М.* История лингвистических учений. Учебное пособие для филологических специальностей университетов и пед. институтов. М.: Высшая школа, 1975. 304 с.

15. *Бехер И.Р.* Любовь моя, поэзия. О литературе и искусстве / сост., пер. и примеч. Е. Кацевой. Вступ. статья Т. Мотылевой. М.: Художественная литература, 1965. 559 с.

16. *Бештоков Х.К.* Анэдэлхубэм и псынащхэ. – Родник адыгской словесности (Сборник литературно-критических статей, 1978–2008). Нальчик: Эльбрус, 2009. 236 с.

17. *Брюсов В.* Верхарн на Прокрустовом ложе. М.–Л.: Печать и революция, 1923. Кн. 3. 325 с.

18. *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 508 с.

19. *Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2006. 528 с.

20. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика в 4-х томах. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 621 с.

21. *Гинзбург Л.* О лирике. Издание 2-е, дополненное Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1974. 407 с.

22. *Григорьев В.П.* Поэтика слова: на основе русской советской литературы. М.: Наука, 1979. 343 с.

23. *Гринберг И.Л.* Три грани лирики. Современная баллада, ода, элегия. М.: Советский писатель, 1975. 407 с.

24. *Гринберг И.Л.* Три грани лирики. Современная баллада, ода, элегия. Издание 2-е. М.: Художественная литература, 1985. 397 с.

25. *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. 451 с.

26. *Гуляев Н.А.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1977. 278 с.

27. *Гутов А.М.* Константы в культурном пространстве. Нальчик: Эльбрус, 2011. 216 с.

28. *Гутякулов М., Асланов М., Иванов Ш.* Черкесское поле. Черкесск, 1990. 83 с.

29. *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1975. 664 с.

30. *Звегинцев В.А.* История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. М.: Учпедгиз, 1960. Ч. 2. 331 с.

31. *Иванов В. О тоне и цвете. М.: Юный художник, 2002. 32 с.*
32. *Кагазежева Л.Н. Двусложные размеры и логаяд в современном кабардинском стихосложении. Автореферат канд. дис. Нальчик, 2009. 22 с.*
33. *Кажарова И.А. Человек и история в адыгской поэзии 1970–1990- х гг. (художественно-философский аспект). Нальчик: КБИГИ, 2009. 106 с.*
34. *Касаткина Т.А. О творящей природе слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.*
35. *Кауфов Х.Х. В зеркале социальной жизни. Нальчик: Эльбрус, 1980. 256 с.*
36. *Керлот Х.Е. Словарь символов. М.: REEL-book, 1994. 608 с.*
37. *Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / пер. с англ. В.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. 525 с.*
38. *Кучукова З.А. Онтологический метакод как ядро этнопоэтики. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2005. 312 с.*
39. *Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. 685 с.*
40. *Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: МГУ, 1982. 482 с.*
41. *Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 919 с.*
42. *Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.*
43. *Мамбетов Г.Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. Нальчик: Эль-Фа, 1999. 350 с.*
44. *Мандельштам И. Опыт объяснения обычаев (индоевропейских народов), созданных под влиянием мифа. СПб., 1882. Ч. 1. 382 с.*
45. *Мандельштам О.Э. Слово и культура / сост. и примеч. П. Нерлера. Вступ. статья М.Я. Полякова. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.*
46. *Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение – Маркс К. и Энгельс Ф. М. 2-е издание. Т. 1. 536 с.*
47. *Маслова В.А. Поэт и культура. Концептосфера М. Цветаевой. Учебное пособие. М.: Флинта, 2004. 256 с.*
48. *Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. 408 с.*
49. *Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. 671 с.; 1988. Т. 2. 719 с.*
50. *Мусукаев А.И., Першиц А.И. Народные традиции кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1992. 240 с.*

51. Мусукаева А.Х. Северокавказский роман (художественная и этнокультурная типология). Нальчик: Эльбрус, 1993. 192 с.
52. Мысли и афоризмы / сост.: П. Ландесман, Ю. Согомонов. Баку: Азербайджанское государственное издательство, 1962. 264 с.
53. Мюллер М. Сравнительная мифология. М., 1863. 296 с.
54. Новейшая энциклопедия символов и знаков / сост.: Алексеенко В.В., Горецкая И.С., Коган Э.В., Колесникова А.С., Рахно М.О. Ростов н/Д: Владис. М.: РИПОЛ Классик, 2008. 544 с.
55. Писатели Кабардино-Балкарии XIX – конец 80-х гг. XX в. / Биобиблиографический словарь. Нальчик: Эль-Фа, 2003. 444 с.
56. Пospelов Г.Н. Лирика: Среди литературных родов. М.: Издательство МГУ, 1976. 208 с.
57. Пospelов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 351 с.
58. Пишготыжев А.З. Кабардинское стихосложение. Нальчик: Эльбрус, 1981. 142 с.
59. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. СПб., 1821. Ч. 1. 354 с.
60. Словарь кабардино-черкесского языка: около 31 000 слов / Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН М.: Дигора, 1999. 1-е изд. 860 с.
61. Суrowцев Ю.И. О поэтах и поэзии. Сборник статей. Тбилиси: Заря Востока, 1962. 273 с.
62. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
63. Тимофеев Л.И., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Учпедгиз, 1988. 188 с.
64. Ткаченко Е.И. Таинственный мир цвета. М.: Юный художник, 1999. 33 с.
65. Тхагазитов Ю.М. Адыгский роман. Нальчик: Эльбрус, 1987. 112 с.
66. Тхагазитов Ю.М. Духовно-культурные основы кабардинской литературы / науч. ред. Н.С. Надъярных. Нальчик: Эльбрус, 1994. 248 с.
67. Тхагазитов Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов: (Опыт теоретической истории: эпос, литература, роман) / науч. ред. Н.С. Надъярных. 2 изд-е, пер. и доп. Нальчик: Эльбрус, 2006. 280 с.
68. Унежев К.Х. Культура адыгов (черкесов) и балкарцев. Нальчик: Эль-Фа, 2003. 512 с.

69. Урусбиева Ф.А. Портреты и проблемы / Эссе, литературные портреты, статьи, рецензии. Нальчик: Эльбрус, 1990. 164 с.

70. Фейербах Л. Избранные философские произведения. М., 1955. Т. 2. 593 с.

71. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов / пер. с англ. М.: Вече, 1997. 2-е издание. 512 с.

72. Фришман Л.Г. Жизнь лирического жанра. М.: Наука, 1973. 167 с.

73. Фромм Э. Кризис психоанализа: очерки о Фрейте, Марксе и социальной психологии / пер. с англ. Е.А. Цыпина. СПб: Академический проект, 2000. 215 с.

74. Хакуашев А.Х. Адыгское стихосложение. Нальчик: Эльбрус, 1998. 288 с.

75. Хакунов Б.Ю. Словарь адыгских названий растений. Нальчик: Эльбрус, 1992. 256 с.

76. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004.

77. Шаззо К.Г. Художественный конфликт и эволюция жанров в адыгских литературах / отв. ред. Г.Ш. Цацишвили, З.М. Налоев. Тбилиси: Менциереба, 1978. 238 с.

78. Шортанов А.Т. Адыгская мифология. Нальчик: Эльбрус, 1982. 196 с.

79. Шортанов А.Т. Адыгские культы. Нальчик: Эльбрус, 1992. 165 с.

80. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1969. 552 с.

81. Эткин Е.Г. Разговор о стихах. М.: Детская литература, 1970. 239 с.

82. Юнг К.Г. Алхимия снов. Четыре архетипа / пер. с англ. Семиры. СПб: Timothy, 1997. 352 с.

83. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 460 с.

84. "Faulkner in the university". N.Y., 1963. P. 120.

II

85. Абаев В.И. Нартовский эпос осетин // Нарты. Осетинский героический эпос. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. Т. 1. С. 7–77.

86. Артюшин Л.Ф. Цвет // Большая советская энциклопедия (БСЭ) / гл. ред. А.М. Прохоров: Изд. 3-е. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 441–443.

87. Баков Х.И. Хабас Бештоков и некоторые проблемы современного литературного процесса // Вестник КБИГИ. Нальчик: Изд. отдел КБИГИ, 2008. Вып. 15. С. 305–327.

88. *Бларамберг И.Ф.* Историческое, топографическое, статистическое, этнографическое и военное описание Кавказа // Сборник «Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик, 1974. С. 353–434.

89. *Гринцер П.* Новая жизнь древней поэтики // журнал «Вопросы литературы». Нальчик, 1976. № 6. С. 178–202.

90. *Емельянова О.Н.* Символ // Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сковородникова. М.: Флинта: Наука, 2005. 480 с.

91. История // Новая философская энциклопедия в 4-х т. М.: Мысль, 2001. Т. 2. С. 175–181.

92. *Кашежева Л.Н.* Пером и оружием // журнал «Юащхэмахуэ». Нальчик, 1962. № 6. С. 105–108.

93. *Козлов В.Ф.* Жанровое мышление современной поэзии: [Язык современной поэзии] // журнал «Вопросы литературы». М., 2008. № 5. С. 137–159.

94. *Куашев Б.И.* Строение кабардинского стиха // Куашев Б.И. Сочинения. Нальчик: Эльбрус, 1966. Т. 2. С. 190–197.

95. *Кушнер А.С.* Заметки на полях // журнал «Вопросы литературы». М., 1980. № 1. С. 205–228.

96. *Лекапшиева А.Р.* Проблема индивидуального стиля и национального своеобразия в лирике Хабаса Бештокова // Литература народов Северного Кавказа в контексте отечественной и мировой культуры (материалы всероссийской научной конференции). Майкоп, 2006. С. 312–319.

97. *Лотман Ю.М.* Семиосфера // Внутри мыслящих миров. Семантика числа и тип культуры. СПб: Искусство, 2004. С. 430–435.

98. *Машбаш И.Ш.* // История адыгейской литературы в 3-х т. Майкоп: ОАО «Полиграфиздат «Адыгея», 2002. Т. 2. С. 339–394.

99. *Очиаури Г.А., Сургуладзе И.К.* Кавказско-иберийских народов мифология // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 603–607.

100. *Паранук К.Н.* Мифологема пути как архетипическая структура сюжета современного адыгского романа (Н. Куек, Ю. Чуяко, Х. Бештоков, Д. Кошубаев) // Литература народов Северного Кавказа в контексте отечественной и мировой культуры (материалы всероссийской научной конференции). Майкоп, 2006. С. 180–187.

101. *Паранук К.Н.* Мифологема пути как архетипическая структура сюжета в современном адыгском романе // Паранук К.Н.

Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе. Майкоп: Качество, 2006. С. 163–169.

102. *Паранук К.Н.* Характер мифологизма романа Х. Бештокова «Каменный век» // журнал «Литературная Кабардино-Балкария». Нальчик, 2008. № 3. С. 106–114.

103. *Подгаецкая И.* Историзм лирики // журнал «Вопросы литературы». М., 1980. № 12. С. 40–73.

104. *Селиванова Т.* Цвет времени // журнал «Искусство». М., 2008. № 3 (386), 1–15 февраля. С. 20–23.

105. *Сквозников В.Д.* Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 197–199.

106. *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 629–631.

107. *Урусбиева Ф.А.* Время мифа (размышления по подстрочнику) // Урусбиева Ф. Избранные труды. Нальчик: Эльбрус, 2001. С. 173–175.

108. *Фризман Л.Г.* Исследуя лирические жанры // журнал «Вопросы литературы». М., 1975. № 9. С. 265–273.

109. *Хакуашева М.А.* Новый роман-миф Х. Бештокова «Каменный век» (1985) // Хакуашева М.А. Литературные архетипы в произведениях адыгских писателей. Нальчик: КБИГИ, 2007. С. 146–151.

110. *Хакуашева М.А.* О поэтическом творчестве Х. Бештокова // Вопросы кавказской филологии. Нальчик: КБИГИ, 2008. Вып. 6. С. 41–49.

111. *Хакуашева М.А.* Хабас Бештоков (жизнь и творчество) // Писатели Кабардино-Балкарии XIX – конец 80-х гг. XX в. / Биобиблиографический словарь. Нальчик: Эль-Фа, 2003. С. 113–114.

112. <http://slovari.yandex>.

III

113. *Бемурзов М.Х.* Снег на солнечной стороне. (ДыгъафӀэ уэс). Нальчик: Эльбрус, 1993. 184 с.

114. *Бештоков Х.К.* «ПшэкӀапэмтелъу, мазэныкъуэ жейбашхъуэм вагъуэхэр егъэхъу». (Усэхэр) // журнал «Ӏуашхъэмахуэ». Нальчик, 2010. № 3. С. 89–95.

115. *Бештоков Х.К.* Дорога вдоль океана. (Тенджыз Ӏуфэ гъуэгуанэ). Нальчик: Эльбрус, 1998. 112 с.

116. *Бештоков Х.К.* Земля отцов. (Адэжъ щӀыналтӀэ). Нальчик: Эльбрус, 1978. 88 с.

117. *Бештоков Х.К.* Золотая осень. (Бжыхъэ дыщафэ). Нальчик: Эльбрус, 2006. 232 с.
118. *Бештоков Х.К.* Каменный век (подстрочный перевод автора) // журнал «Литературная Кабардино-Балкария». Нальчик, 2005. № 5. С. 58–116.
119. *Бештоков Х.К.* Книга любви. (ФЫльагъуныгъэ тхылъ.). Нальчик: Эльбрус, 1988. 112 с.
120. *Бештоков Х.К.* Красный всадник. Стихи и поэма / пер. с каб. Г. Плисецкий. М.: Современник, 1977. 63 с.
121. *Бештоков Х.К.* Лирика (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1993. 312 с.
122. *Бештоков Х.К.* Мелодии нартов. (Нарт макъамэхэр). Нальчик: Эльбрус, 1981. 92 с.
123. *Бештоков Х.К.* Насрен Бородатый. (Нэсрэн ЖъакIэ). Нальчик: Эльбрус, 1995. 224 с.
124. *Бештоков Х.К.* Одинокое дерево над рекой. (Псым щхъэщыт жыг закъуэ). Нальчик: Эльбрус, 1991. 200 с.
125. *Бештоков Х.К.* Пора роз. (Розэм и чэзуш). Нальчик: Эльбрус, 1973. 96 с.
126. *Бештоков Х.К.* Ракетодромы. (Ракетодромхэр). Нальчик: Эльбрус, 1969. 99 с.
127. *Бештоков Х.К.* Совесть. (Напэ). Нальчик: Эльбрус, 1985. 108 с.
128. *Бештоков Х.К.* Сароробот (Сэроробот) // журнал «Юащхъэ-махуэ». Нальчик, 1996. № 1. С. 16–46.
129. *Бештоков Х.К.* Удивительный мир. (Дуней телъыджэ). Нальчик: Эльбрус, 2003. 544 с.
130. *Бицуев А.М.* Избранное: стихи, баллады, поэмы. Нальчик: Эльбрус, 1997. 288 с.
131. *Дугужев К.Б.* Танец голубей. Черкесск: Ставропольское книжное издательство. Карачаево-Черкесское отделение, 1989. 96 с.
132. *Есенин С.* Отговорила роща золотая / сост. А. Марченко. М.: Эксмо, 2005. 352 с.
133. *Кажаров Х.Х.* УсэщIэхэр // журнал «Юащхъэмахуэ». Нальчик, 2004. № 4. С. 94–97.
134. *Кешоков А., Кулиев К.* Горской песни два крыла / ред. сост. В. Кузьмин. Нальчик: Эльбрус, 1974. 65 с.
135. *Кешоков А.П.* Избранные произведения. Стихи и поэмы / пер. с каб. М.: Художественная литература, 1972. Т. 2. 256 с.
136. *Кешоков А.П.* Щхъэлыкъуэ. Нальчик: Эльбрус, 2001. 192 с.
137. *Куашев Б.И.* Усыгъэхэр. Нальчик: Эльбрус, 1996. 304 с.

138. Къэбэрдей усэм и антологие – Антология кабардинской поэзии (на рус. яз.). М.: ГИХЛ, 1957. 300 с.
139. Лавренев Б.А. Повести и рассказы. Собрание сочинений в 6 т. М.: Художественная литература, 1963. Т. 1. 728 с.
140. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х т. Поэмы. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. Т. 2. 704 с.
141. Нартхэр. Къэбэрдей эпос. Налшык: Къэбэрдей гос. тхылъ тедзапIэ, 1951. 550 с.
142. Нарты. Кабардинский эпос. 3-е издание (репринтное) с дополнениями к предисловию. Нальчик: Эль-Фа: Ашэмэз, 2002. 528 с.
143. Пастернак Б. Поверх барьеров. Стихи разных лет. М.–Л.: Гослитиздат, 1931.
144. Песня дерева // Антология кабардинской поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 230 с.
145. Пушкин А.С. Лирика / сост. С. Селиванова. М.: Эксмо, 2004. 352 с.
146. Пхешхов М.Н. Гъуэгуанэ. Нальчик: Эль-Фа, 2003. 113 с.
147. Тхагазитов З.М. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ. Нальчик: Эльбрус, 2005. 704 с.
148. Шогенцуков А.А. Избранные произведения / сост. А.Х. Хакуашев. Нальчик: Эльбрус, 2000. 432 с.



СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава первая. Основные мотивы лирики Х. Бештокова.....	8
Глава вторая. Специфика жанровой системы, особенности поэтики лирики Х. Бештокова.....	52
2.1. Жанрово-стилевое своеобразие.....	52
2.2. Образная система, поэтика.....	67
2.2.1. <i>Лингвопоэтика</i>	67
2.2.2. <i>Стих как система: особенности метрико-рифмовочного комплекса</i>	85
Глава третья. Художественная символика романа-мифа «Каменный век».....	104
Глава четвертая. Драматургический цикл.....	166
Заключение.....	177
Библиография.....	182

ЛЮДМИЛА БОРИСОВНА ХАВЖОКОВА

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР
ХАБАСА БЕШТОКОВА

Зав. издательским отделом
К.М. Хахова

Компьютерная верстка
И.Х. Кушховой

Художественное оформление
И.Х. Кушховой

Текст работы печатается в авторской редакции

ISBN 978-5-91766-058-5



Подписано в печать 02.11.2012.

Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Гарнитура Palatino Linotype

Усл. печ. л. 11,2. Тираж 500 экз. (1-й завод 250). Заказ № 78

Отпечатано в Издательском отделе КБИГИ

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт гуманитарных исследований
Правительства КБР и КБНЦ РАН
360000, г. Нальчик, Пушкина, 18