

ГУТЫЖ БОРИС

**ПОЭТ, ПИСАТЕЛЬ,
ДРАМАТУРГ**





Туманов
Борис

Учреждение РАН
Институт гуманитарных исследований
Правительства Кабардино-Балкарской Республики
и Кабардино-Балкарского научного центра РАН

Х.И. БАКОВ

**БОРИС УТИЖЕВ
ПОЭТ
ПИСАТЕЛЬ
ДРАМАТУРГ**



Нальчик
2010

УДК – 821.35.0
ББК – 83.3 (2 Рос=КЭБЭ) 6
Б 19

Научный редактор:

А.М. Гутов, доктор филологических наук

Рецензенты:

Х.Т. Тимижев, доктор филологических наук
М.А. Хакуашева, доктор филологических наук

Баков Х.И.

Б 19 Борис Утижев: поэт, писатель, драматург. – Нальчик: Издательский отдел КБИГИ, 2010. – 344 с.

В монографии исследуется многогранное творчество народного писателя КБР Бориса Утижева, известного на Северном Кавказе поэта, прозаика, драматурга и художника. В работе особое внимание уделено проблеме творческой индивидуальности и национальной самобытности, а также вопросам художественного мастерства писателя. Проведен подробный эстетический анализ лирических стихотворений, сонетов, стихотворений в прозе, новелл и обширной публицистики Б. Утижева, отражающих проблемы развития кабардино-черкесского языка, литературы, кабардинской драматургии и театра. Рассмотрены также комедии и трагедии автора, вошедшие в золотой фонд адыгской драматургии.

Работа адресована специалистам-литературоведам, преподавателям и студентам-филологам, учителям родного языка и литературы и всем любителям адыгской словесности.

ISBN 978-5-91766-029-5

© Х.И. Баков, 2010

© КБИГИ, 2010

© Издательский отдел КБИГИ, 2010



ВВЕДЕНИЕ

Наша наука накопила немалый опыт в комплексном исследовании адыгских литератур, изучены вопросы становления всех жанров, существенны успехи в сравнительно-типологическом анализе родственных литератур. Вместе с тем очень мало монографических работ, посвященных жизни и творчеству отдельных художников слова, которые оказали плодотворное влияние на развитие литературного процесса в целом. Речь идет о поколении писателей, пришедших в литературу во второй половине прошлого века.

В советский период идеологи единственной и правящей партии, осознавшие огромные возможности литературы, широко использовали имена и творчество многих талантливых писателей в целях пропаганды общественного строя. За служение идеям коммунизма писателям присуждались звания Героев Социалистического труда, премии, для них создавались дома творчества, имелся и солидный Литературный фонд. Все это в известной степени помогало литературному строительству.

Вместе с тем надо отметить, что с 70–80 годов XX века в литературе народов Северного Кавказа такого внимания не удосужились многие талантливые поэты и писатели, среди которых был и Борис Утижев (его первая книга увидела свет лишь тогда, когда автору было 43 года). В таком положении оказались и другие адыгские поэты: Нальби Куек (Адыгея), Мухадин Бемурзов (Карачаево-Черкесия), Хабас Бештоков (КБР) и др.

Литературоведы и критики тоже обратились к их творчеству в основном лишь в постсоветский период. Отдельные статьи и рецензии на произведения названных авторов, опубликованные до этого периода, не носили характера системных исследований, хотя в некоторых из них ученые-литературоведы обратили внимание на незаурядные таланты поэтов нового поколения. В этом смысле важное

значение имеют статьи докторов филологических наук Гугова А.М. (о творчестве Х. Бештокова) [1] и Паранук К.Н. о лирике Н. Куёка [2]. Надо отметить, что в литературоведении Северного Кавказа, в частности в адыгской, «ахиллесовой пятой» является критика. Общеизвестно, что наука о литературе состоит из трех частей: истории, теории, литературной критики. Последнюю условно можно назвать «литературной разведкой», ее основная задача состоит в оценке литературных явлений, она должна определять место писателя в литературном процессе. Слабость нашей критики, которая не обратила вовремя внимания на появление целой плеяды талантливых писателей, в какой-то степени была одной из причин «отставания» литературоведения от развития самой литературы.

Данное положение стало меняться в последнее десятилетие, в течение которого появились статьи, диссертации, в которых исследуются разные грани творчества Нальбия Куека, Хабаса Бештокова, Мухадина Бемурзова. Следует отметить среди них работы Паранук К.Н. [3], Хакуашевой М.А. [4], Абазова А. [5], Кажаровой И. [6], Астежевой А.М. [7], Утижевой Л.Б. [8], Шаковой М.К. [9] и автора этих строк [10, 11].

В означенный период адыгские литературоведы все больше проявляют интерес к теоретическим проблемам, используя ранее бывшие недоступными методики разных теоретических западных школ. Литературоведение идет по пути усложнения анализа текстов художественных произведений. Ученые обращаются и к данным других наук – философии, эстетики, этики, этнологии, что зачастую приводит к интересным результатам. Такое обновление является позитивным, хотя на этом пути есть свои издержки. Но это повод для отдельного разговора.

Тема данного исследования актуальна по нескольким причинам, главная из которых – отсутствие обобщающего труда по творчеству Бориса Кунеевича Утижева (1940–2008), талант которого проявился во многих областях нашей художественной культуры. Он обладал яркой творческой индивидуальностью, своим видением, особым стилем.

В адыгских литературах, как и в других новописьменных литературах, велика роль яркой творческой индивидуальности. Более всего это видно в период становления молодых литератур, на развитие которых существенно повлияли Тембот Керашев, Али Шогенцуков, Алим Кешоков.

Сильная творческая индивидуальность, способная ответить на запросы времени, а в иных случаях и опередить их (как, например,

А.С. Пушкин в русской литературе) – немаловажный фактор ускоренного развития любой национальной литературы. В.Г. Белинский неоднократно подчеркивал роль творческой индивидуальности в историко-литературном процессе. Вспомним его высказывание о значении А.С. Пушкина для судеб русской литературы: «...наконец является Пушкин, поэт и художник по преимуществу, окончательно преобразовывает язык русской поэзии, возведя его на высочайшую ступень художественности, и с ним первым является в русской литературе искусство как искусство, поэзия как художественное творчество» [12].

Значение яркой творческой индивидуальности в молодых литературах тем более велико, что крупный художник слова, обладая сильным талантом, тонкой восприимчивостью мира, широтой кругозора, способен освоить эстетический опыт современности, воплотить свои художественные искания в новые для молодой литературы жанры. Тем самым он стимулирует развитие данной литературы. Крупный художник как бы «перепрыгивает» необходимые промежуточные стадии, поднимая национальную литературу на новую, более высокую ступень художественного развития. В ускоренном развитии адыгских литератур такую роль реформатора сыграл кабардинский поэт Али Асхадович Шогенцуков.

Наверное нет ни одного поэта в адыгских литературах, в жилах которого не текло бы хоть несколько капель шогенцуковской «поэтической крови», настолько сильное влияние оказал поэт на становление новописьменной поэзии адыгов. Поэт большого, самобытного таланта, «образованный, владеющий кроме русского и родного языков арабским, турецким и французским, Али Шогенцуков был хорошо знаком с мировой литературой. Это помогло ему выполнить свою историческую миссию – заложить основы национальной художественной литературы» [13], – пишет известный кабардинский литературовед З.М. Налоев.

В развитие адыгских литератур также весомый вклад внесли Тембот Керашев и Алим Кешоков, творчеству которых посвящены многочисленные статьи и книги. На наш взгляд, Бориса Утижева можно поставить в один ряд с ними, ибо его творения востребованы читателями, зрителями, студентами, учеными. К семидесятилетию писателя русский драматический театр поставил спектакль «Эдип» (в оригинале спектакль по одноименной пьесе Б. Утижева с успехом шел в Кабардинском театре). Драматургия Б. Утижева перешагнула границы республики, его пьесы ставились в некоторых театрах Северного Кавказа, Москвы, Турции.

Отдельные пьесы переведены на арабский, турецкий, французский языки (на французском языке – в 2010 году).

Борис Утижев жил и творил и в советский, и в постсоветский периоды. В известной мере они оказали свое влияние на его творчество. Однако перемены в экономическом укладе и идеологии общества не вызвали существенных изменений стиля и художественных вкусов таких одаренных поэтов и писателей, как Хабас Бештоков, Нальби Куек, Мухадин Бемурзов и Борис Утижев. Это поколение сумело освободиться от идеологического пресса большевистской идеологии. В их творчестве уже нет од, посвященных вождям партии, придворной тематики, агитационных стихов и прочее. Надо сказать, что и в предшествующие периоды крупные, талантливые писатели сумели избежать прямого влияния идеологии. Здесь примером могут служить Расул Гамзатов и Алим Кешоков. Для таких художников слова «рубашка соцреализма» оказалась тесной. Их творчество не укладывается в рамки принципов доминировавшего метода.

Борис Утижев занимался творчеством четверть века в советский период и семнадцать лет в постсоветский период. Времена разные, с различными противоречиями, противоположными идеалами. Величие Б. Утижева и других талантливых писателей в том, что они сумели отразить время, оставаясь «самими собой». И в советский период его творчество было плодотворным, преисполненным общечеловеческих духовных ценностей.

Любое явление литературы необходимо рассматривать в контексте всего литературного процесса. К сожалению, в нашем литературоведении мало работ, затрагивающих закономерности и особенности литературного процесса разных периодов развития литературы.

Само понятие «литературный процесс» в науке не имеет четко определения, очерчены не все компоненты, составляющие данный исторический процесс, а без этого трудно выявить и закономерности. Все это осложняется не только разнообразием в стане теоретиков по этой проблеме, но и тем, что мировой литературный процесс включает в себя национальные литературы с разным опытом и традициями. Вот уже несколько тысячелетий в его орбиту вовлекаются все новые и новые литературы. Темпы рождения новых литератур неимоверно выросли в XX столетии после 1917 года. В бывшем СССР литературу создавали и развивали более 130 наций и народностей, среди которых

почти половина обрела свою письменность лишь после революции. Несмотря на небольшой стаж, молодые литераторы, среди которых и адыгские, не только приобщились к плодам всемирной цивилизации, но и сами заняли в региональной и всесоюзной структурах литературы достойное место.

Как верно заметил Г. Гамзатов, «уникален опыт советской литературы. Ей принадлежит создание своего рода художественной энциклопедии жизни народов, в основе которой – новая концепция мира и человека. Именно с этой концепцией она «ворвалась» в мировой литературный процесс, обогатив его палитру необычайностью тематики, неожиданностью проблематики, свежестью красок, расширив горизонты художественного человековедения... на путь создания нового искусства вступали народы, стоявшие до этого на различных ступенях исторического и социально-культурного развития» [14].

Феномен ускоренного развития новописьменных литератур народов Севера, Поволжья, Северного Кавказа получил научное освещение. Среди них, как пишет Г. Гамзатов, «оригинальна по своей природе историко-культурная общность, представленная народами адыгской группы кавказской семьи с ориентацией на разбросанную по всему миру национальную диаспору и базирующаяся на близости языка, на феномене Кавказской Нартиады» [15]. Г. Гамзатов придает статус важнейших приоритетов исследованиям региональных литературных систем и с большим сожалением отмечает, что это направление в нашей науке за последнее десятилетие имеет тенденцию к ослаблению.

Известный ученый прав. Действительно, значительные завоевания и успехи литературы и науки о литературе теряют многое из-за того, что в постсоветский период ослабли связи литератур народов Северного Кавказа и других регионов, сошла на нет переводческая работа на русский язык, через который на арену литературы страны, да и к зарубежному читателю, выходили произведения писателей молодых литератур.

С творчеством Бориса Утижева иноязычные читатели стали знакомиться лишь в последнее время. Его произведения на родном языке получили высокую оценку у читателей в Кабардино-Балкарии. Но о них почти не знают в других регионах Северного Кавказа, не говоря уже о России в целом. Между тем, по художественному уровню, оригинальности стиля, по актуальности тематики и художественному их решению Борис Утижев заслуживает признания и высокой оценки

в рамках нашей огромной страны. Данная монография написана на русском языке с целью познакомить широкого читателя с многогранным творчеством выдающегося кабардинского драматурга, писателя, поэта, художника Б. Утижева.

Вопросы художественного перевода важны в любое время и в любую эпоху. Переводы с русского произведений русской классики сыграли значительную роль для становления молодых адыгских и других литератур народов Северного Кавказа в 20–30 годы XX столетия. Сейчас же необходимы переводы на русский язык произведений талантливых писателей уникального северокавказского региона. Творчество Р. Гамзатова, Т. Керашева, К. Кулиева, А. Кешокова вызвало отклик у любителей художественного слова в России и за рубежом благодаря переводам на русский язык. Этот потенциал не иссяк и в наше время. Традицию могли бы продолжить произведения современных писателей Северного Кавказа.

Осмысление современного литературного процесса убеждает нас в том, что отставание дела художественного перевода усугубляется ослаблением внимания исследователей к вопросам национальной специфики литературы.

В представленном исследовании творчества Б. Утижева уделено внимание вопросам национальной самобытности писателя. Проблема национального и общечеловеческого в адыгском литературоведении не получила достаточного освещения и научного разрешения. Такое положение имеет место и в общероссийском литературном процессе. После В.Г. Белинского фундаментально данной проблемой занимались лишь немногие ученые (Б. Бурсов, Ч. Гусейнов). Отдельные ее аспекты затронуты в работах коллектива ученых Института мировой литературы [16].

В адыгском литературоведении первыми к этой проблеме обратились известный писатель Х. Теунов [17] и доктор филологических наук Х. Хапсироков [18]. Хачим Теунов, анализируя роман А. Шогенцукова «Камбот и Ляца», говорил в основном об интернациональном в произведении; о национальном своеобразии он заявил следующее: «... при этом писатель (Али Шогенцуков. – Х. Б.) исходит не из каких-то никому не постижимых, не понятных национальных особенностей, а из общечеловеческих и классовых позиций» [19]. Как видно из этих слов, автор принижает роль национального в литературе, противопоставляет национальное и интернациональное в угоду вульгарной социологии тех лет.

Национальное и интернациональное находится в диалектическом единстве. Автор неправ вдвойне, ибо в творчестве А. Шогенцукова национальное своеобразие более заметно, чем у других поэтов его времени.

Наиболее гибко и диалектически подошел к проблеме национального литературовед Х. Хапсироков, который связал национальное своеобразие с национальным характером адыгов, с особенностями психологии народа, с укладом жизни и т.д. На наш взгляд, Борис Утижев является одним из ярких национально-самобытных писателей. Все его творчество пронизано национальным колоритом. В. Белинский верно отмечал «русскость» А.С. Пушкина. В нашем случае можно сказать об «адыгскости» творчества Б. Утижева. В его творчестве сосуществуют яркая индивидуальность и национальное своеобразие, его личный взгляд и взгляд на вещи кабардинцев дополняют друг друга. Симбиоз этих понятий дает свои плоды.

Национальное своеобразие в лирике, прозе и драматургии Б. Утижева пронизывает его стиль, фразеологию, выразительные и образительные средства, используемые автором для создания запоминающихся образов. Это заметно и в названиях произведений, именах персонажей, в речи автора и персонажей, средствах индивидуализации персонажей.

Многогранность творчества Б. Утижева определила композицию монографии, которая включает в себя отдельные главы. В них анализируются: поэзия (лирика, сонеты), стихотворения в прозе, новеллы, публицистика. У писателя обширная публицистика, но мы коснулись только того, что написано им по проблемам развития кабардино-черкесского языка, литературы, театра, драматургии.

Общеизвестно, что Б. Утижев получил известность благодаря своим пьесам. Им написаны десятки комедий, обогативших нашу литературу разными формами этого жанра, некоторые из них впервые вводились в кабардинский литературный процесс. Трагедии Б. Утижева, особенно «Тыргатао», «Эдип», «Князь Кучук» вызвали широкий резонанс у читателя и высокую оценку критики. Спектакль на основе пьесы «Тыргатао» обошел подмостки многих городов в республике и в некоторых зарубежных странах. Еще при жизни Б. Утижева начали считать «классиком» кабардинской драматургии, и такая оценка имеет основание. Вполне естественно, что в данном исследовании драматургия заняла значительное место, самую крупную из глав.

Анализируя трагедию «Эдип», мы не смогли пройти мимо проблемы авторства, возникшей из-за невежества некоторых журналистов

и отдельных «интеллигентов» после первой постановки спектакля по одноименной пьесе. По телевидению тогда пьеса прошла без указания автора, а кто-то похвалил Б. Утижева «за хороший перевод». Это вызвало законное возмущение драматурга, который в одной из статей пожелал, чтобы кто-то сравнил его пьесу и трагедии на древнегреческий сюжет, созданные его великими предшественниками. Выполняя волю писателя, мы провели эту работу и сделали скрупулезный анализ пьес Софокла, Сакса, Вольтера, Кокто, которые создали свои произведения на основе одного древнегреческого мифа об Эдипе. В результате мы однозначно пришли к выводу: по тексту, композиции, сюжету, художественному решению Б. Утижев создал оригинальную и новаторскую пьесу, встав в один ряд с великими предшественниками, но не следуя слепо ни за одним из них. В этом сила таланта выдающегося кабардинского драматурга. Основные положения сравнительного анализа опубликованы нами в отдельной статье [20].

Всякая новаторская работа вызывает, как правило, недопонимание, а иногда и сопротивление определенных сил. Такие недоразумения сопровождали не только пьесу «Эдип», но и трагедию «Тыргатао» Б. Утижева, которую «без объяснений» снимали в свое время со сцены представители власти республики. Об этом тоже сказано в главе «Трагедии».

Общеизвестно, что драматургия является самым сложным родом литературы. Пьеса при чтении представляет определенные трудности для восприятия. Учитывая это обстоятельство и то, что творчество Б. Утижева все более широко входит (и будет входить в будущем) в программы школ и вузов, в которых изучаются адыгские литературы и литературы народов Северного Кавказа, мы уделили особое внимание раскрытию содержания комедий и трагедий драматурга. Книга будет адресована не только ученым-литературоведам, хотя это главная цель монографии, но и студентам, учащимся, методистам, составителям учебников и программ.

В композицию работы включена небольшая глава с иллюстрациями «Борис Утижев как художник». Считаем это оправданным, ибо дар художника, которым он обладал сполна, связан с художественным творчеством поэта, писателя, драматурга. Такое сосуществование в одной творческой индивидуальности и поэта, и писателя, и художника имело место в мировом литературном процессе. Но такие явления не так часты. Борис Утижев был новатором во многих областях нашей художественной культуры. Его талант художника ждет своих исследователей.

В заключении монографии подведены итоги исследования и его результаты. Нет сомнения в том, что самобытное творчество Б. Утижева будет все больше востребовано в дальнейшем, и оно станет предметом внимания многих критиков и литературоведов Северного Кавказа.



ГЛАВА I

ЛИРИКА Б. УТИЖЕВА

Еще Гете заметил: «Чтобы понять поэта, нужно побывать на его родине». Действительно, поэта формирует среда, окружающая действительность, семья, народ, с которым он во многом разделяет взгляд на вещи. Художник слова черпает силы из художественного менталитета, обогащает его своей поэтической индивидуальностью. Поэт и народ диалектически взаимосвязаны. Если стихи поэта востребованы читателем и признаны критиками, то это можно считать показателем народности его таланта. Эту мысль подтверждают произведения Б. Утижева. Что лежит в основе поэтического творчества, каковы результаты художественной практики одного из талантливых писателей Кабардино-Балкарии? Об этом пойдет речь в данной главе.

Борис Кунеевич Утижев родился в 1940 году в одном из красивейших уголков Кабардино-Балкарии – в селении со звонким названием «Зарагиж» в семье, в которой почитались труд и творчество. Его старший брат был народным умельцем, прекрасным резчиком по дереву. Под его влиянием в Борисе Утижеве рано пробудилось чувство художника. Впоследствии он освоил не только секреты обработки дерева, в его руках «заговорил» так же и металл. Будучи уже признанным поэтом, языковедом, драматургом, он удивил всех обширной выставкой великолепных работ в технике чеканки, секреты которой усвоил у грузинских мастеров, находясь в аспирантуре Института языкознания в Тбилиси. Вместе с филологией он успешно изучал опыт ведущих художников в данной отрасли.

Он здесь познакомился с чеканщиками Ираклием Очиаури и Кобой Гурули. Первый из них возродил традиции древней грузинской чеканки, а второй являлся представителем авангарда. Б. Утижев не раз беседовал с ними, посещал их мастерские и выставки. Однако он не

попал под влияние стилей этих разных и талантливых художников, а нашел свой почерк, идущий от менталитета своего народа.

Защитив кандидатскую диссертацию, Б. Утижев много лет работал в Кабардино-Балкарском научно-исследовательском институте в отделе кабардинского языка. Этот фактор сыграл важную роль в том, что драматургия Б. Утижева являет такой богатый и разнообразный язык, как автора, так и его персонажей. Талант художника своеобразно отразился и на драматургии Б. Утижева, о чем будет сказано более подробно в отдельной главе.

Еще одна творческая жилка рано обнаружилась в Б. Утижеве. Будучи еще студентом историко-филологического факультета Кабардино-Балкарского государственного университета, он сотрудничал с газетой «Университетская жизнь», которую с интересом читали студенты, преподаватели и сотрудники вуза. В ней печатались статьи, шаржи и карикатуры, оригинально исполненные начинающим поэтом и художником Б. Утижевым.

Многогранное творчество Б. Утижева все же начинается с поэзии, что дает повод нам начать разговор именно с анализа его лирики. В критике имя Б. Утижева в основном связывают с его драматургией, что вполне соответствует истине: пьесы его в иные годы составляли основу всего репертуара кабардинского театра, а трагедия «Тыргатао» ставилась и за границей, в свое время она вызвала широкую дискуссию в республике. В настоящее время пьеса переводится на французский язык. Однако поэзия – это истоки всего творчества Б. Утижева, и потому она достойна профессионального анализа.

Стихи Б. Утижев стал писать еще в школьные годы и продолжил в студенческие 60-е, столь плодотворные для всей адыгской науки и культуры. В этот период в литературу, искусство и гуманитарную науку пришло поколение, представители которого стали известными людьми республики. Это поэты Б. Утижев, Х. Бештоков, А. Бицуев, Р. Ацканов, писатели Б. Журтов, С. Хахов, Б. Мазихов, художники М. Кипов, М. Кишев, Г. Паштов, журналисты М. Хафицэ, М. Бжеников, литературоведы Х. Кармоков, Х. Кажаров, Х. Кауфов, А. Гутов и др.

Если старшее поколение адыгских поэтов и писателей испытало мощное влияние А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В.В. Маяковского, А.М. Горького, А.П. Чехова, то у среднего поколения, к которому относятся и Б. Утижев, были уже другие кумиры в поэзии (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Гамзатов) и другие эстетические идеалы, иная тональность, новые темы. Более высокий уровень образованности позволил им

обратиться не только к опыту русской литературы, но и к достижениям литератур народов СССР, а также и к мировой эстетической мысли. Особо важным стало приобщение интеллигенции второй половины XX века и к европейским духовным ценностям. Как пишет теоретик литературы В.Е. Хализев, «в составе европейской культуры процесс становления и упрочнения личностного начала шел на протяжении ряда веков... В этот процесс в XIX веке с беспрецедентной целеустремленностью включилась русская литература» [21, с. 48]. С некоторым запозданием в этот же процесс включились и молодые литературы народов Северного Кавказа, в частности, адыгские литераторы. В этом регионе тон задавали А. Кешоков, К. Кулиев, Р. Гамзатов, за которыми пошли «поэты-шестидесятники». Среди них особое место принадлежит Б. Утижеву. К его имени можно смело добавить эпитеты: самобытный, национальный, талантливый.

Первый сборник стихов Утижева вышел в свет, когда автору было уже за сорок. Поэт поздно пришел к читателю, хотя писать стихи начал гораздо раньше. Его сдерживало чувство собственного достоинства, поэтому мы не видим в его поэзии «сырых», «легкомысленных» стихов, которые часто встречаются у начинающих поэтов.

Стихи он начал писать еще в школе, но надолго отложил встречу с читателем. Поэзия сопровождала его всю жизнь. Вполне естественно, что он начал с «близлежащих» тем, не требующих сложных раздумий, с эмпирических стихов о природе, дружбе, любви. Будучи студентом свои некоторые ранние стихи начинающий поэт публикует на страницах стенгазет. Однако он не проявляет большой активности в продвижении своих произведений, над которыми работает скрупулезно, выработывая свой стиль, избегая подражаний кому-либо. Это был верный выбор. Вспомним слова из статьи В. Вересаева о том, что нужно для того, чтобы быть писателем: «Выявление самого себя, выявление сокровеннейшей, часто самому художнику не понятной сущности своей, единой, неповторимой личности, в этом – единственная истинная задача художника, и в этом так же – вся истина творчества. «А все остальное – литература!» – говоря словами Верлена» [22, с. 56].

Как видим, главное требование к поэту по Вересаеву – «быть самим собой». Вроде все просто и понятно. Однако самым трудным делом является то, чтобы не раствориться в других, иметь свою походку, свои жесты, свой взгляд на вещи, свой стиль.

Если посмотреть на произведения многих поэтов без указания автора, то узнаваемых будет не так уж и много. Легко узнать любое

произведение В. Маяковского, С. Есенина, А. Пушкина, ибо у каждого из них свой стиль, своя манера выражения, свои изобразительно-выразительные средства.

Не только в литературе, но и в любой творческой деятельности люди предпочитают предметы и ценности, хранящие тепло рук мастера, печать его индивидуальности. Несмотря на научный прогресс и высокие технологии, люди до сих пор больше всего ценят не предметы, созданные автоматами и точными движениями роботов, а те, в которых использован индивидуальный труд: ковры ручной работы, машины ручной сборки и проч. Роль творца все еще играет большую роль во всех видах деятельности человека, в художественной – особенно. В свою очередь, и внутри литературы главное место отводится лирической поэзии, в которой значение субъективного фактора является решающим. Здесь не может быть и речи о подражании, одинаковости, соавторстве. В лирике автор должен быть узнаваем. Это первое условие для поэта-лирика, отдающего произведениям часть своего я, своей жизни, взглядов. В них автор не только субъект творчества, но и в известной степени – его предмет.

Очень верно пишет Алим Кешоков в стихотворении «Тавро», ставшем названием одного из его прекрасных сборников, что имя мастера венчало любой эксклюзивный предмет, будь-то оружие, перстень, седло, стремя. И каждый поэт ставит как тавро свою подпись под стихами, однако «вырвались в пророки» лишь те, чьи стихи нетрудно узнать и без наличия тавра. Произведение заканчивается глубокими раздумьями:

Пишу и думаю в тревоге
Сегодня так же, как вчера:
Оценят всадники ль в дороге
Вас – кони моего тавра? [23, с. 81]

Перевод Я. Козловского

Много ли таких поэтов, «стихи-кони» которых можно узнать без метки в наших молодых литературах? Приходится считать на пальцах.

Б. Утижев один из тех поэтов, лирика которых привлекает оригинальностью и индивидуальной самобытностью. На всем, чем занимался Б. Утижев (стихи, проза, трагедии, комедии, чеканка), лежит печать автора, его «дамыгъ», утижевское и кабардинское тавро. Он поэт, и тем интересен.

Великолепный знаток слова, Б. Утижев смело раздвигает рамки лирики. Кроме традиционной формы стихотворения он применяет и

другие формы, когда строфа состоит из метрически неодинаковых строк, в которых ритмика не нарушается, ибо удачно использованы паузы. В стихотворениях «Встретил тебя», «Не спеши... Остынь...», «Правда, ты...» обильно используются глаголы с большой смысловой нагрузкой.

Общеизвестно, что в поэзии, в отличие от прозы, выбор слов крайне сложен, как того требует размер стиха, строение строфы, рифма, ритм. Поэт должен сделать так, чтобы читатель не чувствовал никаких преград в восприятии логического смысла и оттенков ритма. Поэты по-разному решают эти задачи. В. Маяковский, например, удачно использовал при подборе слов ораторские интонации и приемы, ибо его волновали гражданские мотивы. Али Шогенцуков стремился к предметности и выразительности изображения, поэтому он пользовался изумительными сравнениями. Девушки у него идут «словно гусыня на тихой воде» (поэма «Мадина»), «словно гусыня на стоячей воде» (поэма «Кызбрун»), «словно в озере спокойном» (поэма «Кызбрун»). Грациозность черкешенок, их умение ходить плавно автор стремится передать подбором тропов. В изображении словесного портрета, пожалуй, нет равных Али Шогенцукову в адыгской поэзии, хотя передать на русский язык тонкости «магии» его поэзии, которая во многом основана на подборе слов, не так легко. В этом направлении плодотворно работал и Б. Утижев, сумевший именно в данной области значительно продвинуть родное художественное слово.

Б. Утижев – поэт многогранный. Он умел создавать и поэтическую картину, и глубоко философские стихи, и юморески – образно говоря, разные поэтические блюда на любой желудок. В стихотворении «Красота», разбитом на две части, в первой части автор рисует, как из-под рук скульптора рождается фигура прекрасной женщины из белого камня. Как «из моря» выплывают бедра, «заблестели глаза». Под ударом мастера отлетают мелкие кусочки. Три четверостишия, которые описывают труд скульптора, резюмирует мысль:

Разве мало на земле красоты:
Умей лишь только убирать лишнее!

Во второй части стихотворения автор продолжает философию вопроса: «все мы ищем красоту, заглядываем в закоулки мира, жалуемся, жизнь скучна...». Однако есть красота, если «растопить холод души», и тогда сердце скажет: «как мир прекрасен». Красота должна вырасти из сердца. Очень мало нужно, чтобы найти красоту:

Посмотри на девушку, что прошла!
Ради ее взгляда в старину шли телом на саблю.
Посмотри вон на того старика! На лошадь,
Что пасется. На тот листок, на облако,
На дождь, что скоро грянет.
На ребенка, что играет! На чью-то седину!
На Земле слишком много красоты –
Сумей только ее найти [24, с. 4].

Перевод подстрочный

В своей поэзии Б. Утижев создает новое стиховое качество: интеллектуальную философскую лирику, которая тесно связана с его личной биографией. Раскрывая события своей личной жизни, он идет к философским обобщениям. В стихотворении «Душа матери» автор говорит: «Душа матери – родник. Она – как сказание. Она – Псатха. Она богиня богов» [25]. Далее автор утверждает, что с матерью человек думает, что способен на многое, мать – «цемент всех наших душ и отношений». В конце стихотворения проводится мысль:

После сорокалетнего пути по жизни
Я понял: человек становится взрослым
Лишь с того дня, когда мать уходит на тот свет.

Перевод подстрочный

Так личное становится всеобщим. Автобиографично и стихотворение «Элегия». Очень удачно здесь автор использует олицетворения, эпитеты. После грустного описания осени, лирический герой в мыслях уносится в аул, в свое отечество. «В доме, в котором, как в качелях, счастье качалось, теперь печаль», нет матери, «скорбную песню поет порог», «черные окна исходят слезами», и «стонет холод в трубные печи». Автор спрашивает: «Кому нужны мои печали? Только моему сердцу». Затем картина меняется: «дом оживает, словно гнездо, отец в котором – головной журавль», «мать, словно райская птица, торопливо рассказывает сыну о многом», «брат, ушедший из жизни трагически, словно ласточка, возвращается», «две сестры, словно молодые лебеди, в юность вернулись». Все хорошо. Но автор опять снимает с жизни маску мечты, и вновь возвращается грустная картина: холодный ветер, туман, осенняя непогода:

Пустая комната. Хандра без предела.
Глаз не идет дальше двора:
А дальше кончается этот мир

Перевод подстрочный

Здесь нет философских обобщений, но нужно заметить, что автор использует слова в роли целого предложения, точки после них создают паузу, подчеркивая значимость этих слов, передающих бесконечную скорбь (вспомним Блока: «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека»). Этот прием часто встречается в лирике Б. Утижева («Встретил тебя», «Не спеши» и др.).

Новым в адыгских литературах является и лирическая философская проза Б. Утижева. Это одновременно и стихотворения в прозе, и философское эссе на вечные темы искусства. Да и названия напоминают философские этюды: «Пчелы», «Скалы», «Мысли сердца», «Любовь». Небольшие по объему, они предваряют циклы стихотворений на определенную тематику, а иногда и комментируют и углубляют их. Они как бы вырываются из оков формы стихотворения и дают автору возможность вести беседу с читателем на темы, которые еще ни от кого не получили ответов на вопросы: Что такое любовь? Что такое жизнь? Добро и зло? и т.д.

Есть у Утижева переход из прозы в стихи и наоборот в одном и том же произведении, как, например, в произведении «Скала». Оно начинается с прозаического вступления: «Я стою у подножья большой скалы. Я настолько мал по сравнению с этой скалой, и мне кажется, что она смеется надо мной. Эта скала видела и наше начало, и горькую историю моего народа, и эмиграцию в Стамбул... но скала ни разу не показала слез, не сочинила ни одной песни. Стоит, как и тысячи лет стояла, помня о своей силе. Стоит, будто думая: «Как ты жалок, маленький человек!»

Далее идет стихотворение о суете жизни, которая проходит «как один вздох», человек радуется, плачет, влюбляется, жалеет... И все это в виде монолога. Скала, которая утверждает, что «мимо проходят, словно облака, радости и печали, а я стою. Буду стоять, когда и ты попадешь в пасть времени».

Автор снова переходит в прозу: «Камень... Наверное, поэтому о плохом человеке говорят: «У него сердце как камень». Я ухожу на свою тропу с мыслью скорее оставить скалу... Я иду к людям, среди которых много скал» (Перевод подстрочный).

Другое произведение лирической прозы «Пчелы» предваряет балладу, посвященную А. Шогенцукову. В нем Б. Утижев рассуждает о жизни: почему человек хочет возвыситься над самой жизнью? Что такое любовь? Почему нам кажется, что другой такой же человек, если влюбляется в него, становится иным, мы не досыпаем из-за него, волнуемся? Много чудес на свете. Однако есть люди, которые «все знают»,

на все имеют готовые ответы. «Но к счастью, – говорит автор, – есть и другие люди, которые вечно в поисках смысла жизни. Они словно пчелы собирают мед жизни». Произведение заканчивается гимном пчелам. Только они находят удивительное в жизни, и сами способны удивляться.

И в другом произведении лирической прозы, посвященном старшему брату, под названием «Свет» Б. Утижев ставит глобальную проблему о смысле жизни: «Кто видел жизни картину... Из какого материала портрет жизни?» Далее речь об одном человеке (видимо, брат, который был большим мастером – резчиком по дереву, человеком творческим, народным умельцем), который сумел бы сделать все из камня, дерева, железа. Однако такой чудесный портрет жизни можно сделать только из... света. И вот человек тянется к свету, идет за ним, оставляя детство, которое прошло как сон, юность, когда «свободно дышалось». Он остался на пути к старости. Шел, сбив ноги, а руки стали наждачными, «красивые слова, что он взял в дорогу, стали горькими. Человек сел и посмотрел назад. То, что он хотел и что получилось, оказалось совершенно разным. Сердце еще полно доброты, душа в чистой одежде. Но это все никому не нужно. Никому. Никому. Никому. Из глаз покатились крупные слеза досады и печали. Не слеза она, а душа. Она стала райской птицей и улетела на свет. Свет, растворяющийся во тьме» (Перевод подстрочный).

В этих произведениях есть признаки стихотворной формы: аллитерации, паузы, хотя в основном они ближе к лирической прозе, к событийному сюжету. В данных произведениях Б. Утижев пытается соединить элементы эпоса и лирики, чего не было раньше в адыгской литературе. Это при том, что Б. Утижев еще и талантливый драматург, говоря словами И. Гринберга: «Ведь бывает же так, что один и тот же поэт соединяет даже лирику, эпос, а то и драму» [26, с. 5]. (В пример автор приводит творчество А. Твардовского, Н. Тихонова, В. Луговского, Ю. Марцинкявичуса). Интересно, что в данных прозаических вставках Б. Утижева имеются и элементы драматургии: диалог, монолог и т.д.

Б. Утижев тяготеет к медитации. Он освоил все жанры лирики, лирическую прозу, но больше всего преуспел в медитативной, философской лирике. Есть у поэта и прекрасные циклы о любви.

Любовь – это такое чувство, такой вопрос, на который все пытаются ответить, но ответа нет с тех пор, как природа создала человека. Автор показывает, что любовь разнообразна и как сама жизнь прекрасна. Опять же в этом цикле о любви Б. Утижев использует небольшие прозаические фрагменты, в которых лирический герой обращается к

образу Даханого (образ из адыгского эпоса). В этих обращениях автор философствует о таком чуде в жизни, как любовь. Надо заметить, что новое поколение поэтов, как Б. Утижев, Х. Бештоков, тему любви раскрывает в своем творчестве более открыто. Поэты старшего поколения были весьма сдержанны в этом отношении, что было связано с этическими канонами того времени. Национальный характер меняется со временем, меняются и взгляды на вещи.

Адыгский этикет на протяжении многих лет регламентировал отношения людей в семье, открыто при людях не разрешалось выражать чувства даже к собственным детям, не говоря о чувствах между юношей и девушкой. Все это отражалось на творчестве поэтов. Сейчас поэты более открыто, раскованно изображают интимные отношения. Понятие «нравственность» – категория историческая, поэтому и тема любви в адыгской лирике развивается с учетом изменений в обществе.

В лирике Б. Утижева мы встречаем большое разнообразие форм, от четверостишия до сонета. Тяготение к философичности видим у него и в цикле четверостиший, названных поэтом «Искры». Они как бы вспыхивают и освещают определенную проблему. Стихи эти все без названия. Здесь тоже часто разговор идет о вечных темах поэзии, например, о правде:

Пэжым ищкьым цыхур бей.
Пэжым пэклуэр къэклуэгъуейщ.
Ар кыщысыр хэкIэсауэщ.
А зыхуэклуэр IэщIэклауэщ.

Правда не делает человека богатым.
За правду плата идет с трудом.
Приходит она запоздало,
Когда уже нет адресата.

Перевод подстрочный

Мы привели оригинал, чтобы показать совершенство формы и прекрасную организацию стиха. Здесь тонки и совершенны и внутреннее созвучие, и концевая рифма. Многие произведения поэта заканчиваются философским резюме, как это обычно бывает в басне.

В нашей критике, особенно в 70-е годы, шли жаркие споры на страницах «Литературной газеты» и журнала «Вопросы литературы» по проблеме деления лирики на эмоциональную (лирику чувств) и медитативную (лирику мыслей, или философскую лирику). Некоторые доходили даже до терминов «громкая поэзия» и «тихая поэзия», которые, на

наш взгляд, не выдерживают никакой критики. Нам кажется, что споры ума и сердца – тема вечная. В любом стихотворении есть и эмоции, и мысли. Вопрос в том: в какой пропорции? Что доминирует в конкретном стихотворении того или иного поэта.

Вполне естественно, что в литературном процессе доминирует эмоциональная поэзия, поэзия чувств. Чувства доступны большинству художников слова. И в других жанрах, как и во многих видах искусства, легче изобразить такие чувства, такие понятия, как любовь, ненависть, пейзаж и т.д. История знает немало примеров, когда в юности человек становится известным музыкантом, поэтом (поэтом чувств), художником, рисующим природу. Зато нет молодых известных романистов, драматургов. Так и в поэзии. Философская лирика требует от человека большого человеческого опыта, мудрости, зрелых рассуждений, интеллекта. Медитативная лирика – результат аналитического отношения к жизни. Жанров лирики мало, но много разновидностей стихотворения – основного жанра лирики. Стихотворения имеют разнообразнейшую организацию стиха, много способов рифмовки, видов строф, разных по объему, длине строки и т.д. Возможности этого жанра и по форме, и по содержанию весьма богаты. Это дает поэтам простор для обновления жанров лирики.

Лирика давно уместилась в определенный ряд жанровых разновидностей, в числе которых баллада, ода, элегия. Однако эта «рубашка» мала для лирического творчества на современном этапе. Об этом свидетельствует опыт развития адыгской поэзии последних десятилетий. Осваивая новые темы, коллизии в современной национальной действительности каждый поэт использует все виды лирического творчества сообразно со своей творческой индивидуальностью. Ведь биографии не повторяются. Неповторимы также человеческий опыт отдельного индивида, его мастерство и особенности самовыражения.

Лирика, как никакой другой род литературы, напрямую связана с личностью творца. Много зависит и от нравственной, гражданской позиции автора. Все это аккумулируется в творчестве поэта, история и современность соединяются в его произведениях.

Лирическую поэзию мы условно делим на поэзию чувств и поэзию мыслей по принципу: какое начало превалирует, главенствует в конкретном произведении, так мысль и чувство находятся в диалектическом единстве. У одного и того же поэта могут быть даже все три рода литературы, не говоря уже об отдельных жанрах литературы. Художественная практика Б. Утижева во многом свидетельствует о

возможностях взаимопереходов поэзии и лирической прозы. Это делается им впервые в адыгских литературах.

Вернемся к философской лирике. Как правильно заметил дагестанский ученый К.И. Абуков [27, с. 3], само понятие «философская лирика» не имеет четкого определения. Действительно, в критике устоялись термины «пейзажная лирика», «любовная, или интимная, лирика», «гражданская лирика». В этом разделении большая доля отводится тематической классификации.

Что же касается «философской лирики», то ее невозможно определить по тематическому принципу, ибо философская мысль может быть посвящена любому явлению действительности. В русской поэзии развитие философской лирики связывают с эволюцией элегии у Е. Баратынского, а затем у М.Ю. Лермонтова («Дума», Гляжу на будущность с боязнью...», «И скучно и грустно»).

Исследователь Л. Фризман пишет: «...лермонтовским элегиям 30-х годов присуща черта, отличная от всего известного ранее и определяющая лермонтовский этап в истории русской элегии, у Лермонтова элегия любовная, политическая и философская сливаются воедино» [28, с. 115]. Этот путь русской лирики, в основном лирики элегической – от индивидуального к общему, от личностного – к общественному, от субъекта к народу, ко всеобщему, повторяют скорее всего и молодые литературы много лет спустя. Как отмечалось выше, всплеск философской лирики в северокавказской поэзии идет с 60-х годов и связан с именами Р. Гамзатова, А. Кешокова, К. Кулиева. Они, признанные лирики, и те, которые пошли за ними, глубоко различные поэты. Их различие кроется как в субъективном видении мира, так и в различии художественных ментальностей народов, от имени которых они «разговаривают» со всем миром.

Общепризнанно, что поэты приходят к философской лирике не сразу, а уже имея большой жизненный и творческий опыт, что подтверждают многочисленные факты из литературного процесса современного периода. Однако есть и яркие исключения. Как утверждает К.И. Абуков – «...философия в поэзии Гамзатова – свойство не обретенное, не заимствованное и не осененное опытом, а врожденное, особенность мироведения поэта, многомерность «сетки координат», которой поэт воспринимает реалии минувшие, происходящие сегодня и даже предстоящие» [29, с. 8]. Мы не намерены примерять поэтическое дарование одного автора к другому; нам достаточно обратить внимание на сам факт вероятности исключений. Это свойство «врожденной»

философичности мы наблюдаем и в лирике Б. Утижева чуть ли не с самого начала его творчества.

Сборник стихов Б. Утижева «Сокровенность» открывается стихотворением «Мой Шолох» (Шолох – одна из лучших разновидностей кабардинской породы лошадей). Лирический герой несется по дороге жизни через снегопад. Кругом бело, светлы и чувства:

Хъуапсэ и псэ нэхущ, –
Цъыхур псэущ хъуапсэху.
Гур ищ!ауэ нып,
Лъыхъуэмэ насып.

Кто мечтает, у того и душа светлая,
Человек жив, пока он мечтает,
Жив, если, взяв сердце как знамя,
Ищет счастье свое.

Перевод подстрочный

Здесь мы видим прекрасное и емкое выражение: «человек жив, пока мечтает».

Образ всадника традиционен в адыгской поэзии, но выражение «человек жив, пока мечтает» является новым философским обобщением. В лирике, даже любовной, Б. Утижева мы встречаем много философских выводов о бренности мира, о беге и неотвратимости времени. Его лирический герой не вступает в спор с непреложными силами природы. Скорее наоборот – через закономерности бытия автор изображает чувство и настроение лирического героя. Он пытается осмыслить такие актуальные во все времена понятия, как счастье, добро, зло, любовь:

Нап!эзып!эурэ зэхэльщ насыпыр,
Дэ депщ!ыхьми насып мыухыж.
Къыль!эсри ди нэк!ум и !упэр
Гъуэбжэгъуэщу ар мэк!уэдыж.

Счастье состоит из мгновений,
Хотя во сне оно кажется неиссякаемым.
Губами коснувшись слегка наших щёк,
Оно исчезает как привиденье [30].

Перевод подстрочный

Вместе с мгновениями счастья обновляется все вокруг, но затем исчезает мираж, и остается проза жизни. И все-таки отпечатки тех мимолетных просветлений воздействуют на человека.

В северокавказской и дагестанской лирике, в лирике русских поэтов, которые разрабатывали кавказскую тему, часто встречаются образы, идущие из реальной действительности: конь, всадник, кинжал, камень, горы и др. Эти обиходные слова часто доводятся поэтами до символов, несущих большую смысловую нагрузку. Общеизвестны стихи М. Лермонтова, К. Кулиева, А. Кешокова, посвященные образу кавказского кинжала. Каждый из них вложил в этот образ-символ свою философию, свое видение трагического и возвышенного в жизни.

В художественном сознании младописьменных народов Северного Кавказа отразились многие предметы материальной культуры, природы, окружающего мира. Среди предметных образов-символов значительное место занимает камень. Даже названия сборников стихов и циклов стихотворений выдающихся северокавказских поэтов Р. Гамзатова, К. Кулиева, А. Кешокова яркое тому свидетельство: «Согретые камни» (А. Кешоков), «Раненый камень», «Среди родных камней» (К. Кулиев). Это вполне закономерно, так как окружающий мир прочно входит в художественный мир поэтов. А сколько стихотворений посвящено горам! Многие народы Северного Кавказа именуют себя горцами и гордятся этим нарядом с собственным именем. Чеченская пословица гласит: «На родине и камень легче».

«Камень – мера стойкости вовек», – пишет К. Кулиев, – но того, что терпит человек, даже камень вытерпеть не в силах!» [31, с. 279]. Образ камня у Кулиева часто очеловечивается: так, поэт считает, что камень во время войны «был контужен, обижен и ранен».

У А. Кешокова образ камня вызывает другие мысли и ассоциации:

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

В конце стихотворения содержится мысль о поэтическом труде:

Порой из них не мог я выжать хлеба,
Но слово я из камня выжимал.

«Рожденному на камне». Перевод Н. Гребнева [32, с. 52]

И в другом стихотворении «Горы молчат» Алим Кешоков удачно использует традиционный образ. На горы обрушивается ветер, снег, допады, «рушится лед, падают камни...», а горы молчат. «Молчат: они выше этого». Прекрасно обыграно здесь понятие высоты, в найденной

поэтом мысли аккумулируется высокое чувство собственного достоинства, нравственный идеал кавказских народов.

Образ камня в адыгской поэзии не случаен. Он давно органично вошел в художественное сознание народа. Один из главных героев богатырского эпоса «Нарты» Сосруко железноглазый рожден из камня, о чем свидетельствует не только древнее сказание, но и само его имя – Сосруко – сын камня.

В адыгской поэзии, как и в других северокавказских литературах, камень часто очеловечивается, он живет, страдает, чувствует холод и тепло. Не случайны эпитеты: раненый камень, согретый камень, плачущий камень, тоскующий камень и т.д.

Эту традицию развивает в адыгской поэзии и Б. Утижев в стихотворении «Скала». Интересна композиция данного произведения, которое начинается с небольшого рассказа в прозе, за которым следует собственно само стихотворение. Завершает его опять прозаическое философское заключение.

В этом произведении, как во многих других стихах, Б. Утижев использует приемы парадоксального мышления. Он как бы изнутри «взрывает» канонические понятия. Лирический герой на сложные вопросы бытия часто дает диаметрально противоположные ответы, оставляя выбор за читателем, которого автор вовлекает в спор о вечных проблемах искусства.

Кавказская атрибутика через художественные образы-символы широко вошла в поэзию региона благодаря творчеству Р. Гамзатова, А. Кешокова, К. Кулиева. В адыгской поэзии так называемые «малые поэтические жанры» плодотворно освоили многие поэты – Алим Кешоков, создавший целый букет «стихов-стрел», З. Тхагазитов, С. Бетуганов и др. Здесь необходима оговорка, что имя С. Бетуганова «встраивается» в приведенный ряд исключительно через опыты в философской лирике. Он развивает «Пословичное мышление», удачно используя приемы парадокса. С. Бетуганов создает афоризмы, открывая новые грани пословиц, поговорок, фразеологических выражений [33]. Метод ступенчатого сужения формы часто приводит поэтов к философским выводам, к резюме, что свойственно жанрам басни, сонету, двестишиям и четверостишиям.

Философская лирика особенно интенсивно внедрилась в литературы народов Северного Кавказа и Дагестана с 60-х годов XX столетия. На мой взгляд, причиной тому является возросший в это время интерес к традициям восточной философии, культуры, литературы. В этот

период была издана «История всемирной литературы (в 200 томах), в которой достойное место заняли литературы Древнего Египта, Двуречья (Шумера и Вавилонии), Китая, Индии, Японии. Возрос интерес к литературе Персии, арабских стран, традиции которых распространялись через Дагестан на Северном Кавказе. В этом смысле не случайно становится популярной поэзия Расула Гамзатова, через творчество которого в известной степени проецировались на новописьменные литературы традиции Востока. Второе дыхание получают произведения О. Хайяма и других корифеев персидской поэзии.

Р. Гамзатов мастерски использовал восьмистишия и четверостишия, которые заняли важное место и в адыгской поэзии, в частности в творчестве А. Кешокова, З. Тхагазитова, Б. Утижева и др. Восьмистишие (по-французски «триолет») в различных модификациях ритмической и фонетической организации получило особую популярность. Хотя оно имеет итальянские корни, было популярно в средневековой литературе Франции, а также имело широкое хождение и в древней и средневековой восточной поэзии.

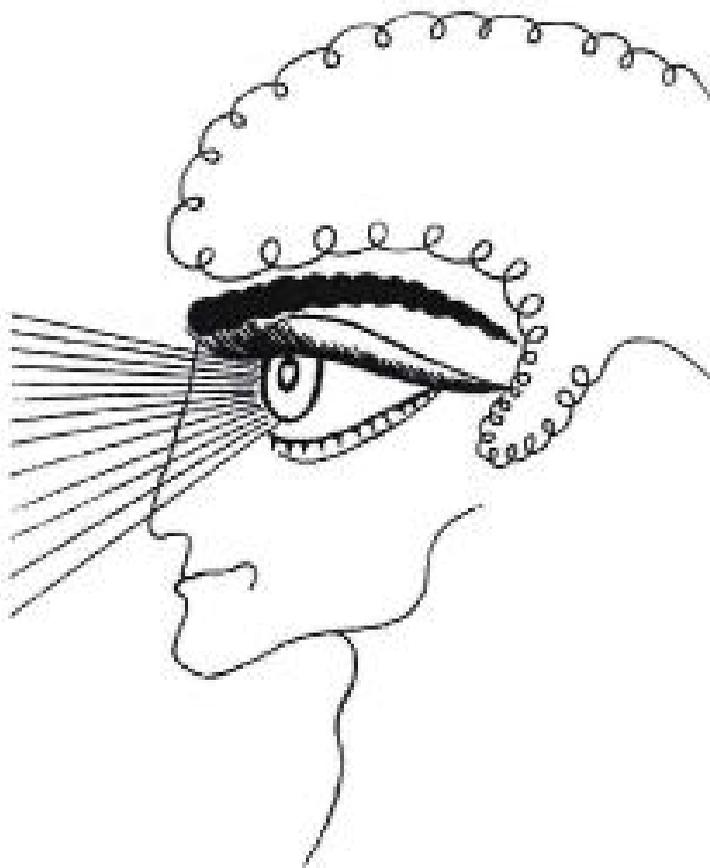
К.И. Абуков, проделав довольно обширный обзор средневековой литературы Индии, Китая, Персидской и арабской поэзии, отмечает, что жанр восьмистишия приобрел оригинальный и новаторский характер лишь в творчестве Р. Гамзатова [34, с. 90]. Вряд ли приемлема такая категоричность, но бесспорно одно: Р. Гамзатов действительно создал огромное количество восьмистиший. Он, в отличие от предшественников, «приземлил» философию средневековых поэтов, он близок к земному течению жизни, вечным, но ежедневным тревогам людей нашего времени. Р. Гамзатов говорит очень просто, но входя в душу каждого: «Где ни был огонь и гром – горит мой дом, / Горит мой дом». Лучше и не скажешь.

В адыгской поэзии философская лирика «подготовлена» также и традициями богатейшего фольклора, в котором мудрое слово почитается более всего на свете. Уже в героическом эпосе «Нарты» в уста богатырей народ вкладывает меткие выражения, доходящие порой до философских обобщений, не говоря уже о высказываниях мудреца Джабаги Казаноко или джегуако Агноко Лаше.

Вернемся к лирике Б. Утижева. В его творчестве также имеют место восьмистишия. Однако они посвящены не философским обобщениям. Б. Утижев – человек большого гражданского темперамента. Свидетельством этому являлось его живое, активное отношение к культурной

жизни республики и всего северокавказского региона. Он часто откликался поэтическим словом на юбилеи и творческие достижения артистов, художников, писателей, ученых, используя преимущественно строфу из восьми строк. В них мы видим элементы хоха (благопожелания), эпиграммы. Совместно с художником В. Кочесоковым он очень удачно создавал дружеские шаржи на известных людей республики.





АЦКЪАН РУСЛАН

*Поэзие дахэр нахуэу зи щласэгъу,
Прозэ дэгъуэишхуэр цэхуу зи гъуэлъэгъу
Ацкъаным и гум Лермонтов къотхыкI,
И нитIым, мес, – Хаям кыщлецыцыкI.*

2000 гъэ



ГЪУТ ІЭДЭМ

*Фыдогъэцыху: мыр куэд зыцIауэ
Иджыри Іэджэр зи мурадц.
«Нарт» эпос иныр зыцIалъхъауэ
БгъуэницIагъ шахъумэм и завскIладц.*

2000 гъэ



ХЬЭГҮПЭ ДЖЭБРЭШИЛ

*Уоу, Алыхьталэ! Дыцыхьумэ
Уи нейм. У и жанырыбзэм.
Лыжсь узым. Зауэм... Нэгьгуэц! мыхьуми, –
ХьэГүпэм и хьуэрыбзэм.*

2000 гьэ



ТЫХЪУЖЬ АЛИЙ

*Щукаръ, Татлушэ, Къыдырхъан...
Ныбафэуз дызыщI роль зацIэщ!..
Уэ пхуэдэу лъэпкъыр зыгъэтхъа
Зы пцафIи цыIэкъым, – зэгъащIэ!*

1991 гъэ



ХЬЭФЫЦЭ МУХЬЭМЭД

*«Адыгэ псалъэр» бэм зэIэпахыу
Зэраджыр нобэ хэткIи бэяниц.
Континент псоми цызэбграхыу
Хьумэ, мис ари мыбы и «зэраниц».*

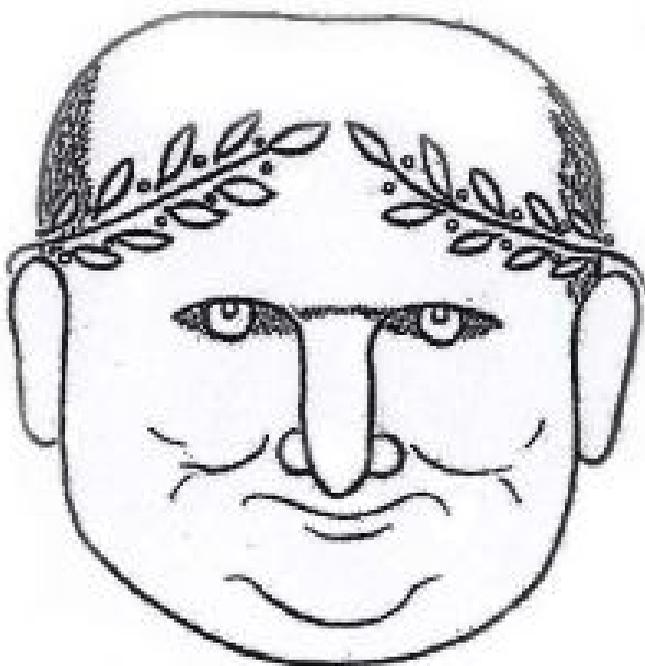
2000 гъэ



БАКИУУ ХЪАНДЖЭРИЙ

*Мы дунейсо тхыдэр тлэклу кьеплуэнтлэклыжмэ,
Зы илгэс тлоцлициклэ узэлэбэклыжмэ,
Кьеплэхэм, клуэаракъэ, жсалэу «Пу-пу-пу!»,
Къыицалъхуат зы цлалэ Жьакуэ-на-Ламплу...
Анэ насыныфлэм и цлэр Шамхъанийт,
Къалъхуа сабий дыгъэр – проста Хъанджэрийт.
Ауэ «простэу» куэдрэ пхуицытыннти ар, –
Къызыкъуихиц абыми акъыл гьэтлылар,
Хьуаиц литературам и профессорышху-ху-хуэ,
Абы ибэкъуклри, – академикышху-ху-хуэ...
А «шхуэ» инышхуитлыр зыицлэхэлъыр, мис, –
Иджы гуфлэпсыжу паицхьэ нэхум къысиц.*

2000 гъэ



ШОРТЭН АСКЭРБИЙ

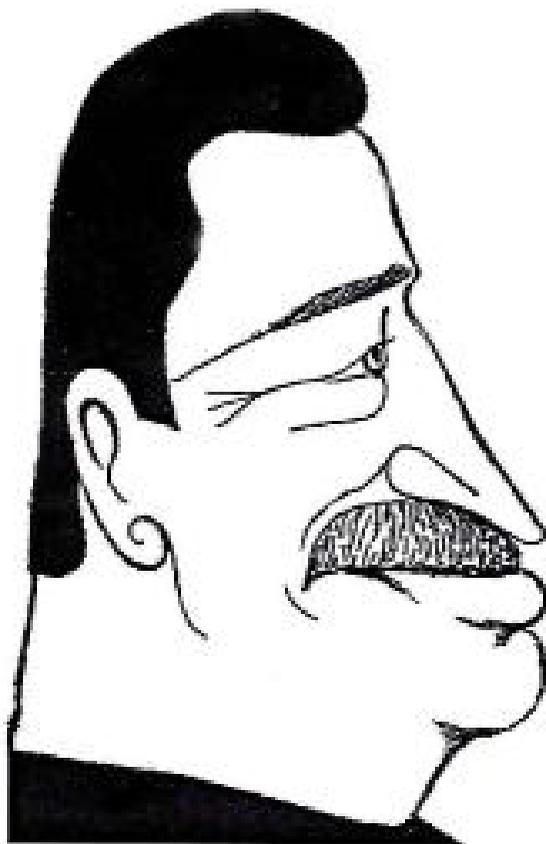
*Мамырц дунейр. Мазэггүэ цыцхъц...
Фыжсей, цыкхъхэ.
Фепцыхъ гъатхэм.
Къоlukl къалапцэмкIэ: «Цыцхъ – сыцхъ».
Шыкур – ура! – Шортэныр матхэ!!!
Цыху цыкхъхэр псори зэцлоцымэ.
Акъужьым къехьыр романымэ.*

1980 гъэ



КЪАРДЭНГЪУЩІ ЗЫРАМЫКУ

*Гуныр зыгъэгупыр,
Жагэ, гуп и уасэщ.
Лъэпкъыр зыгъэлъэпкъыр
Уасэ зимыгэжщ.
Мыбэм ялъэмыкIыр
ЗылъэкIа хэкулIэм
Мыр ящыщыци, хъуэхъур
Псоми худолIэт.*



НАЛО ЗАУР

*Зэгуэр тхыдэтххэр хуа – а – бжью зэпеэнууц,
Урыху Гус жылэ псо-о-ри зэдэуэнууц,
Нало Заур и кьуажэр зэхагьэкрэ
Дэтхэнэми и кIэныр кьригьэклъу...
ДепцIыхькьым дэ анхуэдэ насып уэрым,
АтIэми насып цIыкIу догьафIэ дэри:
Мы шаржым кьигьэгубжьрэ кьытхуэшхыдэм,
ДыкьыхэнэнкIи мэхьу Налом и тхыдэм.*



Узыншагээр уи пкбьм цызу,
Гукбьдэжыр уи гумм изу,
Зы гухэхуэм зыр кбыпыту,
Уи цыхь лъагэ хуэ зэпыту,
Цыхуу цыцэм урагуанэу,
Уи цэм лъэпкбыр
ирильанлэу,
Уардэ хэкухэр уи
зеклуанлэу,
Кбалэ инхэр уи хэцланлэу,
Ауэ,

Дэнэ цыпнлэ жыжсэ
«уцемыпсыхами»,
Сыт хуэдэ лъэганлэ
укбьтемытами,
Мы уцалгхуа лъахэр уигурэ
Ди адыгэ лъэпкбыр уи нсэу
Куэдрэ, куэдрэ Тхьэм
утхуигэпсэу,
Лэгур цыпхуалэту Дуней
псом!

Тэтич урэдым: „Ся кавэска
Са ся кэупеягэты!“
Кэафэтыч фэ, ды нэбны фэчэста,
Ар зорыдела чэар.
Мэжэ лэанкэаплэкар дэкэчэу
Ахэр дэ кэчэйтэчэ...
Тэчэ кэафэчэчэ, зорычэчэ
Фэзэчэчэчэчэчэчэчэчэчэ.



автэчэчэчэ

Надо сказать, что Б. Утижев интенсивно развивал этот «род» поэтической культуры. Его посвящения, благопожелания, дружеские шаржи очень популярны среди читателей. В них автор тонко подмечает отличительные черты характера каждого персонажа, заостряет внимание на этом. В этих произведениях удачно используются изобразительно-выразительные средства языка, обыгрываются имена и фамилии. Подчеркивая творческие достижения юбиляров Б. Утижев через мягкий юмор передает и некоторые слабости субъектов своих наблюдений, указывает на неиспользованные резервы потенциала поэтов, деятелей культуры, ученых. В то же время, несмотря на смеховой аспект в подобных произведениях, большинство которых написано в стиле восьмистиший, поэт никогда не переходит к сатире. Его юмор остается в поле доброжелательного юмора.

В этом направлении Б. Утижев часто обращается и к четверостишиям.

Традиционные в мировой поэзии четверостишия и в адыгской лирике занимают значительное место. По способам рифмовки четверостишия разнообразны, они входят и в состав сонета как часть, имеющая относительную самостоятельность.

В контексте философской лирики они главным образом оформляют обобщение, выводы, умозаключения. Эти признаки имеют притчи, басни и сонеты. Так, четверостишия в форме философской басни занимают большое место в лирике А. Кешокова.

В ранней лирике Б. Утижева четверостишия имеют несколько иной рисунок, в них другая тональность. Они разнообразны по своей тематике. Поэт пишет в одном из них:

Зепльыхъри щыльщ сабий махуищ мыхъуар
Ильагъу дунейр зищльсыр кыхуэмышцлэу.
Гупсысэу йопль дуней жбы дьдэ хъуар
И куэщдым кьральхъа упщлэ нагъыщэр.

Лежит ребенок трехдневный, взирая вокруг,
Не поймет что за мир, куда он попал.
В глубоких раздумьях старый мир смотрит:
Что за вопросительный знак лежит пред ним.

Перевод подстрочный

Какой изумительный образ найден здесь! Каждый человек – это чудо, вопросительный знак, ответ на который будет дан в течение жизни. А возможно и не будет ответа на этот глубоко философский вопрос.

В другом четверостишии, посвященном ушедшему из жизни другу, автор пишет:

И сегодня я живу, подогнав жизни коня
К воротам завтрашнего дня.
Живу я, но есть одно сомнение:
Кажется, что с тобой я уже однажды умер.

Перевод подстрочный

Многим стихам этого цикла Б. Утижева свойственны грусть, печаль, переживания за скоротечность жизни, за трагические моменты в реальной действительности.

Не обходит стороной Б. Утижев и собратьев по перу. В четверостишии «Не каждый севший на коня всадник» он пишет:

«Не мужское дело садиться на чужого коня», –
Говорили наши предки.

Но удивительно, садясь на самого строптивого из них, Пегаса, поэты об этом часто забывают.

В другом стихотворении – «Грустная любовь» – сатирически отмечается бездарность некоторых поэтов:

Если ты смог жениться на поэзии,
Не имея и горсточки таланта,
Она грустит в спальне твоей.
Ей снятся поэты-любовники.

Перевод подстрочный

И в другом четверостишии Б. Утижев говорит о всемогуществе власти следующим образом:

Говорят, что нельзя есть много сладкого, но
Не все сладкое ведет к диабету.
Власть – вещь сладкая, очень сладкая... Слаще конфет...
Кто видел диагноз смерти от власти?

Перевод подстрочный

Есть у Б. Утижева цикл двустиший, в которых очень удачно использованы возможности языка: рифмы, омонимы, полисемия. В переводах трудно передать все их поэтическое достоинство, но приведем лишь один пример:

Когда забывает свое происхождение макулатура,
Становится она литературой.

Перевод подстрочный

Во второй половине XX века в адыгской поэзии появляется жанр сонета, который обычно заканчивается философским резюме. Это роднит сонет с басней, притчей, философскими малыми поэтическими жанрами. Сонет имеет древнюю историю. Возник он в XIII веке в Италии (различают два вида сонета: итальянский и английский). Его расцвет связан с именами Данте и Петрарки, а в XVII веке – с Шекспиром. В русской поэзии им пользовались Тредиаковский, Жуковский, Пушкин.

В XX веке сонет был востребован символистами. Жанр сонета требует определенного содержания, строгой внутренней композиции, отбора слов, сложной системы рифмовок. Еще сложнее обстоит дело с «венком сонетов» – циклом, состоящим из 15-ти сонетов. При его создании нужно следить за 210 строками. Последняя строка каждого из сонетов начинается новым, а последний сонет должен состоять из главных строк каждого сонета.

В этом жанре немногим удастся выразить хорошее содержание, соблюдая строгие параметры техники стиха. Таких поэтов можно перечислить по пальцам: В. Брюсов, И. Бехер, М. Волошин. Для поэтов новописьменной культуры освоить столь сложное явление особенно престижно, поскольку это свидетельствует о достижении определенного высокого уровня поэтической техники.

Не говоря уже о «венке сонетов», в самом жанре сонета выступают очень немногие поэты, даже в литературах с богатыми традициями. Тем не менее, они есть в адыгской литературе: кабардинские поэты Б. Утижев, А. Оразаев, адыгейские поэты Х. Беретарь и Н. Куёк, черкесский поэт М. Бемурзов. Последний, будучи еще молодым поэтом, одним из первых в адыгской поэзии создал венок сонетов под названием «Любви я верен». Венок удачен как по форме, так и по содержанию. Автор передает боль безответной первой любви в форме лирической исповеди. Грусть делает тяжелой не только голову, но и шапку. Лирический герой, у которого «отняли песню, не подождав конца мелодии», верит в то, что не бывает вообще любви несчастной. Надо за любовь бороться. Упорство может заставить гореть «даже булыжник». В венке сонетов «Любви я верен» М. Бемурзов удачно пользуется свежими и оригинальными эпитетами, сравнениями, олицетворениями.

Б. Утижев к сонетам обратился гораздо позже, в середине 90-х годов. По его мнению, венок сонетов требует филигранно отточенного

технического мастерства, что не может не сказаться на качестве содержания. Отдельный же сонет – жанр более удобный, он ближе и к адыгскому фольклору, в котором много произведений, завершающихся неким итогом наблюдений, резюме.

В сонетах Б. Утижева преобладают общечеловеческие мотивы: добро и зло, вечность и мгновение, любовь и ненависть, доброта и алчность. В них также преобладает медитативное, философское начало. В сонете «Прости, Всевышний» лирический герой говорит, обращаясь к богу: «Появился кто-то, кто сидит еще выше, его славят те, кто не верит в тебя». Этот «кто-то» может сделать братьев врагами, последнего из людей «превратить» в пророка, он заполонил весь мир, «и я не сомневаюсь в светопреставлении». Он прибрал к рукам сердца, души, глаза, ему поклоняются и рабы, и монархи. Заканчивается сонет утверждением: «Имя царя-царей – деньги».

Большое эмоциональное воздействие на читателя достигается умелым подбором слов, сочными и оригинальными рифмами, которые трудно перевести на русский язык.

В следующем сонете из этого цикла речь идет о сути жизни, о неизбежности ее конца.

Не насладившись жизнью, уходит человек.
В его глазах недоуменье.
Душа извивается, словно вопрос без ответа,
Исчезает, растворяясь в космосе.
Правда в том: Человек рожден Всевышним,
Неясно одно: зачем?

Перевод подстрочный

Многие сонеты на тему размышлений о сути жизни у Б. Утижева заканчиваются утверждением печальных истин:

Человек, рожденный случайно,
Мечтает лишь об одном: о, если бы я не родился.

Лирический герой говорит, что «жизнь – есть серая сказка, а правда находится за ее гранью». В другом сонете утверждается мысль:

Никому не суждено до конца узнать правду.
Для мира выдуманного правда равна светопреставлению.

Перевод подстрочный

Многие сонеты Б. Утижева пронизаны печалью, пессимизмом, что связано с переменами в нашем обществе, нравственными потерями,

отсутствием определенной и увлекающей благородством идеологии. Поэты – это барометр, четко реагирующий на духовное состояние времени. Однако каждый реагирует по-своему. Вспомним В. Маяковского, С. Есенина, Э. Верхарна. Они отозвались на урбанизацию, на революционные перемены совершенно по-разному. Маяковский, например, воспевал революцию, радовался переменам, а С. Есенин с большой ностальгией писал о прошлом, почти трагически воспринимал ломку деревенского уклада жизни. Нечто подобное происходит и в наше время, хотя перемены сейчас не так масштабны.

Лирический герой Б. Утижева не приспособливается ко времени, он противостоит морали первоначальников, которые резво растаскивают народное добро. Обличая пороки современного общества, Б. Утижев не опускается до агитационно-публицистических приемов, не свойственных настоящей литературе. В сонете «Если хочешь жить спокойно» лирический герой с горькой иронией советует: «будь подставкой для начальника, держи подчиненного в ногах, не замечай обиженных, не становись мишенью, защищая слабых, человечность в обществе бывает запоздалой, она может не догнать тебя после смерти».

Далее идет резюме:

Если таким ты сможешь жить на свете,
То на другой свет сумеешь уйти... скотиной крупной.

Перевод подстрочный

Эту тематику разрабатывает Б. Утижев и в цикле, названном им условно «Мысли, лежащие под сердцем». Трудно определить их жанр. Это «думы» в малой прозе, как бы заготовки для малых философских стихов. По своей тематике и содержанию они примыкают к философской лирике, но при этом свободны от стихотворной формы. Данный цикл поэт собирал с 1970-х по 2000-е годы. Приведем некоторые примеры.

«Две совести (букв. лицемерие) – явление, выживающее при любых переменах. Есть люди с новенькой, запасной совестью-маской, готовой заменить прежнюю».

Среди этих «философских заготовок» есть очень короткие суждения, похожие по объему на пословицы и поговорки. Вот некоторые из них:

О поэзии сказано все... кроме того, что есть сама поэзия.

Что самое главное на свете? Воспоминания. Они с нами в трудные времена.

*Слава, что и женщина, часто достается не тем, кто ее заслужил.
Сердце может насытить только смерть.*

*Правду все ищут, но никто не хочет ее нести домой.
Жизнь – это светлая слеза, выпавшая из глаз тьмы.
Любовь надо хранить в сердце, ей нет места нигде на земле.
Если хочешь узнать о своей красоте, – посмотри в мои глаза.
Красота – знак, которым бог приближает к себе людей.
Любовь – религия языческая, у каждого – свой бог.*

Кроме этих коротких выражений, в формености, содержащих оригинальные мысли философского характера, в этом цикле есть прозаические философские зарисовки на вечные темы искусства.

Нет поэта, который не пытался бы объяснить понятие счастья. Б. Утижев – не исключение. «Счастье, – пишет он в одной из зарисовок, – издавна похоже на блудницу. Она с удовольствием садится на колени тех, которые поменяли «совесть на курдюк» (есть такая адыгская поговорка), и все мысли которых не выходят за рамки желудка и кошелька». Утверждается мысль, что счастье нас разводит по домам и квартирам, но в этом мире, неприспособленном для жалости, очередное горе собирает нас вместе, доказывает, что самое большое счастье – объединять людей. Что же лучше из них?» Вопрос остается открытым.

Размышления о счастье и в другой зарисовке: «Со дня рождения ищу обещанное счастье. Ищу, хотя знаю, что это мираж... Все ищу».

Богато раскрывается поэтический талант Б. Утижева в любовной тематике. Любовную лирику еще называют интимной. Эти термины сосуществуют в литературоведении как синонимы. Если обратиться к истокам данного жанра в адыгской поэзии, можно увидеть, какой интересный путь проделала любовная лирика в адыгских литературах. В адыгском дореволюционном фольклоре любовная лирика в основном представлена женскими песнями-плачами («гыбзэ»), повествовавшими о безответной любви, о горькой доле тех, кого выдавали замуж насильно, не по любви и т.д. В них встречаются высокие образцы художественности. Часто личные мотивы становились общественно значимыми – лирическое переходило в героическое. Приведем одну строфу из лирической песни:

Дыщызэпымыль мыгъуэм си гур бгыжьым хуэдэт
Зэпыльын едгъажэ мыгъуэри
Мы си гу мыгъуэжь мыгъуэри
Ху хьэдзэм хуэкIуа мыгъуэш уэй.

Когда мы не дружили, сердце мое было как скала.
Но когда мы начали дружить,

Это мое сердце бедное
Стало как зернышко просяное.

Перевод подстрочный

В фольклоре адыгов данный жанр широко развивался и в советское время. Интересно, что в любовных песнях, сложенных от имени девушки, часто называются имена влюбленных. Эти имена нередко становятся и названиями самих песен. Здесь порою сказывается сдержанность в проявлении своих чувств, поэтому «настоящие имена» влюбленных скрываются под нейтральными, часто нетрадиционными для адыгов, русскими именами. Таковы черкесская песня «Юра», кабардинская «Мой Вася» и другие. Особенности национальной психологии адыгов, предписания адыгского этикета, запрещавшего открыто выражать свои чувства к жене, к собственным детям, продолжительное время сказывалось на развитии адыгской лирической поэзии. Изменения в социальной, экономической, культурной жизни адыгов, разрушение остатков рыцарских моральных законов, раскрепощение личности привели к резкому сдвигу в жанре любовной лирики в послевоенные годы. Этот процесс стал более интенсивным во второй половине XX века с приходом в литературу поэтов, освоивших традиции мировой литературы, среди которых заметное место принадлежит М. Бемурзову, М. Нахушеву и К. Дугужеву (Черкесия), И. Машбашу, К. Кумпилову, Х. Беретарю, Н. Куёку (Адыгея), З. Тхагазитову, Х. Бештокову, Б. Утижеву и др. (Кабарда). Именно они подняли уровень лирической поэзии в адыгских литературах на новый качественный уровень.

Лирика – самый многоплановый, многообразный род литературы. Сосредотачиваясь главным образом на мире внутренних переживаний, она не чуждается и «элементов» бытия. В той или иной мере здесь присутствует медитативное начало. Оно может быть даже в пейзажной лирике, где доминирует описание. Справедливо замечено Г.Н. Поспеловым: «Даже тогда, когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности и внешне в основном описательны, они только при том условии оказываются полноценно художественными, если их описательность обладает медитативным «подтекстом» [35, с. 58].

Эту мысль подтверждает раннее стихотворение Б. Утижева «Вечер» (1959). Над горами «словно в пене вина» тают бродячие облака, «догорают» в закате верхушки скал, притихли леса и горы, а жизнь «ходит» в поиске мелодий завтрашнего дня. Разве здесь, в последнем выражении, мало раздумий? Персонифицированный образ жизни, не

просто частной, а жизни «вообще» использован и в других стихотворениях: «Весенняя ночь» (1962), «То утро» (1975) и др. В них органично сочетаются медитация и описание.

Г.Н. Поспелов пейзажные стихи называет «изобразительными». На мой взгляд, они в основном служат средством художественного познания самой природы, доставляя читателю эстетическое удовольствие. Таких «чисто пейзажных» стихов у Б. Утижева мало. У него пейзаж играет подчиненную роль, выступает как фон и средство передачи переживаний лирического героя, служит живописанию его настроений, меняющихся в связи с обстоятельствами жизни.

Б. Утижев чутко реагирует на явления и факты собственной жизни, жизни друзей, знакомых, так рождается ряд произведений автобиографического характера. Общеизвестно, что А.С. Пушкин отразил в своих стихах, в частности в «Евгении Онегине», многие реальные факты из жизни тогдашнего Петербурга. Однако ошибочно полагать, что в поэзии, даже лирической, надо видеть только самовыражение. Факты биографии – лишь толчок для выражения общечеловеческих чувств. Многие лирики плодотворно используют для этого образы природы.

Показательно в этом плане стихотворение Б. Утижева «Цветок», посвященное сыну поэта, рано ушедшему из жизни. Оно начинается с описания дерева, на котором висит единственный цветок, «белый», «мягкий, словно облачко». Цветок купается в лучах солнца, весна ему кажется вечной, и цветы никогда не поблекнут. Эту идиллию нарушает ветер из долин, он со свистом наклоняет дерево, срывает цветок и уносит. Бедное дерево протягивает «свои тонкие руки, просит ветер вернуть цветок... Но ветер уносит его со смехом, ломает, бросает на землю и накрывает слоем земли».

Далее возникает другая картина: ветер уходит в долину, огромное солнце ласкает и греет ветки дерева. Все спокойно, кругом умиротворение, трудно поверить, что что-то случилось. Но

Лишь молодое дерево тихо дрожит и сгорает от горя,
Ему кажется, что началось светопреставление.

Перевод подстрочный

Эмоциональное воздействие стихотворения усиливается ритмической и интонационной организацией, контрастом, подбором слов и их смысловой нагрузкой. Лирический пейзаж в данном случае помогает живописанию чувств, которыми охвачен герой. Пейзаж в лирике (и не только в ней), используется писателями по-разному. В одних

случаях он сопутствует переживанию героя, а в других наоборот – создает контраст между состоянием персонажа и окружающей природой. В лирике Б. Утижева имеют место оба приема. В процитированном выше стихотворении сама природа активна, именно ветер срывает цветок – символ молодой жизни, губит ее. Природа здесь становится частью композиции произведения.

Некоторые биографические данные проливают свет на произведения Б. Утижева. Взаимоотношения жизни и творчества, автора и произведения очень сложные. По этому поводу в науке давно идут споры. Теоретики биографического метода однобоко подходили к этой проблеме. Его предшественники, например, Ш. Сент-Бёв, решающим фактором творчества считали личный опыт писателя, принижая значение времени, общественных отношений, литературных традиций, общекультурного фона и т.д. С большой критикой биографического метода выступал и в свое время В.Г. Белинский и ряд ученых, среди которых нужно отметить авторов учебника «Теория литературы» американцев Р. Уэллека и О. Уоррена, хотя последние в свою очередь впадают в другую крайность, утверждая, что «глубоко ошибочен часто привлекаемый критерий «искренности», когда литературное произведение судят с точки зрения биографического правдоподобия, совпадения с обстоятельствами жизни и переживаниями автора, засвидетельствованными со стороны. Между «искренностью» и эстетической ценностью нет никакой связи» [36, с. 95]. С последним суждением трудно согласиться. Во-первых, биографические данные не в одинаковой мере востребованы в разных жанрах. В лирике, например, они более существенны, особенно в исповедальных ее формах. Во-вторых, искренность – одно из важнейших свойств настоящей литературы.

В лирике автор то бывает «самим собой», говоря от себя, то, как актер, входит в роль многих персонажей, от имени которых передаются многочисленные чувства и переживания. Нельзя видеть только самовыражение автора, но и принизить его роль невозможно. Эти принципы необходимо рассматривать лишь на примере конкретных произведений.

Тематическое деление лирики на пейзажную, любовную, философскую носит условный характер. Границы между ними весьма зыбкие. В лирике Б. Утижева мы видим переплетение пейзажной и любовной лирики. Чувство часто зарождается на фоне природы. Таких примеров много в цикле «Моя кареглазая». В стихотворении «Цветет в степи Сатаней» возлюбленный зовет избранницу в дорогу, вокруг

которой играют блики солнца, роса блестит как ожерелье, природа воспринимается как «Песня, которой должны подпевать влюбленные». В другом стихотворении «В степи полно запаха свежего сена» автор обыгрывает известную легенду.

Возлюбленные ходят по степи, очарованные запахом скошенных трав, где «ветер несет бурку ночи, чтобы покрыть землю». Они словно первые люди на Земле радуются всему, над ними Бог, Бог любви. Произведение заканчивается сентенцией:

Ходим. Наверное, Адам и Ева были на нас похожи,
Чувствует сердце, что впереди будет яблоня...

Перевод подстрочный

Так своеобразно использован, авторски освоен миф о запретном плоде.

Цикл о любви Б. Утижева открывается стихотворением из четырех строк под тем же название «Любовь». В ней говорится о том, что любовь не только приходит внезапно, но она «обжигает нас и исчезает также неожиданно».

Философские рассуждения о любви содержатся и в ранних стихах поэта. Возьмем стихотворение «Со мною можно творить многое».

Со мною можно делать что угодно,
Ведь масса слабостей у меня.
Но не пытайся играть мною, пожалеешь.
Для меня любовь – это бог, а
Сердце мое для нее – Коран...

Однако мне не с чем сравнить мужскую честь.
Ты ее не трогай, оставь ее мне.
Она – мать моей любви.

Перевод подстрочный

Чего больше здесь: любви или философии? Трудно ответить однозначно. Ясно одно: поэт к проблеме любви подходит философски. Не все симпатии, не все прекрасные отношения становятся любовью. Многие из них для лирического героя со временем становятся приятными воспоминаниями. В одном случае он благодарит «свою ошибку» («Хотя наши дороги пересекались») за чистоту отношений, в другом – не приемлет любви «с заплатками молодости», любви из жалости («Как грустно осенью ненастной»). В стихотворении «Играет солнце в ямках на щеках твоих» поэт утверждает: «Ты вся состоишь из молодости,

прекрасны даже... твои недостатки». Любовь часто проходит как сон, что вполне естественно. Но лирический герой Б. Утижева иногда воспринимает любовь как сон в настоящем времени. Одно стихотворение так и называется – «Сон».

Сон... Все сон...

Сон – эта ночь, Луна, смотрящая с края облаков,

Шепот ветра, жизнь, убывающая с каждым мгновением.

Все сон, но необъяснимо приятный сон.

Перевод подстрочный

И любовь на этом фоне тоже бывает частью этого сна. Лирический герой Б. Утижева в стихотворении «Я, зная, что вертится земля...» говорит, что умом знает правду о луне, земле, весне и других явлениях, но ему они кажутся «лицом возлюбленной», «ее мыслями», «ее образом». Он просит ученых, чтобы ему оставили «малую свою неправду при себе».

Особенностью любовной лирики Б. Утижева является то, что в ней используются элементы диалога. Часто лирический герой обращается к возлюбленной, задает вопросы, призывает к диалогу, рассуждает вслух с ней о проблемах их взаимоотношений. Нередко разговор переходит в формы монолога, исповеди. Автор не просто декларирует, описывает чувства и переживания, диапазон которых весьма широк, а рассуждает о них. Можно сказать, что его любовная лирика имеет медитативный характер. Образ любви многолик и многообразен в творчестве Б. Утижева. Любовь у поэта не носит фатального характера, как у некоторых других авторов. Здесь нет громких интонаций, клятв, обещаний. Автор воспевает это прекрасное чувство тихим, но емким словом, через запоминающиеся образы.

Стихи о любви Б. Утижева зачастую носят элегический характер. В них грусть и печаль передаются через пейзаж. Можно подтвердить эту мысль стихотворением «Сегодня идет дождь». Открывается оно описанием ненастного дня, когда облака, «словно саван ложатся на мертвое лицо земли», а возлюбленная, забыв «прошедшие весенние дни любви» и стихи, сочиненные «глазами», оставила его в одиночестве. Жизнь стала похожа на природу, «больная ночь осени» зовет лирического героя под саван, напоминая, что солнце любви зашло. Автор согласен с ней: «Любовь – это солнце, но и оно заходит, но я буду ждать опять солнце, которое будет светить и греть, без перерыва на ночь». В этом стихотворении, как и во многих других, автор демонстрирует богатство изобразительно-выразительных средств, разнообразие образов,

широту и многоцветие поэтической лексики. Для него важными являются органически взаимосвязанные категории: слово, стиль и образ.

Общеизвестно, что слово – это основной строительный материал любого художественного произведения, это – «кирпич» поэзии. Его значение удваивается в лирике, которая ограничена объемом, поэтому столь важен подбор слов. Само слово на кабардино-черкесском языке звучит «псалъэ», что значит «вместилище души», «кладезь души». Народ придал ему образность, сделал его поэтическим символом. И вполне оправданно.

Лингвисты и литературоведы нередко специально и каждый со своих позиций исследуют язык того или иного писателя. Такой чести среди адыгов удостоился классик кабардинской поэзии Али Асхадович Шогенцуков, по материалам его произведений составлен словарь. Готовится к изданию труд по словарю языка Алима Кешокова, который является прекрасным стилистом. Такого же внимания, на мой взгляд, заслуживает и Б. Утижев. По признанию критиков, режиссеров и артистов театра, которые часто обращаются к драматическим произведениям Б. Утижева, он обладает необычайно богатым поэтическим языком. В его устах родное слово обретает меткость и удивительную образность. Чтобы объяснить этот феномен, следует назвать несколько причин, которые способствовали развитию поэтического языка Б. Утижева. Во-первых, с детства для него примером была чистая и богатая народная речь родителей и родственников, живших в многонациональной среде, далекой от центра. В ней почитались слово и творчество.

Во-вторых, Б. Утижев имел университетское филологическое образование, успешно окончил аспирантуру, защитил кандидатскую диссертацию по языкознанию. Он много лет работал старшим научным сотрудником в отделе кабардинского языка научно-исследовательского института, внес большой вклад в разработку целого ряда проблем изучения кабардино-черкесского языка, в составление толкового словаря. Б. Утижев также имел опыт работы с учителями родного языка, в течение ряда лет возглавляя кафедру в Институте повышения квалификации. К этому надо добавить и его работу главного редактора журнала «Ошхамахо» (Эльбрус), выходящем на родном языке. Все перечисленные факторы обогатили стиль Б. Утижева, расширили диапазон и глубину лингвистической составляющей его творчества.

Общественный деятель, ученый, писатель Б. Утижев был в гуще всех культурных событий. Вместе с тем он никогда не забывал о проблемах развития и функционирования родного языка. На эту тему он выступал

на различных научных конференциях, публиковал статьи в газетах и журналах республики, участвовал в передачах на радио и телевидении. Вместе с тем, он один из тех, кто своей художественной практикой способствовал развитию литературного и поэтического языка. Перечисленные выше обстоятельства отразились в лирике и драматургии Б. Утижева. Обратимся к примерам из поэтического сборника «Моя Даханаго». Даханаго – героиня адыгского фольклора. Ее имя буквально означает «Прекрасная кареглазая». В этом сборнике лирический герой часто обращается к ее образу, автор ведет с ней «заочный диалог», не получая ответа на вопросы. В подзаголовке цикла неслучайно указано: «Гум и псысэхэр» – сказки сердца.

Философские размышления в прозе открывают и завершают цикл. Во вступлении автор говорит, что между небом и землей несметное количество звуков, которые сталкиваются, притираются. Многие из них «ранят мысли», «тяжелым грузом ложатся на сердце». Однако находятся люди, которые достраивают «недоделки всевышнего», находят звуки, рожденные друг для друга. Люди – как звуки, их тоже носит ветер времени, они «вспыхивают, а затем время гасит их». Все ищут дорогу к единству двоих, но мир огромен, трудно найти ее. В какую прекрасную мелодию превратилась бы жизнь, если бы нашлись те, которые рождены друг для друга!

Лирический герой верит, что есть любовь, он ее ждет за каждой дверью, за деревом, углом, везде. Иногда он сомневается, «не бездомная ли эта мысль», но ... вера опять возвращается. Любовь для него значит «Моя кареглазая». Она в настоящем, будущем, в воспоминаниях. Он зовет ее: «Послушай, моя Даханаго, мысли моего сердца. Послушай песни, сочиненные сердцем для тебя». Далее идет большой цикл стихов о любви. Первое же стихотворение «Моя Даханаго» отличается яркой образностью и обилием изобразительно-выразительных средств, замечательным подбором слов. В начале стихотворения лирический герой обращается к возлюбленной со словами, что гордится ее красотой, чистотой, умом. Затем описывает ее образ:

Мазэр изогъэшхьыр уи напэм
Пшэхухэр – уи щыфэ шабэм,
Дыгъэм и бзийхэр – уи щхьэцым,
Хьэуар – уи Губахъэ гурыхьым
Лэгъупыкьур – уи бгъэ къэухьым.

Луну сравниваю с твоим лицом.
Облака – с мягким телом,
Лучи солнца – с прядью волос,
Радугу – с очертанием груди,
Воздух – с дыханием твоим,
Молнию – с твоими бровями.

Перевод подстрочный

Сравнения бровей с молнией, радуги с очертанием груди необычные и оригинальные. И в других стихах данного цикла много удачных и выразительных сравнений: «сердце как цветок растет из груди», «ребенок словно вопросительный знак в подоле земли», «любовь – мой бог, сердце – Коран, а честь мужская – мать любви», лучи солнца сравниваются со струнами национального музыкального инструмента, черная бурка – то в роли ночи, то в роли девичьих кос. Таких примеров масса.

Вернемся к заглавному стихотворению. После описания красоты Даханого герой хочет все доверить ей, желает «обжечь сердце от ее горячих губ», «искупать ее красоту в лучах солнца». Но Даханого – это не земная женщина из плоти и крови, а мечта, идеал, поэтому, согласно правилам художественной условности, поэт просит ее не спешить сойти до земли. Завершается же стихотворение обращением:

Прошу, если много слишком я прошу,
Все же оставь в моих руках чудесную сказку.

Лирика Б. Утижева насыщена оригинальными эпитетами: степной сон, жадные дела, дерево надежды, кружка счастья, молодости заплатка, бездомная мысль, солнечные губы, солнечная улыбка, опечаленная душа и др. Удачно использует автор и междометия – хья-хья-хья, ей-ей-ей. При этом звуковую организацию стиха обогащают аллитерации, ассонансы, умело использованные анафоры, эпифоры. Показательно в этом смысле стихотворение «Есть на земле секрет печали», в котором 7 раз повторяется начальное слово строки:

ЗэблoкЫр гьэхэр...
ЗэблoкЫр гьуэгухэр...
ЗэблoкЫр цьыхухэр...
ЗэблoкЫр нэхэр...
ЗэблoкЫр гухэр...
ЗэблoкЫр гурыльхэр...
ЗэблoкЫр гухэльхэр...

Разминаются (расходятся): годы, дороги, люди, глаза, сердца, мечты, тайны, чтобы больше не встречаться. Автор усиливает фатальность

этих понятий через анафору. Буквально в следующем стихотворении автор идет еще дальше: слова повторяются и в начале строки, и в ее конце:

Весьма часто в лирике Б. Утижева встречаются повторы однородных членов предложения, которые усиливают значение отдельных слов. В подобных случаях эмоции идут по возрастающей:

Мапхэ си гур мэпейтей. Мэлялуэ.
Спешит сердце. Волнуется. Просит.

Сэ сщэжкьым уэ сыщыпхуэзар. Сыщыпупльар. Сыщыпхэуар.
Я не помню, когда встретил тебя. Когда увидел. Когда был пленен.

Продуктивны и аллитерации. Например, в стихотворении «Мой Шолох» (шолох – одна из элитных пород адыгских лошадей) в коротком печальном четверостишии из 12 слов, звук «с» встречается 9 раз:

Уэсщ, дунейр, уэсщ
Нэр зыдэплэм нэс!
Сису Iэжьэм сэ
Соклуэ, сешэ псэм!

В другом же стихотворении тот же звук повторяется в четверостишии 10 раз, что делает ритм очень выразительным и четким:

Усэ, усэ...Дэнки плъэи – усэ!..
Усэ етх усэным кьыхуальхуам.
Усэ етх щIэхуэпсым усэ уасэм.
Усэ етх цIыху зи щхьэр зэIыхьам.

«Стихи»

В этом отрывке повторяются не только звуки, но и отдельные слова «етх» – 3 раза, «усэ» – 7 раз. Повторы выполняют не только роль стабилизатора ритма и мелодии стиха. Выделение и повтор данных слов делает их ключевыми, сосредотачивает внимание читателя на них: основная идея произведения передается именно через эти повторы и делает неожиданным резюме в последней строке. Звуковые повторы в лирике Б. Утижева представляют собой многообразные сочетания гласных и согласных звуков, междометий. Повторы подчеркивают динамику жизненных процессов, они отражают повторяемость самих явлений окружающей действительности.

Еще одна особенность лирики Б. Утижева, которая очевидна при звуковой организации речи. Она заключается в том, что один звук, гласный или согласный, несколько раз повторяется подряд в одной и

той же морфеме. Эти повторы подчеркивают отдельную мысль, увеличивают объем, глубину смысла отдельного слова. Приведем несколько примеров из дружеских эпиграмм, посвященных ученым, артистам, художникам. В эпиграмме Зауру Налоеву:

Зэгуэр тхыдэтххэр хуа-а-абжьу зэпеуэнуш,
Урыху Ис жылэ псо-о-ори зэдэуэнуш.

Уже в первых двух строках по три раза повторяются гласные звуки «а» (в первой строке) и «о» (во второй). В первом случае усиливается слово «хуабжьу» – очень, а во втором – «псори» – все. Автор юмористически представляет, как в будущем будут спорить историки и жители селений, обрамляющих речку Урух, о том, кому принадлежит ученый. И здесь повторы звука усиливают сам процесс спора, их жар, увеличивают количество людей, втянутых в этот спор.

В другой эпиграмме, посвященной автору этих строк, поэт повторяет согласный звук «ху» в словах «профессор», «академик», которые заканчиваются суффиксом «шхуэ», придающим значение «большой», «огромный». Повторы и здесь усиливают отдельные слова и выделяют их из контекста.

В другом случае усиливается суффикс, возвышающий степень любви «фьщ-щ-щ-эу». По-русски это можно передать приблизительно, как «я люблю тебя о-ч-ч-ч-ень». В стихотворении «Хорошая должность» выделяется морфема, выражающая количество: «Цыхур Иэдджэжьы зырыхуейм». Здесь не просто «много нужно человеку», подчеркнуто то, что потребности человека безграничны.

Поэт удачно раскрывает возможности отдельных слов, звуков для усиления содержательной стороны произведения. Данный прием имеет место и в прозе, и в драматургии Б. Утижева. Он является новаторским в кабардинской литературе, увеличивает возможности звуковой организации стиха.

Еще об одном продуктивном элементе инструментовки стиха в творчестве Бориса Утижева надо сказать – о паузе. Он часто использует паузы при чередовании однородных сказуемых. Иногда он разбивает слово по морфемам, делая упор на паузы. На письме отдельные морфемы выделяемого слова разделены черточками. Например, «Лъа-гъу-ны-гъэ» усэхэр (рассказ «Что тебя не подведет» из сб. «ГушыИэхэр» [37, с. 35]) или «Ауэрэ да-щы-гъуп-щэ-жжы-нуш» (стих. «Правда») и т.д. Этот прием увеличивает вес отдельного слова, повышает его смысл. С той же целью повторяется один звук в начале строки, после повтора идет морфема, имеющая значение целого слова. Так, в приветственном стихотворении

к юбилею газеты «Адыгское слово» автор пожелания заканчивает так: «з-з-зыри кьыппэхъун щымыІэу» – чтобы никто и ничто не могло с тобой сравниться». Повтор звука «з» («зы» – один) многократно усиливает значение этого слова.

Общеизвестно, что в поэтической речи пауз примерно в два раза больше, нежели в прозаической. Их делят на смысловые и ритмические. Паузы в лирике Б. Утижева весьма разнообразны. Они усиливают эмоциональную напряженность речи, выделяют отдельные слова и выражения, увеличивают ритмичность стиха. Многообразие звуковых эффектов дополняет идейно-художественную целостность произведения. В русской поэзии мастерами звуковой организации и удачного использования пауз были В. Маяковский, А. Блок, А. Твардовский. В. Маяковский, выделяя слова паузами, создавал свою «поэтическую лесенку». А. Блок и А. Твардовский при помощи прямого значения слов создавали целую картину из назывных слов-предложений, таких как:

Переправа. Переправа.
Берег левый. Берег правый.
Снег шершавый. Кромка льда.
А. Твардовский. «Василий Теркин»

Или другой известный пример из А. Блока:
Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...

Подобное применение пауз находим и в творчестве Б. Утижева:

Щымахуэщ...
Щымахуэ мьухьжщ...
Уэс кьос...
Кьос зэпыу имыІэу...
Кьос...Кьос...Кьос...

Зима...
Зима без конца...
Снег идет...
Идет не зная остановки...
Снег...Снег...Снег...

Перевод подстрочный

В отличие от других поэтов Б. Утижев часто прибегает к многоточиям. Так обозначается недосказанность и неоднозначность развиваемой мысли. Ярко выраженное лирическое ощущение достигается целым комплексом изобразительно-выразительных средств, которыми богата лирика Б. Утижева.

Так, его поэтической манере почти не свойственны перебои ритма. Много внимания уделяется звуковой и ритмической организации стиха. Весьма разнообразна его инструментовка. Поэт создает звуковой рисунок с помощью повтора идентичных или близких качественных звуковых образований. Они дополняют известные приемы, такие как анафора, аллитерация, ассонанс. В поэзии и прозе Б. Утижева иногда встречается и специфический для адыгского фольклора повтор «щи». Это – усеченная форма слова «аращи» («итак», «так»), которое выполняло роль зачина или некоего знака, указывающего на продолжение рассказа. В стихах он может выступать своеобразным абзацем. В свою очередь этот элемент в какой-то степени иллюстрирует национальное своеобразие лирики Б. Утижева.

Как говорилось во введении, национальная специфика литературы в науке почти не изучена. О национальном и интернациональном в искусстве, о национальной самобытности ничего не сказано ни в учебниках по теории литературы, ни в словарях литературоведческих терминов. Между тем это актуально во все времена, ибо национальное – явление историческое. Оно меняется вместе с литературой, чутко реагируя на изменения действительности.

Трудно ответить на вопрос: почему ученые обходят стороной проблему национальной специфики? Вероятно причина кроется в сложности исследования и вычленения этой специфики. Ведь ее признаки не лежат на поверхности, ибо они связаны с художественным менталитетом каждого народа. Есть национальный взгляд на вещи, на такие понятия, как красота, мужество, добро и зло, взаимоотношения мужчины и женщины, семья, любовь и многое другое. Бывает трудно определить специфический взгляд конкретного народа, ибо тысячелетиями народы живут в условиях взаимовлияния и взаимообогащения. Да и взгляд отдельного народа на вечные проблемы искусства исторически изменчив.

Касательно адыгских литератур можно сказать, что на начальном этапе их развития национальную специфику было легче обнаружить. Например, в произведениях адыгских писателей-просветителей XIX века (Султан Хан-Гирей и другие), основоположников профессиональной литературы начала XX века (Тембот Керашев, Али Шогенцуков, Абдулах Охтов) явно заметен этнографизм. Эти произведения знакомили иноязычного читателя с особенностями быта и нравов адыгов в сложный период жизни народов, соединивших свою судьбу после 1917 года. Впоследствии, по мере развития диктата одной партии, в идеологии

многонационального общества главным становится стирание граней между народами, идет ущемление понятия «национальная специфика» в угоду интернациональному. Идеологи коммунизма постарались нивелировать историю народов. В литературе на несколько десятилетий магистральным становится конфликт между прошлым и настоящим: в прошлом – все плохо, а в настоящем благодаря социалистической революции достигается процветание. На этом пути многие писатели игнорировали принцип подлинного историзма.

В этих условиях бурно развивается так называемая гражданская лирика (не всегда соответствующая принципам подлинной гражданственности), воспевающая вождей, руководителей партии, социалистическую родину. Если окинуть взором всю адыгскую поэзию с 20-х годов до наших дней, то нетрудно заметить, что удельный вес в ней подобной псевдогражданской лирики резко пошел на убыль со времен перестройки. Эта тенденция отразилась и на творчестве Б. Утижева.

Гражданская лирика занимает скромное место в творчестве и других современников Б. Утижева, адыгских (кабардинских, черкесских, адыгейских) поэтов. Гораздо меньше стало неискренних стихов, восхвалявших политических деятелей, революционеров. Поменялась и тональность гражданской лирики, в ней стало меньше высокопарности, шаблона.

Любовь к отчизне у Б. Утижева получает образное воплощение в картине детства, описанной в стихотворении «Зэрагыжьыр нэбэнэушэт» («Зарагиж в дреме»). Родное село спит, сны достигли «сладостных пределов», мать будит мальчика. Он запрягает лошадь. Шуба нежно «гладит тело», сухая трава, которой заправляли в старые времена обувь, «пахнет еще летом».

Далее поэт усиливает выразительность воспоминаний деталью: «Пщэдджыжь пшэплъыр си напэм тельбу» («С утренним заревом на щеках») лирический герой едет навстречу дубовому лесу. Стихотворение заканчивается признанием лирического героя:

То утро было утром детства,
Времена больших невзгод.
Но детство как удивительное приведение
Пролетает над краем взрослых.

Перевод подстрочный

В этом произведении есть что-то «щемящее», как есенинское «проскакал на розовом огне». Такая эмоциональная экспрессия создана

умелым подбором слов, предметной изобразительностью, словесной живописностью. Любовь к родине поэт выражает тихо, без пафоса, через природу, скромные, но емкие образы.

Возвращаясь к проблеме национальной специфики в литературе, в частности в творчестве Б. Утижева, необходимо сказать еще несколько слов о теории вопроса. Этой проблемой в известной мере интересуются не только ученые-литературоведы, но и философы, и историки, и писатели.

Прогрессивные мыслители соотносят вопросы национального своеобразия искусства с историческим прошлым и современным бытием нации. «Национальное прошлое, – писал Д. А. Сикейрос, – служит нам как бы для проверки того, кто мы и что мы собой представляем, и для того, чтобы знать, чем мы будем впоследствии... надо смотреть на себя в зеркало истории нации, для того, чтобы изучать себя в этом зеркале, чтобы идти дальше в соответствии с реальностью нашего времени и все время глядя вперед» [38, с. 14].

Однако было бы ошибкой полагать, будто вопросы национальной самобытности искусства и литературы, в том числе, всегда нужно проецировать на историческое прошлое народа, на его традиционную культуру. Как и сама жизнь нации, национальная специфика всегда переживает процесс динамичного движения и обновления, что запечатлевается художественным сознанием [39, с. 215–229].

В советское время наука рассматривала преимущественно вопросы интернационального, отодвигая на второй план проблемы национального своеобразия литературы и искусства. При этом чаще всего под интернациональным понималось то, что нивелировало национальное. Общечеловеческое и национальное нередко противопоставлялись. А между тем эти явления находятся в диалектическом единстве и разрываются они лишь при абстрактном анализе. Научное рассмотрение этих емких категорий должно идти с позиций добротного эстетического анализа, а не с точки зрения традиционных политических установок. К сожалению, общечеловеческое нередко определяют по ставшим общими местами формальным признакам, оно отождествляется с тем, что по своей тематике универсально: дружба народов, идеи общности людей, борьба за мир, за сохранение окружающей среды и т.д.

Между тем, как правильно заметил известный литературовед Г.И. Ломидзе, «...без отбора и обобщения материала национальной действительности, без крупных художественных открытий национальное не станет интернациональным, не приобретет интернационального

значения. Различие между интернациональным и национальным не в том, что интернационализм по своим границам шире национального, что он раздвигает узкие рамки национального бытия, возвышая частное, единичное до всеобщих истин. Интернациональное берет разбег от национального»[40, с. 7].

В художественной литературе, как это происходит и в жизни, национальное и интернациональное часто совпадают как по форме, так и по содержанию. Вполне естественно стремление человека выйти к кругозору всех, особенно это наглядно, если данный индивид – мастер художественного слова. В одном из писем к Станиславскому А.М. Горький писал: «Художник – это человек, который умеет разработать свои личные – субъективные – впечатления, найти в них общезначимые объективные и который умеет дать своим представлениям свои формы» [41, с. 259]. Как видим, общечеловеческое очень часто отталкивается от конкретно-жизненного, от национального. Национальное – мощный источник обогащения интернационального.

Любой народ на протяжении своей истории стремится сохранить свой менталитет, свое лицо. Вот как говорит об этом известный грузинский писатель О. Чиладзе: «Противоборство судьбе и сохранение самобытности навсегда останется главнейшей и благороднейшей потребностью любого народа, пока будет существовать человечество, поскольку своей самобытностью и неповторимостью тот или иной народ не только не противопоставляет себя остальному человечеству, а также по мере возможности обогащает его, добавляет в общую «семейную» картину именно ту краску, производить которую природа научила лишь его и без которой общая картина утратит полноценность»[42].

О национальной самобытности литературы в том же ключе начали судить еще в прошлом, начиная со времен И. Гердера (XVIII век). Глубже осознал эту проблему Н.В. Гоголь, который в статье «Несколько слов о Пушкине» совершенно справедливо писал: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из наших поэтов не выше его и не может назваться национальным; это право решительно принадлежит ему [43, с. 60]. Свое суждение Н.В. Гоголь подтверждает тем, что Пушкин отразил русский характер, русскую природу, «он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже тогда может быть национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами всего

народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Все это приложимо к творчеству А. Шогенцукова, который сыграл такую же роль для адыгской литературы, как и А.С. Пушкин для русской. Он создал поэтическую традицию. Именно ему удалось художественно полноправно выразить в слове дух народа, раскрыть широко изобразительные возможности родного языка.

Широта познаний и творческих интересов Али Шогенцукова легли в основу реформы, совершенной им в кабардинской поэзии в 30-е годы. Глубоко творчески он соединил идейно-художественные традиции устного народного творчества кабардинцев с реалистическим опытом развитых литератур, и прежде всего русской. Его новаторство прослеживается в стихах, в которых гармонично сочетаются традиционные формы адыгского стихосложения с размерами и метрикой силлабо-тонического стихосложения. Особую организованность и мелодичность стихам Али Шогенцукова придавало то, что он умело и гибко сочетал адыгскую традиционную внутреннюю аллитеративную рифмовку с разнообразными концевой рифмы, свойственными европейской и русской поэзии.

Б. Утижеву и другим современным кабардинским поэтам было легче идти по пути, проложенному Али Шогенцуковым. Но в отличие от тех, кто стал подражать манере и письму А. Шогенцукова, Б. Утижев шел к своему стилю, хотя и признавал «общее влияние» поэтического гения на всю последующую литературу. Видимо, трудно найти среди адыгских поэтов людей, в чьих жилах не текло бы хоть несколько капель «шогенцуковской поэтической крови».

Признавая значительное влияние А. Шогенцукова на адыгскую поэзию, надо сказать, что в 60–70-е годы XX века для поэтов последующих поколений расширились горизонты для освоения художественного опыта внутри адыгских литератур, которые были уже втянуты в общесоюзный, а через русский язык – в мировой литературный процесс. С этого периода идет интенсивное взаимовлияние и взаимообогащение литератур тогдашней огромной и многонациональной страны. Исчезает «фанфарность» (М. Сокуров), меняется ее голос, тональность становится более тихой.

В адыгском литературоведении не получила разрешения проблема индивидуального стиля, не говоря уже о национальном стиле, основу которого заложил Али Шогенцуков. Его усилия продолжили А. Кешоков, Б. Куашев, З. Тхагазитов, И. Машбаш, Н. Куёк, Х. Бештоков, М. Бемурзов, Б. Утижев и др.

Понятие «стиль» многозначное. Оно употребляется во многих областях человеческой деятельности и познания. В литературе стиль связывают с художественным методом, эпохой, творческой индивидуальностью. Меньше всего ученые говорят о национальном стиле, связанном с менталитетом народа, с особенностями и возможностями конкретного языка, его образной системой. Стиль связан со многими перечисленными выше явлениями, но самое важное для стиля писателя – это поэтический язык, диалектическая связь слова, стиля и образа.

Стилистика – область, в которой разрешена «охота» как лингвисту, так и литературоведу. Литературовед имеет дело не с изучением фонетики, лексики или грамматики языка, а с иными особенностями языка.

Так, поэтическую речь отличают от обычной звучание слов, их порядок, построение фразы, ритм, пауза и т.д. Стихотворная речь, в свою очередь, по-своему делит интонационные отрезки, нежели проза. Она имеет свои инструменты, такие как ритм, рифма, строфика, да и особую звуковую организацию стиха. Важным является также синтаксическое строение.

Каждая эпоха создает свой стихотворный стиль. Это явление имеет место и в адыгской поэзии. Стиль времен Али Шогенцукова отличается более «чистой» лексикой. Тогда в языке было меньше немотивированных заимствований, особенно из русского языка. Правда было больше слов арабского, персидского и тюркского происхождения, но они не перегружали текст. 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 стиха. Еще дальше пошли в этом направлении современные поэты, и среди них Б. Утижев выделяется богатством и разнообразием поэтической лексики. Он один из тех, кто выработал свой индивидуальный стиль, кто узнаваем по своему поэтическому почерку. Если в лирике Б. Куашева инверсия была неожиданностью, то в поэзию Б. Утижева она вошла вполне естественно. Прижилась и куашевская рифмовка иноязычных слов с исконными словами родного языка. Вспомним у Куашева: «Пыл-Индыл», «Си ни си пи», – «Миссисипи», «Румба» – «Тхъурымбэ». У Б. Утижева: «Нуль» – «брул», «мурад» – «Завсклад». Он рифмует два иноязычных

слова: «михьфэжьбатун-джамилатун», «Гениальнэ» – «идеальнэ». Много таких рифм встречается и в других стихотворениях.

Рифма в лирике Б. Утижева отличается богатством и многообразием. Использует он повторы звуков, звуковых комплексов, отдельных слов, встречаются и панторифмы – повтор отдельных строк. На мой взгляд, необычная форма панторифмы использована в стихотворении без названия («Для нас этого очень мало. Для нас этого мало». Стихотворение состоит из 16 строк. Приведем несколько строк из них:

ХэКюэтащ гээмахуэ жэщыр. ХэКюэтащ!
ХэКюэдащ уи щхэщым си Iэр. ХэКюэдащ!
ЩэКюэдащ уи нитГым си гур. ЩэКюэдащ!
Къэлындащ зы мафIэу ди пкхэр. Къэлындащ...

Припозднилась летняя ночь. Припозднилась!
Исчезла в твоих волосах моя рука. Исчезла!
Скрылось в твоих глазах мое сердце. Скрылось!
Зажглись одним огнем наши тела. Зажглись...

Перевод подстрочный

Панторифма как бы разрывается в середине созвучиями типа *уи-уи, си-си*, которые переходят на следующую строку. Она усиливается еще повтором после паузы конечного отдельного слова в строке. Это тоже усиливает рифму и ритмику. Этому служит и разнообразие знаков препинания: точки, многоточие, восклицательные знаки. Весь этот комплекс и удачный подбор слов создают прекрасную оркестровку стиха и более полно раскрывают состояние лирического героя, который сперва наслаждался замечательным чувством влюбленности, но молодость прошла, «время украло любовь».

Индивидуальный стиль часто предполагает субъективный подход к знакам препинания. Как говорил А. Блок, «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания». Данная мысль подтверждается практикой Б. Утижева. Его стиль отличается плотностью письма. В известной степени это достигается опущением некоторых описаний, недосказанностью.

Автор не разжевывает все, не преподносит читателю переживания в готовом виде, он приглашает его к рассуждению. Этот прием напоминает «стиль айсберга» Э. Хемингуэя, которым тот пользовался в прозе.

Перечисленные приемы звуковой и синтаксической организации отчасти имеют место и в лирической прозе Б. Утижева. Но это тема для другого разговора.

Надо отметить еще одну особенность лирики Б. Утижева. Иногда в ней намечаются зачатки диалога, что свидетельствует о влиянии драматурга Утижева на поэта Утижева. Общеизвестно, что диалог имеет место в частушках и некоторых народных лирических песнях. У Утижева лирический герой обращается к читателю, с которым хочет разделить свои чувства и переживания. Но чаще всего это обращения риторические, он «беседует» с самим собой или возлюбленной.

Индивидуальный стиль, как и другие стили, непосредственно связан со стилями и явлениями языка на каждом историческом этапе. Фундаментом индивидуального стиля является стилистика языка и речи. Однако они под рукой мастера получают свое звучание, приобретают новые функции и смысловые оттенки. Как верно пишет В.В. Виноградов, «проблема индивидуального стиля писателя связана с выделением того стилистического ядра, той системы средств выражения, которая неизменно присутствует в произведениях этого автора, хотя бы в пределах отдельного периода его творчества» [44, с. 80]. Индивидуальный стиль непосредственно связан с эпохой, историческим временем, с уровнем развития литературного языка. Немаловажен и фактор национального своеобразия взглядов автора и народа в целом. Индивидуальный стиль поэта формируется и развивается в течение всей жизни.

Вопрос определения индивидуального стиля сложен и неоднозначен. Когда говорят о Чехове, сразу приходит на ум выражение самого писателя: «Краткость – сестра таланта». Действительно, в его стиле много коротких предложений, у него мало периодов, которыми богата проза Л.Н. Толстого. С именем В. Маяковского вспоминаются его лесенки, рифмы-бомбы, напор, динамика стиха. С. Есенин ассоциируется с тихой среднерусской природой, народностью и лиричностью поэтического слога. Его творчеству присущ элегический характер. Однако это только первые впечатления, факты, сразу бросающиеся в глаза. На самом деле стиль этих художников, творческая индивидуальность которых развивалась в русле реалистического метода, очень богат и разнообразен.

Возвращаясь к адыгской поэзии следует отметить, что она почти не связана с нюансами художественного метода, как это было в русской классической литературе, чье влияние испытали первые адыгские поэты и писатели. Современные адыгские авторы, в том числе Б. Утижев, выросли и сложились в несколько иных общекультурных и общественно-политических условиях.

В этот период произошли существенные сдвиги в теории метода, были развенчаны некоторые постулаты социалистического реализма.

Адыгские поэты освоили принципы реализма, в поэзии в основном утверждалась силлабо-тоническая система. В адыгских литературах появились писательские школы Тембота Керашева (в прозе) и Али Шогенцукова (в поэзии). Они способствовали выработке национального стиля в адыгских литературах – процесс, на мой взгляд, еще не завершённый.

Однако влияние творчества таких ярких индивидуальностей приобретает на современном этапе опосредованный характер. Как говорилось выше, у Б. Утижева, Х. Бештокова, М. Бемурзова, Н. Куёка было больше возможностей и знаний мирового литературного процесса, чем у их предшественников. Младописьменные литературы сегодня уже имеют собственные традиции. Уровень развития поэтического языка современных поэтов существенно выше. Тем не менее поэтов с ярким индивидуальным стилем, таким как у А. Шогенцукова, А. Кешокова, Б. Куашева, не так много. Не всем суждено «быть самими собой» до конца. Данное состояние свойственно человеческой деятельности и в других областях. Это во множестве наблюдается во всех областях творчества – в литературе, на эстраде, изобразительном искусстве, хореографии, музыке, архитектуре. Эпигонство было и будет во все времена. Примеров уйма. Таково же положение и в поэзии, ибо труд писателя и поэта похож на добычу золота, при которой очень много попутной руды. И это вполне естественно.

Для исследования индивидуального словесно-художественного стиля важно определить некую общую, но внутренне связанную систему форм и способов выражения и изображения, которая типична для данного поэта. Мы говорили, что для стиля Б. Утижева типичны своеобразные способы рифмовок, богатство пауз, обозначаемых часто многоточием, разнообразные по форме и эстетическому значению повторы звуков, слов, предложений. В философских стихах нередко встречаются недосказанность, неоднозначность ответов и т.д.

Индивидуальный стиль развивается в процессе всего творчества писателя. Здесь могут происходить разные перемены. В. Маяковский, например, пережил переход от ярких, броских словарных и синтаксических форм к более спокойному стилю. Критика того времени отмечала, что В. Маяковский стал писать почти пушкинским ямбом («Как в наши дни вошел водопровод, сработанный еще рабами Рима»). Отказался он от обилия сложных приемов, от перегрузки текста метафорами. Кстати, и А.М. Горький в раннем творчестве чрезмерно пользовался метафорами.

Индивидуальный стиль Б. Утижева развивался без резких движений, он постепенно «опылялся» опытом современной ему поэзии и собственными находками. Очень сложно ответить на вопрос: в чем суть национального своеобразия лирики Б. Утижева? Главное здесь то, что его лирический герой смотрит на мир вещей глазами и сердцем народа. Мотивы его поэзии взяты из национальной действительности, что отражается в его поэтическом лексиконе, включающем такие слова-символы, как «Альп», «Щолэхъу» (породы лошадей), «Псатхъэ» (бог души), «Саур уанэ» (известное кабардинское седло) и многое другое. В лирике отражаются эмоции и чувства обычных людей, поэтому естественно употребление поэтом междометий родного языка, что приближает его слог к живому разговорному языку (Ды-ды-д, Е-е-ей, Уоу и др.).

Некоторые поэты используют русское междометие «О» вместо адыгского аналога «Уоу». Б. Утижев не допускает таких вольностей, кроме того междометия в его лирике удачно рифмуются. Своеобразие стилю поэта придает введение им своеобразного слова-зачина «Ши» (иногда он растягивает его: ши-и-и), заимствованного из фольклора и устной речи. Его значение трудно перевести на русский язык, приблизительно это – «так», «итак», и в зависимости от контекста варьируется его значение как абзаца, перехода от одной мысли, возвращение читателя к главной теме после каких-то отвлечений и т.д.

Последовательная эволюция авторского стиля Б. Утижева органически связана с развитием национальной самобытности его лирики. Национальное своеобразие запечатлено не только на уровне поэтической речи, но и на особенностях стиха, в выборе лексики. Значительная доля этого своеобразия падает на образную систему поэта. Именно слово и образ в большей степени являются стилеобразующими элементами.

О взаимоотношениях слова и образа идут споры еще с середины прошлого века. Употребление слова для создания образа должно быть оправдано стилистически и эстетически. Практически любое слово, словосочетание, предложение может быть исходным материалом для создания художественного образа. Иногда образом-символом, как, например, «камень» в произведениях К. Кулиева или «всадник» у Кешокова. В лирике Б. Утижева таких «сквозных» образов нет, как нет «громких» патриотических стихов, звучащих риторически.

В творчестве Б. Утижева, как и у многих его современников, очень мало места занимает гражданская лирика, которая была широко представлена в литературе прошлого века. В известной степени это можно объяснить тем, что в то время произошли огромные исторические

события: Великая Октябрьская социалистическая революция, строительство новой действительности, две мировые войны, изменившие сознание миллионов людей. Поэзия не могла пройти мимо этих событий. Именно в то время был величайший всплеск гражданской лирики: Маяковский и Есенин (практически полярные по духу), К. Симонов и А. Твардовский и многие другие.

В адыгской поэзии великолепные стихи большого гражданского темперамента создал Али Шогенцуков. Его стихотворение «Ленин» с эстетической точки зрения является образцом гражданской лирики. Хотя сейчас отношение к Ленину и к его идеологии в значительной мере отрицательное, но нельзя вычеркнуть из истории ни его фигуру, ни талантливые произведения, посвященные ему. Разве можно из-за тематики игнорировать прекрасное произведение К. Кулиева «Горская поэма о Ленине»? Таких примеров немало.

У Б. Утижева нет произведений, посвященных вождям, партии. И в период всплеска национализма на постсоветском пространстве в 90-е годы поэт не изменил своим эстетическим вкусам, его лирика осталась «тихой», не реагирующей на сиюминутные изменения в обществе. Если первые поколения адыгских поэтов творили под идеологическим прессом, а литература выполняла не свойственные ей задачи воспитания, образования и пр., то современные поэты получили свободу творчества. Люди с яркой творческой индивидуальностью во все времена, как правило, не приближаются к власти имущим, у них хватает мудрости выдерживать определенную дистанцию, чтобы слушать только собственное сердце. Разве Р. Гамзатов не жил в эпоху господства идеологии одной партии, диктата идеологии над общественной мыслью? Однако он сумел и в тот период создать прекрасную лирику, не подвластную времени. И у Утижева нет политизированных произведений в угоду сиюминутным движениям общества.

Вместе с тем лирика Б. Утижева основывается на принципах историзма. На его произведениях лежит печать эпохи, что отражается, прежде всего, на поэтической лексике. Словесный образ у него бывает разной формы и объема. Бывает, что одно слово раскрывает идею целого стихотворения. Например, слово «ТелешэщІэху» – новообразование поэта. «ШэщІэху» – это «молочный сепаратор». Он имеет значение места, где женщины обсуждают текущие сплетни. Соединив это слово с «теле», поэт создал разительный образ некоторых бесполезных программ современного телевидения, сравнив «сепаратор» с телепроектом. Пути и методы рождения образа разнообразны. Можно использовать

любое слово, даже самое просторечное. Но оно в руках мастера приобретает удивительную экспрессию. Так, например, А. Кешоков часто использовал слово «всадник» для выражения больших философских суждений. В известном одноименном стихотворении лирический герой на своем коне спасает лошадей во время всемирного потопа, уведя их по Млечному Пути. Этот путь он прочертил на небе «звонкими копытами» своего коня. Лирический герой, под влиянием легенды, хочет спасти людей, прочертив Млечный Путь по Земле. Поэт находит оригинальное решение нравственной задачи вселенного масштаба, используя прекрасный сюжет из адыгской мифологии, но суть произведения в том, что поэт хочет спасти человечество и дать людям ориентир в жизни, осветить им дорогу.

Предшественник А. Кешокова, один из зачинателей кабардинской литературы Бекмурза Пачев, тоже нашел удивительно емкий образ в одном из стихотворений. Лирический герой несется по ухабам жизни на «повозке судьбы», если он выпадет из нее, то на месте, где его похоронят, появится новый шрам на теле земли. И здесь прекрасная идея воплощена в стихотворении: уход каждого из нас – это шрам на земле! Земля воспринимается как живое существо.

Как видим, в адыгской поэзии раздумья о жизни и достойный уход из нее отражены в форме философской короткой исповеди.

В поэзии движение художественной мысли идет по цепи: слово – образ – стиль. В основу целого стихотворения может лечь одно ключевое слово, которое обыгрывается, доводится иногда до символа. Как говорилось выше, в северокавказской лирике широкое распространение получили слова-понятия: кинжал, конь, всадник, горы, камень, взятые из окружающей нас действительности. Таких слов-образов, подходящих до символов, мало в поэзии Б. Утижева. Напротив, употребление самых обычных слов и понятий составляет одну из черт его стиля. Большое внимание отводится форме стиха, его ритмике, звуковой организации речи. В поэзии Б. Утижева почти нет ритмических перебоев, поэтому они читаются вслух легко. Надо отметить, что под влиянием Али Шогенцукова, стихи которого почти поются в душе, не нарушая естественного дыхания, в кабардинской поэзии большое внимание уделяется ритмике. Именно Али Шогенцуков органично соединил концевую рифму, которая была заимствована из русской и европейской поэзии, с традиционной рифмой адыгского фольклора.

В адыгской народной поэзии доминирует внутренняя рифма, ее сочетание с концевой рифмовкой создает удивительную гармонию

мелодики стиха. Приведем пример из ранней лирики Б. Утижева – стихотворение «ПэсээрыгыафIэ жэщ» («Ночь взаимной ласки душ»):

Уафэ
Дышафэр
Дунейм и бгыафэм шожей.
Мазэ
Пэзазэр
КъыпфIощI хужьыбзэу щIэжьей.
гупсысэ –
Псысэу
Псэр зыгыэусэм дыщос.
НэджащIэ
ЛьящIэм
ГурыщIэ IэфIхэр къащIопс.
Тельыджэ
Ныджэр
Гунэдж щIэхьюэпсхэм къальгос.
гуггэпсэху
Щэхуу
Дызыхуимытхэм дынос...
ЖаIэ ди акьылхэм: «Фхьумэж фи щIыхь!...»
Гухэр къыдолгэIур: «Ди гуэныхь къэвмыхь!...»

Процитированное стихотворение имеет многоплановое содержание и интересную инструментовку стиха. Начнем с названия. Оно переводится примерно так: «Ночь, когда души «украшают друг друга», «лелеют друг друга», «ласкают друг друга». Определение ночи имеет несколько оттенков, трудно переводимых на русский язык. Содержание в подстрочном переводе передается так:

Небо золотистое (эпитет новый! – Х. Б.) спит на груди Земли.
Луна с застывшим взглядом кажется светлым ребенком.
Мысль-сказка сидит с тем, кто велит писать стихи.
Со дна глаз светят сладкие желания.

К успокоению сердца украдкой идем к запретам.
Ум говорит: «Свою честь сохраните!...»
Сердца просят: «Пожалейте нас!»

Перевод подстрочный

В стихотворении использованы самые разные рифмы, рифмуются первые две строки между собой, потом 3 строки в середине, и последние

две строки. Каждая синтаксическая единица – отдельное предложение – разбита на три строчки, они как бы изнутри «прошиты» звуковыми повторами, включающими и гласные, и согласные звуки. Здесь мы видим не отдельные аллитерации и ассонансы, а их комплекс, создающий внутреннюю рифму («афэ» – три раза, «азэ» – три раза, «сысэ» – четыре раза и т.д.). В половинке каждой из последних двух заключительных строк имеется по два диссонанса и конечная смежная рифма.

Некоторые слова выделяются интонационно, несколько многоточий (их 3) вызывают паузы для раздумий над услышанной фразой. Все эти приемы: разнообразные рифмы, звуковые повторы, различные виды интонаций, использование однородных синтаксических оборотов – создают прекрасное и выразительное звучание произведения в целом. И здесь, и во многих стихах Б. Утижева заметны усилия поэта над совершенствованием звуковой организации стиха.

Особенностью стиля поэта является и то, что он стремится внедрить в лирику элементы диалога. Эта черта начала проявлять себя еще задолго до появления его драматургических произведений. Такие явления «взаимовлияния» разных граней творчества одного художника слова можно найти в литературах других стран. Можно сослаться на творчество Леонардо да Винчи и голландских скульпторов и живописцев более позднего времени, занимавшихся одновременно и драматургией. Борис Утижев в одном лице сочетает и поэта, и художника-чеканщика, и писателя, и драматурга. Все это не может не отражаться на стиле его поэзии. Прежде всего это видно по живописи словом, где подача цвета играет важную роль. Его стихи отличаются предметностью и выразительностью, чувством объема и пространства, законченностью и отточенностью форм.

Из всех видов искусства к поэзии ближе всего стоит живопись, поэтому вполне правомерно выражение «поэт живописует». Если художник живописует краской, то поэт это делает словом. Нашу мысль о близости поэзии и живописи подтверждают факты из истории русской поэзии: прекрасно рисовали Леонид Андреев, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов и другие. Такие примеры можно найти и в нашей литературе. Художник Б. Утижев более заметен в лирике, особенно при использовании эпитетов и сравнений, таких как «солнечные губы», «бурка волос», «водопады волос», «брови-молнии», «радуга над грудью», «сердце-скрипка», «слово, что спички» и др. В них просматривается живопись.

Общеизвестно, что лирика, в отличие от эпоса, не описывает, а передает чувства. В лирике же Б. Утижева в известной степени присутствует

описание. Видимо не случайны и «пограничные» философские прозаические зарисовки в упомянутом выше цикле «Моя кареглазая», которые вкраплены в лирические стихотворения. В них автор «вырывается из оков лирического стихотворения, стесненных размером, ритмом, рифмой, и переходит к свободным рассуждениям о жизни, любви, времени и т.д.

Эти отступления как бы расширяют лирическую тематику, комментируют, дополняют чувства и поэтическое состояние героя, оказывающегося в разных жизненных ситуациях.

Еще одна особенность – использование элементов ораторского искусства, истоки которого возможно восходят к его драматургическому дарованию. Выше отмечалось, что нередко поэт в стихотворной строке повторяет, иногда и несколько раз, отдельный звук или комплекс звуков. Это делается с целью усиления какого-то понятия, расширения его значения, объема, протяженности во времени.

Внутренний, неслышимый диалог использован в стихотворении без названия «Ночь лунная...», в котором описана встреча влюбленных на прекрасном лугу. Девушка шепчет, что ей пора идти домой, а юноша говорит, что эта красивая ночь дана им судьбой. Далее выясняется, что в роли парня сам автор, а образ девушки «смотрит из прошлого... Она уходит, оставив последний поцелуй». Последние две строчки звучат так:

Си гущ!эм нэпсыр щогъушыж,
Си нит!ым къэмысауэ.
В глубине моего сердца засохла слеза,
Не достигнув моих глаз.

Перевод подстрочный

Это образ необычный не только в силу своей новизны, но и глубокого содержания: слеза, погибшая в сердце, выражает более сильное переживание, нежели та, которую мы часто видим на глазах.

Весь цикл «Моя кареглазая» Б. Утижева построен в форме исповеди лирического героя, в которой использована и стихотворная, и прозаическая речь. В одном из сборников издатели этот цикл назвали поэмой. Действительно, здесь есть некоторые элементы поэмы. Есть определенный сюжет, носящий фрагментарный характер, раскрывающий историю любви, связанный с темой времени, с началом любви, ее расцветом и увяданием.

Композиция цикла схожа со стержнем, намечающим главную тему любви, на которую нанизаны чувства лирического героя и его раздумья в виде стихотворений и зарисовок в форме лирической прозы.

Действительно, трудно определить жанр этого произведения. Если говорить о поэме, то в нашей науке нет ясного понимания данного жанра. Дело здесь, видимо, не в том, что современные исследователи литературы плохо ориентируются в теории. Сама жизнь, сам современный литературный процесс и художественная практика поэтов-новаторов усложнили жанры литературы, расширили их границы. Границы жанров, особенно тех, которые близки по объему и охвату жизненного материала, стали зыбкими, а взаимопереходы – привычными. С древних времен жанры были каноничными. До классицизма доминирующими были формальные аспекты: стиховые размеры, строфические организации, речевые конструкции, художественные средства и т.д. Индивидуально-авторская инициатива уходила на второй план. Эволюция происходит в немалой степени за счет взлома канонов. Впоследствии жанровые принципы начинают терять свою строгость. Они рушатся под натиском индивидуально-авторских усилий, новаторства поэтов. Расширяются возможности индивидуального стиля художников слова. Этот процесс стал еще более интенсивным со второй половины XX столетия.

Как верно заметил В. Е. Хализев, «Литература последних двух столетий (в особенности XX в.) побуждает говорить также о наличии в ее составе произведений, вовсе лишенных жанровой определенности. Таковы многие драматические произведения с нейтральным подзаголовком «пьеса», художественная проза эстетического характера, а также многочисленные лирические стихотворения, не укладывающиеся в рамки каких-либо жанровых классификаций» [45, с. 348].

В современной кабардинской поэзии, в частности в творчестве Б. Утижева, эти тенденции получили дальнейшее развитие под воздействием творческой индивидуальности. В анализируемом цикле «Моя кареглазая» органически сосуществуют проза и поэзия. Произведение начинается с прозаических зарисовок, носящих философский характер. Эту прозу нельзя полностью отнести к лирической, но в ней своя оригинальная звуковая и синтаксическая организация речи. Открывается произведение с рассуждений о звуках: «Между небом и землей носятся многочисленные звуки. Они сталкиваются, в результате чего высвечиваются новые значения, обновляются старые. Находятся люди, берущие на себя смелость «довести до ума» те грани творения Всевышнего, которые представляются несовершенными. Они соединяют звуки, живущие раздельно, но, по их мнению, рожденные друг для друга. Звуки

расцветают и становятся мелодией» (Перевод подстрочный). Поэт сравнивает и людей со звуками. Люди тоже ищут свои половинки. Высшее счастье найти свою дорогу, свою избранницу. «Какие бы прекрасные мелодии рождались, Если бы все люди находили себе подобных!.. И где же ты, рожденная для меня? Для кого и я родился. Где ты, моя любовь?»

Лирический герой верит, что влюбленная всегда с ним. Ему кажется, что она вот-вот появится из-за угла, откроет дверь, она таится за каждым деревом. Действительность перемешалась с мечтой, с чудом. Неизвестную влюбленную автор называет: «Моя кареглазая». Лирический герой в постоянном поиске, он жаждет встречи, живет в ожидании. Ему кажется, что и птица, и люди – все находятся в процессе поиска и ожидания. Жизнь перемешалась с фантазией, мечтой. Прозаические отступления заканчиваются неожиданным приемом: лирический герой обращается к своим воспоминаниям, ко времени встреч в своих мечтах с возлюбленной. Он приглашает ее послушать песни своего сердца, адресованные ей.

Далее начинается цикл стихотворений, который несколько раз прерывается прозаическими вставками. Заканчивается цикл опять же, как и введение, философской прозой.

Первое же стихотворение необычно по своему строению. Во-первых, все строки начинаются личными местоимениями, диалог идет от «я». Лирический герой обращается к возлюбленной, которая возвышена над земным миром. Ее образ соткан из солнца. Поэт пользуется множественными сравнениями, рисуя ее портрет: «волосы – что лучи солнца», «брови – небесные молнии», «груди обрамлены радугой», «тело – словно белые облака».

Возлюбленный стоит на Земле, а она на небе, он не хочет, чтобы она спустилась на землю, ему нравится то, что она смотрит на всех свысока. Он не хочет, чтобы она нарушила эту прекрасную сказку, хотя ему не чужды земные радости. Лирический герой желает прочувствовать ее всем телом, хочет «обжечь свое сердце огнем ее губ», но в то же время боится приземления ее образа. В стихотворении использованы как концевые, так и внутренние виды рифмовок, синтаксис стиха изобилует повторами идентичных предложений.

В следующем стихотворении все же дистанция возлюбленных сокращается. Лирический герой просит Кареглазую посмотреть на гармонию в природе, где цветет сатаней (полевой цветок, носящий имя прекрасной женщины из адыгского героического эпоса «Нарты»), а

«птицы сочиняют песни друг для друга». Лучи солнца «поют», мечта проложила нашу тропу «через росу». Поэт утверждает то, что надо слушать веление сердца, ибо человек только тогда силен, когда разум подчиняется сердцу. Он приглашает Кареглазую в дорогу, к песне о любви, ведь мир – это «огромная песня любви».

Далее возлюбленные идут по полю, вдыхают запах молодого сена, они «словно первые люди на земле» удивляются всему. Лирический герой говорит, что «Адам и Ева были, наверное, похожи на них», «чувствует сердце, что мы наткнемся на какую-то яблоню». Автор намекает на библейский сюжет.

И в следующих стихотворениях поэт изображает природу через краски, интересные сравнения, образы, среди которых особое место принадлежит реке Черек, «свидетельнице многих тайн», она уносит в дальние края судьбы людей, их мысли и деяния. Река становится мерой времени. Затем автор описывает портрет возлюбленной, на ее лице в ямках на щеках «играют лучи солнца», руки лирического героя погружаются в волосы, похожие «на бурку», а «сердце выпивает взгляды Кареглазой». Стихотворение заканчивается резюме:

ГурыҮэґуэщ псори, гурыҮэґуэщ:
Уэ узэрыщыту ущҮалэґуэщ,
Уи шыщҮаґгэ дыдэхэри дэґуэщ.

Все понятно, все понятно:
Вся ты состоишь из молодости,
Даже недостатки твои прекрасны.

Перевод подстрочный

Два человека создают одну любовь. Для ее описания поэт не жалеет красок. По волосам девушки «бегут волны» кучерявые, «звездные глаза закрыты», «солнечные губы разбежались... все готово к пламени любви». Далее автор переводит размышления лирического героя в другую плоскость времени. Сегодня влюбленным кажется, что любовь будет длиться вечно, но все проходит. Лирический герой просит вспомнить его через много лет, когда «луна так же выйдет из леса, деревья покроются белым цветением, и увидишь на нас похожую пару, склонившуюся друг к другу».

Любовь может уйти из реальной жизни, но не из сердца. Поэт утверждает:

Жэуапыншэщ сэ си льяґуныґгэр,
Уэґум изэшыхь пшэху гуэрэнщ.

Ауэ гуфIэу кыызбгъэдэсши гугъэр,
ПщIыхь дахашэм си гур химыгъэн.

Безответна любовь моя,
Она как тоскующее облако на небе.
Но рядом со мной неунывающая надежда
Сердце держит в плену красивых снов.

Перевод подстрочный

Возлюбленная спит и не знает, что он горит в огне, зажженной «лучом любви». Далее лирический герой зовет ее в «лес надежды, чтобы в нем заблудиться, послушать «музыку любви». В описаниях поэт использует детали национальной символики: «ночь для мужчин» (ЛIы и жэщI ныжэбэр. ЛIы и жэщI!), комната для невесты («Лэгъунэ»). И в следующей строфе Б. Утижев обращается к национальным изобразительно-выразительным средствам, в частности к сравнению: «Ужьэ дахэм хуэдэу зыпщэцIауэ» (лежишь, красиво растянувшись, словно прекрасная ласочка). В языке адыгов образ зверька ласки выражает гармонию тела.

Поэт в данной строфе и во многих других произведениях часто апеллирует к «процессу ткачества» – образ луча, нити. Продолжим наблюдение за развитием мысли автора в рассматриваемой строфе. Лирический герой сидит около возлюбленной с застывшими от очарования глазами, дорисовывая прекрасную картину:

Кытызошри мазэм нур Iуданэ,
Ныхызошэ IэпэIэ уи щхьэцым.
Вагъуэижхэр кызоубыд итIани,
ЩызогъапщIкIуэ ахэр уи нэ щхьуантIэм.
ЗэщIызокъуэ пщыхьэщхьэ акъужьри,
Сэ абыкIэ уи пкъым содэхащIэ.

Отматываю светлые нити луны,
Вплетаю пальцами их в твои волосы.
Ловлю звезды из потока звездопада,
Чтобы спрятать их в твоих глазах серебристо-серых.
В охапку собираю дуновенья вечернего ветерка,
Чтобы тело твоё ласкать.

Перевод подстрочный

Здесь «акуж» – название ветра у адыгов, он дует с гор, он приятен, ибо очищает природу. Данное слово использовано не только как средство национального колорита, оно несет и иной смысл как «ветер очищения»,

«обережения». Поэт заканчивает строфу обращением к любимой: «Не двигайся, душа моя. Не ломай этот хрупкий мир, созданный мною».

И в следующих стихах цикла поэт расширяет «мир любви» через описание состояния лирического героя. Образ любимой рисуется новыми сравнениями, метафорами. Б. Утижев обращается к разным временным формам, переплетается прошлое, настоящее и будущее, он воссоздает как бы «историю любви», ее энциклопедию.

Почти в каждом стихотворении цикла использованы как традиционные, национальные образы, так и новые, выражающие творческую индивидуальность Б. Утижева. Например, адыги называют самую короткую ночь в году «ночью, когда не успевает молоко закваситься» («Шэмыгъапцэ жэщ»). Свидание с любимой герою кажется короткой как ночь, «когда не успевает остыть поцелуй».

На протяжении всего цикла перемежается реальная жизнь любви с поэтическим представлением о ней. Идет как бы диалог между реальным и идеальным. У Б. Утижева, человека поэтичного по натуре, последнее представлено наиболее полно. Лирический герой говорит: «Все сон, Все сон... И эта ночь, Изгиб луны, что смотрит из-за туч, Сыплющих из глаз твоих, И жизнь, убывающая с каждым мигом. Все сон..., но столь приятный, что трудно описать словами». Столь необычным резюме заканчивается стихотворение. Следующее же начинается с более задорных интонаций, связанных с воспоминаниями о ночи из далекого прошлого, когда их уносила «разлившаяся река любви». «Глаза влюбленных не могли насытиться счастьем», все вокруг излучало любовь.

Здесь прерываются стихи, и автор вводит небольшой фрагмент прозы, в которой лирический герой напрямую обращается к объекту любви: «Моя кареглазая! Эти песни – моя радость, маяк для сердца. Сказка о моей правде... Мы часто прячем ее, храним только внутри сердца. Прячем от тех, кто не поймет ее, кто готов осмеять ее... И такие найдутся, Моя кареглазая...» (Перевод подстрочный). По сути, это те же стихи, но без рифмы и выраженного стихотворного ритма.

Далее идут стихи, которые чередуются с прозой. В следующем стихотворении автор ведет речь о тех, кто смеется «без смеха в глазах, без улыбки в сердце». Смеются над лучшими созданиями природы. Поэт утверждает, что человек рожден для того, чтобы быть хорошим, добрым для себе подобных. Однако «мы очень осторожно стараемся быть хорошими, любим «малые дозы любви», «скромно переживаем»,

«стесняемся показать доброту» и т.д. Эта мысль развивается в прозаической вставке, а затем опять – стихи, в которых жизнь, настоящая действительность сравнивается с воображаемой:

Къышумылгыхъуэ си гъащIэм
ГурыщIэ инхэм я хъуэпскI.
Уэ бгъэщIэгъуэну мащIэщ
Къыздэплэгъунур. ТкIуэпсщ...

Не ищи в моей жизни
Большого чувства сверканий.
За мной ты увидишь лишь
Каплю, самую малость того, что будет тебе интересно.

Перевод подстрочный

Как и все люди, лирический герой живет, «подперев голову», «словно понедельники, проходят дни». Но есть, утверждает поэт, другая жизнь, которую я держу в тайне, в ней «весна приходит по зову», там «люди рождены женщинами-пророками», там «Главным богом считается любовь, там сны становятся явью». Лирический герой зовет девушку в тот мир, если она хочет узнать его.

Философско-лирические раздумья заставляют автора опять перейти к прозе: «Да, моя Кареглазая, в этом моя тайна... Я хотел стать мостом между реальным миром и миром мечты. Хотел, чтобы одно солнце освещало их. Многие мечтали об этом. Ускользнет она и от меня, знаю. Вот и сегодня скучаю между этими мирами, мне в ухо шепчет Сомнение... Но нахожусь в мире, созданном мною. Многое удивит тебя здесь, Моя Кареглазая. Здесь мысли другие, чем наяву, где мечты не могут взлететь» (перевод подстрочный).

В следующей пространной фразе, тоже написанной в прозе, разговор переводится на тему о том, что такое любовь?.. Автор говорит, как эту «одежду» любви мы надеваем на тело многих недостойных. Этим словом шутят, балуются. Оно стало обыденным, не соответствующим исконному первоначальному смыслу. Оно превратилось в вещь, которую все берут в руки с удовольствием... Все вроде бы стоят за правду, но мало кто хочет правды. Человек считается взрослым, если умеет скрыть правду, умело обойти ее. Только дети – источник правды. Дети, как деревья, растут из сердца. Это – песня души. Не из-за этого ли все с нежностью оглядываются на детство?.. Автор продолжает: «Мы тысячами удаляемся от любви, превращая ее в облегченную форму... Мы хотим в ней плавать, но не тонуть, не гореть... Мы – просто люди.

Мы тешим себя игрой, идущей от прекрасного слова «Любовь»... Дорогая, не старайся в нас найти любовь, за которую можно умереть. Мы не готовы к этому. Хотя есть некоторые люди, у которых и сердце большое, солнце греет их больше, луна светит ярче. Но их очень мало. Мы убегаем от них, как от голодных людей, в руках которых граната... Но любим рассказы о таких людях, готовых жертвовать многим во имя любви.

Мы боимся неудобств, боимся жертв... Но счастье не совсем покинуло нас. Моя Кареглазая, нельзя считать несчастными тех, кто хотя бы мечтает о ней. Где ты? Где я сегодня? Скучаю по тебе, надеюсь, пишу стихи о тебе».

После этих философских, грустных раздумий автор как бы переводит стрелку на другую эмоциональную плоскость в выражении чувств. Интересно, что следующие два стихотворения без названий имеют совершенно различную инструментовку. В первом «Есть на земле светлая печаль» строки разные по длине, 9 из них начинаются со слова «Зэблoктыр» (расходятся). Этот рефрен не только влияет на звуковую организацию стиха, но создает динамику в раскрытии категории трагического. Расходятся дороги, годы, взгляды, чувства и т.д., земля «опоясана, словно нитью», грустью. Но есть «светлая мелодия», очищающая жизнь «словно фильтр». Эта мысль развивается в стихотворении «Мало. Слишком мало». Здесь в восьми строках повторы слов использованы как в начале, так и в конце каждой из строк. Автор расширяет возможности звуковой организации стиха, а обилие глаголов усиливает динамику действия. Лирический герой переживает, что все проходит, годы унесли молодость, красоту, блеск глаз и т.д. Неожиданно стихотворение прерывается прозаической заставкой: «Но вот опять ночь гладит мою душу, Красивая ночь, рожденная для любви, для слов, тающих в воздухе, для глаз, наполненных магнитом. ...но он одинок сегодня. Один со своими воспоминаниями» [Там же. С. 86]. Закрывает эту вставку конец предыдущего стихотворения о безжалостном времени, уносящем любовь. Лирический герой «проскочил на лихом коне молодости мимо чистой любви, он остался на дороге жизни, вспоминая упущенное счастье. Он думал, что забыл возлюбленную, что слова о любви «унес ветер, а образ скрыли облака». Любовь периодически возвращается, наплывают опять чувства, но... дороги расходятся. Обо всем этом рассуждает лирический герой на берегу реки Черек, которая уносит лучшие дни. Проходят дни, меняются времена года. Меняется и любовь, которая то зажигается от воспоминаний, то исчезает из памяти.

В следующем стихотворении цикла, открывающемся строками: «Зима... Без конца зима» состояние лирического героя меняется несколько раз. Оно начинается и заканчивается одинаковой строфой, передающей несколько гнетущее состояние: «Снег идет, ему нет конца, все уходит в непроглядный туман». Картину резко меняют воспоминания о любимой, внезапно нахлынувшие на героя:

Уи Іэ шабэр ІэщІэтКІухьырт си Іэм.
Уи гу шабэм уэрэд нэху иуст.
Хьэуар льягъуныгъэкІэ гъэнщІати,
Псальэ жыИи, – къэлындын къыпфІэщІт.

Мягкая твоя рука тает в моей руке.
Сердце мягкое твое сочиняет песню светлую.
Воздух наполнен любовью настолько,
Кинь хоть слово – оно вспыхнет огнем.

Перевод подстрочный

Поэт утверждает, что глаза и слова многое не скажут, лишь сердце способно все увидеть. К мысли Экзюпери о том, что не все видно глазами, Утижев добавляет и другой аргумент: и слова не помогут в этом. Именно «правда сердца, возвращается в действительность». И в этом стихотворении чувствуется талант Утижева-драматурга, умеющего «надевать маски и снимать их», менять обстановку, мастерски прослеживать ход чувств и настроений лирического героя. Видимо, этим можно объяснить и чередование поэзии и прозы в большом цикле, имеющем общую сквозную тему, над которой поэт работал почти четверть века – с 1963 по 1986 г.

В очередной прозаической вставке Б. Утижев пишет об огромности мира, которая разделила влюбленных. Для них мир оказался слепым, глухим, равнодушным. Опять риторические вопросы: кто мог подумать, что он будет мечтать о прошлом, о коротком времени знакомства с возлюбленной. Оно оживает с новой силой в воспоминаниях. И в следующих строфах идет как бы «поток сознания», украшенный сравнениями, символами, метафорами.

Вернемся еще раз к стихотворению «Лунная ночь», а точнее к двум его строчкам:

Си гущІэм нэпсыр щогъущыж,
Си нитІым къэмысауэ.
Высыхает моя слеза в сердце,
Не успев достигнуть глаз.

Перевод подстрочный

Этот образ является совершенно новым в адыгской поэзии. Он демонстрирует наивысшую степень переживания. Слеза как бы «переваривается» внутри сердца без каких-то заметных проявлений, но заставляя глубоко страдать. С большой вероятностью можно считать данный образ поэтической находкой Б. Утижева. Кстати, слово-образ «слеза» нередко используется и в творчестве других известных поэтов Кавказа, хотя далеко не всегда располагая к сентиментальности.

Вспомним стихи Расула Гамзатова, посвященные смерти талантливого кабардинского поэта Бетала Куашева. Здесь тоже, но совершенно по-другому обыгрывается то, что на Кавказе мужчине не принято показывать внешне свою слабость. Редко увидишь слезу на лице горца. Приведем данные строки Р. Гамзатова, в которых лирический герой роняет слезу:

Ты ли, слезинка, поможешь мне в горе?
Ты ли, блеснешь и рассеешь беду?
Горца, меня, для чего ты позоришь,
Что ты блестяшь у людей на виду?

На эти вопросы слезинка отвечает тихо:

Если стыдишься, себя ты не мучь.
Людам скажи, что блеснула дождинка,
Малая капля, упавшая с туч [46, с. 261].

И Р. Гамзатов, и А.Кешоков, и Б. Утижев во многом в своей лирике опираются на менталитет народа, на особенности национального характера. Действительно, горцы Кавказа, в частности кабардинцы, в прошлом открыто не выражали своих чувств по отношению к возлюбленной, к своим детям. Мужчины не плакали на похоронах близких людей. Таков был этикет со своим жестким регламентом поведения. Это, однако, не означает, что горец не способен на глубокие нежные чувства. Он их просто не демонстрирует: слеза «высыхает» в глубинах сердца, не достигая глаз. Здесь художественная правда соответствует правде жизни.

В каждом стихотворении цикла «Моя Кареглазая» Б. Утижев «рисует» любовь с разных точек зрения, но неизменно в них одно: время – главный судья любви. «Любовь – спутница молодости, но ее «луч может зажечь и сердце старца». Лирический герой поэта говорит:

Тхьэм ещIэ, гугьэр птезшауэ
Дунеир сэ къэзбгынэнкIи хьунщ.

Гухэль бэмпари удз гэгъгауэ
ИтIанэ щыгум кыхэкIынщ.

Бог знает, может устанет надежда,
И я покину этот мир.
Но и тогда взойдет распустившимися цветами
Сердца моего тоска.

Перевод подстрочный

Любовь как бы «прогоняется» поэтом через все времена года. Пейзаж помогает автору передать переживание лирического героя. Б. Утижев, как художник в прямом смысле слова, обнаруживает удивительное мастерство в создании пейзажа, используя все краски, необычные сравнения, эпитеты, олицетворения и другие изобразительно-выразительные средства. Весна у него «синеглазая», а осень «цвета тоски», печаль передается через серый цвет или обозначается словом «бесцветный», «невзрачный». Любовь то появляется, то исчезает «словно падающая звезда». Данное сравнение имеет национальную почву. У адыгов, как и у многих народов, есть поверье, что вместе с каждой упавшей звездой, умирает кто-то, это конец, финал чьей-то земной жизни. Как бы сгорает человек, но сгорает – осветив землю. Образ трагический и прекрасный в то же время. Б. Утижев переносит это сравнение с человека на любовь, найдя замечательное поэтическое решение. В этой фразе сконцентрированы глубокие мысли о судьбе человека, о философии любви, о разных ее проявлениях.

В мире много трагичного. Мы часто не замечаем этого в суете жизни. В поэзии Б. Утижева эта мысль нередко встречается, она передается через образы, художественные детали, даже мимолетные, «сопутствующие» определения. В стихотворении, о котором выше идет речь, простые и доступные фразы содержат глубокие мысли. Лирический герой здесь хочет уяснить: куда делась любовь? Он говорит: «Взгляд мой застыл на Млечном Пути. Грусть растянулась длинной веревкой». Кажется все просто, но приходит на ум ассоциация. Адыги называют Млечный Путь «Путем Всадника». Есть легенда, что во время Всемирного потопа какой-то отчаянный всадник спас лошадей, уведя их по этому пути. Возможно и лирический герой ищет дорогу, чтобы спасти свою любовь, которую называет «си гъуазэ» (мой маяк). Но в жизни все идет своим чередом:

Зэман жыгыжьым гэгэхэр пощэщыр.
ЩIалэгъуэр пIащIэу гьащIэм похуж.

А льягъуэ куэдрэ дызэхуэзышэр
Дуней пабжьэшхуэм хэгъуэщэжаш
Жэнэт бзу цыкыу ди уэрэдхэр кызышыр
Къашыргъэ гуэрэм зыгъэщильхьаш.

С дерева времени осыпаются годы.
Молодость стремительно опадает с жизни.
Тропа, которая нас соединяла,
Затерялась в буйных зарослях обыденной жизни.
Райскую птичку, певшую песни нашей любви,
Коршун давно унес.

Перевод построчный

Б. Утижев мастерски «переводит стрелки», неожиданно меняя настроения лирического героя. Некоторые стихотворения цикла «Моя Кареглазая» начинаются с описания состояния грусти героя, как, например, в следующем:

Бжьыхьэщ... Пшагъуэ Гувыр щхьэгъубжэм
Къыпухьащи, нэшхьейуэ къыдоплъ.
Пэшым къыщцохьэр зэшыр...
Гуццэр егъэнццыр зэшым...

Осень... Густой туман подходит
И печально смотрит в окно.
В комнату входит грусть...
И сердце насыщено грустью...

Все валится из рук. Лирический герой берет книгу с полки и листает желтые страницы словно годы, и вдруг... из нее выпадает фотография любимой. Настроение резко меняется. Влюбленные поют «еще не сочиненные песни», он слышит в своих ушах ее смех, греются прогулки по лугам. В конце стихотворения лирический герой вкладывает фотографию в книгу, исчезает ее голос... «И возвращается опять «гость-печаль».

Поэт далее переходит не только к «прозе жизни», но и к прозаическому стилю, освободив мысли от оков стихотворной организации речи. Он рассуждает: «Не видя тебя, я узнал бы тебя, ибо влюбленных связывают невидимые нити, между ними музыка, пускающая в путь слезы... Сколько счастья упускают «слепые сердца!»... Я в эту ночь видел во сне свет, необыкновенный. Им было пронизано все: и трава, и деревья, и твое лицо, каким я его еще не видел, волосы. Все было

соткано лучами солнца. Ты пела песни без слов, плыла ко мне «на волнах своих волос», протянув белые руки. Я был молод, статен... Может во сне мы видим прошлое, нет – будущее. Видим чудеса, о которых мечтаем. Как хорошо, что так. Где бы я встретался с тобой, моя Кареглазая!» [Там же. С. 104].

Эти думы прерываются последним стихотворением, в котором лирический герой идет по тропе судьбы. Дни, словно листья, падают с дерева времени. Он следует за мелкими надеждами, свое дело делают завистники. Он признается:

Къэслъыхъуэрэ щымыгэ Дахэнагъуэр,
Сыкьинэжащ сэ уи хьым, Чэзибан...

Ища несуществующую Даханаго,
Остался я в сетях твоих, Чезибан...

Перевод подстрочный

Согласно легенде, герой покинул свою возлюбленную и любящую его простую девушку ради того, чтобы завоевать сердце сказочной красавицы Даханаго (Кареглазой). Претерпев множество страданий, покорив гордую неземную красавицу, он все же остался рядом со своей Чезибан.

Цикл «Моя Кареглазая» завершается излияниями поэта о неоднозначности и сложности проблемы любви. Лирический герой утверждает, что нельзя мириться с обыденной реальностью. Хотя он остался с Чезибан, а не с Кареглазой, смирение приведет к серой жизни, которая «ломает крылья мечты», лишает жизнь человека ее высокой сути. Тогда человек останется на краю столбовой дороги, глядя на «ленивые и зевающие дни», (прекрасный эпитет-олицетворение), уходящие в неизвестное. «Нет, моя Кареглазая, – говорит он, – меня не удержит эта серая мысль, я вырвусь, непременно пойду на поиски... Кто знает, может на этом пути меня настигнет смерть. Говорят, что в последние минуты у человека блестят глаза, он смотрит вдаль. Знай, и тогда я глазами буду искать тебя, моя Кареглазая».

Над этим циклом, имеющим некоторые признаки поэмы, что, однако, никак не нарушает циклической структуры лирических произведений, связанных общим персонажем, Б. Утижев работал почти 23 года. Он сумел довести до совершенства звуковую организацию стиха. Удачные рифмы, разнообразие способов их подачи, ритм, который почти не нарушается на протяжении всего произведения, делают стихи естественными и легкими для чтения. Через весь цикл проходит сравнение

реальной жизни с воображаемой, что повышает возможности поэта в освоении древней и нескончаемой темы любви. Любовь – не только источник жизни, но и родник поэзии. Каждый поэт находит свое решение одной из вечных тем.

Относительно элементов стиля, которые ярко заявили о себе в данном цикле, стоит отметить также ту особенность, что многие стихотворения заканчиваются двумя строчками, концентрирующими итоговую мысль. А это уже свойство сонета. Много места в стихах отводится повторам назывных предложений, однотипных лексических вариантов слова.

Вспомним знаменитую строчку из А. Блока: «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека». У Б. Утижева часто идет «нагнетание», усиление динамики образа. Таких примеров много в данном цикле, как в стихотворениях, так и в прозаических вставках. («На земле есть печальная тайна», «Моя Кареглазая», «Этого мало. Очень мало», стихи в прозе «Это так» и др.).

Лирика Б. Утижева пронизана ностальгией по детству, своему селению, отчему краю. Этой теме посвящено одно из поздних стихотворений – «Сладкие воспоминания». Как и многие другие произведения, оно начинается с краткого описания природы:

Пшэплъыр ГэльэщI плъыжьу теубгъуауэ
Дыгъэр кьурш пэзазэм щхьэхдохыж.

Солнце, накинув красный платок заката,
Уходит за застывший взгляд скал.

Перевод подстрочный

Лирический герой, охваченный воспоминаниями, сидит на возвышенности и осматривает родное село. В поэтической картине воссоздан каждый холм, родник, речка, перечислены названия каждого места. Все это названо «музеем детства», который оживает снова для лирического героя. Произведение насыщено национальной символикой, этнографическими деталями.

Глубокий лиризм и несколько приподнятая тональность позволяют поэту превратить обыкновенное перечисление деталей в тонкое признание в любви к родному уголку, к природе, к миру.

В поэзии Б. Утижева, как и во всей кабардинской поэзии, мало места занимает жанр баллады, расцвет которого приходится на период больших потрясений в обществе. Это закономерно. Тем не менее в этом жанре им создано высокохудожественное произведение «Песнь бессмертия» (1980), посвященное памяти классика кабардинской поэзии Али Асхадовича Шогенцукова [47, с. 97–118].

Стихотворение начинается со свойственного Утижеву рассуждения о бренности мира: года уходят и теряются в облаках, жизнь появляется из земли и уходит в землю, осветив ее, а душа уплывает в «холодный космос». У всех свой срок. Затем автор в поэтических образах затрагивает краткую биографию и предназначение поэта, «стебель жизни которого вырвет смерть». «Али был создан для того, чтобы струнами сердца петь», но мир, так ласково воспетый им, не уберег его, не дал расцвести его жизни».

Персонифицированный образ смерти ведет диалог с обреченным поэтом, смерть утверждает, что жизнь на Земле – ничто, вечная жизнь только в раю, чьи «двери открыты для тебя». Поэт же просит его не торопить, ибо очень тяжело отдать душу, он просит продлить жизнь хоть на один день, чтобы:

Зэзакьуэ дыгъэм и нур хуабэр
Мы си пкъым тегъэпсэж.
Зэзакьуэ анэм и Iэ щабэр
Си натIэм къытетьхъэж
Адыгэ лъахэу хэку щIэращIэм
Си нитIыр Iугъэплъэж.
Насып уэрэдкIэ си лъэпкъ мащIэм
Гур зэ хуэгъэпсэуж.

Хоть раз еще солнечным теплым лучом
Согрей мое тело.
Хоть раз еще мягкие руки матери
Возложи на мой лоб.
На цветущий край адыгов
Дай глазам моим посмотреть напоследок.
Позволь еще раз отблагодарить мой народ песней о счастье.

Перевод подстрочный

После исполнения этих желаний поэт откажется и от рая, хотя жизнь на земле сладка.

Вершитель смерти удивлен и смущен, в его практике еще не было людей, отказавшихся от рая ради одного дня жизни на земле. Он решительно выхватывает чистую душу из тела поэта. И... о чудо! Душа превращается в бессмертную песню, вырывается из рук Вершителя и улетает. Прекрасный финал: жизнь А. Шогенцукова продолжает его песня, жизнь переходит в песню, а не в забвение.

Говоря о многогранной поэзии Б. Утижева, нельзя обойти вниманием и дружеские шаржи, которые посвящены многим деятелям адыгской

литературы, науки и искусства. Они обычно не причисляются к более серьезным творениям поэтов, считаются чем-то второстепенным. Но в наследии рассматриваемого поэта они составляют целую грань его творчества. В поэтической форме автор юмористически отображает ту или иную черту характера каждого из адресатов. Выступить в данном жанре трудно, ибо он ограничен формой, цена ошибки в нем высока, ибо интерес к нему огромен среди читающей публики. Жанры шаржа и посвящения требуют от автора не только остроумия, умения анализировать материал, но и большого такта, интеллектуальной культуры, образованности. Этими достоинствами обладал Б. Утижев. К ним надо добавить и талант художника. Попытаемся подтвердить это примерами.

Б. Утижев посвятил 8 строк выдающемуся черкесскому композитору Аслану Даурову:

Адыгэм Моцарт ямыIами
Даур Аслъэн Тхъэм къаритащ.
Иджы щхъухъ тIэкIу къэвгъуэтыжамэ...

Хотя у адыгов не было Моцарта,
Бог подарил им Аслана Даурова.
Но, если б вы нашли немного яда...

Автор советует читателю не гневаться, именно этого не хватает, чтобы человек был признан гением. Поэт готов найти сейчас же двух Сальери. Очень тонко подмечено, что завистников всегда больше, чем талантливых людей.

Неподдельный народный юмор использован к месту, он обильно присутствует в четверостишиях, объединенных под названием «искры юмора», в юбилейных «стихах-поздравлениях», дружеских шаржах, снабженных «стихами-юморесками». По тематике и художественному решению они весьма разнообразны и оригинальны.

Юмористические четверостишия Б. Утижев писал со студенческих лет. Вот некоторые из них:

Тестъ (Щыкъу адэ):
Укъысщытхъуурэ тхъэмадэм
ФIы куэд жоIэ, сыпхуэзамэ...
Укъысхуэхъуати уэ щыкъу адэ
Ахэр уи пхъум схужепIамэ!

При каждой встрече, уважаемый,
Говорите обо мне много хорошего.

Но если бы вы все это рассказали дочке своей,
Вы стали бы тестем моим.

Перевод подстрочный

В другом стихотворении «опровергается» теория Дарвина. Оно названо «Анти-Дарвин»

«Номиным цыхур кытекIащ» жызыIэ
А Дарвин хужым сыхузэгуоуд!
Уэ пхуэдэ кыхэжIыну номин шыIэу
щытамэ, а номиныр – тхьэIухудт!!!

Держу я зло на Дарвина, который утверждал:
Человек произошел от обезьяны.
Но если она такую, как ты родила,
То эта обезьяна – красавица!

Перевод подстрочный

В четверостишиях поэта есть и стихи на злобу дня:

Курыбэм ещхь пшагъуэбэм кыхэкIа
МазэщIэр чэфши, уэгум шызоуалэ.
Хьэдагъэ кIуэн: щхьэщытщ аркъэ фIэкIа
НэгъуэщI шамыщIу кьэнэжа кьэралым.

На хмель похожа вышедшая из облаков
Молодая луна, что пьяна
Шатается по небу она. А как же иначе,
Под ней страна, где производят только водку.

Перевод подстрочный

Социальные проблемы поднимаются также в стихах «Бедный», «Хорошо, но...», «Сладость». В основном же четверостишия поэта отражают его нравственные поиски. В них изобличаются пороки людей: непомерное тщеславие, корыстолюбие, ложный патриотизм, пустозвонство, гражданская трусость. Под мечом его критики – собратья по перу. О них идет речь в стихотворениях «Не все всадники из севших на коней», «Грусть в спальне», «Кто-то и Шекспир» и др. В первом из них он пишет:

Уимыш ушэсыныр зэрымылIы хьэлыр
Пасэрейм жаIауэ кьекIуэжI псалъэ пэжщ.
Ауэ, Iуэхуракъэ, шыхэм я нэхь Iэлу
Пегас дыщышэскIэ, куэдым тцогъупщэж.

«Не мужское дело садиться на чужого коня», –
Твердили истину люди с древних пор.

Однако странно, многие из нас забывают,
Когда садятся на необъезженного Пегаса.

Перевод подстрочный

Сатира поэта направлена и на тех, кто стремится к власти. Он подтверждает мысль о том, что самое сладкое на земле для многих – власть. В четверостишии «Сладость» он говорит, что власть – не конфета, от нее «диабета» не бывает, а в конце стоит риторический вопрос: «Кто видел умершего от такого диагноза из «облаченных властью»?»

Изобличению человеческих слабостей и пороков посвящены и двустишия, которые занимают не так много места в творчестве Б. Утижева. В них широко используются омонимы, очень удачно найдены рифмы:

Зимыщ҃ыхужмэ, макулатурэм
Зыкыщохужыр литературэу.

Забыв себя, макулатура,
Стала мнить себя литературой.

Перевод подстрочный

Есть среди них и двустишие более мягкое, смехового тона:

Си фыз дахэщ жыпІэу умык҃ий, лІэун:
Ди фІэщ пщІыуэ щытмэ-э-э...ухущІегъуэжынщ.

Бога ради, не говори громко, что у тебя красавица-жена,
Если мы поверим, то... пожалеешь ты об этом.

Перевод подстрочный

Пожалуй, в адыгских литературах нет другого поэта, так плодovitо и удачно выступающего в жанре пожеланий, посвящений, юбилейных поздравлений, дружеских шаржев (словесных и графических), как Б. Утижев. Сам поэт эти жанры делит на циклы: «Стихи-здравицы», «Одоброяющие стихи», «Юмористические искры», «Стихи, улыбающиеся из-под усов». Они вошли в сборник «Гушы҃пальэ» (Хранилище юмора. Нальчик, 2003; ссылка на него далее с указанием страницы).

В цикле «Стихи, улыбающиеся из-под усов» собраны стихотворения, не относящиеся к малым жанрам. Они, как правило, обычны по своей форме и разнообразны по тематике. Общим для них можно считать мягкий юмор, наличие свежих сравнений и новых поэтических решений. Еще в раннем стихотворении «Ночные мысли» (1967) у поэта появляется тяга к использованию диалога, в данном случае внутреннего диалога, когда студент как бы беседует со своими мыслями. Он

«просит» свою мысль не советовать сочинять и носить стихи в редакции («там много стихов, готовых к засолке»), не уносить его к бывшей возлюбленной («она нашла парня получше»), не пойти к другу («он уже подкаблучник»), не звать в ресторан («я богат множеством пустых карманов»). Развязка проста: «Мысль, успокойся, дай поспать, чтобы видеть сладкие сны о стипендии».

Простое, но мудрое решение поэт нашел и в другом стихотворении «Фашэ» («Форма») (1977). Здесь уже нет юношеского максимализма. Лирический герой свои наблюдения обобщает философски. Он утверждает: «Женщина может быть и некрасивой» (Это не зависит от нее), но она «может и должна быть симпатичной». Для этого женщины прилагают много усилий: одежда, косметика и т.д. Но есть «главная одежда», «основное прекрасное украшение, делающее ее симпатичной и желанной», это – «Нэмыс». Если это есть в женщине, то ей простят, что «она – не Сатаней». («Сатаней» – название цветка, имя вечно молодой прекрасной женщины из адыгского нартского эпоса).

Неожиданную концовку мы встречаем и в стихотворении «Гуэных» («Грех», перевод не очень точен). Лирический герой узнает через много лет, что его любила девушка, слова об этом у нее доходили «до кончика языка», но «воспитанная мысль» (прекрасный эпитет!) не позволяла сказать о чувствах. Он признается, что и ему она очень нравилась. Теперь у нее семья, годы прошли. В конце стихотворения лирический герой говорит, что «она вырыла канаву, не оставила моста для любви, что делать?» «Мы греховны перед любовью, поэтому нас ожидает встреча... в аду».

Б. Утижев иногда переиначивает известные легенды, дополняет какими-то понятиями, деталями. Трактует их по-своему, как, например, в стихотворении «Если б в моих силах». Как известно, бог создал Адама, а потом, чтобы не скучал, он создал из его ребра женщину, Еву. Поэт говорит, что поставил бы золотой памятник Адаму. «Если бы он не нашел вас, – обращается лирический герой к женщинам, – о ком бы мы столько писали!?»

В другом стихотворении использован образ героя Сосруко из Нартского эпоса. Как известно, слабым местом героя считались колени, которые остались незакаленными («Ахиллесова пята»). Враги Сосруко метили туда. Лирический герой Б. Утижева говорит: «а моим слабым, незащищенным местом является сердце». Все девушки «красивыми глазами» метят ему именно в сердце, нанося раны.

В стихах этого цикла, посвященных теме любви, лирический герой «с легким сердцем» выражает свои чувства. Нет в них той грусти и печали, которые свойственны многим стихам, написанным им гораздо позже. В них преобладают задорные интонации и юмор. Глядя на красивую девушку лирический герой говорит: «Видимо, я был консультантом у бога, когда он создавал тебя» («Не верю»). В изображении женского образа поэт достигает скульптурности и предметности с помощью словесной живописи изобразительно-выразительных средств родного языка.

Еще несколько слов о звуковой организации стиха Б. Утижева. Примечательно, что поэт часто меняет размер стиха, строфику, способы рифмовки, достигая совершенства звучания. Можно сослаться еще раз на примеры из цикла «Стихов, улыбающихся из-под усов», в частности на стихотворение «Ночь слияния душ» («ПсэзэрыгъафIэ жэщ»):

Уафэ дыщафэр дунейм и бгъафэм шожей.
Мазэ пэзазэр кыпфIющI хужьыбзэу щIэжьей.
Гупсысэ-псысэу псэр зыгъэусэм дыщос.
НэджащIэ льящIэм гурыщIэ IэфIхэр къащIопс.
Тельыджэ ныджэр гунэдж щIэхъуэпсхэм къальбос.
Гугъэпсэху щэхуу дызыхуимытхэм дынос...

Небо золотистое на груди мира спит.
Луна с застывшим взглядом кажется светлым ребенком.
Мысль-сказка сидит с вдохновением.
Удивительные чувства поднимаются со дна,
Приближая нас к успокаивающим запретам.

Перевод подстрочный

Глубине содержания соответствует разнообразие лексических средств, которые трудно поддаются переводу, удивительная гармония звуков и четкая, свободная, словно дыхание, ритмика. Это достигается звуковыми повторами, сочетанием внутренней народной рифмовки с конечной современной рифмовкой. Такой прием встречается еще в творчестве Али Шогенцукова («Зимняя ночь») в период, когда кабардинская поэзия осваивала силлабо-тоническую систему. Синтез метрики адыгской народной поэзии и европейской, проникшей в кабардинскую поэзию через русскую, дает и сегодня прекрасные плоды. Б. Утижев развил эту традицию, обогатив ее и другими приемами, такими как повторы отдельных звуков и звуковых комплексов внутри строки. В цитируемом стихотворении, например, имеются повторы «фэ» – 3 раза

(1-я строка), «зэ» – 4 раза (2-я строка), «псэ» – 3 раза и «с» – 7 раз (3-я строка), «щIэ» – 4 раза (4-я строка), «джэ» – 3 раза (5-я строка) и «ху» – 3 раза (6-я строка). Такое обилие повторов придает некую самостоятельность каждой строке, ибо каждая строка является отдельным предложением. Богата и концевая рифма: рифмуются между собой 1 и 2 строчки, а следующие четыре строки все рифмуются между собой. Ритмика настолько четкая, что звучание стихотворения приближает ее к жанру песни.

Несмотря на такое разнообразие звуковой организации, нет и тени схематизма, форма не довлеет над содержанием, как это бывает иногда в жанре сонета. Поэт не ставил перед собой задачи освоить некую заданную форму, известную в литературе. Произведение стало новаторским, оно является образцом выразительности, умножающим изобразительно-выразительные возможности кабардино-черкесского языка. И таких примеров в поэзии Б. Утижева немало. Его творчество отмечено не только разнообразием тематики, наличием циклов, ранее неизвестных в нашей поэзии, взаимопроникновением особенностей разных жанров и родовых признаков литературы. Поэт использует богатую систему строф, создает самые разные объемы стихотворных строк. Как говорилось выше, он обогащает поэзию новаторскими приемами звуковой, лексической и синтаксической организации стиха.

Цикл юбилейных поздравлений и сценариев не ограничен объемом. Поэт подчеркивает в них заслуги известных писателей, ученых, композиторов, таких как Заур и Ахмедхан Налоевы, Мухадин Бемурзов, Зарамук Кардангушев, Андрей Хакушев, Али Тухужев, Амербий Кулов. Как правило, в них поэт развивает традицию адыгского жанра «хох», обогащает его. Б. Утижев «не эксплуатирует», не повторяет постоянных эпитетов, канонических благопожеланий. Он сохраняет лишь некоторые элементы и дух данного жанра.

Стиль «благопожеланий» Б. Утижева несколько меняется тогда, когда под его «пржектором» оказываются поэты-современники, артисты, режиссеры, ученые, композиторы, многие творческие люди. Таких посвящений, объединенных в цикл под условным названием «Юмородобрящие стихи» («ГушыIэрыгъафIэ усэхэр»), у Бориса Утижева около сотни. Ни один из современных адыгских поэтов не принимал такого активного творческого участия в культурных мероприятиях, какое принимал Б. Утижев. Своим пером он откликнулся на творчество большинства деятелей литературы, искусства, науки. В каждом посвящении он

находил какую-то деталь, определяющую результаты и особенности труда творческих людей, особенности характера. В основном эти пожелания имеют форму восьмистишия, часто в них автор выступает от имени народа, что расширяет лексические возможности его речи. Поэт часто обращается для сравнений к героям нартского эпоса, персонажам исторических песен, к деятелям мировой культуры. Сравнение, даже возвышение своих современников над мировыми корифеями, зачастую делается с чувством такта и мягкого юмора.

Маремуков Хусен:

Дэ ди гу льящІэм зыкъебгъэгъээзыр
Шэч хэмыльу, хуабжьу къалэн гугъущ.
АтІэми – фІыкъэ Тхьэр къыпхуэупсэуныр –
Къытхокыр къыщигъэщІкІэ нэхъ зэугуьу.

Дойти до сердца, вывернуть его –
Трудная задача без сомнения.
Разве не прекрасно, когда Всевышний к тебе благоволит –
Есть же экземпляры, над которыми он работал более усердно.

Перевод подстрочный

Далее автор советует прислушаться к голосу Маремукова, его чистота сможет «развернуть глыбу камня», он очень похож на бельканто Карузо, но «я клянусь, что это голос Хусена Маремукова».

В посвящении артисту Рамазану Лу поэт как бы «соединяет» его с известным певцом: «Смотрите, о ком мы говорим, – из Санкт-Баксана рожденный Лу Иглесиас». Народный юмор присутствует и в четверостишии, посвященном Чериму Нахушеву:

Уэрэд жыІэнкІэ ХьэтІэхъушыкъуеуй къуажэм
Пэхъуну зы жылагъуэщ щыІэр: Рим.
Римдэсхэм, пэжу, хуабжьу загъэпажэ.
Фыпажэр пэжщ, къэфльхуфи зы Чэрим!

В мастерстве пения у села Атажукино
Есть только один соперник: Рим.
Да, римляне, правда, гордятся лидерством, но
Вы (римляне. – Х. Б.) правы, если сможете родить
хотя бы одного Черима!

Перевод подстрочный

Стихотворение имеет этнографическую основу: действительно, испокон веков селения Кабардино-Балкарии соревнуются, выдвигая из

своей среды известных людей, да и выражения «он родился в нашем селе», «его родил наш аул» взяты из народной речи.

Художественный этнографизм лежит и в основе «посвящения» всемирно известному дирижеру Юрию Темирканову:

Зы цЫху щэджащэ кьыдэкЫну
Адыгэ кьуажэ кьэс кьалэн
Тхьэм кьашищИаши, зыльэкЫнум
Ящыщ фыхьуну дельэИунц.

Перед каждым адыгским селеньем
Бог поставил задачу:
Выдвинуть из своей среды по одному великому человеку.
Желаем успеха тем, кто наделен таким потенциалом.

Перевод подстрочный

Далее лирический герой говорит с юмором: «Зарагиж (родное селение Ю. Темирканова и Б. Утижева) выполнил свой план личностью Ю. Темирканова, а другим селениям остается только... брать в жены зарагижских девчат» (Перевод подстрочный).

Речь автора и речь персонажей гармонично сочетаются в произведениях поэта. Часто автор выступает от имени масс. Таковы «благопожелания», посвященные писателю Борису Мазихову, который, став чиновником, ослабил перо («Бога ради, продолжай писать для нас, кого оставил в «Ночь мягкой луны» – роман Б. Мазихова), известному композитору Дж. Хаупе, поэту Ад. Шогенцукову и др.

По-своему оригинально и с юмором поэт говорит о популярном артисте П. Мисостишхове:

Сэ сфИэгуэныхьщ Нью-Йорк дэс кьомыр
Пекин щыпсэухэр сфИэпсэкИуэдц.
Ханой, Багдад, Каир, Панама...
КьэббжэкИкИэ сыт, – мэхьу ахэр куэд.

Сыщысщ согупсыэри: яраби,
Мы ди Мысостышхуэ Пщызэбий
Сценэм иту зэ ямыльэгьуауэ
А хьарыпхэр зэрыпсэур дауэ?

Мне жаль всех жителей Нью-Йорка,
Сострадаю и жителям Пекина.
Ханой, Багдад, Каир, Панама... чего перечислять – их много.

Сижу и думаю: как могут жить они,
Ни разу не увидев на сцене нашего П. Мисостишхова?

Перевод подстрочный

Оригинально построено приветствие, посвященное талантливому писателю, кинорежиссеру, не один год успешно работавшему в Голливуде, философу Мухадину Кандуру. Первое четверостишие по форме и содержанию перекликается с началом известного произведения Али Шогенцукова:

АдыгэлЫр нобэ мыхьумэ,
Голливудым щацЫхуакъым.
Ахэм нэсрэ пагэ мыхьуу
Мы зым фІэкИи дыхуэзакъым.

Адыгских мужчин до сих пор
Не знали в Голливуде.
Достигнув этих высот, без гордыни
Остался один он, других таких не встречали.

После вступления поэт намекает, чего от Кандура ждут зрители:

Шы кинокІэ зыдгъэнцІащи,
ЦЫху кино дыщыгугъынщ.
Фильмами о лошадях мы сыты,
Надеемся, что дождемся и кино о людях.

Известно, что Мухадин Кандур создал серию малометражных фильмов о лошадях для французского телевидения, но кроме великолепного фильма о творчестве Эдгара По у него не было лент о людях, кстати, они появились после эпиграммы Б. Утижева.

В некоторых случаях Б. Утижев в своих «юмористических стихах-посвящениях» сразу дает одну-две строчки с пояснением о том, кто такой адресат, как, например, в восьмистишии «Бейтуганов Сафарбий»: «Давно не произносит слов обычных, кроме крылатых». Далее автор ставит вопрос: «Что можно сказать С. Бейтуганову?» Ответ основан на народном изречении – «По одежке протягивай ножки». Поэтому нам, если не хотим уколов от его остроумия, лучше «молча слушать сочинения Бейтуганова».

С давних пор Б. Утижев создает дружеские шаржи на известных людей, сопровождая их стихами. Такие произведения с «художественным

сопровождением» Б. Утижев создает с 60-х годов прошлого века. В последние годы появился тандем: слова сочинял сам поэт, а дружеские шаржи рисовал художник Владимир Кочесоков. Приведем примеры, в которых Б. Утижев выступает и как поэт, и как художник.

Шортанов Аскербий:
Мамырщ дунейр. Мэзагъуэ цыщхъщ.
Фыжей цыху цыкГухэ. Фепщыхь гьатхэм.
КьоГукI къалапщэмкIэ: «цыщхъ-сыщхъ».
Шыкур-ура, – Шортэнхэ матхэ!!!
Цыху цыкГур псори эщЮшынэ.
Акъужьым къехьыр романымэ.

На рисунке изображено широкое лицо А. Шортанова с улыбкой и пронзительным взглядом, на лбу видны идущие навстречу друг другу лавровые ветви (символ славы). Поэт дополняет этот рисунок словесной картиной: «кругом спокойно. Луна... Спите, маленькие люди, Весну смотрите во сне». Эту идиллию нарушает скрип (пера) и возглас – «Шыкур-ура, – Шортанов пишет!!!» Народ становится еще тише, ветер с гор – акуж – доносит запах романа» (перевод подстрочный). Необычным здесь является употребление словосочетания «шыкур – ура!» «Шыкур» – религиозное слово, выражающее благодарность Всевышнему, а «ура!» – призыв к решительным действиям, также знак приветствия. Их сочетание можно считать новаторским. В целом же мы видим не только восхищение, но и мягкий юмор автора. «Градус» этого юмора становится еще заметнее в посвящении замечательному писателю и ученому Зауру Налоеву, в котором говорится, что когда-то и летописцы и историки, и жители всех селений, проживающих в долине реки Урух, будут спорить о месте, где родился З. Налоев. Автор тоже рассчитывает каким-то образом разделить славу в будущем со знаменитым человеком:

Если этот шарж вызовет гнев и покритикует нас,
То хоть этим мы войдем в историю поэта.

Перевод подстрочный

Юмор приближается к сатире, когда Б. Утижев говорит о композиторе Джебраиле Хаупа:

О великий Аллах! Убереги нас
От твоего гнева. От меча.
От болезней стариков, от войны. Ну хотя бы
От иносказаний Хаупа Джебраила.

Перевод подстрочный

Выделенная черта композитора, его остроумие, даже «злоязычие», подчеркнуты в графическом шарже Б. Утижева: на уста Джебраила повешен замок, а по разные стороны портрета расставлены рюмка и яблоко, как символы яда и раздора.

С почтением и благоговением поэт сделал шарж и посвятил четыре строки любимцу публики, выдающемуся актеру Али Тухужеву:

Щукарь, ТатИтушэ, Къыдырхъан...
Ныбафэуз дызыщI роль защIэщ!
Уэ пхуэдэу лъэпкъыр зыгъэтхъа
Зы пщафИи щыIэкъым, – зэгъащIэ!

Щукарь, Татуша, Кыдырхан...
Эти роли вызывают смех до боли живота!
Нет у народа... ни одного повара, как вы,
Который бы доставил столько удовольствий.

Перевод подстрочный

Здесь новым является художественное определение «ныбафэуз» в буквальном смысле «болезнь живота» (смех до коликов). Новаторским можно считать и сравнение творчества сатирика с трудом повара, угождающего разным вкусам. И в искусстве «готовятся блюда» на любой вкус. В графическом изображении портрета-шаржа Али в традиционной кабардинской шапке, лицо серьезное, а вокруг по разным углам нарисованы девушки – улыбки, образы разных персонажей. Все это вызывает эстетическое удовольствие.

Многогранность творчества поэта, писателя и переводчика Руслана Ацканова нашли оригинальное решение в шарже Б. Утижева, который сопровождает стихи:

Поэzie дахэр нахуэу зи щIасэгъу,
Прозэ дэгъуэшхуэр щэхуу зи гъуэльэгъу
Ацкъаным и гум Лнрмонтов къотхыкI,
И нитIым, мес, – Хайям къыщIецыцкI.
Поэзии красивой явный любовник,
С прозой дородной делит ночлег.
Из сердца Ацканова пишет М. Лермонтов,
Из глаз его взгляд Хайяма блесит.

Перевод подстрочный

Все сказанное как бы дополняется языком графики, словесная характеристика сопровождается удачно выполненным портретом поэта анфас, в котором отражены характерные черты Ацканова.

Большая группа стихов-посвящений, написанных Б. Утижевым и иллюстрированных художником Владимиром Кочесоковым, издана отдельной книгой.

* * *

Подводя некоторые итоги наших наблюдений над поэзией Б. Утижева, надо отметить, что он по преимуществу поэт-лирик. Его поэтическое творчество разнообразно как по тематике, так и по форме. Он выступает в жанрах элегии, лирической прозы, лирического стихотворения. Его произведения далеко не всегда укладываются в устоявшиеся формы пейзажной, гражданской, философской, любовной лирики.

Стилю поэта свойственно сочетание элементов не только лирических жанров, но и всех трех родов литературы, о чем подробно говорилось выше. Еще раз надо подчеркнуть, что его стихи иногда как бы «просятся» выйти на сцену, ибо в них чувствуется влияние руки драматурга, поэтому вполне естественно присутствие в них форм внутреннего диалога, исповеди, декламации, ораторских элементов. Такое сочетание имеет место и в песенном искусстве. Современная эстрадная песня не только поется, она «играется» на сцене, используя возможности хореографии и других видов искусств. Синтез вокала, музыки, хореографии создает как бы своеобразный театр песни. И в современной литературе мы наблюдаем взаимопроникновение родов, расширение рамок жанра. Поэты смело экспериментируют над формой литературного произведения. В этом смысле Б. Утижев является одним из новаторов адыгской поэзии.





ГЛАВА II

ПРОЗА Б. УТИЖЕВА

1. Стихотворения в прозе

В многогранном творчестве Б. Утижева значительное место (не по объему, а по уровню художественности) занимает проза. В ней он выступает в основном в жанрах стихотворений в прозе, рассказа, новеллы. Есть у него и несколько литературных сказок.

Стихотворения в прозе можно было рассмотреть в главе о поэзии, но есть аргументы, позволяющие их отнести к прозаическому творчеству Б. Утижева. Включая эту часть в раздел «Б. Утижев – писатель», мы считаем этот жанр «мостом» между поэзией и прозой писателя, представляющим некоторую самостоятельность в композиции нашего исследования.

Стихотворения в прозе как жанр не получили достаточного прояснения в теории литературы. Во-первых, в этом жанре создают свои произведения лишь не многие художники слова, а наиболее известных можно пересчитать по пальцам. Данный жанр сочетает в себе признаки двух родов литературы: эпоса и лирики, на что ясно указывал Л. Тимофеев: «Стихотворение в прозе – небольшое прозаическое произведение лирического характера» [48, с. 386]. Эту точку зрения разделяют и многие другие исследователи.

Вместе с тем, в этом жанре велико значение субъективного начала, авторского «я», эмоциональной окраски речи. Надо сразу заметить, что в таком стихотворении нет той звуковой организации, той системы, которую мы видим собственно в обычном стихотворении. Теория причисляет стихотворение в прозе к своеобразному жанру, а лирическая проза, которая имеет много общего со стихотворением в прозе (эмоциональная насыщенность, авторское чувство и т.д.), не признается как

отдельный жанр. Ее относят к разновидностям лиро-эпической прозы. В кабардинской литературе это явление сравнительно новое, и Борис Утижев зачинатель данного жанра, в котором успешно выступал с 60-х годов прошлого века. В книге, выпущенной автором в 2005 году, содержится около трех десятков стихотворений в прозе [49, с. 183–211]. В мировой литературе, включая и литературы с многовековыми традициями, как русская, французская, немецкая, мало писателей, создающих свои произведения в жанре стихотворения в прозе. В связи с данной темой обычно сразу же называют И.С. Тургенева. С этим никто не спорит. Однако в теории нет четких определений жанров, зачастую границы жанров весьма зыбкие. Особую трудность для теории представляет жанр стихотворения в прозе.

Жанры и их разновидности иногда рождаются в недрах новаторства отдельных писателей. Как верно заметил В. Жирмунский: «Индивидуальные признаки великого произведения превращаются в признаки жанровые» [50, с. 227]. В русской литературе скорее всего этот жанр был освоен И.С. Тургеневым, может быть не без влияния французской культуры, с которой он был знаком больше, чем кто-либо из русских писателей. В кабардинской литературе роль «творческого импульса» в освоении жанра стихотворения в прозе по праву принадлежит Б. Утижеву.

Надо отметить, что сами писатели не всегда утруждают себя, определяя жанр своих произведений. Так, например, Максим Горький свой роман (самый крупный роман в русской литературе) «Жизнь Клима Самгина» назвал повестью, а Н.В. Гоголь «Мертвые души» – поэмой. Такие вольности не так редки в истории литературы. В нашем же случае Б. Утижев верно определяет свои произведения по жанровым признакам как «стихотворения в прозе». Надо при этом учесть, что в каждой национальной художественной культуре жанры приобретают некоторые специфические черты.

Лирическая проза, в отличие от стихотворений в прозе, имеет более широкое толкование. Как показывает мировой художественный опыт современного периода, лирика энергично входит во многие жанры, одновременно неся черты и эпического, и лирического родов. Лирическая проза как бы дополняет другие жанры, ее используют при создании лирических дневников и биографий. Стихотворения в прозе отличаются более сжатой формой и относительной самостоятельностью, что дает повод теоретикам причислять их к отдельному жанру.

Обратимся к анализу стихотворений в прозе Б. Утижева. Первые два стихотворения в прозе «Береза и дуб» и «Кто он?» написаны им еще в 1967 году. Второе из них построено в форме диалога автора с персонифицированной «жизнью». Автор рисует образ младенца: «Ребенок впервые открыл глаза и посмотрел на мир, он ничего не знает, никого не знает, на него не упало ни одной капли дождя, ни одного луча солнца, он еще не почувствовал ни горя, ни радости. Он не успел ничего сделать плохого, хорошего. Кто он? Жизнь отвечает: «Не знаю, сын мой» [49, с. 195]. Произведение заканчивается риторическим вопросом. Вслед за этим дается характеристика человека, который жил в достатке, прожившего около ста лет и ушедшего в мир иной. У него не было повода о чем-либо кого-то просить, сам же он не выполнил ни одной просьбы людей, «трудно найти человека, до которого он хотел докричаться, сделать кому-то добро». Вся его жизнь укладывается в три слова: «Родился. Жил. Умер». Опять тот же вопрос автора... «Кто он?» Опять тот же ответ «Жизни»: «Не знаю, сын мой». Эти мысли заставляют думать о смысле жизни, о ее содержании. Писатель нашел оригинальную характеристику людей, жизнь которых не представляет никакого интереса.

«Береза и дуб» имеет сюжетную канву, но здесь главное не повествовательный аспект, а субъективно-оценочный элемент произведения. Автор создает картину жизни двух деревьев, живущих каждый своей жизнью. Береза стоит гордо на берегу, ее голова покрыта «зеленой вуалью». Дерево осознает свою красоту и постоянно повторяет: «Нет краше меня в лесу, нет сильнее, стройнее» и т.д. Однако люди, даже взглянув вверх на верхушку березы, идут мимо и останавливаются около огромного камня, который тысячелетия назад отвалился от высоких скал и застрял на берегу. С видом доисторического животного камень лежит, а в его расщелине растет кремнистый дуб, который вжился в камень. «Кажется, что он разорвал камень и вылез из него. Дуб и камень стали единым существом. Люди обходили камень и восхищались деревом, заполнившим все щели своими корнями. Все это раздражало березу, она говорила: «Что в тебе нашли люди, жалкое существо, ты засохнешь в один день на своем камне, а золу унесет ветер. А я буду вечно стоять на этом берегу, стройная, гордая, красивая!» Дуб делал вид, что не слышит ни хвастовства, ни гнева соседки.

В одну из ночей погода неожиданно изменилась, пошел буран, снег, ветер как бы издевался над березой: то пригибал ее к земле, то

расшатывал корни. Положение становилось катастрофическим, и тогда береза, преодолев гордость, пригнулась к дубу, которому бог даровал силу и устойчивость.

Утром распогодилось, вышло солнце, деревья, стоявшие в объятиях, улыбнулись впервые в жизни друг другу. Дуб сказал: «Да, береза, хорошо иметь гордую верхушку, но еще лучше – иметь крепкие корни». Береза, решившая с этих пор соединиться с дубом и камнем, улыбкой согласилась со словами соседа» [49, с. 184].

Так трактуется нравственная проблема о значении корней для человека, родной земли. Идея произведения воплощается через олицетворение природы и диалог между деревьями.

Три года спустя, в 1970 году, Б. Утижев создает небольшое стихотворение в прозе «Тропинка» («Лъагъуэ»), по манере письма схожее с любовной лирикой из цикла «Моя Кареглазая». В нем автор рассуждает о любви, начинается оно с описания красивой ночи: «Звезды, раскинутые на ковре неба светятся словно бриллианты, кажется, что они шепчутся друг с другом, мигают нам, радуются. Обнаженная луна-красавица, довольная собой, расположилась посередине неба. Она дарует свет. Кругом идиллия. Все плывет в этой сказочной ночи: лес, таящий секреты, и поле, где сочиняют свои песни кузнечики, и скалы, гордо стоящие наверху. «Такая ночь создана для любви. Для слов, растворяющихся в воздухе. Для глаз, в которых стоит магнит, для рук, обвивающих тебя, словно гречишка. Для обжигающих как солнца луч поцелуев... Однако я одинок. Совсем одинок... Иду... Думаю... Предаюсь воспоминаниям... Радуюсь... Печалюсь...» После этих раздумий, сменяющих друг друга, лирического героя встречает Надежда, берет за руки и ведет на какую-то тропу, «тропу любви, которая светит, но исчезает в ночи» [49, с. 199–200].

Автор интенсивно использует эпитеты и сравнения, изображая смену чувств и настроений лирического героя. Недосказанность выражается обилием многоточий. Поэт утверждает мысль, что любовь лежит между реальной жизнью и мечтой, тропа любви ведет человека в неопределенность.

Такие же мотивы содержит стихотворение в прозе «ГъащӀэр псысэм хобжъантхъуэ» («Жизнь вторгается в сказку», 1974). И здесь лирическому герою кажется, что его все время ждет встреча с девушкой, он ее ждет за каждым деревом, дверью. Кажется, что стоит ему

повернуться, и она бросится в объятия... Ее образ с ним в минуты грусти, он дает надежду, свет, но ее все же нет.

Лирический герой задает себе вопрос: «Что это? Действительность или чудо для сердца, не находящего свой уголок?» И сам себе отвечает: «Не знаю. Но эта невидимка всегда со мной. Вот и сейчас она улыбается, зная, что я пишу о ней» Автор делает не очень утешительное резюме «Жизнь вторгается в мечту» [49, с. 196].

В произведениях данного жанра нередко доминируют пессимистические мотивы, как, например, в следующем: «Кыфыгыз эффэзэц» («Темнота непроглядная»). Описание грустного состояния природы приводит автора к безысходным выводам. Он создает картину непрерывной дождливой и скучной погоды: «Вот уже три недели идут дожди. Холодно. Влажно. Печально. Продрогшая земля и все, кто живет на ней, ждут запоздалого куса тепла... Но солнце так укутано облаками, и не верится, что оно когда-нибудь выйдет».

С точки зрения поэтики надо отметить, что мрачное состояние лирического героя еще рельефнее подчеркивается через повторы одноставных предложений. Через описание природы состояние безысходности передается людям, которым надоели дождь, холод, серые облака. Они ждут тепла, солнца. Но автор неожиданно заявляет: «Хотя тело ждет тепла, однако сердцам людей больше соответствуют холод, непроглядность, темнота... Рожденные в темноте, мы суетимся в ней и уходим в темноту». Поэт утверждает мысль, что не все благополучно в современном обществе, и люди не готовы для света.

Совершенно иначе построена композиция другого произведения Б. Утижева «Гупыжхэр» («Желания», 1979), которая состоит из двух частей, озаглавленных как «Вопрос» и «Ответ». В первой части ставятся следующие вопросы философского порядка: «Сколько же мы не даем друг другу красоты, счастья, нежности? Почему живем, постоянно держа узды сердца, тормозя наши желания? Почему не радуем тех, кому мы нужны и которые нам нужны? Как бы тот того радовал?.. Того этот мог сделать счастливым!.. Разве не грех жить, вечно придерживая наши желания? Не насытившись, упустить жизнь, короткую как взмах ресниц?» [49, с. 198]. Писатель использует прекрасное определение скоротечности жизни – «взмах ресниц».

В «ответах» содержатся парадоксальные мысли. «Был бы большой грех, если бы желания состояли из одной доброты, радости... Ведь

большинство желаний пропитаны ядом. Они зовут нас тайно или явно кого-то унижить. Взаправду или с помощью неудачного юмора огорчить душу кого-то. Оружием или горьким словом убить кого-то... Испокон веков простые люди подавляют благие намерения, чтобы спасти мир». В конце автор приходит к мысли: «Творец создал мир, где установил равновесие так, чтобы добро и зло не разрушили его в столкновениях. Для этого он придумал инструмент, имя которому «Разум» [Там же. С. 198].

Кроме субъектно-оценочного характера, который преобладает в стихотворениях в прозе Б. Утижева, мы видим в некоторых из них моменты личного, автобиографического плана. Это отражено в произведении «Нэхугэ» («Свет», 1983), посвященном старшему брату поэта Зарамуку (он умер рано, но обладал оригинальным талантом художника по дереву и камню). Поэт, не называя прямо имени брата, через его образ пытается ответить на извечно философский вопрос о сути жизни. Рассуждения на эту старую как мир тему искусства содержат оригинальные мысли. Приведем текст: «Кто в жизни видел этой Жизни образ? Жизни прекрасной. Жизни хрупкой. Из всего тонкого – самой тонкой. Из всего краткого – самой короткой... Как это было бы здорово, если бы мне удалось ее изобразить. Как это было бы чудесно, если бы я нашел материал, из которого можно этот образ создать!!!

Жил один человек, одержимый такой мечтой. Жил, не желал примириться с тем, что он этого не находит. Он мог вырезать из дерева все, что ни пожелает. Вытесать из камня все, что ни пожелает. Даже железо было готово стать послушным его воле. Но образ Жизни можно было создать только из чего-то чудесного, наподобие ее самой. «Где же есть такой чудесный материал? Или вовсе нет». Было такое чудо. И оно прямо перед ним стояло, сотканное из света. Оставалось только протянуть руку и придать ему нужную форму. Однако стоило потянуться рукой – и оно двигалось вглубь. Последуешь за ним – оно снова отступало. Вот так, следуя и протягивая руку за светом, человек миновал чудесное мгновение – детство. За ним – единое и сладкое дыхание юности. Миновал он и остался один на один с дорогой зрелости, ведущей к упокоению... Он шел и шел по ней. И когда был бодр – шел. И усталый – шел. И по мере того осыпались его надежды. Сомнения ложились тяжким бременем. Усталое тело не так уже подчинялось по-прежнему горячему сердцу. Холодный ветер Времени выветрил с его лица признаки бодрости и силы. Стопы его загрубели от бесконечного

хождения и руки его, созданные для самой тонкой работы и ласки, стали огромными. Так они и оставались уже – грубыми-грубыми. Слова, что вначале пути были сладостными, теперь превратились в горечь, от которой внутри все кривило... Сел он тогда на камень и оглянулся на пройденный путь.

Как они были непохожи – то, чего он хотел, и то, что получилось. То, о чем он мечтал, и то, что он имеет. Как непохожи! Сердце еще было преисполнено доброты. Душа еще была наряжена в чистые одежды. Но ему показалось, что все это никому не нужно. Никому. Никому. Никому... Крупной слезой из глаз упало разочарование. И то была не слеза, а дух: и он превратился в райскую птичку, и в тот же миг оказался в потоке света, растворяющемся в бесконечности тьмы» [49, с. 190].

Эти же пессимистические мотивы о недоступности для человека сути другой жизни, не похожей на серую действительность, содержатся в стихотворении в прозе «Мир, недоступный нам» (1974), но уже на материале, связанном с музыкальным искусством.

Всего из восьми строк состоит произведение «Как?» (1999), в котором ставятся глобальные проблемы. Оно отличается образностью, богатством организации речи, приближающей его к стихотворению. Оно начинается с пафосных утверждений: «Как хорошо бы жить так! Как изумительно! Никому не завидовать. Ни с кем не враждовать. Не стремиться кого-то убить или увидеть убитого... Но как? Как? Как?» [49, с. 195]. Как говорится далее, люди испокон веков задают себе эти вопросы. Люди учатся жить по определенным постулатам. Учатся вроде бы «с солнцем в руках, а весь мир листают как книги, учатся у самого Бога». Однако время идет, а результаты плачевны: звери ведут себя лучше друг с другом, чем люди между собой. Автор оставляет ответ за читателем.

Образ пчелы занимает особое место в культуре. Восточные философы создавали свои трактаты под названием «Пчелы». И в литературе достаточно часто встречается образ трудолюбивой пчелы. (А.М. Горький, например, сравнивал писателя с пчелой). Б. Утижев не обошел тоже этот образ, создав стихотворение в прозе «Пчелы» (1985). В нем идут рассуждения о жизни, о человеке: «Жизнь – красивый сон, который пролетает мимо человека. И никто не может познать ее до конца, хотя об этом написано очень много». По мнению автора, и сам человек не знает, для чего рожден, что он должен делать на земле. Он приспосабливается к Миру, придумав такие понятия, как совесть, стыд, этикет,

закон, долг, слава и т.д. Он не знает, почему рождает себе подобных, мучается, воспитывает детей. Очень много забот у людей, задач, но почему человек стремится к цели, которая не доступна ему, цели, созданной не им самим?.. Откуда это чудное чувство, названное нами словом «Любовь»? Почему мы к таким же обычным и смертным, как и мы, вдруг питаем высокое чувство, от которого трепещет наше сердце? Почему вид обычного человека расцветает в наших глазах? Следующие вопросы передаются автором весьма поэтично: «Почему в глазах возлюбленной мы находим звезды, а коснувшись волн обычных волос слышим тайные звуки мелодий?..» Лирический герой в смятении: где правда – в окружающем нас мире или в сказке, созданной нашим разумом.

Удел простых людей, не наделенных творчеством, другой. Есть люди, для которых все ясно, на все есть четкий ответ. Они удивляются, что другие сомневаются в понятиях о бесконечности мира, проблемах мироздания. Обыватель счастлив, он выделяется из всех. Даже бесконечность мира он укладывает в свои простые понятия. «Но, на наше счастье, – говорит поэт, есть и такие люди, которые знают, что нет конца чудесам в мире, они ищут, мучаются, они вечно в пути и поисках истины. Есть среди них плохо одетые, но они богаты сердцем. Они в пути. Каждый отрезок приподнимает их из тьмы. Рожденные для служения душе, они идут, идут, идут, открывая неизведанные края, на этом пути много чудес... Приходят они в цветущие места. Это те, которые призваны выполнять роль неутомимых пчел – собирать мед жизни» [Там же. С. 194]. Общая идея произведения – воздать сполна людям, которые служат высоким целям в жизни и находятся в поисках новых границ познания мира и возможностей человека.

Человек – венец природы, его называют высшим созданием бога, его творением. Б. Утижев в произведении под названием «Тхэм и Ёужь» («Творение бога», 1985) затронул проблему: как иногда обращаются с самым ценным на земле созданием. Событие в нем связано с работой младшего медицинского персонала в одной из больниц, в подъезде которого стоит тележка с покойником. Лирический герой, от лица которого ведется повествование, пришел в больницу проведать больного. Увидев тележку, он подумал, что там лежит больной, но потом понял суть дела. Рассказчик признается: у него никогда не хватало духу подойти близко к покойникам, но, увидев, что с этого скатился край покрывала, подошел, посмотрел на него (покойник – молодой

мужчина лет сорока), поправил покрывало, подогнул его и пошел проведать какого-то друга в больницу. Через полчаса он вернулся, тележка стояла опять на том же месте на улице, а медсестры громко и нелюбопытно спорили: кто должен увезти его в морг. Для одной из них было более важным собирать бутылки, а другая утверждала, что покойник умер не в ее смену. Автор отобразил эту грустную картину не жалея красок. Лирический герой, от лица которого писатель ведет речь, удаляясь с места события, смотрит на тележку, на человека, который не сможет никому ничего сказать, не сможет защитить себя. Писатель показывает, до чего равнодушие может иногда довести людей.

Автор говорит: «Я не знаю этого человека, откуда он, чем занимался на земле, но одна мысль не дает покоя: как и все, кому даровал душу Всевышний, этот человек тоже создание божественное, его подарок. Не чая души в нем растила его мать, которой все было мало для него... И вот он лежит на холодной тележке. Подарок бога, от которого осталась грудка мяса и костей. Рядом чуть ли не до драки спорят люди, которые должны его отправить в морг» [49, с. 201]. В конце автор обращается к Богу: «Всевышний! Когда станут по-настоящему ценить на земле твое создание?!» [Там же].

Как отмечалось выше, Б. Утижев в одном лице сочетает талант поэта, писателя, драматурга, художника и лингвиста, и это дает удивительную специфику его труда в каждой из этих областей. Тема развития родного языка, его функционирования, сохранения всегда волновала его. Она звучит в произведениях, публицистике, в многочисленных интервью и газетных статьях. Вполне естественно проблема языка вписалась и в цикл стихотворений в прозе, в частности в произведении «Тельдыджальэ» («Вместилище чудес», 1993) она стала главной.

Автор ведет речь о возможностях языка и о том, как они используются. Он говорит: «Испокон веков человеку подвластны огромные мысли, но, рожденные в голове, мало из них получают воплощение в языке. Если сравнить эти удачи и возможности, то это – капля в море. Скульптуру Давида можно было создать не только из того камня, который лег в его основу. Таких чудесных камней много, но они ждут, когда к каждому придет свой Микеланджело... И язык тоже таит в себе много чудес... И язык адыгов имеет огромные силы, он ждет писателей, которые раскрыли бы его тайны, дошли бы до каждого уголка души, «поймали бы самые тонкие мысли, исчезающие словно пар дыхания... кто знает,

может станут бессмертными творения языка и родной литературы. Не стоит братья за перо, не надеясь на возможности языка. Пройдет время и язык сегодняшних писателей покажется потомкам детским лепетом. Как они будут счастливы! Да будет так!» [Там же. С. 184]. Этой оптимистической фразой заканчиваются рассуждения автора о проблемах поэтического языка. Тема родного языка более широко представлена в публицистике писателя.

Поэты часто обращаются к музе. Не исключение и Б. Утижев, но он это делает не прямо, а завуалированно, абстрактно. Стихотворение в прозе под названием «Знаю я» («СощІэ») состоит всего из семи строк, но они несут много дум. «Знаю, – говорит автор, – ты есть на земле, как и в моих мыслях. Красивая. Чистая. Добрая. Имени твоего я не знаю, но ты ближе всех. В самый холодный день ты греешь мое сердце. Берешь у меня слова и превращаешь в стихи...». Интересна концовка: «Ты живешь в моем мире... Если даже не встретил тебя. Не видел тебя. Если даже ты не родилась» [Там же].

Персонифицированный образ Луны удачно использован в произведении «Прекрасная картина» («Сурэт дахашэ», 1996), в котором поставлены вопросы вселенского масштаба. Поэт создает удивительно образную картину: «Ночь. Тихо. Мирно. Красота. Луна, словно охранник неба, заглядывает в окно небольшого дома. Все три угла комнаты во мраке. Луна, чей взгляд застыл от удивления, освещает четвертый угол своими лучами, похожими на самый тонкий шелк, она высвечивает красивую идиллию: заснувший ребенок на груди матери. Мягкие ручонки его светятся на фоне черных волос, раскинутых вокруг. Он обвил шею самого любимого человека на Земле. Временами он личиком своим гладит грудь матери, полную изобилия и жизненных сил» [49, с. 191].

Автор задает вопросы: что снится ребенку, какое утро его ждет, какая жизнь, какое счастье ожидает его, пылкой ли будет его любовь, какую спутницу жизни он встретит и т.д. Затем после слова «или же» следуют три вопросительных знака. Далее расшифровывается все то, что может идти за словом «Или»: это – негативные явления жизни, которые приходят к человеку неожиданно: бедность, болезни, обман... их много. Поэт опять обращается к Луне, которая вместе со временем видела и знает и хорошее и плохое, что сопровождает людей испокон веков. Луна «положила глаз на ребенка. Кажется, что она желает ему много хорошего в жизни, она дарит ему свет». Поэт присоединяет свое

пожелание: «Да будет так!» [Там же. С.192]. Язык этого произведения очень образный, поэтому не всегда можно найти адекватный перевод некоторых эпитетов, сравнений, как «гупсысэ нурхэмкIэ» (букв. «думающими лучами») или «плIэнэпэм доплъызэ» (букв. «входит в угол заставшим взглядом») и т.д.

Философскими размышлениями о жизни, о времени проникнуты стихи «ГъащIэ пэж» («Настоящая жизнь», «Годы»), написанные Б. Утижевым в 1998 году. В первом поэт размышляет о том, что важнее для человека – действительная жизнь или «жизнь после биологической смерти?» «Выдающиеся люди, – говорит автор, – начинают жить после того, когда тело покидает этот мир. Настоящая жизнь ограничивает человека, чинит ему много преград. Но вопреки безысходности, невзгодам великие люди создают чудеса для души, большие дела... После смерти время отсекает от их жизни всю мелочь. И тогда их жизнь начинает сверкать словно Эльбрус, с которого сошли облака...

Пожалуй, это единственное, что можно считать хорошим в профессии «Смерти». Такое неожиданное резюме.

Разговор о времени продолжается и в следующем тексте – «Годы»: «Годы всегда в пути. Мы их не встречаем и не провожаем. Мы с ними сталкиваемся совершенно случайно. Им нет никакого дела до нас, хотя нам кажется, что они наши, существуют для нас, мы их считаем, как чабан овец, да и нашли им общее название – "жизнь"» [49, с. 196–197].

По мнению автора, время не замечает ничего – ни нашей возни, ни дум. Оно уходит, как и всякая мысль, даже самая большая, в облака неизвестности. Опять же концовка содержит парадоксальные суждения: «Время... не то, чтобы заметить нас, оно не заметило, как строили мир, оно не оглянулось ни разу. Оно нисколько не переживает и от того, что сегодня рушится мир» [Там же. С. 197]. Поэт таким образом реагирует на происходящие сегодня процессы. Он не считает, что в мире наступит неожиданное светопреставление. Мир рушится постепенно, многие не замечают этого. Не «замечает» эти процессы даже Время.

Образ маленького человека часто встречается в творчестве Б. Утижева. И в следующем произведении «Очень древний монолог» (1998) автор говорит от имени маленького человека, который обращается к Богу: «О Всемогущий! Великий! Я всего лишь простой человек, заслуживающий, может быть, больше нареканий, чем жалости, живу по вашим принципам. Потому и смею обратиться с вопросом: Когда-нибудь,

хоть на реальном или воображаемом свете мы будем счастливы? Или всегда будем мы объектом смеха для Твоих созданий, которые считаются у Тебя божественными созданиями? Смею заметить, что такое наше положение маленьких людей более всего принижает нашу веру в Тебя, наш Бог». Вопрос оказывается риторическим.

На многие вопросы и проблемы жизни нет ответа не только на земле, но и на небесах. В этом автор часто винит людей безнравственных, приспособленцев. Своеобразно он говорит об этом и в стихотворении в прозе «Неисполнимая мечта» («МыгъээщІэн хьуэпсапІэ», 2000). Лирический герой мечтает об условиях, чтобы творить, писать обо всем свободно, не беспокоясь ни о чем. Но не уверен в их исполнении на этом свете... Может есть и другой мир? И там будет такая возможность?» [49, с. 199]. И в этом поэт сомневается, ибо те, кто властвуют сейчас в жизни, окажутся и там в той же роли.

Мотивы произведений данного цикла зачастую окрашены у поэта пессимизмом, он сомневается в верности многих канонических, иногда простых понятий в жизни. И в следующем произведении «ШЦыІэу пІэрэ ар езыр?» («Есть ли он сам?», 1999) автор ставит вопрос о том, есть ли народ в нашем понимании. Он приводит выражение, сказанное «каким-то мудрецом»: «Люди, словно цыплята с наседкой, бегут туда, куда сыплют корм». Дальнейшие рассуждения сводятся к мысли, что люди, как правило, всегда голодные, кормильцы не допускают сытости, чтобы они не думали ни о чем, кроме пищи. На защитника их интересов они могут лишь бегло взглянуть во время относительной сытости, но не более. Как бы ты ни любил народ, он обвинит Тебя в попытке изменить это положение. В конце концов лирический герой ставит вопрос: «Есть ли вообще народ? Или мы, часто повторяя это слово, свыклись с мыслью о действительности этого мифа?» Прямого ответа нет; как и во многих произведениях, Б. Утижев последнее слово отдает читателю.

Обращение к Богу, вызов его на «диалог» относительно нравственных проблем жизни – часто встречающийся поэтический прием в произведениях Б. Утижева, как, например, в коротком отрывке «Сыхуейт» («Хочу», 2001). Речь начинается с утверждения, что никто не сомневается в скоротечности жизни. И это хорошо знают те, кто напрочь отказался от совести, ибо «жизнь, словно ласточка, может улететь в любой момент, поэтому надо хватать все, рвать, прибирать! Живем один раз!»

Есть и те, кто совесть считает высшим благом, как и честь, достоинство. Автор говорит, что принадлежит ко вторым. Он счастлив, потому что совесть чиста. Первые живут припеваючи, а вторые... Автор обращается ко Всевышнему: «Неужели Вы наказали порядочных людей за добродетели, поэтому они прозябают в этой короткой жизни? Или действительно ожидает нас другая жизнь? [49, с. 203]. «Как бы ни было, – говорит лирический герой Богу, я хочу погостить счастливо в этой короткой данной взаймы жизни. Слышишь, наш Бог, – хочу». Опять же вопрос – риторический.

Нередко Б. Утижев сравнивает психологию простых людей с отношением к жизни тех, кого мучают философские мысли, кто хочет заглянуть за пределы возможного. Такое сравнение мы видим в произведении «ФІэщхуныгъэ дахэ» («Красивая вера», 2002), в котором поэт пытается отобразить состояние таких разных типов людей на смертном одре. Сперва ставятся вопросы: что чувствует душа человека, уходящего в мир иной, о чем он думает. Здесь нет физиологического анализа, автор рассуждает о разных вариантах ответов, может быть люди думают о сделанном в жизни, жалеют о неудавшемся и пр. В эти минуты, – говорит автор, – простой человек-легковер более счастлив, он думает о смерти как о временной болезни, которую надо перетерпеть. А дальше – дальше наступает другая жизнь» [49, с. 202]. Сложнее положение философа, знающего многие тайны жизни, он одарен богом глубокими знаниями, но... он потерял счастье веры в простые истины, выдуманные людьми. А они дорогого стоят.

Форму исповеди автор использовал в произведении «ХъуэпсапІэ жыжъэ» («Далекая мечта», 2003). Автор мечтает остаться в памяти хоть одного хорошего человека. Когда людей покинет зависть, борьба, а любовь будет незапятнанной, души будут радовать друг друга. Но автор не верит в это, ибо мы находимся в таком мире, когда трудно «оживить даже мечту в мыслях» [49, с. 197].

Мотивы трагического содержатся в стихотворении в прозе «Последний подарок» (2004). Поэт обыгрывает традиционное пожелание пожилых людей – «легкую смерть в хорошую погоду» («МахуэфІрэ лІэкІафІэрэ»). Жизнь прекрасна, но человек вынужден помнить о бренности мира. И в последний день он хочет выразить последнюю просьбу, чтобы Всемогущий даровал хорошую погоду для остающихся, а легкую смерть для обреченного.

Поэт описывает прекрасный день, когда радуется сердцу, а воздух настолько чистый, словно «его искупали в сладкой воде из меда», лучи солнца «золотыми нитками придали удивительную картину вокруг, в глазах людей «блеск желаний». После всего этого лирический герой обращается к Смерти: «Как я могу это поменять на мир иной, даже если он мир вечный, настоящий!! Не хочу» [49, с. 198]. Он хочет жить, «пока не надоест всему миру, а умереть – когда не станет замечать прелесть окружающей действительности». Так бы хотел он использовать последнее желание на этой земле.

Особое место в творчестве Б. Утижева занимает образ матери. Не исключение и стихотворения в прозе. И в названии произведения, посвященного памяти матери можно увидеть ту особую роль, которую играла мать в семье поэта. Оно звучит весьма поэтично: «Дыгъэм кӀэрыщӀа абгъуэ» («Гнездо, свитое на солнце»). В отличие от других произведений данного цикла, поэт не писал его в «один присест», поэтому разные отрывки из него датированы конкретными днями из 1983, 1988, 1999, 2004 годов. Все отрывки о матери написаны в период, когда матери уже не было в живых, поэтому и в подзаголовке поэт пишет – «Памяти моей матери». И это закономерно. Причины «запоздалой» исповеди перед матерью находятся в особом менталитете адыгов, у которых прилюдно открытое выражение чувств к близким, даже к матери, к детям, к отцу, тем более к мужу или жене считалось постыдным, неприличным. Эта особенность в психологии адыгов (кабардинцев, адыгейцев, черкесов) отражена в языке, этнографии, литературе. В прошлом, даже не очень далеко, адыги никогда не говорили «мой муж», «моя жена», они говорили «мать моих детей», «сноха моей матери». Есть пословицы, поговорки об адыгском аскетизме, выработанном многовековой борьбой за свободу и независимость. Адыги советуют: «Не хвали свою лошадь и свою жену», разумея, что их достоинства можно увидеть в реальности: на скачках, что касается лошади, а жена проявит себя в делах домашних и в воспитании детей. Когда хвалили их детей, адыги обычно старались перевести разговор на другие темы словами: «ЯщӀагъэшхуэ иджыри щыӀэкъым» («Ничего большого они еще не сделали»), «Ахэр зэфӀэну псыр иджыри къэжакъым» («Еще не протекла вода, которую они должны испить») и т.д.

Родителей не хвалили, считая, что и у других людей нет «плохих» матерей и отцов. Святое отношение к родителям было обязательным

в моральном кодексе «Адыгэ хабзэ», нарушение которого не допускалось в обществе. Нами выше говорилось, что одной из причин некоторого отставания в поэзии прошлого адыгов, в отличие от восточных литератур, дагестанских в частности, в части любовной лирики является менталитет.

Неслучайно и то, что в творчестве русскоязычных адыгских писателей-просветителей большое место занимает этнографизм. Эти писатели хотели донести до читателя огромной России особенности быта, истории, менталитета адыгов (черкесов), ибо в XIX веке всех «горцев» (или «туземное население») не различали ни по языку, ни по истории, ни по ментальности. К сожалению, их часто характеризовали как «туземцев», «татарву» и т.д. И в наше время появилось такое «объединительное» уничижительное слово – «лицо кавказской национальности». Все это идет от неустроенности многих людей, от невежества в культуре, истории. Велика и доля идеологического диктата, нивелирующего историю всех народов и до и после Великого Октября. Это, однако, уводит нас в сторону. Вернемся к творчеству Б. Утижева.

Уже в самом введении поэт открыто пишет о тех особенностях менталитета адыгов, о которых мы упоминали выше: Язык не поворачивается сказать, как мне тяжело сегодня выразить свои чувства, почему Бог создал меня мужчиной, которому не велено быть слабым. Как бы я хотел прилюдно плакать, рыдать, вылить наружу слезами горе, распирающее мою грудь... Умирает мать. Уходит та, которая была самой дорогой на этом свете. Для меня гаснет солнце... Дни ее сочтены...» [Там же. С. 186]. Мать носила 15 камней внутри себя, болела серьезной болезнью, но до конца она сумела сохранить доброту. Здесь разговор прерывается, он возобновляется уже после смерти матери. Поэт рассуждает, что мы теряем в этом мире многих, но значение матери занимает особое место: «Кого покинула душа матери, тот теряет половину мира. С ней нам жизнь казалась сказкой, она была маяком в жизни».

Поэт говорит, что человек, видимо, умирает дважды, сначала умирает разум, после него – душа, которая цепляется за каждый вдох тела. У его матери смерть пришла сразу, оставив детей только с одним наследием – любовью. Поэт сравнивает мать с красивым деревом, ствол которого засох, «отдав все силы молодым побегам – детям».

Б. Утижев меняет сюжетную линию и приводит биографические сведения о жизни матери, которые усиливают переживания. Удары

судьбы для нее начались еще в детстве, когда на втором году жизни она сама лишилась матери, а в шестилетнем возрасте потеряла и отца. Сиротами стали мальчик и пятеро девочек. Мальчик заменил отца, насколько это возможно. Горе сплотило детей, они все выжили и создали хорошие семьи. Поэт в своей исповеди особо останавливается на фактах биографии матери, у которой практически не было ни детства, ни молодости в нашем понимании, а была постоянная борьба за выживание. Но своей волей она превратила ее в борьбу за доброту.

В другом отрывке, написанном позже, поэт признается матери: «Я хотел написать о твоей жизни много, очень много, мама. Чтобы не забыть твой образ, я каждый день рисовал твой портрет. Я хотел до конца быть верным формуле, которую говорят родственникам умершего: «Дай Аллаха, чтобы ты не забыл его». Однако проходит время, жизнь убеждает, что смерть – удел всех живущих. Притупляется боль. Не зря говорят адыги: «Нет людей, которые не остались бы в долгу перед родителями», о чем надо помнить при их жизни...»

Заключительная часть произведения написана несколько лет спустя, в 2004 году. В ней уже звучат мотивы памяти с высоты прожитых лет. Поэт пишет: «Чем больше давит на тебя груз старости, тем больше перед твоими глазами возникают образы родителей и родных. Как счастливы те, у кого они живы! Я лишен этого счастья. Вспоминая нашу семью всегда вижу что-то очень красивое, светлое, гармонию вокруг... Вот на этой чудесной картине – мой старший брат, с лица которого льется свет доброты: большой, плечистый, ладный...». Старательно выписаны портреты двух сестер, стоящих по обе стороны брата, матери, дочерей.

В этой идиллической картине самый маленький – это сам поэт. Он стоит впереди и снизу улыбается, не осознавая чему радуется. Отец стоит в стороне – высокий, «будто подпирая облака», и любуется своей «солнечной семьей» [49, с. 188–189].

Б. Утижев, создав такую картину, говорит, что «правде не будет трудно посмеяться над этой идиллией, ибо она знает все: про бедное детство, крики бригадиров, плач вдов, холод в доме, запах супа из черемши, прелую макуху... Вот, что было, что ты видел в детстве, и это – вся правда».

«Трудно возразить правде, – говорит автор, – но у меня есть своя правда, данная свыше, правда, идущая из сердца... В памяти остается лишь «Правда сердца». В конце своих рассуждений поэт обращается к матери: «Мы жили в гнезде, свитом из оболочек твоего сердца. Мы

жили в этом гнезде, мама! Видимо не зря я вижу это гнездо... на теле солнца. И для нас, твоих детей, это гнездо светит ничуть не хуже солнца, мам!» [Там же. С. 189]. Вот такой прекрасный и неповторимый образ матери, образ семьи создан поэтом! Таким «поэтическим аккордом» заканчивается произведение о матери, над которым Б. Утижев работал продолжительное время. Образ гнезда традиционен в литературе, но то, что это семейное гнездо свито на солнце – совершенно новое слово в разработке этой темы. Мать отдает своим детям свое сердце (стены гнезда сделаны из него), свое тепло и свет, и в этом она «не уступает» даже Солнцу. Лучше и не выразишь свое отношение к человеку, который дарит жизнь детям.

Как бы «сквозной» темой в творчестве, публицистике и жизни Б. Утижева являются проблемы функционирования и развития кабардино-черкесского языка. Как и любой крупный писатель, он в своей художественной практике способствует развитию поэтической речи, обогащает лексику родного языка, расширяет его возможности. Но в отличие от других писателей Б. Утижев сочетает в своей деятельности энергию творчества и усилия профессионального ученого-лингвиста. Он в 1971 году окончил аспирантуру в Институте языкознания Академии наук Грузинской ССР и успешно защитил диссертацию по теме «Повелительно-разрешительные формы кабардино-черкесского языка», после чего работал старшим научным сотрудником отдела кабардинского языка КБНИИ вплоть до 1991 г. Большой вклад он внес в создание толкового словаря кабардино-черкесского языка, вышедшего в Москве. Вопросами лингвистики он занимался также работая ряд лет в должности заведующего кафедрой языка и литературы в Институте повышения квалификации учителей. Им опубликованы одна монография и ряд статей по актуальным проблемам развития родного языка. Все это не могло не оказать влияния на художественное творчество Б. Утижева.

Эта тема нашла конкретное претворение в большом стихотворении в прозе с прозрачным названием «Анэдэльхубзэм и гурыгъузхэр» («Тревоги о родном языке», 2004). Произведение начинается в форме очень личного диалога: «Итак, вот мы одни. Очень одни ты и я, мой адыгский народ, который тысячи лет позволяет себе быть сладкоустым, делает и меня носителем родного языка. Я давно мечтал хоть раз вот так встретиться с тобой без посторонних глаз, заглядывающих к нам в рот. «Полными глазами» (открытым взглядом) поглядеть друг

на друга, рассказать обо всем наболевшем... Народ и язык похожи на влюбленных, соединивших свою жизнь по воле Всевышнего. Как бы жизнь ни крутила в водовороте, как бы время между нами ни вмешивалось в наши дела холодными руками и остывшим сердцем, как бы нас временами ни отдаляли друг от друга, – мы постоянно тянемся друг к другу, скучаем один по другому, не можем жить порознь... Учитывая наши чувства Всевышний дал нам сегодня возможность с глазу на глаз посмотреть на прошлое, заглянуть в будущее...». Так лирическая струя входит в ткань данного жанра.

Далее автор ведет речь «о времени и о себе», о народе, языке истории. Все явления имеют историю, начиная с самой Вселенной, кончая соломинкой, которую носит ветер. Поэт убеждает нас в том, что мы не знаем «всех нитей, из которых соткан мир». Многие умные люди пытались дойти до тайн мира, приближаясь к истине и отдаляясь от нее, но «мою Правду и из чего она состоит, может знать только Всевышний». Автор пишет, что не все носители осознают значение родного языка в их жизни. Родной язык – неиссякаемый клад, огромное богатство, накопленное народом. Поэт говорит, что «потеря языка равносильно потере света», а без света не будет видно и самого народа. Автор утверждает, что родной язык является носителем многих чудес, выработанных веками, они пласт за пластом раскрывают тайны истории. Все это богатство может исчезнуть. Поэт осознает диалектику истории: одни языки исчезают, другие появляются вновь, все это трагично, но еще больше печали в том, что многие говорят об этом буднично, без особого сожаления. Вместе с тем, исчезновение каждого языка – трагедия для всех, оно равносильно смерти человека в цветущем возрасте.

Интересна мысль автора, задающего себе риторический вопрос: «Трагедия уходящих в небытие языков только ли для людей?», на что следует ответ: «Если у действительности есть душа, то и на его сердце остается шрам при потере чудесного векового щебетания языка, уходящего из его объятий». Опять лирический герой обращается к родному народу: «Эти проблемы – не плод фантазий, над ними я думаю постоянно, страдаю душой, но верю, что ты можешь доказать ошибочность моих тревог, не теряю своей надежды на тебя».

Правильно замечает автор, что иногда самообман облегчает некоторым жизнь, успокаивает душу. Но народ не может этого себе позволить, дабы не сойти с дороги истории. «Пусть Всевышний убережет и

тебя (народ. – Х. Б.), и меня от таких иллюзий», – продолжает свой внутренний диалог автор. Не все так еще трагично, есть еще примеры из жизни, которые дают надежду на процветание родного языка. Слово берет персонифицированный язык: «Знаю, в устах многих я переливаюсь красноречием. Будят силы, которые срослись в моем теле. Многие и многие золотые дети просыпаются с моими словами, их звонкими голосами я расцветаю в воздухе. Кроме того, мне посчастливилось стать и письменным языком, поэтому лестницей надежд пытаюсь достичь многих вершин жизни. Думая обо всем этом душа стремится в далекое будущее, бесчисленные надежды, словно почки, разбухают на ветвях жизни» [49, с. 206].

Автор, меняя собеседника, обращается к носителю языка – к народу: «Видит Бог, мы бы с тобой сегодня не встретились, если бы мне «не снились некоторые надежды. Иначе, опустив голову, я бы вышел на дорогу, ведущую в мир иной, куда ушли умершие языки» [Там же].

Продолжая незримый диалог со своим народом, автор утверждает, что тешить себя мыслями-надеждами равнозначно утаиванию своей болезни.

Любой народ гордится своей большой численностью, завораживают цифры в «миллионах». Это естественно, но «все ли принадлежат к этому народу», в частности к адыгам – те, «кто не знает своего языка и не хотят знать?» Далее лирический герой говорит о последствиях Русско-кавказской войны, разбросавшей большую часть адыгов по свету. С ней связана и потеря многими родного языка. Все это объективные причины, но часть вины в этой потере языка лежит и на носителях. Основная мысль: не надо идти по течению, надо бороться за свой язык, за свою индивидуальность. Автора беспокоит не объективные причины, а то, что многие спокойно рассуждают о надвигающейся трагедии – потере родного языка.

Произведение имеет интересную композицию, участники диалога: автор (лирический герой), родной язык, народ. Отдельные монологи сменяются диалогами между персонифицированным языком и народом. Автор обобщает эти рассуждения. Для языка проблему можно разрешить просто: каждый должен говорить в семье на родном языке. Но в жизни все не так просто. Ее осложняют многочисленные причины исторического, социального и иных факторов, о которых автор пишет подробно. Часто для сохранения и развития родного языка необходимы

большие материальные средства, но мало богатых людей, способных жертвовать их. Многие из них «смотрят на мир из-за кошелька», они «все в мире укладывают в калькуляторы», «взвешивают на весах пользы».

Особенностью данного произведения является и то, что автор использует этнографические детали, позволяющие оттенить проблему языка. Он приводит древние жестокие обычаи массагеттов, уничтожавших «лишние рты», немощных соплеменников и съедавших их. Это режет ухо современных людей. Но парадокс: язык говорит, что «хотел бы тоже войти в кровь народа, чтобы в нем заново ожить, святить изнутри».

Думы о родном языке заканчиваются обращением автора ко Всевышнему, чтобы «он дал много лет жизни, мужества и благоразумия, дабы петь на любимом родном языке для тебя, мой адыгский народ».

Произведение «Тревоги о родном языке» интересно не только по содержанию и композиционному построению. В нем своеобразная поэтика. Язык автора отличается богатством лексики, сложным синтаксисом, свежими сравнениями, олицетворениями. Автор показал силу трагедии при потере родного языка. Исчезновение любого языка отражается на здоровье людей, оно может привести и к летальному исходу некоторых людей. «Даже природа, – пишет поэт, – получает рану в душе, когда его объятия покидает журчание любого из языков» [49, с. 205].

Стихотворения в прозе Б. Утижева, как было сказано выше, являются новым жанром в адыгской поэзии. Б. Утижев сохранил основные отличия этого жанра – субъективно-оценочный характер и соответствующую ему ритмико-интонационную структуру произведения. Звуковая организация в данных стихотворениях Б. Утижева близка к поэзии, но все же здесь преобладают принципы прозаического произведения, тяготеющего к лирике. Они являются своеобразным мостом к собственной прозе Б. Утижева, в которой преобладают жанры миниатюры, рассказа и новеллы.

2. Новеллистика

В прозе Б. Утижева новеллы занимают важное место. Об этом свидетельствует то, что сборник избранных произведений, изданный в 2005 году, открывается циклом из восьми новелл. В основном проза писателя Б. Утижева представлена жанрами рассказа и новеллы, которые

принято называть малыми повествовательными жанрами. В науке о литературе нет четких границ между рассказом и новеллой. Между ними много общего, что позволяет иногда считать их синонимами. Вместе с тем жанр новеллы имеет свою специфику, как по своей форме, так и по содержанию.

Общеизвестно, само слово «новелла» означает на итальянском языке «новость», и жанр с таким названием живет в литературном процессе давно. Любая новость всегда несет острый, неожиданный характер, она приковывает сразу внимание слушателя. Нечто подобное испытывает и читатель, приступая к знакомству с новеллой. Это вполне естественно, ибо сюжет новеллы в отличие от рассказа бывает острым, события разворачиваются неожиданно, да и конец часто носит парадоксальный характер. Можно назвать условно новеллу «рассказом с перцем».

Жанр новеллы появился в литературном процессе Европы давно, но потом долгое время он был в забвении. Интерес к нему возрос с приходом в литературу Мопассана, Т. Манна, А. Чехова и др. Прав был Мопассан, утверждавший, что он возродил жанр новеллы в литературе нового времени. Не без его влияния новелла проникла в литературы Востока, в частности в литературу Турции конца XIX – начала XX века, в которой успешно выступали такие выдающиеся писатели, как Ахмед Мидхат и Омер Сейфедин – представители черкесского зарубежья. На мой взгляд, здесь обошлось не только одним влиянием Ги де Мопассана. Почему именно адыги (черкесы) так успешно внедрились данный жанр в литературу Турции, долгое время имевшую несколько иную жанровую систему? Видимо, в какой-то степени сыграли важную роль фольклорные традиции адыгов, т.к. в адыгском (черкесском) устно-поэтическом творчестве обширное место занимают устные рассказы – «Хабары» («Хабар», как и «новелла» в итальянском языке, в кабардино-черкесском тоже буквально означает «новость»). Эти рассказы во многом содержат элементы жанра современной новеллы. Наверное не зря в данном жанре плодотворно работают адыгские писатели разных поколений, представляющие Адыгею, Карачаево-Черкессию и Кабардино-Балкарию (Т. Керашев, Б. Мазихов, М. Кармоков, Б. Утижев и др.).

Одной из заметных фигур из перечисленных писателей является Борис Утижев. Его новеллы различны по своей тематике и содержанию. Уместно будет рассмотреть их в порядке их создания, следуя хронологическому принципу. Новеллами открывается книга Б. Утижева, изданная

в 2005 г. [50, с. 5–94]. Первые две новеллы «Жэнэтбзу» («Райская птица») и «Гум и тазыр» («Наказание сердца») написаны в 1971 году. Автору удалось художественно отобразить темы, которые были актуальны тогда для общества. В новелле «Райская птица» речь идет о рядовой семье тракториста Мурадина, его жене и их сыне Хасене. Действие новеллы начинается со сцены ожидания Зули своего мужа Мурадина, который пристрастился к водке и домой возвращается после пьянок. Уже поздно, не первый раз она так ждет своего мужа, но сегодня ее тревоги особенные. Стоит какая-то пугающая тишина в доме. Автор с большим мастерством описывает психологическое состояние героини, которая, преодолев страх, заводит часы в коридоре и садится за стол. Она засыпает сидя, и ей снится роскошный дом. Зули одета красиво и сама выглядит привлекательно. Статный парень приглашает ее в дом, Зули идет вверх по ступенькам к нему. Она настолько хорошо одета, что «трудно различить, где тело, а где одежда». Зули откликается на неслышный зов молодого красавца, входит в двери. В один из моментов Зули испугалась своего поступка, она же замужем, у нее сын, что она делает. Но приблизившись к нему, она узнает в нем мужа. Они обнимаются, целуются. Мурадин говорит, что этот дом весь принадлежит им, в большой комнате, «сотканной из солнечных лучей, куда ее пригласил Мурадин, сидит сын Хасен, окруженный прекрасными игрушками. В третьей комнате стоит роскошная мебель, кровать. На ней они предаются утехам.

Идиллическая картина прерывается криком: «Открой двери, шевелись... Чтобы ты оплакивала покойника» (у кабардинцев есть такое проклятие). Зули дрожащей рукой открыла двери, ее обдает резкий запах самогона. Мурадина поддерживали два его друга, его сменщик тракторист Хамитбий и безработный Мухажид, «прописанный во дворе буфета». Друзья Мурадина говорят, что Зули не ждала не только их, но и самого Мурадина. Зули стоит в оцепенении, если пригласит их – в доме нет никаких продуктов, не приглашать тоже нельзя по этикету. Не дожидаясь ее решения, оскорбляя жену словами, Мурадин дает ей пощечину грязной и тяжелой рукой. Друзья оставили их и ушли, нахваливая своих жен. Оказывается, они поспорили, как их встретит каждая из трех жен. Мурадин зашел домой и долго кричал: «Убирайся, бессовестная, убирайся! Ты меня опозорила» [51, с. 43]. Зули думала, что муж проспится и успокоится, но Мурадин не унимался, он взял со стены ружье и начал его заряжать. Бедной женщине пришлось ночью покинуть дом, забрав с собой ребенка.

И в доме матери Зули не нашла покоя. Через месяц мать стала говорить, что ее муж каждый день пропивает деньги, а ребенку не на что купить обувь. Она советует ей вернуться к мужу, но Зули возражает: «Не пустит он ее обратно, вот уже месяц, ни он, ни его родственники даже не заикнулись словом о ребенке. Я ради него пошла бы на жертвы, но...» Мать и дочь ссорятся, потом мирятся. Их конфликты исходят от бедности, от униженного положения женщины в семье.

В конце концов, мать от отчаяния придумывает выход: отнести ребенка к отцу в отсутствие Мурадина и оставить там. Может из-за сына все изменится к лучшему. Зули так и сделала, запасным ключом открыла дом мужа, оставила в постели спящего мальчика и ушла.

Автор нашел трагический конец сюжета этой новеллы. Мурадин вернулся поздно домой в сильном подпитии, завалился и крепко заснул. Утром он встал, поискал папиросы, стянул шубу с кровати и увидел страшную картину. На углу кровати лежало придавленное к стене бездыханное тело собственного сына. Отец ревел, метался, сбежались люди. Прибежали Зули со своей матерью, родственники с обеих сторон. Они обвиняли друг друга, кричали. Люди разделились: одни обвиняли мать с дочкой, а другие Мурадина. Мурадин хотел ударить жену, но люди скрутили его.

«Чужие что, – пишет автор, – как всегда разделились группами и шептались». Все кричали, плакали. «Молчал только один бедный Хасен. Он улетел, не успев узнать ни сладости, ни горечи жизни. Он оставил много невысказанных хороших слов, остановилось сердце, тонкое сердце, не успевшее расцвести радугой чувств» [51, с. 50].

Последняя фраза, не успевшая слететь с уст, была немым вопросом: «Сытыр си лажэ мыгъуэт сэ? СыткIэ сыщыкъуэншат мы псом ди зэхуэдэу кыйтхуигъэщIа дуней дахэшхуэм?» (Что я сделал такого? Чем я провинился в этом красивом и созданном для всех мире?)

Уже в этой новелле, созданной Б. Утижевым задолго до написания своих трагедий (1971 г.), автор обнаруживает дар мастера драматического сюжетостроения. Автор проводит через все произведение тему безысходности бедных людей, которую связывает с образами матери Лялюх и дочери Зули. Положение женщины усугубляется нравственным падением мужа. Это ускоряет деградацию семьи. Автор заостряет внимание читателя на некоторых нюансах психологии деревенской женщины того времени. Зули не может перешагнуть через законы адата,

который обязывает уважать мужа. Терпимость женщины почти не знает предела. Муж прогнал из дома жену, но она готова простить ему все грубости ради благополучия единственного сына. Ее настраивает и мать быть терпеливой, уступать, если даже Мурадин не прав. Мать с дочкой боятся и слухов окружающих, которые, как правило, осуждают разведенных. Интересен разговор матери и дочери после ссоры. Мать хочет, чтобы дочь любой ценой вернулась в дом мужа. Она говорит: «Женское счастье – оно как тонкое стекло, очень хрупкое, оно может поломаться от случайного удара, но потом его невозможно скрепить» [51, с. 45]. Она советует дочери не перечить мужу ни в чем, ибо женская доля – терпеть, это веление Аллаха. Очевидно, что здесь многое преувеличено. В жизни подобные случаи – исключение. Но это верно по своей сути, так как без гиперболизации не будет понята острота проблемы.

Б. Утижев – тонкий мастер портретной характеристики персонажей, ибо он был настоящим художником. Разговор матери с дочкой прерывается следующим описанием лица матери: «Анэм и нэкIу зэль-ам кьытельэда нэпсыр и Iэдакьэ пхъашэмкIэ трильэшIыкIащ. Лэдэхэм щIагъэна а нэкIушхьитIым къатещ хуэдэт Лалыху и ныбжь адыгэ бзылхугъэ псоми я тхьидэ гурыфIыгъуэншэр. Апхуэдэм «гъащIэкIэ» уеджэ хъуну шытмэ, – щIэшIарэ насыпым къапикIухь зэпыту ирахьэкIа гъащIэм и сурэт пэжыр [51, с. 46]. («Слезы, покотившиеся на морщины лица, мать вытерла шершавой ладонью. Казалось, что ее лицо, усеянное морщинами, отражало безрадостную историю многих адыгских женщин-ростовниц Лялюх. Если это можно было называть словом «жизнь», то их впрягли в жизнь. Ее лицо составляло правдивую картину жизни, которую стороной обходила радость»). Здесь нет злоупотреблений изобразительно-выразительными средствами, но автор через точный подбор слов и выражений достигает психологической достоверности, правдивости происходящего. Этому служит портретная и речевая характеристика героев. Речь автора и персонажей органически сочетаются. В них мы видим много слов и выражений, свойственных эпохе и своеобразию родного языка, которые с трудом переводятся на другие языки, как, например, «Мыгъуэ», «мылкурэ унэрэ шхьэкIэ сэ фочьпэм сыфIыхьэфынукъым», «Нэрыбгэ», «КхьыIэ», «Къуахьууэпсыхьуэр къагъэпсалъэу зачэтхьэжу къэсащ» и др.

Общеизвестно, что художественный перевод поэзии – занятие весьма трудное. Проблема актуальна и для прозы, ибо и в ней, хотя и

не так плотно, налицо нюансы языка, его фразеология, национальное своеобразие лексики и синтаксиса.

Трудно переводить произведения поэтов и писателей, которые имеют свой оригинальный и яркий стиль, свою творческую индивидуальность. Талантливые писатели отражают дух народа, особенности его художественного менталитета. Таковы Али Шогенцуков, А. Кешоков, Б. Куашев, Х. Бештоков, Б. Утижев и др. Они, в свою очередь, обогащают лексику, образную систему родного языка. Анализ и других новелл Б.Утижева убеждает нас в этой мысли.

В том же году, что и «Райская птица», была опубликована новелла «Гум и тазыр» (Суд сердца, 1971). В ее основе лежит сюжет о прекрасной любви художника Жансоха и врача Марят, которая не смогла сохранить эту любовь, она отступила перед силой обстоятельств. Муж попал в автомобильную аварию, в результате чего стал инвалидом, прикованным к постели, а позже умер. Умерла следом и его мать, свекровь героини новеллы.

Автор использует ряд неожиданных композиционных приемов. Разговор идет от персонифицированного образа сердца Марят, а временами автор берет на себя комментарии. Произведение начинается с описания времени очередного пробуждения весны: «Опять весна. Опять зацвела сирень. Опять выводят свои трели птицы. Опять откуда-то доносится мелодия, выворачивающая душу наизнанку».

Повтор слова «опять» создает динамику нарастания чувств Марят, которая сидит одна в глубоких раздумьях. Ей адресуются слова: «Кто тебе принес тяжелые мысли: весна? Пробудившийся мир? Или мелодия, ставшая незабываемой?» Эти риторические вопросы задает само сердце и отвечает на них: «Нет, Марят, они принесены сердцем. Мною. Весна просто бросила в них искру... Знай, Марят: сердце ничего не забывает» [Там же].

Далее идет «расшифровка» воспоминаний через внутренний диалог сердца с Марят. Оно напоминает о красоте одной ночи после свадьбы. Полная луна светила в окно возлюбленных. В сердце лилась любимая мелодия. Все было необычно: и ветерок, проникающий в окно, и биение сердца Жансоха, и непривычное слово «супруг». Сказка и быль были вместе. Глядя на луну в небе, которая радовалась их счастью, вспомнилась легенда о Луне и Солнце. Луна и Солнце вечно стремятся другу к другу, ходят следом и не могут встретиться, они светятся от

любви, освещая весь мир в любое время, но «никто не может их спасти от одиночества» [51, с. 51]. Сердце говорит, что люди счастливее Луны и Солнца. Не обделена этим счастьем и Марят.

Жансох просыпается и «подключается» к рассуждениям: «Я часто думаю, Марят, в мире больше тайн, чем яви, но ясно лишь одно: как бы мир не менялся, в нем всегда больше красоты и счастья. Луна и Солнце светят всегда, какие бы тучи не закрывали их. Надо находить их».

Жансох – талантливый художник, у него уйма друзей, больших планов, о которых он делится с Марят. Несколько весен счастливо прожили супруги, у них появился сын. Все шло прекрасно до очередного дня рождения Жансоха, который в семье отмечали всегда с размахом, в кругу друзей и родственников. Вот и на сей раз в доме Марят собираются художники, артисты, врач, но к столу не успел приехать виновник торжества Жансох, который вот уже две недели занимался оформительской работой в Приэльбрусье.

Гости поели, выпили, пошутили, и тихо разошлись, не дождав-шись приезда хозяина дома. Поздним вечером позвонил знакомый мужа хирург и сообщил, что Жансох попал в аварию и находится в больнице в Тырнаузе...

Страшно было смотреть на Жансоха, лицо которого было забинтовано. Были видны только губы и глаза. Марят рыдала весь вечер. Автор мимоходом замечает: «Что же оплакивала Марят – Жансоха, свою судьбу или будущее шестилетнего сына?» Эта реплика как бы предваряет дальнейший ход сюжета. Больше двух лет лечили Жансоха в разных больницах, ампутировали ноги... Жизнь его угасала.

Б. Утижев с глубоким психологизмом передает состояние больного, которого привезли домой доживать свои последние дни. Автор философски рассуждает о надежде: «Уоу, гугъэ, гугъэ! Сыту дахащэ, сыту ІэфЫщэ хьурэ уэ уи пцЫр, ухыгъэм и хабзэ ткІийм джатэр кьыщытхуиІэтым деж. Уэ уи дыгъэ нэпцЫм и бзийхэрат Жансэхьуи кьыхуэнэжар... А цЫхур иджыри зэрыхуэпсэур, хубжьу псэуну зэрыхуейр кьозыгъащІэр нэщІащэ фЫццИтЫм кьипль нэ пІащэхэм я закьуэт, ахэр макъыншэу кІийрт, псальэншэу льялуэрт гур зыщІэхьуэпс узыншагъэ Іыхьэ щхьэкІэ». («О надежда, надежда! Какой сладкой, какой прекрасной становится твоя ложь, когда над человеком занесен меч кончины. Для Жансоха остались лишь лучи ложного солнца надежды... О желании жить этого человека говорили лишь большие глаза

на фоне черных век. Эти глаза беззвучно кричали, без слов молили о мечте сердца – о кусочке здоровья») (Перевод подстрочный).

Автор говорит, что ни один человек еще не умирал без надежды жить, видимо поэтому глаза человека блестят до последних мгновений. Не было на свете людей, которые не бежали бы, не ползли за надеждой, как и нет не обманутых ею людей.

Болезнь была неизлечимой. Видя состояние жены, Жансох сказал ей: «Все, что было между нами, – в прошлом, оно не вернется. Я не хочу утопить твоё счастье в моем надломленном мире, иди домой... Я ... за мной есть кому ухаживать. Мать. Мать справится с этим» [51, с. 55]. Эти слова «окрылили» Марят, но она сделала вид оскорбленной и выпалила: «Я знала, что и ты, и твоя мама давно ненавидите меня. Если вы не можете меня терпеть, что ж, я уйду» [Там же]. Жансох не ожидал таких слов от нее, взгляд которой и улыбка которой заменили бы все лекарства.

Даже после потери самой любимой и после всех предательств, всегда у человека остается последняя твердыня – мать. Она осталась с ним до конца дней опорой. А Марят... она вышла за обеспеченного человека; Жансох умер, прожив меньше года после ухода жены.

Марят живет хорошо, но у нее тревожно на душе. Состояние героини автор передает, повторяя вводный эпизод новеллы:

Опять весна.

Опять цветет сирень.

Опять птицы продолжают песни.

Опять доносится песня, выворачивая душу.

В природе ничего не изменилось, она не вмешивается в дела и тревоги людей. Хорошо, что не вмешивается, а то и она бы тоже страдала.

Собственное сердце обращается к Марят: «Вот сидишь, вспоминая многое. Их много, будто ты жила тысячелетия. Ты найдешь в прошлом и хорошее, и то, о чем ты будешь вечно жалеть... Жансох... Ты думала, что быстро забудешь его. Но ошиблась. Он всегда со мной, в твоём сердце. После твоего ухода Жансох прожил только полгода... Ты не смогла хотя бы притворяться в этот период. Ненадолго пережила его смерть и мать.. Сейчас ты живешь в достатке, муж из тех, «кто горлом процеживает масло» («дагъэр ГукIэ ез» – так говорят кабардинцы), но ты не можешь уйти от воспоминаний, тебя мучает тайна. Как тяжело жить с тем, кого не любишь. А во мне, твоём сердце – другой [51, с. 57]. В конце новеллы автор делает резюме: Марят не может уйти от возмездия, ибо сердце

ничего не забывает, сердце ничего не прощает. Эти слова идут из сердца самой Марят. Любовь никогда и никому не прощает предательства. Эта истина утверждается автором через художественную находку – диалог сердца и самой героини, обреченной на вечные муки воспоминаний о настоящей любви. Любовь, согласно суждению автора, это и воля – во имя сохранения не только любимого человека, но и собственной духовности. Малодушие оборачивается не только предательством близкого человека, но и кризисом собственной души.

Новеллы Б. Утижева не похожи одна на другую, как по тематике, так и по композиции и сюжетостроению. Каждая из них оригинальна по художественному воплощению авторской идеи. Такова и новелла «МэракIуэщыпэ», опубликованная в 1974 году. В вольном переводе ее название звучит как «За земляникой». В произведении речь ведется от лица автора. Сюжет отражает и некоторые автобиографические элементы. Молодой человек возвращается из города в свое селение. Как учила мать его и других своих детей, он в каждый приезд должен был проведать всех больных в округе, выразить соболезнование родственникам, если кто-то умер. Вот и сейчас он в доме Залимхана, который при смерти.

Б. Утижев образно и зримо передает состояние больного, который остался один, без детей и жены (она умерла раньше детей). В доме только соседи и знакомые. Больной ждет смерти, как раненый волк в своей берлоге. Автор пишет: «Ажалым нэ зыхурища псэр ещхыщ IукIэ кьеджэ блащхьуэжьейм хуэм-хуэму хуэкIуэурэ, икIэм-икIэжым зыIурильафэ хьэндьркьуакьуэм» [51, с. 24]. Душа, которую смерть избрала своей жертвой, подобна лягушке, которую змея медленно, движение за движением, сковывает своим взглядом и в конце концов заглатывает. Мы привели эту фразу, с которой начинается новелла, чтобы показать, как серьезно работал над языком писатель еще в начале 70-х годов. В буквальном переводе предложение звучит так: «Душа, на которую положила глаз смерть, похожа на лягушку, медленно ползущую в пасть дракона по зову горла». Автор нашел очень удачную параллель русского выражения «Положить глаз» – «нэ зыхуища». Точен и образ змеи – «блащхьуэжьей». Это не просто змея, а роковая змея, не ведающая пощады.

И здесь, и в других произведениях большое значение автор уделяет «говорящим» именам персонажей. В данной новелле имя «Залимхан» переводится буквально как «Злой хан», «Жестокий хан». Хотя

он далеко не хан, но эпитеты «злой», «жестокий» вполне уместны. Об этом говорит прошлое персонажа. Автор пишет, что «многие в селении мечтали о «внезапной его кончине», ибо сделал много плохого для них. Он был активным, агрессивным деятелем во времена, когда «власть принадлежала тем, кто носил широкие галифе».

Залимхан сам из простого народа, но чуть возвысившись, он глумится над такими же, как сам. Он стал на короткое время колхозным бригадиром, несколько лет ведал амбаром колхоза, был заместителем заведующего тока, сторожем и т.д. Он – представитель той категории людей, которым обычно не доверяют важных постов, но и на перечисленных мелких должностях Залимхан становится грубым, жестоким, верноподданным начальству и грозой для простых крестьян. Автор наделяет Залимхана соответствующим внешним видом. Здесь прерывается характеристика Залимхана, который лежит в своем доме, при смерти, не наживший ни добра, ни доброй памяти односельчан. Молодой человек, от лица которого выступает автор, посчитав бесчестным что сидит в доме человека, о котором знают столько плохого, незаметно уходит.

Автор переходит к воспоминаниям: «Пщыхъэшхъэш. Зи дыщъ щхъэщыр зэщ!эзыкъуэж дыгъэр къурш зэхуакум къыдоплъ» [51, с. 28]. «Вечер. Солнце, собрав золотые пучки своих волос, еще раз выглядит из-за двух скал». Сравнение лучей солнца, олицетворения образа солнца, «собирающего перед заходом золотистую прическу» – это поэтическое описание, создающее резкий контраст с так же уходящим Залимханом.

Прекрасный пейзаж, так сочно описанный автором, уносит его от грустных мыслей о смерти к утверждению жизни, ее победе над смертью.

Под грузом разных мыслей лирический герой поднимается на возвышенность, с которой родной аул виден как на ладони. Он называет ее «Наша Вершина». С этим местом связаны лучшие годы автора. Вот и сейчас он вспоминает о детстве именно здесь. Данное место стало символическим, неким «чистилищем», свидетелем «дней минувших». Автор считает ее самым «сладким местом» в своей жизни. (После смерти автора на этом холме поставлен оригинальный камень в честь памяти писателя).

С большим мастерством Б. Утижев описывает детство своего поколения, используя массу эпитетов: босоное, бледное, легко гнущееся,

правдоборское. Детство пролетело над жизнью, оно осталось «на другом берегу». Между берегами пропасть, из которой «поднимаются песни «гыыбзэ» («песня-плач»). Детство было бедным, неустроенным, жестоким, но все равно детство – это дар божий, оно всегда живет в душе человека. После подробной характеристики тяжелого, послевоенного детства автор, в который раз, разворачивает сюжет в новом направлении. Дальнейший рассказ посвящен истории одной семьи, которая появилась в ауле внезапно. В этой семье не было мужчин: их сослали в Сибирь из-за дворянского происхождения. С ними были жены и дети, которых все же отпустили. Мать и пятеро ее дочерей купили невзрачный домик, привели его в порядок своими силами.

Мальчик, от лица которого ведется рассказ, был рад появлению новых людей. Его радость удвоилась, когда с младшей из дочерей – Нурой – они оказались в одном классе за соседними партами. Писатель тонко передает психологическое состояние семьи Аштенновых, они были постоянно под каким-то прессом печали, страха.

Между мальчиком и девочкой сразу установились дружеские отношения, они часто переглядывались во время уроков, беседовали по дороге из школы. Однажды он предложил Нуре пойти за земляникой на старое плато, возвышающееся над селением. Она с радостью ребенка приняла приглашение. Он ей объяснил, что знает место, где полно ягод, но надо остерегаться объездчика Залима, который охраняет сенокосные места. Все его боятся. Нура тоже была охвачена страхом, ибо в Сибири она видела многих «Залимханов», наводящих ужас на простых людей. Но мальчик успокоил ее и предложил пойти туда в обед, когда Залим обычно спит после приема пищи.

Автор красочно описывает поход юных людей, их игру, которую предложил мальчик. Они должны были с разных концов по высокой траве ползти друг к другу, а при встрече выявить победителя по количеству собранных ягод. По условиям игры побежденный должен слезать с лица победителя следы трех ягод, раздавленных предварительно. Он старался больше есть, чем собирать, чтобы победила она. Когда они доползли до встречи, он посмотрел на ее лицо. Лирический герой говорит: «Я в своей жизни видел много чудес, много красоты, но такого прекрасного взгляда Нуры никогда после не видел». И природа была достойна той чистой и красивой любви, которая зарождалась между подростками. Запах трав, игра солнца, музыка природы усиливали их

чувства. Нура отнекивалась от второй части игры. Он на это ответил, что в этом случае обидится. Богиня полей создала всю эту красоту. Об этом старик-сказочник Мудар часто вечерами рассказывал детям.

Когда девочка согласилась на то, чтобы с ее лица мальчик губами убирал следы трех ягод, мальчик оказался в нерешительности. Он дотронулся до ее волос, и в это время прозвучал страшный голос: «Мать вашу... рожденные вне закона, почему вы сенокос превратили в место разврата?» [51, с. 36]. Подростки вскочили со страхом. Да, это был Залим. Он обратился к девочке: «Так это ты, дочь контры? Не успела родиться, а уже проститутка!» Нура заплакала. Мальчик держал ее за руку. Залимхан потребовал отпустить ее руку и кричал: «И ты, щенок Факцуевых, не лучше их». Залимхан кнутом бил их до крови и гнал детей в село, на улице люди видели их, некоторые пытались подойти к ним, но Залимхан был похож на героя, поймавшего крупных шпионов, врагов народа. Он кричал: «Не подходите к дочери бессовестных родителей!»

По дороге навстречу ехала старая машина «Форд», оставшаяся после войны. Неожиданно Нура бросилась под ее колеса. Шофер резко остановил машину. Но было поздно: Нура была при смерти. Она с трудом открыла глаза и посмотрела в лицо своей первой любви и произнесла последнее свое слово: «Хаджисмел» (так звали мальчика). Злодей Залимхан, видя, что дела развернулись не в его пользу, ретировался с места событий. Водитель и Хаджисмел бережно положили труп девочки на траву.

Хоронили ее скромно. Было мало людей, то ли люди боялись прийти на похороны раскулаченных, то ли их родных еще не знали на новом месте жительства.

В семье Аштеновых были хорошо знакомы с законами, но несправедливость в стране не давала им повода и желания наказать Залимхана, виновного в этой трагедии. Они осознавали, что время нуждалось в таких, как Залимхан. Затаив обиду, семья незаметно ушла из этого селения.

В последней части новеллы от лица автора идет разговор со старым плато «Щыгузь» (буквально – «старая вершина»). Это место стало свидетелем многих судеб, оно хранит много тайн. После этого лирический герой посещает кладбище, находящееся рядом с вершиной. Там он видит скромную могилу Нуры с покосившимся деревянным надгробием. На него нахлынули воспоминания, он говорит: «Я тебя храню в

сердце, Нура. Буду хранить, пока живу. Ты будешь со мной отвечать на вопрос: "Любовь это? Или что? На этот светлый вопрос"» [51, с. 39–40]. Новелла «Сбор земляники» заставляет думать читателя о непреходящих нравственных ценностях, она учит быть бережным к светлым чувствам юных людей. Вместе с тем автор изобличает особый тип людей, таких как Залимхан, который не задумывается о том, что люди будут думать о нем в час беды. Несчастен Залимхан, но он сам виноват в этом, образ раскрыт изнутри.

Теме любви, первой любви, посвящена и следующая новелла Б. Утижева «Гухэль жыг» (1977, буквально – «Дерево сокровенных чувств»). Как и во многих произведениях, писатель здесь использует сюжетную линию, идущую из воспоминаний. Автор как бы демонстрирует «Поток сознания», он стремится еще раз «пережить» прошлое. Рассуждения идут от лица автора, ведущего диалог с возлюбленной, с природой. Он говорит: «Зима. Холодно. Туманно. Я люблю в такие дни бродить один. Туман сокращает обзор, но дает простор мыслям, которые ведут часто к неожиданному. Мысль более всего уводит в гости в страну воспоминаний. В этой стране осталась моя первая любовь, дерево моих юношеских сокровенных чувств. Вот и сейчас я иду к груше, свидетельнице наших тайн... Вот сейчас я обойду холм, и дерево двинется ко мне из тумана, раскроет свои огромные руки – ветви навстречу объятиям».

Однако герою открылась ужасная картина: на снегу, словно тела погибших в бою, лежали останки дерева, вырванные корни, распиленный на куски ствол. Кругом следы безжалостных людей. На этом грустном фоне, автор предается светлым воспоминаниям о первой любви к девушке по имени Магират... «Тот вечер, – говорит рассказчик, – вышел из сказки. Его украсили гурии. Я в жизни больше не видел таких вечеров! Кто такие по сравнению с тобой (Магират. – Х. Б.) Луна?! Лес?! Тихо прикасающийся к твоим щекам ветер?! С шепотом бегущая речка?! Мирно смотрящие на нас горы?! Все они лишь твое окружение. Казалось, что ты глядишь, одаривая их частичкой своей красоты» [Там же. С.10]. Так может думать только тот, кто юн, чист душой и впервые испытывает это священное чувство. И только так он должен воспринимать мир.

«Я смотрел с ненасытностью в твои глаза. Сколько поэтов писало о глазах женщин, сколько слов, сколько сравнений использовано, но никто не достиг высоких тайн женских глаз. И не достигнет. Всякий,

кто отправляется в страну эту, погибает. Как легко погибает! Я бы и нынче пустился в эту дорогу, если бы подо мной была «лошадь молодости», исчез бы в ее глазах, растворился бы в них, но...». Далее автор рассуждает о быстротечности времени, уносящем в своих потоках молодость, он обращается к себе с извечными упреками: почему многого не замечал в молодости, почему не сохранил всех друзей, любовь, и возвращаясь к тому памяtnому вечеру, герой признается, что большое грушевое дерево стало гнездом его первой любви, оно слушало все разговоры влюбленных, знало их тайны. А говорили они «чаще глазами», ибо нет богаче языка, чем «язык глаз». Язык, основанный на звуках, ограничен нормами, а «язык глаз», «язык любви» содержит безбрежные чувства и мысли. Писатель говорит, что есть люди, которым покажется глупостью состояние влюбленности, но это не их вина, а их беда, ибо это состояние должно приходить к каждому из живущих на земле. «Влюбленность – это чудесная книга, которую хочется многократно перечитывать. Любимый человек, кажется, создан из вземной материи, из звезд и луны. При первой любви есть даже страх прикоснуться к возлюбленной. Эта любовь дает крылья сердцу, телу» [51, с. 11]. В тот вечер влюбленный юноша был счастлив, он думал, что счастье будет сопровождать его всю жизнь, он не знал о трудностях и испытаниях жизнью. Писатель, как принято это делать в жанре новеллы, резко разворачивает сюжет. Магират в тревожном состоянии сообщает: «Анзор, меня выдают замуж». Эти слова прозвучали для Анзора как гром среди ясного неба (имя персонажа, от лица которого идет рассказ, мы узнаем в середине произведения в диалоге, как это было и в предыдущей новелле Б. Утижева). В голове Анзора не укладывается, как можно уйти так внезапно от любви. Анзор знал, что Магират живет с бабушкой, но не знал о всех подробностях ее трудного детства: отец умер, мать вышла замуж вторично. Родная мать, боясь вторично потерять мужа, относилась к дочери без должного внимания, об отчине и нечего говорить. Магират возвратилась в отчий дом к бабушке. Свои сложные отношения с матерью Магират «спрятала в глубине сердца», но они словно заноза тревожили ее. Когда подросла внучка, бабушка решила при жизни ее устроить по своему разумению: нашла состоятельного вдовца, намного старше Магират, и умело повела дело.

Магират обратилась к Анзору: «Что нам делать?» У возлюбленных было всего три дня на то, чтобы сохранить любовь. Они посмотрели в

последний раз на дерево, где проходили их встречи. «Кто знал, что оно останется единственным памятником нашей любви», – скажет Анзор впоследствии.

Анзор обещал плачущей Магират что-то предпринять, найти выход. Но обстоятельства были не на их стороне. У Анзора старший брат не был женат (по адыгским обычаям нельзя обходить старшего в таких случаях). Здесь писатель не делает это главной причиной трагедии влюбленных, а находит аргумент психологического порядка. Он пишет: «Человека сопровождает врожденное чувство страха. Нам кажется временами, что мы оставили его в прошлом и больше страх не сможет тормозить наши чувства. Но страх постоянно следит за нами, подстерегает момент, когда мы в тревоге, в неведении, он распространяется в теле, ведет к апатии. Это случилось и со мной... Не хватило тех трех дней для принятия решений...».

Итог печален: «Дерево надежды. Я опять пришел к тебе. Ты служил мне утешением. Ты делился со мной своей красотой. Но вот: ты лежишь передо мной. Лежишь как трагически убитое тело лучшего друга. Как убитое тело моей первой любви» [51, с. 9–14]. Такой неожиданный финал свойственен и другим новеллам Б. Утижева. В них отточен и выразителен язык автора и язык персонажей.

Три года спустя писатель опубликовал новеллу «Вдова» (1978), тема которой была типичной и актуальной после Великой Отечественной войны. Война сделала вдовами миллионы женщин. Многие из них, как и Зенаб, персонаж данного произведения, стали вдовами в цветущем возрасте. В этой новелле главным для автора являются не события, а психологическое состояние героя. В образе Зенаб многие женщины того времени могли увидеть свою судьбу, настолько много типического в нем.

Молодая женщина, у которой муж погиб на фронте, осталась с двумя малолетними сыновьями. В ней борются два чувства: память о любимом муже и зов самой природы, требующей семейного и личного уюта, устроенности.

Писатель с большим мастерством изобразил сложное психологическое состояние красивой и молодой женщины, которой приходится постоянно подавлять свои чувства, свое право жить полноценной жизнью в этом неполноценном мире.

Как и во многих произведениях Б. Утижева, и в этой новелле важную роль играют воспоминания. Именно воспоминания о любимом

муже сдерживают чувства красивой и здоровой молодой женщины. Произведение начинается с описания семьи Зенаб. Вечер, мать уложила детей спать и пошла купаться в спальню. Куда душа стремилась, а умом боялась заходить. Зенаб, купаясь в большом медном тазу, вспоминает, как они с Муратом любовались друг другом. Приняв душ, она подходит к зеркалу и видит себя со стороны. Автор подробно описывает прекрасное тело, «созданное для любви и мужчины». При этом откровенное изображение женского тела, хотя оно раньше не встречалось в нашей литературе, не выходит за рамки приличия. Прелестные груди героини автор сравнивает с «магнитом, зовущим к себе», они содержат всю «сладость жизни». Идет внутренний диалог самой Зенаб со своим телом. Она обращается и к Всевышнему, почему он ее оставил в таком возрасте без любимого. Устыдившись нахлынувших сиюминутных чувств, Зенаб тушит свет и ложится спать.

Гибель Мурата стала еще более тяжелой для его матери Зурьят. Она лишилась рассудка и вскоре умерла, что усугубило положение Зенаб. Однако Зенаб не сдалась, она стала работать секретарем в конторе. Для нее главной целью жизни становятся дети. На новой работе Зенаб оказалась в гуще людей. Мужчины не могли не замечать ее красоту, мягкость, воспитанность. Многие делали ей комплименты.

Писатель вводит далее новый персонаж. Это – тридцатилетний Заурбек, который вернулся с фронта. На войне он заслужил ордена и награды. Он красив, статен, за словом в карман не лезет. Все девушки в селении проявляют живой интерес к его персоне. Однако сам Заурбек равнодушен к молчаливой и грустной Зенаб. Она не могла не заметить его ухаживаний, взгляда, шуток. Ей тоже Заурбек нравится, но тень мужа постоянно при ней. Да и по слухам Заурбек имеет семью. Он прислан в это село из других мест, поэтому его мало кто знает.

Б. Утижев сумел мастерски передать психологическое состояние Зенаб. В ней борются сердце и голова. Эта раздвоенность мучает ее. Ухаживания Заурбека еще более усложняют ее состояние.

И вот в один прекрасный вечер, Заурбек подходит к окну Зенаб и тихим голосом шепчет: «Это я, открой». Зенаб до этого лежала и думала о нем, подавляла свои разгорающиеся чувства к нему. Вопросы роем пронеслись в голове: «Как я могу разрушить его семью?» А любовь к Мурату? Если змея укусила палец, то, отрубив палец, можно жить. Но любовь жалит сердце. Нет другого лечения для любви. А дети? Что они скажут потом...» [Там же. С. 21–22].

Зенаб притихла. Сердце стучало в груди, оно говорило: «Вставай, открой дверь, несчастная, открой» [51, с. 21]. Автор описывает сложное психологическое состояние героини, в душе которой шла борьба совершенно противоположных решений. Заурбек после нескольких стуков стал уходить. Зенаб вскочила внезапно, хотела открыть дверь, но ее остановил взгляд Мурата, который «смотрел в упор» с портрета... Он будто говорил: «Куда, бесстыжая, вернись». Зенаб легла в постель и долго рыдала, пока сон не одолел ее. И во сне в ее душе не было покоя. Во сне Зенаб и Заурбек объяснялись в любви, но в какой-то момент... появляется тень всадника за окном. Мурат приближался к ней. Он сидел на лошади и был укутан в саван. Он заходит, берет уголек из печки и расписывает лицо Заурбека, потом заходит в другую комнату, берет двух сыновей на руки и говорит: «Ты бессовестная, не достойна их», и уходит. Она бежит за ними, но дети тоже смотрят на Зенаб с презрением. Зенаб просыпается от своего крика «Мурат, Мурат».

В комнате тихо, солнечный свет мягко ласкает тело, с портрета нежно смотрит Мурат. Зенаб побежала в другую комнату, там дети спали безмятежно. Подошла к зеркалу, лицо тоже чистое, белое. Здесь автор применяет «белое лицо» как эпитет. Есть у адыгов выражение «остаться с белым лицом», что означает сохранить честь, совесть. Зенаб погладила портрет умершего мужа и произнесла «Да сохранит меня Аллах».

Новелла заканчивается пейзажной зарисовкой: «Было самое красивое время, когда весна «посматривает на лето». Время, когда сердце может выйти из подчинения головы. Чудное время. Опасное время для таких одиноких и красивых женщин, как Зенаб» [51, с. 24].

В небольшой новелле Б. Утижев весьма удачно использовал художественную деталь (портрет) для решения нелегкой нравственной проблемы, ставшей перед героиней. Что касается богатства языка автора и языка персонажей, они в этой новелле достигают высокого уровня выразительности.

О росте художественного уровня Утижева-писателя, о его умении сюжетостроения, о продуманности композиции свидетельствует следующая новелла под названием «Лунная ночь» (1980). Рассказ начинается с того, что в одном из селений поселилась молодая женщина с ребенком. Она живет здесь более года и многие судачат, не зная, кто отец маленькой Марины.

Автор с иронией рассуждает об отношении современных людей к матерям-одиночкам. О том, как изменились права людей и их воззрения. Фаруза, мать девочки, не подавала никаких признаков легкого поведения. Она работала медсестрой. Скромная, всегда уравновешенная, часто молчаливая и грустная, она посвящала жизнь двум вещам – работе и своей дочери.

Но был один человек, который знал всю правду о жизни Фарузы, – это главный врач больницы Кербеч. Далее события возвращают читателя к студенческим годам Фарузы и Кербеча. Он на третьем курсе медучилища, она на первом курсе. Кербеч был заметным, симпатичным парнем, на которого заглядывались многие девушки, да и парней там было гораздо меньше, чем девушек. Понравился он и Фарузе. Весна. Объяснение в любви. Все произошло быстро. Все как в сказке чудесно, но, как пишет Б. Утижев: «Все сказки имеют счастливый конец, только любовь часто не ведет к счастью, она не достигает вершин Любви у Фарузы и Кербеча. Вряд ли эта любовь была для двоих, скорее всего она была настоящей только для Фарузы» [51, с. 68].

Кербеч, узнав, что Фаруза в положении, советует ей сделать аборт. Он хочет стать врачом, потом поступить ординатуру, сделать карьеру. В его планах нет места для Фарузы и скорой женитьбы. Фаруза не хочет понять, как можно уничтожить плод любви, это чудо природы. Он непреклонен: если она оставит ребенка, то пусть она забудет Кербеча. Фаруза выбирает ребенка и несколько лет не дает Кербечу знать о своей жизни, о трудностях, а девочке сообщает, что отец умер до ее рождения.

Фаруза и Кербеч живут в разных селениях. Со временем Кербеч женился, сделал карьеру, он теперь главный врач больницы. Жена его из тех женщин, которые довольны, если преуспевают в материальном плане. Единственное, чего им не хватает, это то, что у нее не рождаются дети. Однако Кербеча это не заботит. Он привык к удобствам и относительной свободе.

Писатель разворачивает сюжет, как и принято в новеллах, неожиданным образом. Спустя 15 лет, Фаруза и Кербеч встречаются случайно. В один прекрасный день главврач больницы сообщает медсестре Фарузе, что он уезжает срочно в Министерство, а к нему должен приехать один из друзей. Пусть он подождет в кабинете. «Если не может ждать, то передай эту книгу», – поручает он Фарузе.

И вот спустя время в коридоре появляется мужчина. Приблизившись к Фарузе, он останавливается со словами: «Фаруза! Нужели это

правда!» У Фарузы ноги подкосились. Ей казалось, что она тысячу лет не видела Кербеча. Она ответила, стараясь скрыть дрожь в голосе: «Да, Кербеч... Здравствуй!»

В разговоре Фаруза вспомнила, что не виделись 13 лет три месяца и 11 дней. Сперва разговор не клеился, что-то сдерживало их. Кербеч сразу же сказал ей, что Фаруза, конечно, ненавидит его за то, что он поломал ее судьбу. Однако Фаруза не таила на него зла. Кербеч спросил о дочке, даже попросил устроить встречу с ней, на что Фаруза согласилась, но с условием – скрыть от нее свое отцовство. Так и сделали. Со временем у Кербеча освободилось место медсестры, и он пригласил Фарузу к себе на работу.

Через много лет любовь Кербеча и Фарузы разгорелась с новой силой. Кербеч попросил Фарузу разрешить ему прийти вечером домой к ней, узнав, что дочери не будет. Она отнекивалась, но в душе желала встречи. Уходя из кабинета главврача, Фаруза заметила тогда недобрый взгляд санитарки.

В назначенное время Кербеч пришел на свидание. Любовь между Кербечем и Фарузой вспыхнула с новой силой в эту ночь, «пришедшую из сказки». Автор с большим мастерством и эмоциональностью описывает этот подарок жизни, этот кусочек счастья, о котором давно уже не мечтала Фаруза. Как и бывает в новелле, сюжет вновь делает неожиданный разворот. Счастье превращается в горе, трагедию. В полночь, сорвав слабые петли дверей с треском, в комнату врываются две женщины: жена Кербеча Фатима и ее сестра Лалина.

Все растеряны: Фаруза присела на кровати, не зная, что делать, Кербеч вскочил и пытался надеть рубашку, ноги его не могли попасть в туфли, а вдали «словно два квадратных шкафа стояли две женщины, в чьих глазах был гнев и какое-то удовольствие от успешной операции». Они приказали выйти Кербечу, чтобы он не мешал расправе над бедной Фарузой. Пришельцы вдоволь поиздевались над ней, избили, оскорбили, как могли, и ушли, повторяя громко: «Проститутка, проститутка, проститутка»...

Б. Утижев не только психологически убедительно описывает состояние героини, попавшей в такое трагическое положение, но пытается осмыслить все философски. Он пишет: «Фаруза сидела на кровати как дерево, потрепанное страшным бураном». Однако буран еще не прошел. Земля, давшая ей жизнь, видимо, создала также судьбу бурана.

О тонкости писателя говорит и следующая фраза: «Фаруза сидела и искала хоть какую-то причину, ради которой нужно жить, но не находила. Все было пусто. А как ушел Кербеч, который был многие годы в ее душе, словно драгоценный камень! Сколько он ей снился, сколько было любви. Он оказался маленьким людишкой, пятном!. О том, что Фаруза еще жива, напоминали только боли от травм. Ее тело разрезали по кускам слова «Проститутка, проститутка», она не могла скрыться от них, ее дорога заканчивалась пропастью».

Писатель не передает подробностей о том, что случилось дальше в эту ночь. Фаруза никогда не опаздывала на работу, но на следующий день она не приходила в больницу. Девушка, которую прислали к ней, несколько раз позвала ее с улицы, но ответа не было. Уже уходя, она заметила, что в комнате горел свет. Открыла дверь, вошла в комнату и увидела страшную картину: на полу лежала мертвая Фаруза с признаками мучительной смерти, рядом стоял стакан с ядом, а на столе записка, на которой было написано: «Прости, Марина... Прости, моя маленькая ласточка... Нельзя было по-другому... нельзя было по-другому» [51, с. 92–94].

Так трагически закончилась жизнь Фарузы, честной и благородной девушки, ставшей жертвой обстоятельств, поверившей в высокое чувство, но возлюбленный оказался человеком, недостойным высоких чувств, не умеющим отстаивать их в жизни, что стало причиной гибели молодой женщины. Можно сказать, что данная новелла Б. Утижева является современной трактовкой темы «Маленького человека», бывшей столь плодотворной в прошлую эпоху во французской и русской литературах. В раскрытии этой темы писатель идет дальше художников слова, положивших в основу конфликта социальное неравенство. У Утижева главный акцент делается на показе разных типов характера. Автор делит своих персонажей по нравственным принципам. Он утверждает мысль, что далеко не все люди способны любить и быть любимыми. Кербеч – врач, а впоследствии – главный врач, видимо неплохой специалист в своей области. Фаруза – медсестра. Но конфликт лежит не на этом уровне, он заключается в «таланте любить», которым одарены не все люди, среди которых Кербеч, отец дочери Марины, рожденной от него Фарузой. Хотя и поздно, в нем проснулись отеческие чувства, да и его симпатии к Фарузе тоже оживились. У Кербеча не было детей от своей жены. Все вроде шло к воссоединению с семьей

своей любви молодости. Но случай и малодушие оборвали развитие событий. Б. Утижев, следуя жанровым особенностям новеллы, привел действие к неожиданному финалу.

Следует заметить, что писатель вместе с тем через художественные детали как бы «подготовил» эту развязку в известной степени, изобразив характер Кербеча. Любовь, словно хрусталь, вещь хрупкая, она требует бережного отношения, защиты от невзгод жесткой реальной действительности. Кербеч не рожден для этих высоких моральных ценностей. Это стало причиной гибели молодой цельной натуры Фарузы, доверившей свое сердце этому человеку.

Жанр рассказа, новеллы в частности, дает возможность автору работать над совершенством формы, языком произведения, ибо объем его невелик. Этой возможностью Б. Утижев воспользовался сполна. Это можно отнести ко всем новеллам Б. Утижева, в частности к новелле «Счастье раздают по утрам» (1989), посвященной светлой памяти своей матери.

Содержание носит несколько автобиографический характер. Автор описывает тяжелое послевоенное детство. Война закончилась недавно, «не вернувшихся оплакивали, а из вернувшихся многие стонали от ран, да и ко всему этому в селении был голод, люди изо всех сил старались преодолеть и выжить» [Там же. С. 5]. «У меня, – пишет автор, от лица которого идет рассказ, – было два друга: Аскербий и Суадин, первый был крупнее, со взрослыми чертами, а Суадин – маленький, худенький, но со сноровкой настоящего мужчины». У этих детей дружба была «круглосуточная», их разлучал только сон ночью. Они делили все, часто хозяин санок или игрушки сам пользовался ими меньше, чем другие.

Писатель емко, кратко, предметно и психологически достоверно описывает время, «труднее которого сложно выдумать», когда детей кормили «пищей, чтобы не умереть» («мыгъуэЛус»). Работающих в поле людей кормили одним блюдом из кукурузы, часть которого матери умудрялись приносить детям домой. Детей кормили корнями растений. Зимой собирали гнилую картошку, сушили и делали из нее «котлеты». Как пишет автор, эти котлеты кто-то назвал «бахъсерами», может от слова «бактерия», и мы, «чтобы не видеть их цвет, закрывали глаза, а не слышать их запах – пальцами зажимали нос и ели».

После уборки колосовых, как и все люди, «мои сестры и старший брат по колочему полю собирали остатки зерен, а меня не брали с собой, чтобы я их не нервировал [51, с. 6–7]. В один прекрасный день

утром три мальчика – неразлучные друзья самостоятельно тоже пошли в поле, и на опушке леса обнаружили клочок заросшей сорняками земли, где остались колосья пшеницы, собрали их и вернулись домой с полными сумками.

Далее автор описывает то, как мать обрадовалась этой удаче. Мать с работы вернулась, угостила из своей доли «халамой» (блюдо из кукурузы) сына. Вечером зашли к ним домой друзья отца Хажпаго и Мудар. Последний похвалил детей и, после просьб, начал рассказывать сказки. Мальчик, сидя на коленях отца и слушая привычный голос Мудара, заснул и во сне увидел другую сказку. Ему снилось, будто «все трое друзей в красивой одежде сидят на дереве, на ветках которого растут конфеты, желтые, красные, голубые, а на вершине дерева растет круглый, золотистый словно солнце, каравай хлеба. Мальчики лезут вверх, но не могут достать этот хлеб, ветки голые, трудно по ним ползти. Видя это, сам хлеб наклоняется к протянутым рукам, но герой просыпается от прикосновения мягких рук матери». Она говорила: «Вставай, мой мальчик! Мой единственный! Счастье раздают по утрам!» Старшим понравилось то, как ты собираешь зерна, и решили взять с собой и тебя. Смотри, твои колосья превратились в хлеб, который просится: «Съешь меня!» [2, с. 8]. Действительно, на столе лежал теплый, душистый хлеб, как тот, снившийся ему во сне. Он звал его.

В конце новеллы автор утверждает, что за прошедшее после этого время, жизнь изменилась неузнаваемо, но он до сих пор слышит запах того хлеба, заработанного впервые в жизни, видит добрые глаза своей матери, слышит её приятный голос и слова: «Вставай, мой сынок, моя душа. Счастье раздают по утрам». Это резюме передается итоговой фразой, с которой начинается повествование в произведении, главная идея которого в ценности труда. Через детское восприятие автор воспеваает труд, радость первого заработанного хлеба в жизни. Все это изображено с большой выразительностью, правдиво. Многие люди, пережившие то послевоенное время, могут узнать себя в этих мальчиках, настолько типичными являются эти образы. В этом есть гармония художественной правды и правды жизни, из которой черпает писатель Б. Утижев.

Весьма интересна композиция новеллы писателя с необычным названием «ГъащЦэмрэ нэужымырэ я зэхуакум» (Между жизнью и после. 2000 г.).

Данное произведение необычное и для самого писателя, и для адыгской новеллистики. Мы видим здесь элементы натурализма, «потока сознания», философского эссе. В ней идет сложный разговор о сущности самого человека, о роли в нем тела и души, которые рассматриваются как отдельно, так и вместе. В ткань новеллы вплетается диалог между телом и душой, диалог между душами разных людей. Суть человека рассматривается в «кризисной», «пограничной ситуации», имеющей место на войне, в моменты совершения преступлений.

Новелла начинается с жуткой картины после боя, жертвы которого выписаны в духе натурализма. Здесь жизнь покидает людей: у кого-то нет половины тела, у второго нет рук, у третьего «разбежались по сторонам кишки», чья-то молодая голова с красивым лицом отдельно от тела лежит в журчащей речке, его взгляд обращен к небу, к Всевышнему словно с вопросом: «Зачем ты создал нас, разве для того, чтобы мы убивали друг друга, деля этот мир?» Кругом кровь, содрогания, стоны, предсмертные муки. Через время тела и души разделяются. Души еще не ушли в Космос, но они уже на территории «после жизни» и с изумлением осматривают оставленные ими тела. Эти тела принадлежат противоборствовавшим сторонам. Но удивительно: души и тех, и других не имеют никаких враждебных чувств. Они все изумлены красотой осеннего пейзажа, делятся своими впечатлениями. Одна (персонифицированная душа) говорит, что такую красоту еще ни разу не видела, да еще и сверху. Другая возражает: «Ты разве не летала на самолете, взирая на землю?» Первая признается, что летала много раз на самолете, но тогда была скована страхом. Сейчас я свободна, без тела. Ей вторят другие души.

Здесь Б. Утижев использует драматургические приемы: диалоги, монологи, элементы хора. Души делятся своим опытом, тем, что натерпелись от своих тел, но признаются: они срослись с телами, но одна душа возражает им: «Вы ошибаетесь, я ничего хорошего не видела от своего тела. Я не стыжусь того, что ушла от него... Обвиняю его. Без сна и отдыха работала на него. Да и на эту войну пошла, чтобы одеть, накормить, обути его [51, с. 59]. Все хором стали обвинять эту душу, отовсюду неслись реплики: Как тебе не стыдно? Как так можешь? Это чудовищно.

Спор становится жарким. «Оппозиционная душа» начинает приводить новые аргументы: «Когда мы, души, хотели есть лучше других,

одеваться лучше, строить на несчастные деньги дома, подпирающие небо? Собирать грязные, пахнувшие деньги и золото? Это все слезы тела, их сущность, их знаки».

В конце концов эта душа убеждает других, и они начинают рассказывать о злодеяниях своих тел. «Все верно. Даже достаточно назвать злодеяния на этой войне хозяина того тела, который был со мной, – начала одна из душ свои показания. – Сколько душ мы сгубили. Особо запомнился мальчик. Не запоминаются те, кто знает свою участь, кричат, сопротивляются, а этот... Он сидел и смотрел, раскрыв рот, он верил, что его пожалеют, но мы убили его».

«И я расскажу о том, что не могу забыть», – вторила другая душа. Далее разговор идет о «зачистке», об убиенных с обеих сторон, о девушке-подростке, над которой надругался командир (тело данной души). Он хотел ее пристрелить, но девушка воткнула себе в живот нож, посмотрела с ненавистью на врага, собрала последние силы и плюнула в лицо извергу. Ее взгляд не может забыть рассказчица – душа.

Автор передает «эстафету» следующей душе: «Человечество потратило много тысяч лет для того, чтобы вытравить зверя из человека, но человек может вернуться к звериной сути гораздо быстрее, как это бывает на войне. Лучшим примером этому служит жизнь вон того мертвого тела, с которым мы вместе жили в одном человеке. Вот вы говорили о красоте. Он был рожден для создания красоты. Он был художником, окончил престижный вуз, выставки, успех, имел большие планы. Но в один час все изменилось: бомбой были убиты самые дорогие люди: мать, отец, три сестры и любимая жена... Он, не зарезавший даже курицы, потом стал искать смерти, нашел ее и успокоился» [51, с. 60–61].

Монологи свидетелей и далее продолжают. Следующая утверждает: видимо, Всевышний создал людей, для которых борьба и войны – естественное состояние. Подтверждается известная мысль: «Для кого Война, а для кого – мать родна». В этом эпизоде приводятся факты азарта на войне. Один применял «русскую рулетку», другие изобретали иные способы зверства, от которых получали удовольствие.

В последнем монологе душа-свидетель (очередная) рассказывает ужасные картины: когда идут поиски убийц солдат. По подозрению заходят в один мирный двор, где живут только старик, старуха и беременная женщина. После допросов командир приходит в ярость, ибо он не находит никаких улик о причастности их сына. Он решает

«своеобразно» наказать семью: вспарывает живот беременной женщины, откуда выпал ребенок.. Здесь автор от реального переходит к «светопреставлению». После страшного гула земля расползается, волны подземного моря «слизывают» всех, и земля опять сходится. Это символическое возмездие. Опять стоит прекрасная погода. Словно ничего не случилось. Одна из душ говорит, что виной всему «подземное море, там несметные драгоценности, не дающие людям покоя. Пусть Аллах пожалеет Вас, люди, не умеющие быть людьми». Не успела она закончить свои мысли, как опять слышен гул, молодые люди, которым жить и жить, опять сходятся в сражении, готовые перегрызть горло друг другу. Доносятся звуки автоматов, пушек, из-за леса вылетели самолеты, «выплывающие» смертоносные пули. Все вернулось на круги своя. Одну войну через время сменяет другая.

Принесшие очередные жертвы «подземному морю-молоху», души поняли, что нельзя уже быть в этом ущелье, ибо сюда прилетят другие души очередных жертв. Они стаей птиц двинулись в сторону Космоса. Последний абзац новеллы содержит обобщение: «Рожденные Богом одинаковыми, души стали разными в земной жизни. Находящиеся на последнем пути и ждущие дня суда Господнего души превратились в разных птиц: ласточек, воробьев, райских птиц, ворон, соколов, орлов и др. [51, с. 65].

Б. Утижев в этой новелле, написанной в 2000 году, не ограничивается каким-то одним оригинальным сюжетом, как это принято в данном жанре. Здесь автор мучительно ищет ответы на сложные вопросы современности, призывая в собеседники и читателя, оставляя некоторые вопросы открытыми.

Подводя некоторые итоги наблюдений над новеллами Б. Утижева, надо сказать, что они все остросюжетны, как того требует специфика самого жанра. Им свойственны неожиданные повороты событий. В этих произведениях писателя наглядно видны плоды его нравственных исканий. В них утверждается мысль о том, что далеко не все люди выдерживают испытание любовью. Это высокое чувство доступно не каждому. Как показывает автор в последней новелле, в жизни встречаются даже такие, кто ненавидит это чувство в других.

Как говорилось выше, современно новаторским в адыгской прозе можно считать «новеллу «ГъащIэмрэ нэуэжьымрэ я зэхуакум». Её название можно перевести как «Между жизнью и после». Здесь поднята

проблема тела и души человека. Автор как бы со стороны пытается философски рассмотреть человека: из чего он сделан, как он пребывает на земле, почему он не ценит отведенную свыше ему жизнь? Вопросы не новые, но ответы необходимы.

Писатель не только ставит вопросы и рассуждает о сложных проблемах. И сама форма отображения действительности в этой новелле тоже необычна.

В своих новеллах, как и в других жанрах, Б. Утижев демонстрирует богатство родного языка. Это видно и в речи автора и в речи его персонажей. В прозе Б. Утижева этот жанр занимает особое место по своей оригинальности и художественному уровню. Надо заметить, что этот жанр плодотворно используют и другие адыгские писатели. Это свидетельство того, что в адыгских литературах уже появились традиции, и этот трудный жанр стал продуктивным. В этом есть также немалая заслуга писателя Бориса Утижева.

3. Публицистика

Данный жанр занимает значительное место в творчестве писателя. Это вполне естественно, ибо Б. Утижев несколько десятилетий занимал активную гражданскую позицию по многим вопросам жизни общества. Диапазон его интересов весьма разнообразен. Это: язык, литература, культура, театр, политика, идеология, история и т.д. Сама жизнь адыгов дает обильную пищу для тревог и размышлений. Вот уже два столетия наш народ разбросан по многим странам, да и на исторической родине адыги оказались в четырех субъектах: Адыгея, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия, Лазаревский (бывший Шапсугский) район Краснодарского края. Адыгов разделили и дали им разные имена, чтобы не путать названия субъектов Советской Империи. В истории каждого народа есть трагические периоды, взлеты и падения. У адыгов этот период был одним из продолжительных по времени (XVIII–XIX вв.) и по жестокости. Трагедия Русско-Кавказской войны, продолжавшаяся целый век, надолго затормозила экономику и культуру народа, привела к потере многими родного языка, родины. Это была настоящая национальная катастрофа.

В этих условиях публицистика вышла на передовые позиции с XIX века. Она связана с творчеством просветителей. Особо плодотворно она развивалась во второй половине XIX и в начале XX века [52,

с. 4–5]. Именно первые адыгские писатели-просветители XIX века поведали миру о трагедии адыгов, о проблемах возрождения культуры. Некоторые проблемы, поставленные ими, до сих пор актуальны. Так, например, проблема обучения детей на родном языке в младших классах, о которой говорил Кази Атажукин еще в 60-е годы XIX века, на сегодняшний день остается актуальной и нерешенной. Эти и другие вопросы заново поднимаются в публицистике Б. Утижева.

В нашей науке не всегда ученые дают четкое определение сути публицистики. Иногда за публицистическое произведение выдают совершенно нейтральные по содержанию, описательные и просто познавательные труды. Публицистику, прежде всего, отличает острота, актуальность поставленных проблем, их значимость для общества, авторская позиция. Публицист своего рода барометр человеческих страданий, он не только ставит проблемы, но и пытается найти выход из создавшегося положения. Русская литература вышла на мировую арену во многом благодаря ее близости к маленькому человеку, к социальным и нравственным проблемам. Публицист всегда должен знать «температуру» организма общества, амплитуду ее колебаний и настроений.

Здесь надо оговорить, что занятие публицистикой представляет известную опасность для карьеры писателя, ибо мнение публициста не так часто совпадает с мнением официальных властей. В известной степени Б. Утижеву, позже Народному писателю Кабардино-Балкарии, в молодости активная гражданская позиция мешала выходу в свет его произведений. Он приобщился к литературному творчеству будучи еще школьником, а в студенческие годы весь университет знал его рисунки и дружеские шаржи, стихи, которые печатались в стенгазете филологического факультета, его эпиграммы ходили по рукам. Еще в 1967 году он сдал рукопись первого сборника произведений в издательство «Эльбрус». Она там пролежала шестнадцать лет и вышла в свет только в 1983 году, когда автору уже было 43 года. Еще более странной является судьба статьи Б. Утижева «Родной язык сродни матери», которая с весьма компетентным и убедительным отзывом – статьей Хачима Теунова, одного из патриархов национальной литературы, дошла до читателя лишь 40 лет спустя. Эти факты говорят о том, что Б. Утижев на протяжении многих лет является не только значительным поэтом и драматургом, но также одним из ведущих и плодovitых публицистов республики. Эта тема является актуальной, и этим продиктован ее выбор для данной главы.

В 2007 году вышел сборник публицистических работ Б. Утижева на кабардинском языке «Лъэужь» («След»), объемом в 33 п.л. [53]. В этот сборник вошли в основном публицистические статьи, но в нем есть и выходящие за рамки этого жанра работы. Их не много, но как говорит автор в предисловии, они в какой-то степени показывают «индивидуальную историю» автора, особенности его дум и чаяний. Есть в книге и зарисовки на русском языке, научно-познавательные статьи. Однако главное в ней – актуальные произведения публицистики, написанные Б. Утижевым в период с шестидесятых годов прошлого века до последних лет жизни.

Попытаемся провести анализ публицистики Б. Утижева как одной из сторон его многогранной творческой деятельности. Все ссылки будут сделаны на названный сборник с указанием лишь страницы. В исследовании используем тематический принцип по основным проблемам, которые поднимаются в книге. Большинство статей Утижева посвящено вопросам родного языка, и это вполне естественно, т.к. Б. Утижев профессионально занимался вопросами языкознания на протяжении почти двадцати пяти лет, будучи старшим научным сотрудником отдела кабардинского языка Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института. Он прошел до этого очную аспирантуру в Тбилиси, бывшем тогда главным центром по изучению иберийско-кавказских языков. Успешно защитил кандидатскую диссертацию по лингвистике. Самое активное участие Б. Утижев принимал в создании «Толкового словаря кабардино-черкесского языка», как один из соавторов. (Москва, 1999). Все это обогатило язык писателя и язык его персонажей. Писатели и критики отмечают, что у Б. Утижева язык колоритный, с большим запасом слов. Мы здесь коснемся других вопросов, которые волнуют писателя. У любого языка проблемы развития и функционирования являются вечными. Самые острые проблемы встают ежедневно, ежечасно перед «новописьменными языками», к которым относят и кабардино-черкесский, на котором создавал свои художественные произведения Б. Утижев. Если китайский язык имеет пятитысячелетнюю историю непрерывной письменной традиции, то для многих языков народов Северного Кавказа эта дорога в сотни раз короче. Последние обделены терминологией. Это большая проблема, но, как считает Б. Утижев в одной из маленьких статей в «Газете Юга», «терминология, тем более современная, если образно выразиться, не кровь, не мозг, не душа языка.

Она – что-то вроде пестрого театрального костюма, сшитого для исполнителя какой-то главной роли. Кабардинский язык поистине велик и могуч изобразительными средствами всех уровней языка... с помощью которых можно выразить самые мельчайшие нюансы мыслей и чувств... Вот это качество как раз должно быть очень дорого для писателей и поэтов» [53, с. 623–624]. Данные мысли высказаны автором в последней статье вышеназванного солидного издания. Надо заметить, что оно открывается также словами о проблемах родного языка.

Книга публицистики начинается со статьи «Цемент народа» («Лъэпкъым и шхэпс»), в ней поднимаются проблемы развития письменного языка. Автор глазами писателя обзревает пути создания письменности, современное состояние литературного языка, возможности для сохранения языка адыгов, рассеянных чуть ли не по всему свету, живущих во многих диаспорах в зарубежных странах.

Общеизвестно, что идеологи большевизма «уравнивали» историю народов, для которых точкой отсчета во всех областях жизни была определена Великая Октябрьская Социалистическая революция. Дату создания письменности народов Северного Кавказа, в том числе и адыгов, тоже привязали к ней, хотя они много веков назад пользовались греческим письмом во времена рабовладельческого государственного образования Синдика. Много времени спустя были созданы разные формы собственной письменности. Арабская графика лежала в основе письменности, составленной Умаром Берсеем, Мажидом Фанзиевым, Нури Цаговым. На русской графике были созданы алфавиты Кази Атажукина (он издал книгу на кабардино-черкесском языке в 60-е годы XIX века), Татлостана Шеретлокова и т.д.

Действительно, письменность стала достоянием масс в начале XX века, но нельзя это увязывать жестко с самим появлением письменности.

После создания письменности иногда проходят века, для того чтобы она стала достоянием широких масс народа. Вряд ли, например, армянские крестьяне переписывались в четвертом веке. Таких аргументов много.

Б. Утижев не сильно углубляется в историю в этом вопросе, он анализирует письменность последнего периода. Во второй части статьи он говорит о преимуществах и недостатках современного письма.

Вот уже несколько десятилетий время от времени поднимается вопрос о недостатках адыгского письма на русской графической основе.

Лет 10–15 назад шли споры филологов, одни говорили, что нужно реформировать алфавит, другие советовали не трогать его, а третьи требовали перехода на латинскую основу. Б. Утижев пишет, что у всех оппонентов есть существенные аргументы, но «алфавит нельзя менять, как пультом переключают программы телеканалов» [53, с. 18]. Адыги состоят из двенадцати племен, каждое из них имеет свою звездочку на национальном знамени. После установления советской власти в 20-е годы XX века был шанс создания единого алфавита и, что очень важно, одного литературного языка для всех адыгов. Об этом писал один из известных адыгских ученых Рамазан Трахов (он закончил в 20-е годы Институт языкознания и работал там же вместе с профессором Н.Ф. Яковлевым. В войну попал в плен, не вернулся на родину из-за возможных преследований сталинского режима, жил в Турции, а затем в Германии, умер в Мюнхене в 1964 году). Идеологи большевизма не только разобщили адыгов по разным субъектам, но разделили по диалектам, чтобы ускорить процесс ассимиляции. Действительно, с тех пор появились два литературных адыгских языка: адыгейский и кабардино-черкесский. Б. Утижев размышляет, что если создавать единый литературный язык, то кабардино-черкесский окажется более предпочтительным. Писатель не одинок в этих мыслях. Кстати, сам Р. Трахов, еще тогда предвидел лучший вариант языкового строительства через кабардино-черкесский, хотя сам не принадлежал к кабардинскому племени. Это говорит о его объективности.

Б. Утижев при создавшемся положении, когда в зарубежных диалектах тоже нет единого мнения о способах создания единого языка для всех диалектов, советует использовать опыт басков.

Баски, живущие в Испании и Франции, создали новый язык, опираясь на один из диалектов собственного языка. Таким для адыгов, как считает Б. Утижев, мог бы стать бесленевский диалект, пограничный между адыгейским и кабардинским. На нем говорит не очень много людей, поэтому он не вызовет ревности у носителей других диалектов, соперничающих за влияние в адыгском мире. В порядке эксперимента наряду с существующим литературным языком писатель советует через Интернет популяризировать общеадыгский язык. В качестве альтернативы такой графики предлагается вариант, созданный для Интернета Хасаном Журтовым. Писатель возлагает большие надежды на такие проекты, к осуществлению которых должны приложить силы общественные организации, ученые, интеллигенция.

Статья злободневная, она написана в 1992 году и содержит много серьезных наблюдений и полезных советов. В ней отражается тревога автора за будущее нашей словесности. Возможно есть будущее у этого проекта, хотя не все бесспорно в этих высказываниях. На мой взгляд, переход на латинскую графику будет губительным для нашей словесности.

Около трех лет назад нас, филологов из Адыгеи, Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии, пригласили в Анкару (Турция) для обсуждения вопроса об алфавите. В международной конференции принимали участие турецкие адыги, представители черкесских диаспор Иордании, Сирии и других мест компактного проживания наших соотечественников, в том числе абазины и абхазы.

Конференция проходила на базе хасы «Кафдер». Были рассмотрены все варианты алфавитов, действовавшие в Советском Союзе и в настоящее время функционирующие в Адыгее, Черкесии и Кабарде. Как известно, адыгейский и кабардино-черкесский языки поочередно пользовались арабской, латинской, а с 30-х годов XX века по сегодняшний день – русской графической основой.

Наши соотечественники из Турции настаивали для создания своей письменности непременно использовать латинский алфавит. Конечно, для этого есть веские аргументы: их детям легче выучить латинский алфавит, т.к. турецкий язык функционирует на латинице. Этой графикой пользуются многие мировые языки. Но есть и аргументы, идущие в разрез с общеадыгскими интересами.

Я об этом говорил, настойчиво предлагая оставить письмо, которое используется в нашей стране, ибо у нас на этом языке создано многое: издательства, школы, учебники, методики преподавания, профессиональная литература, театр и т.д. Все это будет потеряно для турецких адыгов, если они возьмут латиницу. Они не смогут читать выдающиеся произведения Али Шогенцукова, Тембота Керашева, Алима Кешокова и т.д. Во-вторых, кириллица наиболее полно отражает наши звуки, используя добавочные буквы для передачи адыгских сложных звуков из того же алфавита. При некоторых неудобствах здесь не требуется дополнительных знаков. В мире нет совершенных алфавитов. Английский язык – мировой, он доминирует сейчас, но и в нем написание не всегда соответствует буквам. На сей счет англичане шутят: «Написано Манчестер – читай Ливерпуль». Эти недостатки есть и в немецком, французском и во многих других языках. У самих турок есть печальный опыт перехода от османского к современному турецкому языку.

В выборе алфавита, как и в переходах на другой, чаще всего доминирует не здравый смысл, а политические амбиции. И в Татарстане несколько лет шли споры о переходе на латиницу, но вопрос утратил актуальность, и татары сохранили преемственность своей культуры.

Мою позицию поддержали доктора наук З. Блягоз (Адыгея), Б. Бижоев (Кабардино-Балкария), представители Сирии и Иордании. Турецкая сторона, напротив, желала использовать латиницу. После жарких трехдневных споров создали два варианта, обсуждая каждый звук и букву, и разъехались, пожелав больше настойчивости турецким черкесам для внедрения нашей системы. Если в нашей стране с 1917 года просвещение и образование стали делом государства, то в Турции этот вопрос возник только в последние три года, для вступления страны в европейские структуры. Отраднo, что лед тронулся, уже там есть небольшие передачи на телевидении на родном языке огромной адыгской диаспоры, не имевшей с середины XIX века возможности ни читать, ни писать на своем языке.

По моему глубокому убеждению, общий литературный язык для всех адыгов, необходимость которого осознает общественность, целесообразно создавать на базе диалекта, которым владеет большинство, как на исторической родине, так и в диаспоре. Объективно легче переучивать меньшинство. Таким, на мой взгляд, является кабардино-черкесский. На нем говорят на исторической родине кабардинцы в КБР, черкесы в КЧР (это те же кабардинцы, вошедшие в историю под именем «беглые кабардинцы»), четыре селения в Адыгее. Очень близки к ним бесленеевцы, которых осталось несколько аулов. И в диаспоре в Турции кабардинское наречие сохранилось у черкесов, живущих в области «Кайсери». Другие диалекты подверглись, к сожалению, большей ассимиляции. Что касается вариантов «компьютерного» языка на латинице, то он будет полезен только как язык для знакомств и переписка, но не более.

В последней книге Б. Утижева («След», 2007) наряду с публицистикой есть несколько статей о родном языке, носящих чисто научный характер: («Наши имена», с. 31–33; «Язык и письмо», с. 33–42; «Три мечты», с. 45–64; «Как пишет академик», с. 64–66; «Наши фамилии», с. 64–69) и др. В них разнообразная тематика по проблемам истории языка, ономастике, обогащению языка, нормам языка и т.д.

Интересна судьба статьи, написанной Б. Утижевым в 1967 году, когда он был еще студентом университета. Она называлась «Бзэр-анэ

пэлыгтэщ» («Язык как мать»). Студент Б. Утижев отнес эту статью в кабардинскую газету «Ленинский путь», там ее одобрили. Главный редактор «переадресовал» ее известному писателю и литературоведу Хачиму Теунову. Последний, к его чести, не только одобрил статью, но и добавил к ней свои мысли о тревогах за судьбу родного языка, приложив свою статью «Дело большой важности». Обе статьи попали на стол функционеров из тогдашнего Обкома КПСС. Статья ходила по кругу несколько месяцев, после чего вернулась к автору. Как говорит автор, журналист, отдавший ее, показал резолюцию обкома, адресованную газете. Она гласила: «Фи пIэщхьэгъ къуэщIий щIэвмыльхьэж!» («Не кладите себе щепки под подушку»). Утижев утверждает, что такую кабардинскую поговорку никогда не слышал. Она означала примерно: «От греха подальше», или же «Не создавайте сами себе проблемы».

Что испугало местных партийцев? С позиции сегодняшнего дня в статье нет ничего крамольного, резкого, необдуманного. Студент отделения кабардинского языка Б. Утижев выражает беспокойство за состояние и положение родного языка. Он утверждает: «Родной язык – совесть народа, его сердце и душа. Пока жив народ, будет жить и язык его. Мы не разделяем мнения тех, кто считает, что кабардинский язык исчезает». «Людей, которым внушают: «Родной язык не доведет дальше Прохладного»; «На нем не заработаешь кусок хлеба», жалко. Их сделали несчастными. На земле нет лишних или бесполезных языков» [53, с. 39–40].

Автор говорит о роли русского языка в обогащении кабардинского. Хорошее знание родного языка – не помеха для усвоения государственного языка, как и наоборот. Далее Б. Утижев показывает причины снижения интереса к родному языку, в чем повинны не только некоторые недалёковидные родители, но и учителя, и чиновничество. Есть и недостатки в преподавании родного языка в университете: мало учебников и методических пособий. Они же в основном написаны на русском языке авторами-кабардинцами.

Странно и то, что поступающие на отделение «русского языка и литературы и кабардинского языка и литературы» сдают письменные экзамены только на русском языке, а по второй специальности они не обязательны.

Б. Утижев пишет и о том, что если выйти за рамки филологии, что «мы изучаем историю Египта и индейцев Америки, но о родном народе ничего не знаем, будто мы упали с неба» [53, с. 41].

Не все осознают важнейшую роль родного языка в воспитании и обучении подрастающего поколения. Б. Утижев считает ненормальным, когда некоторые великовозрастные отпрыски национальных писателей не владеют языком, на котором создают произведения их родители.

Будущий писатель Б. Утижев призывает объединить усилия студентов, интеллигенции, учащихся для развития родного языка, осознав, как в прошлом отсутствие письменности тормозило нашу культуру, приносило много бедствий. Сейчас есть все возможности для улучшения состояния преподавания и изучения родного языка.

Вот, в сущности, основные мысли молодого публициста. В них нет ничего необдуманного, но партийные функционеры «перестраховались», следуя выражению русской классики «как бы чего не вышло». Как ни странно, некоторые положения этой статьи актуальны в настоящее время.

Будучи уже маститым писателем, Б. Утижев опубликовал в 2005 г. в журнале «Слово» (Майкоп) статью, вернее, эссе, под названием «Мысли о родном языке». В начале данного произведения автор подробно говорит о том, что знание родного языка начинается от матери, родителей, а затем дело продолжает школа, общество.

Затем писатель затрагивает весьма щепетильный вопрос. Во многих случаях родной язык перестает функционировать из-за того, что кто-то не говорит на нем, якобы из-за уважения к меньшинству. Таких эпизодов в жизни много: на работе, за праздничным столом, когда из-за одного-двух, несколько десятков человек вынуждены разговаривать на русском. Этого требуют законы приличия, культуры. Но автор резонно задает вопрос: почему ради приличия этим двоим-троим не выучить местный язык, признанный государственным в своей республике?

Автор с болью в душе говорит и о тех наших соотечественниках, которые здесь обучаются уже несколько десятилетий. Они приезжают из Сирии, Иордании, Турции, где практически не изучается родной язык. В прошлые времена студенты-адыги здесь осваивали и кабардинский и русский языки. В последнее время большинство из них уже не утруждают себя изучением своего родного языка.

Еще одно неутешительное обстоятельство, отмеченное Б. Утижевым. Родной язык больше сохраняется в селах. И это естественно. Там среда более однородная. А в городе проживают люди многих национальностей, говорящих в основном на языке межнационального общения. Вместе с тем, как считает автор, «Можно считать, что у нас есть

настоящая интеллигенция, занимающаяся развитием художественной культуры, что литературный язык достигнет хорошего уровня только тогда, когда актеров, писателей, преподавателей родного языка, его исследователей, журналистов в адыгскую культуру будут представлять городские жители». Действительно, пока основным источником национальной культуры является кабардинское село. В городе пока национальная культура почти не находит подпитки.

Острые проблемы, мешающие развитию родного языка, указаны и в статье «Давайте беречь свет народа», опубликованной в газете «Адыгское слово» (19. 02. 2004 г.). Автор во вводной части утверждает, что дело сохранения языка малых народов во все времена было тяжелым, а в нашу эпоху глобализации проблема стала еще острее. Положение языка «сравнимо с состоянием учащегося человека, о котором адыги говорят: ... он уже не светит», «у него иссякают лучи света». Б. Утижев, будучи ряд лет заместителем Председателя Международной Черкесской Ассоциации, получал много писем, звонков по телефону, в которых содержалось беспокойство людей за судьбу родного языка. Эти вопросы поднимались и в личных беседах писательской общественной организации. Писатель решил вместе с ними искать причины, мешающие развитию языка. Всех взволновали сообщения о готовящемся проекте, по которому наполовину сокращались уроки родного языка в школах.

Б. Утижев говорит, что найдутся чиновники, которые «не заметят» эту мину замедленного действия. Как говорится в притче, «ничего не случилось, только и всего, что убили сторожа и увели всю скотину» [53, с. 86–87] (Ср.: «Все хорошо, прекрасная маркиза...»). Не без влияния выступлений Утижева и ряда его единомышленников были сделаны некоторые позитивные шаги. По сравнению с учителями русского языка, естественных дисциплин преподаватели кабардинского, балкарского и других младописьменных языков ограничены методическими пособиями и другими разработками, поэтому были введены дополнительные виды материального поощрения. Это дало некоторый толчок, и дело начинало улучшаться. Но вновь это перечеркивается в новом проекте. Б. Утижев ставит вопрос, зачем нужно ухудшать дело преподавания родного языка.

Наступление на национальную культуру пошло и в сторону радио и телевидения. Появление телевидения – явление революционное для всей планеты. Его функционирование на новописьменных языках имеет

огромное значение для развития языка, выработки его норм. Именно телевидение собирает самую большую аудиторию. Публицист Б. Утижев говорит, что несмотря на имеющиеся недостатки, кабардинское телевидение полюбилось зрителям, оно стало эффективным средством развития национальной словесности, да и всей культуры в целом. Появились успешные тележурналы, проекты и т.д.

Национальное телевидение работало в составе второй программы общероссийского второго государственного канала, который с 1994 года сменил идеологию канала. На РТР появились коммерцконцерты, бездарные телепроекты, его захлестнула реклама, увеличилась частотность новостей, в которых стало больше негативного и т.д. Сдвинулись сроки передач на языках субъектов РФ. Резко сократились передачи на национальных языках, объявленных государственными в своих республиках. Почти в пять раз сократились передачи на кабардинском и балкарском языках. Обо всем этом писатель и профессиональный журналист, главный редактор журнала Б. Утижев пишет с болью в сердце. Он осознает все трудности работы журналистов, но, тем не менее считает, что доля их вины есть в том, что понизилось качество передач на телевидении. И то малое количество передач, что осталось на современном телевидении, используется не всегда эффективно. Публицист ставит и такой щепетильный вопрос, как гонорары на телевидении. Как говорят адыги, «бесплатно поднимать молоток всегда тяжело». Нельзя работать бесплатно.

Не лучше обстоит дело и на радио, которое появилось задолго до телевидения. Б. Утижев напоминает читателю, сколько пользы принесло развитию языка, литературы радио. Радиоспектакли, постановки, художественное чтение произведений и т.д. Сейчас радио тоже потеряло слушателей. Оно стало недоступным для масс.

В данной статье Б. Утижев отдельно анализирует и проблемы книжного издательства. И здесь мало утешительного для национальной культуры. Если в 2002 г. издательство «Эльбрус» выпустило на кабардинском языке 300 п.л. книжной продукции, то в 2003 г. – 354 п.л., а в 2004 г. дошли до 309 п.л. В последующем году доля произведений поэтов и писателей составляет лишь 120 п.л. Писатель задается вопросом: а не дойдет дело до полного прекращения печатания книг на кабардинском и балкарском языках?

Б. Утижев заключает разговор о судьбах родного языка, национальной культуры, которая должна функционировать через книги,

телевидение, радио. Просвещение и образование должны стать заботой всей интеллигенции. Есть опасные симптомы и потери, с которыми мы не должны мириться, если мы хотим жить как «все народы, уважающие свое достоинство» [Там же. С. 95].

Как видим, тема родного языка Б. Утижева волнует более всего, она проходит красной нитью через все формы его творчества, поэзию, прозу, драматургию и публицистику. Его вклад в лингвистику тоже весом. Языкознанию писатель отдал четверть века профессиональной работы.

Есть еще один жанр, в котором плодотворно выступает Б. Утижев. Это – драматургия. Его достижения здесь весьма значительны. Тема театра, вопросы кабардинской драматургии заняли важное место и в публицистике писателя. Обратимся опять к книге Б. Утижева, вышедшей в 2007 г. в издательстве «Эльбрус» под названием «Следы».

Б. Утижев еще в 1978 году написал статью «Сцены народа» («Лъэпкъ утыку»), которую передавали по республиканскому радио. В ней он рассуждает о том, что кабардинскому театру нет еще пятидесяти лет, но его успехи несомненны. Однако у него много проблем, перед ним много вопросов, ответы на которые найдут находящиеся у очага театра: актеры, режиссеры, художники, администраторы. Автор говорит, что есть еще люди, считающие себя не чужими для театра – драматурги. «Если не ошибаюсь, – как всегда вежливо изрекает Б. Утижев, – между действием и зрителями находится драматург, который больше, чем кто-либо, видит их взаимоотношения». Чтобы обсудить проблемы театра, Б. Утижев придумал интересный диалог воображаемой актрисы и драматурга, придав некоторую сценичность разговору.

После некоторых формальных фраз участники дискуссии вступают в разговор о театре. Первое слово актрисе: «Театр, как самостоятельная часть искусства, не должен обходить конфликты. Без этого он будет танцевать на месте. Однако у нашего современного театра есть свои проблемы, главная из них – убывание зрителя. Все знают огромное значение театра для народа. При жажде все реки несут вкусную воду, но я бы сравнила театр с родником, где все реки берут свое начало [53, с. 249–251]. Далее актриса рассуждает о том, что зритель уходит в кино, особенно телевидение, возможности которого огромны. Бесплезно враждовать с ними. Необходимо использовать «эти средства для пропаганды театра. Где причина: уменьшение числа людей, волнующих театр, или неспособность самого театра привлекать зрителя» [Там же].

Актриса надеется обсудить все это с драматургом, который не только пишет пьесы, но и следит за всем тем, как идет постановка, как играют актеры, как используются сценические возможности режиссером и т.д.

В разговор вступает персонифицированный драматург. Драматург: «Я начну с того, как театр и его зрители находят друг друга. Каждый работник театра и его руководители хотят ставить хорошие пьесы, мечтают о полных залах. Не правда ли? (Актриса подтверждает эти мысли и говорит, что есть даже официальные планы у руководителей)... Мечтать о полных залах, конечно, хорошо. Однако руководители театра используют все возможности, чтобы как-то пополнить кассу, унижаясь, ищут зрителя. Людей, которые платят за зрителя. Зачастую в театр приходят зрители поговорить, убить время. Нужны ли театру такие зрители?»

Актриса: «И я согласна, что театр не должен делать ставку на случайных зрителей, понижающих его авторитет. Однако большинство зрителей приходят в театр, купив билет на свои кровные, с надеждой увидеть то, что его радует, волнует, заставляет думать.

Во время театрального действия зал делится на зрителей и актеров. У них различные задачи. Актеры используют все возможности, чтобы убедить зрителя, вовлечь их в происходящее. Актер видит «молнии» в глазах зрителей, чувствует воздействие магнита мастерства, видит нити этого магнита, связывающего их всех. Для этих мгновений живет актер, это его лучшая зарплата. В эти минуты зритель забывает то, что он находится в театре... Но бывает и другое, когда в напряженные минуты кто-то бросает глупую реплику. А кто-то совершенно равнодушен. Это равносильно оскорблению, на что ты не можешь ничем ответить. Необходимо зрителю осознавать, что он идет в клуб, театр. Для этого необходим определенный уровень культуры».

Снова в диалог вступает драматург: «Как и ты свидетельствуешь, в театре некоторые ведут себя не совсем культурно, но я заметил, что многие из них не такие бескультурные люди по жизни. Не лежит ли часть вины за их поведение в театре в самом театре». Здесь драматург рассуждает о низком уровне комедийных постановок. В них много юмора низкосортного. Человек после пищи, более всего нуждается в смехе. Это почти естественная потребность. Но нужна культура смеха. В этом большая ответственность лежит на театре.

Актриса, в свою очередь, предупреждает, что и драматург «попал в сети», ибо несет ответственность как автор. Она говорит, что есть

случаи, когда театр понижает уровень пьесы, но это не тенденция. Главная проблема кроется в отсутствии хороших пьес. Говорят, что хороший коллектив может «вытянуть» плохую пьесу, во что верится с трудом.

Драматург начинает ответ с адыгской поговорки «Невоспитанный часто мнит себя большим педагогом». Чтобы «о нас так не сказали, попробую сказать о состоянии драматургии» [53, с. 255–256]. Далее драматург говорит, что нельзя утверждать мысль о совершенстве современной драматургии, в ней далеко нет избытка хороших пьес. Но у какого театра нет данной проблемы? Главная вина в этом лежит, конечно, на драматургах. Однако встает вопрос, не сам ли театр провоцирует отсутствие пьес.

Данная статья написана Б. Утижевым в 1978 году, когда укоряли драматургов за то, что они не создают пьес о современности, о рабочем классе, трудовом хозяйстве. Идеологи требовали позитивных решений, часто игнорируя законы искусства. Конечно, пьесы на современную тематику пишутся, ставятся, но проблема кроется не в тематике, а в глубине знания жизни, в уровне художественного ее освоения. Театр обвиняет драматургов, но, как пишет автор, «нельзя заставлять писать для театра того, кто не умеет писать» [Там же. С. 258]. У самого театра должен быть хороший художественный вкус, а не надо следовать низкопробным потребностям части зрителей. Роль искусства поднимать читателя, зрителя к неожиданным, удивительным достижениям духа. Театр должен идти впереди и звать зрителя за собой.

Актриса соглашается с этим доводом. Она говорит, что наш зритель привык к жанру комедии, хотя в репертуаре есть и другие пьесы. В конце диалога разговор переходит к обсуждению жанра комедии. Драматург делает экскурс в историю, к истокам комедии, которая родилась на основе фольклорных развлекательных уличных представлений. Профессиональная комедия вызывает смех, но смех бывает очень разным по своему уровню. Комедия старше драмы, но последняя выше. Драма лечит то, что не подвластно комедии. Театр создан не только для развлечения и смеха, чего не понимает, к сожалению, часть зрителей.

Устами актрисы утверждается мысль, что для улучшения дел необходимо соединить усилия и театра, и драматургии, и зрителей. Здесь есть место и для спора и обсуждения. Конечно, театр не «сортирует» зрителей, но он, как и драматург, должен поднимать уровень восприятия

искусства. Для этого есть большой отряд кабардинской интеллигенции. В одном только университете работают сотни преподавателей, а сколько других образованных и культурных учреждений. Их очень много. А сколько из их учащихся и сотрудников ни разу не переступило порога национального театра? Есть и такие, кто не видел ни одного спектакля, но обсуждает их. Любить культуру не заставляют, она должна быть естественной потребностью как дыхание, как жизнь. Разговор между актрисой и драматургом заканчивается приглашением зрителя в театр.

Отрадно, что эти зрелые и актуальные мысли высказаны тогда еще молодым писателем в далекие 70-е годы.

Хронологически ближе к этой статье стоит «Эссе» Б. Утижева под названием «Гъуазэ» (Маяк), датированное 1981 годом. В произведении опять идет речь о критике и драматургии. Общеизвестно, что литературная критика является ахиллесовой пятой всего адыгского литературоведения. Б. Утижев не смог пройти мимо этой проблемы в своей публицистике. Обычно писатели не очень балуют критику, а ее отсутствие для некоторых из них считается вообще за благо. Б. Утижев другого мнения. Он ценит критику и ждет от нее многого. Уже во введении в своем «Эссе» писатель очень удачно сравнивает критику с дирижером литературного процесса, а писателям отводит роль оркестрантов. По мнению автора критика не может найти литературу там, где ее нет. Она способна лишь высветить дорогу того, кто рожден для искусства.

Б. Утижев остроумно замечает, что в отличие от писателей, критиков не принято поучать. Но будет нелишним узнать мнение тех, «для кого существует сама критика» [53, с. 228]. Писатель подробно рассуждает о роли критики, о том, как неоднозначно в нашей литературе писатели реагируют на критику. Он считает, что и критика, и писатели должны служить общей цели улучшения качества произведений. Критика должна быть конструктивной, аргументированной.

С большой осторожностью, но настойчиво Б. Утижев затронул один щепетильный вопрос, мешающий в какой-то степени объективности критики. Многие поэты, писатели и критики связаны по работе, часто они родственники или друзья по жизни. Эта особенность есть почти у всех малочисленных народов Северного Кавказа. Это обстоятельство проникает даже в политику. Однако главным тормозом развития критики все же является ее профессиональная слабость. Работа критика непрестижна, часто неблагодарна, поэтому интеллигенция

больше самоутверждается через диссертации, исследования истории литературы и т.д.

Писатель Б. Утижев заметил еще один нюанс нашего литературоведения. Писатели делятся уже на две группы: собственно писатели и те, кто сочетает труд художника слова с критикой. Утижев замечает: «Ни от кого не слышал, что вторая группа писателей-совместителей лучше пишет. Получается как в поговорке, вложенной в уста эфенди: «Не делай то, что я делаю, а делай то, что я говорю».

Б. Утижев и в этом прав, ибо у писателя и критика разные задачи, даже различный тип мышления. Литературовед или критик – человек аналитического труда, это – ученый исследователь, а писатель – человек творческого труда, человек искусства. В истории молодых литератур бывали случаи, когда в одном лице выступал и писатель, и литературовед, как, например, Хачим Теунов. Но такие случаи довольно редки.

Писателю нужен критик, чтобы увидеть свои возможности, достижения и недочеты, но Утижев считает, что критик еще в большей степени нужен читателю. Критика – это маяк литературы, она должна анализировать состояние литературы, дать оценку ее явлениям. Еще одно замечание писателя: «Критик не должен сидеть в засаде и выстреливать тогда, когда накопится достаточно негативного материала. Этим можно только напугать писателя, а не помочь ему» [53, с. 231–233]. Критика должна заглядывать во все уголки литературы, но наша критика игнорирует драматургию, о ней иногда вспоминают только одним словом «отстает». С этим смирилась сама драматургия. Б. Утижев спрашивает, когда же литературная критика начнет объяснять причины отставания данного жанра.

В своей публицистике Б. Утижев поднимает еще один вопрос: почему в критике жанру романа уделяется особое внимание. Разве пьеса не относится к крупным жанрам? Автор говорит, что в известной степени романисту легче, чем драматургу, ибо пьеса более обнажена, ее достижения и недостатки видны, слышны, обозримы. Между тем критика обходит стороной драматургию. Можно утверждать, что в республике отсутствует профессиональная «театральная критика», которая подменяется псевдокритикой. Многие высказываются о пьесах: одни хвалят, другие сочетают много похвалы с довеском небольшой критики и т.д. Право каждого выражать свое мнение, и это хорошо. «Но нам нужна критика на основе научного литературоведческого анализа», –

утверждает автор. И это – слова не просто «критикующего» человека, а глубоко заинтересованного лица.

Критик обязан не только прочитать пьесу, но и знать все нюансы ее прихода на сцену, на которой происходит столкновение разных мнений: режиссера, артистов, художника, декоратора и т.д. Все это может повлиять на качество произведения в ту или иную сторону.

Автор задается вопросом: почему до сих пор драматургия развивается так медленно? Многое для драматурга зависит от выбора темы, хотя самым важным для писателя является мастерство, уровень художественности, искра таланта и т.д. В поэзии, например, одна капля дождя может вызвать большой восторг читателя, нежели описание целых баталий. В драматургии дело обстоит иначе. Б. Утижев считает, что поиск «образцовых», положительных героев – это прошлый день литературы. Не на каждой ветке дерева литературы должен сидеть положительный герой. В подтверждение своих мыслей писатель ссылается на пьесы, в которых нет положительных героев. Это сатирические комедии Н. Эрдмана («Мандат»), В. Шукшина («Рвачи»), Л. Леонова («Старый Новый год»). Сатира, наверное, приносит не меньше пользы, чем другие жанры, она обличает пороки людей.

Любить свой народ – долг каждого, в том числе и писателя. Однако это не означает, что он должен писать только о хорошем. Как говорится в кабардинской пословице «Сделай больно, чтобы вылечить» [53, с. 236–238], произведение не может быть бесконфликтным, состоящим только из положительных героев. Жизнь состоит из сложно-го клубка нитей, в котором трудно найти начало. Критик должен оценивать прежде всего то, насколько жизненными являются образы, с каким художественным мастерством они воплощены.

Наверное, долг каждого писателя показать время, отобразить его черты. К этому призывают и критики. Есть писатели, которым не надо указывать пути приложения сил. У них есть свое амплуа. Из всех, кто писал для театра, выделяется Аксиров Залимхан, который в основном писал о прошлом. Б. Утижев считает, «если бы ему советовала критика писать о другом, возможно это бы негативно сказалось на его творчестве».

Все драматурги – дети своего времени, они не могут обойтись без отражения своего времени. Не правы те, кто говорит, что в национальном театре мало пьес на современную тематику. Для этого надо лишь посмотреть на репертуар прошлых лет. Другое дело, почему в сердцах

зрителей не остаются современные пьесы. Пьеса должна быть «достойной современной эпохи», для чего нужны новые эстетические принципы, приемы, высокий художественный уровень.

Б. Утижев предостерегает и критику, и драматургов, и зрителей, которым кажется, что у театра был «золотой век», и необходимо оглядываться назад. Это не так, хотя и необходимо ценить прошлое, воздавать ему должное. Но мы встречаемся с приемом принижения заслуг современной драматургии путем чрезмерной оценки прошлых достижений. Театр идет по пути эволюции, но изменился зритель, у которого сегодня высокий ценз образованности и который имеет возможность видеть (по телевизору и т.д.) достижения многих народов в искусстве. Чтобы соответствовать его запросам, нужны новые усилия (а не сидеть «сочиняя байки о прошлом театра»).

Публицист Б. Утижев говорит еще об одном упущении театральной критики. Если критика еще «что-то шепчет о драматургии», то она обходит стороной вопрос об игре актеров [53, с. 240–243]. Между тем, важно знать актеру о своих возможностях, о недочетах, ему нужен профессиональный взгляд со стороны. Жизнь сцены весьма сложная. Работу актера надо оценивать по таланту, по умению создавать творческую атмосферу и стремлению к достижению совершенства, а не по стажу пребывания на сцене. В современном кабардинском театре сейчас работают такие артисты, за игру которых никогда не стыдно. Их надо вдохновлять.

Немаловажен для любого театра его репертуар. От этого в немалой мере зависит посещаемость зрителей.

Еще в 1981 году Б. Утижев обнародовал факты ущемления интересов развития кабардинского театра. Тогдашние руководители культуры считали, что в репертуаре обязательно должны быть: классика, пьесы советского периода и пьесы местных авторов. Последним доставалось очень мало. Б. Утижев пишет: «Если говорить начистоту, то за последние четыре года (к 1981 году. – Ж. Б.) кабардинский театр поставил лишь две пьесы!?»

Он заметил, что и эти пьесы приурочивались к большим событиям, что вызывало спешность, недоработанность и т.д. Автор говорит, что классика нужна, нужен чужой опыт, нужны образцы, развивающие в известной мере игру актеров и т.д. Но такая репертуарная политика может привести к тому, что «кабардинский театр забудет

свое кабардинское происхождение». Эти слова вполне логичны и естественны. Но надо было иметь смелость так говорить в то время. Вот одна из черт жанра публицистики, к которому относится данная статья Б. Утижева.

Действительно, автор прав в утверждении, что национальный театр и национальная драматургия существуют для того, чтобы поднимать кабардинскую культуру. Если постоянно стоять перед зрителем «в чужой одежде, то забудешь и свою» [53, с. 244–245]. Важно здесь то, каковы взаимоотношения театра и драматургии. Театр не должен стоять в стороне, когда обсуждают драматургию, ибо она имеет прямое отношение к театру, а оба они вместе – к уровню национальной культуры в целом.

Часто выбор пьес падает на чужие произведения, переведенные на кабардинский язык. Такие пьесы тоже нужны, но главное место на сцене кабардинского театра должно принадлежать национальной драматургии. Театр не должен быть ориентирован только на финансовую сторону дела. Здесь главное то, что возвышает дух театра, что воспитывает в зрителях нравственное начало. Конечно, нет избытка пьес местных авторов, но не следует театру уходить от своих корней, от своего предназначения в обществе.

Общеизвестно: пьеса меняется со временем – и делами, и советом. Идет и живая борьба идей, находок и т.д. Автор говорит: «...есть и домашние дела у театра», есть и конфликты местного значения, в которые не принято вмешиваться со стороны. Но необходимо, чтобы при разрешении всех этих трений всегда видеть главные задачи театра – служение высокому искусству. В конце у автора возникает мечта иметь не только достойный времени театр, но и театроведов, исследователей театра.

В этом деле большую заслугу оказала бы общелитературная критика, которая пока «стоит на почтительном расстоянии от театра и драматургов, и эпизодически делает некоторые замечания, показывая свое равнодушие» [53, с. 247–249]. Б. Утижев, ссылаясь на слова А.М. Горького о том, что критика должна знать больше, чем творцы произведений, ждет такую критику, не состоящую из одних похвал и окрика. Критику, способную быть маяком и путеводителем искусства.

Со времени написания данного «Эссе» прошло много лет, но некоторые проблемы, поднятые еще тогда, и сейчас актуальны.

Несколько лет спустя Б. Утижев опубликовал в газете «Ленин гъузугу» статью о драматургии под названием «Если посмотреть другими

глазами» (1988). В подзаголовке автор уточняет «то, что говорят о драматургии». Писатель утверждает, что о недостатках драматургии не говорит только ленивый. При этом «старую нескончаемую песню» затягивает именно театр. Даже те немногие авторы, которые пишут пьесы на кабардинском языке, публично признались в проблемах жанра и наших недочетах.

Но встает вопрос: только ли драматурги местные мешают театру стать «Комеди Франсез»? мы не хотим, чтобы подобно нам коллектив публично назвал свои недоработки. Пусть хотя бы перед своим богом — Мельпоменой каждый спросит себя: «Все ли я сделал для развития театра». Кажется, что работники театра достигли вершин и оттуда смотрят вниз на нас, драматургов. Дай бог им высоты, но есть всем богам бог — правда, которая говорит совершенно о другом. Б. Утижев советует театру обратиться к мировой драматургии, и, наконец, к российской. Там море хороших пьес, которые могут показать, кто есть кто, если не нравятся наши пьесы.

С мягким юмором Б. Утижев пишет, что писатели уже привыкли к взглядам «сверху», идущим от театра. Он как бы оправдывает такое положение: «Конечно, трудно после игры в спектакле по Шекспиру прийти на сцену по пьесе простого местного парня-драматурга». Самое грустное, как замечает автор, это то, что свою роль играет негативное отношение к личности драматурга. Между тем основой главного совместного продукта-спектакля является все же драматургия. Б. Утижев не ставит цели исследовать драматургию. Если кто-то займется этим, то писатель высказывает ему пожелание учесть одно условие: «наша драматургия не будет развиваться должным образом, пока она не получит признания в самом театре» [53, с. 225]. Писатель везде писатель, их не делят по сортам из-за того, что они выступают в разных жанрах. Действительно, пьесы писать, возможно, тяжелее, ибо здесь есть свои сложности и специфика.

Далее Б. Утижев пишет о не связанных с творчеством причинах напряженных отношений между драматургом и театром. Автор резонно спрашивает: «Как сотрудничать с театром, если вместо сорока дней, положенных по закону, театр не реагирует на рукопись, которая лежит в театре два года, иногда и более. Если одобренная голосованием пьеса покоится в театре 10–15 лет и др. Автор советует оставить в покое тему о спекулянтах, которая набила уже оскомину у зрителя.

Ссылка на мелкотемье тоже несостоятельна, ибо не величие темы важно в искусстве, а художественный уровень и мастерство писателя».

В конце Б. Утижев признается, что не ставил задачу понравиться в суждениях о театре и драматургии всем, а высказался прямо о том, что, по его мнению, мешает развитию театральной культуры. Заканчивает статью автор своими же выдержками в стихах из одной пьесы, главная мысль которых в том, что показ недостатков – это путь к выздоровлению.

До сих пор мы вели разговор о статьях Б. Утижева, написанных на кабардинском языке. Однако у него есть около двадцати статей, рецензий, докладов на конференциях и политических мероприятиях, написанных на русском языке. Жанр нашей монографии не позволяет обобщить их. Но в рамках данной главы особенно важны и интересны две статьи о театре и драматургии. В них тоже Б. Утижев проявил себя как настоящий публицист. Одна из этих статей называется «В ожидании чуда» (1990). Она написана в характерной для автора эмоциональной форме эссе.

В начале может показаться, что автор пишет юбилейную речь, словословие в адрес театра: «Кабардинский театр... Театр, где Искусство совершает свои таинства посредством моего родного языка. Языка, который, кажется, вобрал в себя все звуки природы, чтобы полнее подражать ей. Театр – вдохновитель. Театр – утешитель». Далее писатель перечисляет ведущих артистов разных поколений, добром служивших и служащих для блага театра за 50 лет его существования. Перечисляются трудности жизни и работы актеров, их неустроенность, их жертвенность, прерванные отпуска, разлуки с семьей. И все это ради Искусства, ради аплодисментов благодарных зрителей артисты терпят все невзгоды профессии. Эти минуты счастья актеров более остро воспринимаются во время премьер. После такого вступления автор начинает серьезный разговор о драматургии и театре.

Как и в предыдущей статье, автор повторяет мысль о тенденции негативного отношения театральных кругов к драматургии. Возможно, что драматургия все еще не на переднем плане литературы, но никто не говорит о причинах отставания жанра, «что нужно сделать, чтобы она не отставала. Вот вопрос, который мы все обходим» [53, с. 541, 543]. Писатель не снимает ответственности с тех, кто пишет для театра, но им нужно знать степень надежности театра... насколько театр тверд в

убеждениях по отношению к автору, какая судьба уготована его творчеству. Это автору трудно узнать, если театр переменчив..., если театр не выработал своего независимого и никем не подавляемого мнения, творцом которого может стать только театральный коллектив, его опыт, его вкус. Когда всего этого нет, театр не имеет своего автора» [Там же].

Далее Б. Утижев говорит, что почти все ведущие кабардинские писатели прошлого и настоящего времени пробовали себя в драматургии, но после одной или двух пьес возвращались в свою прозу или поэзию. Ставится резонный вопрос, почему театру не удалось долго сотрудничать с ними. Что их не удовлетворило их в драматургии? Разве не счастье для писателя преподнести зрителю свое произведение через такое волшебство, как театр? Есть муки творчества во всех жанрах, но их больше в драме. Есть муки, которые предостерегают писателя и до создания, и после написания пьесы.

Пьеса проходит через «строй многих ценителей, среди которых есть и весьма пристрастные». Автору приходится менять «свои одежды», делать реверансы т.д. После всего этого отвергаются произведения. Б. Утижев говорит, что в таких случаях завидуешь тем драматургам, которые имеют право выбора театра, а у нас один театр, если он отверг, то надо хоронить пьесу.

Есть возможность выйти к иноязычному читателю и зрителю, но где найти переводчика? Автор? Театр? Министерство культуры? [Там же. С. 545]. Публицист прав, что в республике не налажено дело переводов. Наивно думать, что это сложное дело можно возложить на авторов. Это под силу театрам, более всего Министерству культуры. С большой досадой Б. Утижев говорит, что внутри республики работают три театра: русский, кабардинский и балкарский, которые «не могут до сих пор обменяться хотя бы по одной пьесе. Принцип: кого угодно, только не своих ближних» [Там же]. Станным является и тот факт, что русский драматический театр еще не поставил ни одной пьесы кабардинских или балкарских драматургов.

Большие трудности имеются и в деле публикации текстов драматических произведений. Газета их не публикует, журнал и издательство их берут с большой неохотой, хотя «драматургия такая же часть национальной художественной литературы и должна быть представлена в ней, как поэзия и проза» [53, с. 545]. Получается так, что не выгодно писать в жанре драматургии. Но есть люди, которые еще пишут пьесы.

Их надо поддерживать, если у них «есть драматическое чутье, если они видят за каждым своим словом жест, действие». Писатель советует театру больше рисковать, искать новых авторов, находить надежных авторов, с которыми можно сотрудничать долго. Общеизвестно, театру нужна и классика, и современная драматургия. Однако нельзя считать нормальным, когда из поставленных кабардинским театром с 1940 по 1988 годы 210 пьес на долю кабардинских авторов приходится всего 53 пьесы. Между тем зритель чаще ходит на пьесы, созданные на родном языке, которые зачастую уступают чужой классике. Видимо, это уже в области национальной специфики, национальной психологии и т.д., поэтому «самый надежный мост, связывающий наш национальный театр со своим зрителем, – это национальная драматургия». С этим трудно спорить.

Еще один немаловажный вопрос поднимается в этом эссе Б. Утижева – вопрос о зрителе. На какого зрителя должны делать ставку и театр, и режиссер, и драматург. Публика в театре самая разная, да и не бесспорны определения «массовый зритель», «народ» и т.д.

Автор говорит: «Не знаю, плохо это или хорошо, но элитарного театра у нас пока что не существует» [53, с. 547–548]. Это так, но «элитного» зрителя тоже, наверное, не так много. Необходимо, на взгляд Б. Утижева, считаться с тем, что есть зритель с хорошим вкусом, здоровым вкусом. Мы привыкли оценивать зрителя по образованности, что важно, но искусство – это порождение души, сердца. Надо учесть и то, что наш зритель унаследовал эстетический вкус богатого фольклора, имеющего тысячелетние традиции.

И в данной статье Б. Утижев не мог обойти вниманием вопрос о непростых взаимоотношениях драматурга и режиссера. У каждого драматурга в душе «свой театр», свое видение пьесы, и это должно быть учтено режиссером, как и ремарки. Режиссер и автор могут творчески работать в одной плоскости, но с разделением функций. Режиссер не должен вмешиваться в текст произведения. Авторитет режиссера важен для театра, но не культ его. Лучше капризный автор, отстаивающий свое, чем тот, кто согласен с чужим мнением – лишь бы приняли текст. Всевластные режиссеры подавляют коллектив, драматурга, иногда внедряя свое не лучшее видение действия. Как верно пишет Б. Утижев, «такой режиссер обязательно выйдет за пределы своего режиссерского владения. Иной раз настолько смело вторгается в пределы автора, что

диву даешься, почему бы ему самому, если он настолько в этом превосходит автора, не браться за это не совсем унизительное дело – писание пьес» [53, с. 551].

Такое отстаивание драматургом своей авторской индивидуальности – свидетельство серьезного отношения Б. Утижева к своему таланту. Как верно замечает он, в театральных кругах, где почти нет профессиональной театральной критики, драматургу самому «порой приходится отвечать не только за недостатки пьесы, но и за упущения постановщика». Автор говорит, что статья написана не из-за личной обиды, а из понимания проблем, устранение которых поможет в какой-то степени развитию искусства. Заканчивается статья, как и начиналась, эмоциональной заставкой-мечтой о высоком театре, о возвышенном, о мечте, в которой он «лелеет кабардинский театр».

В статье «Этюды о драматургии с грустинкой» (2006), опубликованной в газете «Кабардино-Балкарская правда» (она вошла в сборник «След», 2007), Б. Утижев обращается к теме драматургии в очередной раз. Поводом для ее написания, как пишет автор, послужила программа телевидения, опубликованная в газетах от 17. 04. 2006 г.

В ней было указано, что в субботу 22 апреля на телевидении будет показан спектакль «Эдип». Фамилия автора отсутствовала. Во время показа спектакля опять не было имени автора, а в титрах написали: «... пьесу перевел на кабардинский язык Борис Утижев». Такие ошибки стали традиционными, поэтому писатель решил взять ручку публициста.

Все эти ошибки скорее всего происходят из-за невежества тех людей, которые заняты в сфере культуры. К сожалению, и среди читающей публики встречаются люди, не знающие, что тема античной мифологии положена в основу многих спектаклей. В свою очередь, европейские драматурги используют сюжеты из античности или средневековья для создания своих пьес. Б. Утижев напоминает, что и Шекспир тоже среди них. Видите ли, за эту высокую мифологию взялся кабардинский драматург Б. Утижев. И пошли подозрения: «не плагиат ли «Эдип», не компиляция?» [53, с. 586]. В лучшем случае автора стали называть переводчиком пьесы. Здесь все встало бы на места, если была бы профессиональная театральная критика. Тогда не пришлось бы самому Б. Утижеву доказывать прессе, что он создал оригинальную пьесу на основе античного мифа, хотя он мог идти более легким путем, опираясь на новеллы или спектакли на эту тему, как это делали Шекспир

и другие европейские авторы. Б. Утижев советует критикам сверить тексты 2–3 пьес других известных авторов на данную тему и своей пьесы «Эдип», чтобы поставить точку в этом вопросе. Он утверждает: «...свою пьесу я написал не на сюжет трагедии какого-то драматурга, а построил свой абсолютно новый сюжет, основой которого послужил сам миф, мифологическое предание о царе Эдипе» [53, с. 588]. Кстати, автор собирался написать и вторую пьесу под названием «Антигона», чтобы сделать драматическую дилогию, но увидев препоны на пути пьесы «Эдип», он отказался от этого замысла. Между прочим, пьеса вошла в фонд культуры, а режиссер и три актера стали лауреатами республиканской премии, что не помешало снять пьесу с репертуара на несколько лет.

Очень важной, на мой взгляд, является цель, которую ставил Б. Утижев при написании пьесы «Эдип». Он признается: «У каждого писателя есть сверхзадачи, одной из них для меня является выявление затаенных художественных возможностей кабардинского языка, испытание его на показе самых высоких чувств, самых больших страстей, на которых оттачивались великие языки великих народов. А миф о царе Эдипе считается самым трагичным и душераздирающим, о чем говорил великий Вольтер, сам написавший трагедию о судьбе царя Эдипа». Действительно, автор поставил сложную цель: заставить родной язык работать «на пределе своей мощности», и это ему удалось. Вспомним, что классицизм делит язык на три стиля, а для трагедии разрешалось использовать только слова из «высокого стиля языка» (эти постулаты эпохи классицизма отражены и в истории отечественной эстетики).

Попутно Б. Утижев напоминает читателю о том, что «Эдип» переведен на русский язык Георгием Яропольским. Пьеса была дважды предложена русскому театру, работающему в Нальчике. Первый режиссер не удосужился просмотреть текст и «ссызвил что-то», а второй сослался, что нет соответствующих актеров. Автора удивляет факт бездушного отношения данного театра к культуре живущих в республике народов. И он совершенно прав.

Самая большая проблема, которая сегодня заботит писателя, – это то, что «кабардинский театр сам давно отрекся от родной драматургии, и с 1998 года почти не появилась ни одна новая пьеса, написанная на кабардинском языке кабардинским автором» [53, с. 590–591]. В то же время в репертуаре кабардинского театра активно действуют три пьесы

осетинских авторов. (Утижев говорит, что его связывают не только дружеские, но и родственные отношения с осетинами, но это не должно мешать нормальному отношению к родной культуре). Парадокс, по мнению автора, состоит в том, что чужие пьесы не очень-то превосходят произведения кабардинских авторов, да и у себя на родине не ставятся так активно.

Нельзя сказать, что нет пьес на родном языке. У самого Б. Утижева «в запаснике» 10 произведений, среди которых «Тыргатао» (она ставилась 30 лет назад), а самая последняя из них, «Жемуга в Африке», поставлена 10 лет назад. Писатель указывает и на другие источники оживления репертуара театра, на возможности инсценировки разных произведений литературы.

В конце статьи писатель высказывает в форме мягкой грусти суждения о жизни писателя, о месте его творчества в литературном процессе. Поставленные им проблемы актуальны и касаются не только состояния дел театра и драматургии, а всей нашей литературы. За судьбу национальной культуры должны переживать не только творческие люди, но и весь народ – лейтмотив статьи.

У Б. Утижева есть несколько статей, посвященных своим пьесам. В них содержатся некоторые рекомендации по их постановке, новшества, вводимые автором после доработок. Эти вводные статьи написаны в разные годы и публиковались в различных изданиях: «Введение в трагедию «Тыргатао» (2000), «Введение в трагедию «Дамалей» (2000), «Введение в трагедию «Эдип» (1996), «Иногда приходится сесть на чужого коня» (1996) и др. В них, особенно в последней, посвященной «Эдипу» есть много полезного для режиссера, для понимания характера каждого персонажа. Наряду с этим, названные статьи имеют важное значение для развития всей культуры.

Есть у писателя и чисто литературоведческие статьи. Особый интерес из них представляют статьи «Мозг поэтического языка» об адыгской метафоре и «Чудесное средство литературы» (1993). Обе статьи посвящены изобразительно-выразительным средствам поэтического языка. Эти статьи отличаются хорошей теоретической основой и самое главное – большой практической базой доказательств из фольклора и современной поэзии. Вопрос об адыгской метафоре, да и вообще о метафоре изучен в науке не до конца. Тем похвальнее, что и Б. Утижев вносит в него свое видение проблемы. Начиная от мифологии, от

которой оттолкнулась метафора, этот троп прошел огромный путь развития. Метафора имеет «родственные отношения» с сравнением, поэтому вполне естественно, что эти тропы рассмотрены одна за другой в статьях, написанных одновременно. В них автор показал на обширном материале прозы и поэзии богатство родного языка и разнообразные способы для создания поэтических образов. Мы только называем эти статьи, но их анализ выходит за рамки нашей темы.

Из работ, затрагивающих проблемы литературы, можно отнести к публицистике статью Б. Утижева «Наш век» (2001–2004). В ней автор анализирует веки ушедшего двадцатого века, смотрит на прошлое глазами писателя. В первую очередь автор говорит об идее, перевернувшей мир в первой четверти XX века, когда «Великая идея срывала цепи рабства с земного шара» (строчка из А.А. Шогенцукова). Эта идея большевизма не оправдала себя. Писатель оппонирует тем, кто утверждает, что нет сегодня идеологии. «Неправда. Есть идея, которая еще больше сковывает человека, неволит душу и тело. Идеология большого кошелька, денег, накопительства» [53, с. 329]. Защитников интереса народа награждают гнусными эпитетами: «Пугачев – грабитель, Степан Разин – бандит, могут опорочить и легендарного Спартака».

Не меньше противоречивых чувств вызывают государственные системы прошлого. Идеология большевизма старалась пропагандировать все хорошее, что было сделано при Советской власти, а все негативное умалчивалось. Людей умышленно лишали исторической памяти. Б. Утижев вспоминает о книге «Первые шаги» (1968), посвященной зачинателям кабардинской литературы. Ее издание вызвало кривотолки. Под фотографиями писателей жирным шрифтом набрали даты жизни. У многих жизнь заканчивалась зловещей цифрой «37». Успели продать несколько экземпляров, но весь остальной тираж был изъят и возвращен в подвалы научно-исследовательского института, где исправляли, вернее, убирали эти даты, чтобы массовый читатель не знал о репрессиях тридцать седьмого года. Автор с горечью пишет: «Сколько больших писателей, сколько крупных интеллигентов вышло бы из них?» [53, с. 335]. Так поступали почти во всех регионах страны. Одной рукой развивали образование, просвещение, а другой – уничтожали цвет нации.

Не остались в стороне и проблемы развития родного языка. Писатель переживает за то, что в язык без особой надобности привносятся много иноязычных слов. Мало того, нарушается сама система

словообразования под влиянием разносистемных языков, к которым относится и русский язык. Пренебрежение законами развития языка мешает его развитию.

Много места занимает в статье также исследование современной идеологии, воспринимаемой разными поколениями неоднозначно, – вопросы морали, основы бедности и богатства, их этическое различие.

На мой взгляд, самым острым и оригинальным вопросом, занимающим всего три страницы в этой статье, является суждение Б. Утижева об отношении адыгов к себе и к другим. Озаглавлена эта часть малоупотребительным словом «ХамэКутІу», состоящим из слияния двух слов «Хамэ» на кабардинском «Чужой» и «КІуТІу» – курица на абазинском». Странное словосочетание из двух языков означает один смысл «хорош для чужих». Б. Утижев сразу оговаривает, что кому-то может показаться, что автор сгущает краски, но, к сожалению, эта черта принижать свое, а возвышать чужое становится частью менталитета адыгов.

Б. Утижев считает, что примеров тому сотни. В истории известно, какой значительный вклад внесли в политику, культуру, зодчество Египта черкесские мамлюки, как верой и правдой адыги окружали русских царей, помогая им в расширении своих владений; королевское Хашимитское государство Иордании. Значительный вклад адыги внесли и в укрепление Турецкой империи. А кто из этих знаменитых адыгов заботился о собственной родине, о доме? К сожалению, авторитет перед чужими всегда был выше интересов собственного народа. Отсутствие должного патриотизма сказывается во всем. Автор приводит названия наших сел, полные иноязычных элементов. «А названия блюд? В Нальчике трудно найти названия нашей традиционной кухни. Везде встречаем: Осетинский пирог, балкарские хычины, армянский хлеб, хлеб грузинский, узбекский лаваш, турецкие сладости... Можно подумать, что кабардинцы питались кукурузными листьями. Между тем, адыгская кухня является одной из богатейших на Кавказе, в ней в прошлом насчитывались сотни блюд» [53, с. 341].

Автор верно заметил, что незаметно принижается национальное своеобразие народа, нивелируется культура. Ценить чужое надо, необходимо уважать достижения соседей и других народов. Это аксиома и признак толерантности. Но все это должно иметь границы здравого смысла. Надо любить чужое, но не за счет урезания любви к себе, к своей культуре.

Поднятые в статье Б. Утижева вопросы актуальны. В этом заключается одна из задач современной публицистики.

В публицистике Б. Утижева основными темами являются проблемы развития языка, театра, драматургии, что оправданно, ибо он один из специалистов в этих направлениях науки и искусства. Но диапазон переживаний писателя широк. Он делится с читателем своим видением проблем и в политике, и общественных делах, и в образовании. Беспокоят его и вопросы демографии, морали. Выступает он и как литературовед и литературный критик. Очень остро он отреагировал на статью известного поэта Х. Бештокова своей работой «Шутки шутками, но...» [53, с. 566–574]. Статья написана живописно, образным языком, свойственным большим писателям. В ней он показал себя хорошим полемистом.

Публицистические работы Б. Утижева отличаются тем, что автор не только отмечает проблемы науки, искусства или всего общества, заостряет на них внимание, но и тем, что он предлагает конструктивные решения выхода из положения. Негативные явления очевидны многим, но мало кто знает, как их преодолеть. И здесь советы талантливых писателей, таких как Б. Утижев, являются важными для развития художественной культуры народа. Вот почему в русской литературе XX века появилось изречение: «Поэт в России – больше, чем поэт». Думаю, что это относится и к адыгам. Об этом свидетельствует публицистика Бориса Утижева, которая занимает значительное место в его творчестве. В ней отражены масштабные проблемы развития адыгской словесности, указаны пути их преодоления.





ГЛАВА III

ДРАМАТУРГИЯ Б. УТИЖЕВА

Общеизвестно, что драма является самым сложным родом литературы, хотя она имеет древние традиции, идущие от античной литературы. Очевидно и то, что мало кто из творческих людей осмеливается выступить в жанрах драмы. Попутно заметим – и в литературоведении редко встречаются исследования по драматургии. Эти объективные проблемы особо заметны в молодых литературах народов Северного Кавказа, в том числе и кабардинской литературе. Этим можно объяснить «дефицит» успешных пьес в сегодняшних национальных театрах Северного Кавказа. Тем весомее вклад в кабардинскую драматургию Б. Утижева, который плодотворно выступал в этом жанре несколько десятилетий.

Тема драматургии Б. Утижева затрагивается в кандидатских диссертациях Астежевой А.М. [54] и Утижевой Л.Б. [55].

В первой из них рассмотрена проблема историзма в некоторых драмах, посвященных истории адыгов, а во второй автор анализирует лишь три комедии из более двух десятков произведений Б. Утижева. В учебно-методических работах А. Абазова [56] и некоторых его статьях драматургия Б. Утижева изучена в рамках вузовской практики. Есть и статьи других авторов: М. Шаковой [57, с. 363–367], Б. Курашинова [58, с. 367–370], Е. Белгороковой [59, с. 363–367] и др., опубликованные, в основном, в периодической печати. В них главным образом речь идет о спектаклях, поставленных на основе пьес Б. Утижева.

Несмотря на обилие авторов, до сих пор нет монографического исследования драматургии одного из ведущих драматургов северокавказского региона Бориса Утижева, как нет и академических работ по его поэзии.

В своей работе мы пытаемся восполнить этот пробел, опираясь на сами тексты произведений и на все труды, в которых в той или иной мере затрагивалось творчество Б. Утижева.

Для этого драматургия будет рассмотрена по жанрам, придерживаясь в основном хронологического принципа. Оговоримся, что особое внимание будет уделено раскрытию содержания произведений, чтобы ответить на запросы средней и высшей школы, в программах которых Б. Утижев занимает значительное место.

В какой-то степени это будет подспорьем и для русскоязычного читателя, не знакомого с текстами оригинала. Как человек, читавший много лет лекции в вузе по теории литературы, считаю излишним «теоретизацию» вопросов творчества отдельного писателя, ибо зачастую новаторство таких художников слова, как Б. Утижев, Х. Бештоков, Н. Куек, не всегда укладывается в известные готовые теоретические схемы. Есть и другая причина: сама теория литературы советского периода освобождается от многих постулатов. В связи с этим появляется необходимость более гармоничного сочетания теории, истории и литературной критики. Последняя составляющая основ литературоведения – критика – в молодых литературах почти бездействует, поэтому часть ее задач «в нагрузку» переходит в наше исследование, как и в труды многих современных литературоведов Северного Кавказа. Начнем анализ с комедийного жанра, в котором Б. Утижев начал свою драматургическую деятельность и плодотворно выступал продолжительное время. Его комедии вошли в репертуар многих театров.

1. Комедии

Жанр комедии считается видом драмы, в котором характеры, ситуации и действия представлены в смешных формах или «проникнуты комическим». Примерно такое определение главенствует в теории. Он издревле пользуется популярностью у всех народов. Теоретики далекого прошлого различают древнюю, среднюю и новую комедии, доминировавшие в различные периоды. Развитие комедии было тесно связано с уровнем демократических свобод в обществе. При классицизме он считался «низким жанром». Интересную характеристику дает комедии В. Белинский: «... Если же драматическое произведение

имеет в предмете осмеяние пороков и исправление нравов и написано шестистопными ямбами... , возбуждающими смех, а в пятом акте кончится позором негодяев и чудаков и торжеством резонеров, – знайте, это «комедия» [60, с. 799]. Эти слова общеизвестны и они отражают некоторую недооценку жанра, имевшую место в литературоведении вплоть до XX века. Однако впоследствии комедия заняла подобающее место в литературном процессе. По содержанию, эмоциональной направленности жанр обогатился следующими видами: сатирическая комедия, героическая комедия, бытовая комедия, комедия – фарс и, наконец, комедия – водевиль, которая получила права гражданства в адыгской драматургии благодаря Б. Утижеву. Велики его заслуги в освоении комедии – фарс. Есть у него и другая разновидность жанра – трагифарс. Создал он либретто для музыкальной комедии и оперетты. Как увидим ниже при анализе комедии Б. Утижева, важное место в его комедиографии занимают куплеты, песни, юмористические вводные и заключительные монологи, выполняющие эстетические разнообразные функции. Автором создано много пьес, часть из которых вошла в основной репертуар Кабардинского театра. Некоторые известны и за пределами республики. Диапазон его драматургии широк, есть у него трагедии, музыкальная комедия, комедии-водевили, фарсы, маленькие комедии, написанные им в основном в период 70–90-х годов прошедшего столетия.

Хронологически первая пьеса Бориса Утижева «Солнце нартов» была написана им еще в студенческие годы на основе одноименной своей поэмы. На ней мы остановимся в другой главе, так как эта пьеса относится к иному жанру. С раннего периода драматургического творчества Б. Утижев обнаружил значительный талант юмориста и сатирика, выступая в разных жанрах поэзии и прозы. Вполне естественно, что он сосредоточил свой потенциал в комедии, где смех достигает высокого звучания и выразительности. Особенности юмора, сатиры, смеха Б. Утижева связаны с природой художественного менталитета кабардинцев. Он использует природный юмор адыгов, умножая его собственными находками. Его творческая личность не растворяется в тексте. Писатель органически соединяет опыт народа со своим видением мира вещей. Об этом свидетельствует его первая музыкальная комедия «Шэмхун и фызышэ» («Женитьба Шамхуна»), написанная в 1971–1972 гг. Спектакль по данной пьесе был поставлен в 1973 году в Музыкальном театре республики, и это был дебют Утижева как драматурга. Он имел устойчивый успех у зрителей и долго входил в репертуар

театра. Успеху спектакля способствовала игра молодой группы театра и музыка прекрасного композитора-мелодиста Мухадина Балова.

Основное в пьесе, конечно, текст. Но немаловажны и другие «сопутствующие» авторские рекомендации для режиссера и художника, которые в известной степени обеспечивают жизнь пьесы на сцене. Б. Утижев обладал в полной мере даром художника, известны его рисунки, а работы по чеканке не раз демонстрировались на выставках республики. Чувство формы помогает драматургу создавать выразительные образы персонажей. Есть у него и свое видение режиссуры. Эти качества проявились уже в первой пьесе. Есть еще одна особенность Утижева-драматурга: он уже на первой же странице, где перечисляются персонажи, находит для каждого из них краткие и емкие характеристики, развешивает своеобразные поэтические ярлыки. Он как «вспышка» при фотографировании высвечивает типические черты отдельного персонажа. Комедия «Женитьба Шамхуна» состоит из двух актов. В ней действуют около двух десятков персонажей, восемь из которых безымянные: первая женщина, первая девушка, вторая, третья, первый парень, второй парень и милиционер.

Почти все основные персонажи наделены автором характеристикой в одной фразе:

Лусана – красивая гостья, обнаружившая себя в журналистике.

Андзор – зоотехник, симпатизирующий Лусане.

Шамхун – ухажер «второго Покоса» (эпитет «ухажер – отава»), у которого «ноги отстают от сердца».

Хазеша – знакомый Шамхуна, спекулянт, который в жизни «испытал все, кроме работы».

Хакулина – любовница Хазеши, которую «ничто не закрывает, кроме косметики».

Жангуаша – доярка, не лишенная юмора.

Хамола – острослов, ухаживающий за Жангуашей.

Цуна – легкомысленная «толстая женщина, от которой худеют мужчины».

Мацук – супруг Цуны, выпить не дурак.

Тика – однофамилец Лусаны – круглый, доброго нрава.

Баблюх – супруга Тика.

Уже в первой комедии Б. Утижев демонстрирует умение «говорить от имени народа». Язык автора и язык персонажей сочный, народный. Национальное своеобразие обнаруживается прежде всего в языке

персонажей, в котором удачно использованы пословицы, поговорки, эпитеты, сравнения, понятные читателю и зрителю. Первое действие удачно названо известной пословицей: «Хьэ бзаджэ тЫсыпІэншэщ», (буквально «злая собака не находит (не имеет) места»). Оно адресовано таким отрицательным персонажам, как спекулянт Хазеша и его сообщница Хакулина и др. При анализе пьесы не надо забывать, что она создана в начале 70-х годов, когда в обществе борьба со спекулянтами осознавалась актуальной. Тогда в роли положительных героев в литературе выступали люди труда, трактористы, доярки, рабочие и т.д. В известной степени автор демонстрирует романтику труда тех лет, когда колхозники с работы возвращались с песнями, и молодые люди после школы создавали молодежные фермы на селе и т.д.

В сборнике «С добрым смехом» (Нальчик, 1993), куда вошла и комедия (она опубликована и ранее) «Женитьба Шамхуна» есть вступление в восьмистишии, в котором автор как бы расшифровывает для читателя значение слов «Юмор» и «Сатира». Юмор, как считает писатель, «Пища в дороге», он становится «лестницей в пути человека». (Адыги, отправляясь в дорогу, обычно говорят спутнику «кьедз пкІэльей» – букв. «выстави лестницу», то есть сократи дорогу интересными рассказами, беседой). Сатиру же автор считает «веником во дворе жизни», «он подметает, очищает мир». Писатель желает читателю, чтобы у каждого «кошелек был полным юмора». Сразу же в предисловии дает знать, что в произведении будет превалировать добрый адыгский юмор, ежедневно воспроизводимый и обновляемый народом и жизнью.

Сюжет комедии построен на событиях, которые были типичными в жизни кабардинского села 70-х годов XX века. Действие начинается с описания летнего вечера в селении. Лето. Вечер. Доносятся звуки песен девушек. Сцена имитирует двор. Под большим деревом скамейка. По бокам видны дом и плетеные заборы. Вбегают девушки во главе с Жангуашэ, заводилой и жизнерадостной девушкой. У нее шляпа, у всех доярок ведра. За ними прибегают Хамола и Андзор. Первый из них ухаживает за Жангуашэй, а зоотехник Андзор выражает симпатии к Лусане (журналистка, она в гостях в селе). Молодежь начинает с переключки между девушками и парнями в форме перепева. Б. Утижев использует здесь традиции фольклора: диалог парней и девушек полон юмора. Здесь даются разные характеристики, скрытое выражение чувств через песни, танцы, сценические действия. От имени девушек поет Жангуашэ, а парней представляет Хамола.

Надо отметить, что пьеса написана в стихотворной форме, поэтическая речь изобилует сравнениями, эпитетами, рифмой, четким ритмом. Такая организация стиха позволила композитору М. Балову создать замечательное музыкальное сопровождение спектакля.

Б. Утижев передает национальный колорит села 70-х годов, когда еще сохранялись традиционные средства знакомств молодежи, выраженные симпатии через завуалированные шутки, песни и представления.

В языке адыгов есть прекрасное слово – «Псэлыхьу» (букв. «искатель души»). Так называют адыги молодых людей, желающих найти спутницу жизни. Для менталитета кабардинцев душа имеет огромное значение. Телу, красоте, богатству они предпочитают человека с душой. Парень – не жених, не ухажер, не любовник, а «искатель души». Не зря в языке адыгов слово «псэ» – душа – понятие емкое, несущее художественный и философский потенциал. (Кстати, оно присутствует в ставших интернациональными словами «Психология» и др.) Даже слово в адыгских языках означает «псальэ» – букв. «вместилище души».

Уже на первой странице комедии Б. Утижев слово «псэлыхьу» – «искатель души» закрепляет за первым персонажем Андзором, зоотехником, «искателем души» Лусаны. Диалог между ними предлагается автором в двух местах первого действия. В основном же «дирижером» действия является Жангуаца, девушка с юмором, со знанием этикета. Она по очереди вступает в диалог почти со всеми персонажами комедии. Вполне естественно, что основной темой пьесы является любовь, ибо персонажи эти – молодые люди, которые выражают свои симпатии через юмор, иносказания, используя традиции фольклора, элементы «джэгу» – игрищ, танцев, песен и т.д. Интрига развивается по линии: кому достанется Лусана, приехавшая в село погостить у родственников, супругов Тыка и Баблюх. К этому «состоянию» подключились зоотехник Андзор и известный спекулянт Шамхун. У них свои «группы поддержки».

Очень колоритным получился разговор между Цундой, представляющей интересы Шамхуна, и Баблюх – родственницей Лусаны. Шамхун предлагает быть посредницей Баблюх в деле женитьбы Шамхуна, за что она получит хорошие подарки. Она всячески расхваливает спекулянта Шамхуна, подчеркивает его богатства, возможности. Для наглядности она поднимает юбку и демонстрирует шведское белье, подаренное ей Шамхуном. Такое же белье он отложил и для Баблюх в случае ее поддержки. Цуна говорит: «Можно ходить с поднятой юбкой,

чтобы показывать соперницам такое белье... Вещи Шамхуна настолько красивые, что прямо режут глаза... Если ты, Баблюх, прокатишься на «Волге» будущего зятя мимо замухрышки, жены завмага, у нее сразу же поседеет часть волос» [8, с. 14–15]. Баблюх мечется между двумя огнями: Шамхун в возрасте, она боится родителей Лусаны. С другой стороны, тряпки, богатства и т.д.

Разговор между Цуной и Баблюх подслушали Лусана и Андзор.

В свою очередь, Шамхун напоил Мацика и Тика и просит их содействия в деле женитьбы его на Лусане. Они, конечно, за водку на все согласны.

В следующей сцене Шамхун и Цуна встречаются случайно. Цуна, как партнер по спекулятивному промыслу, помогает ему. Она говорит, что убедила девушку и та дала согласие. Живость пьесе придает смена противоположных событий. Уже в следующей сцене объясняются в любви Лусана и Шамхун. Диалог между ними полон юмора. Шамхун в ударе. Его вдохновляет легкость, с которой Лусана отвечает на его ухаживания. Она готова выйти за него замуж на второй день.

Второе действие тоже озаглавлено адыгской пословицей: «Если орел часто бьет крыльями, то неизменно они ломаются». События в дальнейшем раскрывают смысл этого изречения на примере Шамхуна. После очередных переговоров Шамхуна и Цуны, у нее во дворе появляется друг Шамхуна, который узнал о предстоящей свадьбе. Хазеша, так его зовут, приехал с города вместе с объектом «последней любви» Хакулиной.

Автор мастерски изображает ее образ с помощью портретной характеристики, заостря внимание на некоторых деталях поведения. Особо удачно драматург передает особенности ее речи, в которой мы видим винегрет из русских и кабардинских слов. Почему-то Хакулина в городе стала Акулиной. Это тип людей, которые не умеют нормально говорить ни на одном языке. Таков и сам Хазеша, который здоровается со своим другом Шамхуном: «Привет апший, Кирюха!», на что Шамхун отвечает: «О, кьеблагъэ, кьеблагъэ, Кешэ» [61, с. 45]. Хазеша тоже превратился в Кешу. Комичность этих людей передается драматургом и другими средствами.

Б. Утижев нашел оригинальный сюжет, разоблачающий Шамхуна. К финалу пьесы раскрывается замысел автора. Шамхун ожидал Лусану, но перед свадьбой к нему пришли в виде невест покрытые традиционной вуалью трое. Ему предложили узнать из них единственную

возлюбленную. Двое оказались женщинами, состоявшими с ним в браке. Обманутые, разоренные и покинутые им, они разоблачают горезажениха. Вторая из бывших жен напоминает смысл поговорки, ставшей заглавием второго действия. Так «обломились крылья» незадачливого орла-Шамхуна. В финале разоблачаются и приспешники Шамхуна. Появляется и милиционер, который уводит преступника. Несостоявшаяся свадьба Шамхуна органично переходит в свадьбу действительно любящих друг друга Лусаны и Андзора. Журналистка Лусана приехала в это селение по заданию редакции. По жалобам обманутых женщин она подготовила свой «спектакль», в котором разоблачила афериста и спекулянта.

Достоинством первой комедии Б. Утижева «Женитьба Шамхуна» является то, что в пьесе персонажи самораскрываются, каждый из них наделен своей индивидуальностью, что создается разнообразными изобразительными и выразительными средствами. Как и в других произведениях Б. Утижева особое внимание здесь уделено языку, который изобилует поговорками, меткими выражениями, свежими и традиционными эпитетами. Действие оживляют также песни, танцы, монологи, элементы адыгского «джэгу». Пьеса отражает особенности и закономерности жизни кабардинского села 70-х годов. Автор разоблачает пороки людей, стремящихся жить не по труду и совести. Тема комедии была очень актуальной для того времени, поэтому она долго не сходила со сцены. Это была первая комедия, поставленная на сцене кабардинского театра, и, без сомнения, она вдохновила автора на дальнейшее творчество в этом жанре.

Следующая комедия Б. Утижева тоже получила «права гражданства» на сцене кабардинского театра и имела успех у зрителей. В оригинале пьеса называется «Гуащэмьдэхьэблэ», что буквально означает «Аул» (квартал), не приемлющий свекрух». При постановке комедия была названа «Бунт невест». Автор перевел пьесу на русский язык под названием «Аул Свергайсвекрухово» (опубликовано в одном из журналов. На наш взгляд, целесообразнее использовать название оригинала, а при переводах – сценическое название). Комедия вошла и в книгу «Избранное» Б. Утижева [62]. Наши ссылки будут на это последнее издание с указанием страницы.

В заголовке «Бунт невест» есть пояснение: «Комедия-водевиль в двух действиях с двумя приложениями» [62, с. 565]. Автор сразу же дает знать, что диалог и действие построены на занимательной интриге,

которая будет включать музыку, танцы, песни. Общеизвестно, что водевиль появился во Франции в XV веке, а в XVIII пьесы такого характера слабривались песенками-куплетами, ярмарочными представлениями. Во второй половине XIX века жанр приходит в упадок. В современной литературе он вбирает в себя некоторые черты оперетты.

Б. Утижев в данной пьесе комедийного жанра использует элементы водевиля, чтобы дать актерам полнее раскрыть свои творческие возможности в вокале и хореографии и т.д. Драматург во введении объясняет, что в содержании переплетено чудесное и реальное. Последнее превалирует для убедительности. Исходя из этого, он дает советы режиссеру по организации декорации, костюмам, по музыке и танцам, оставляя право выбора режиссеру.

Перечисляя персонажей, автор обращается к зрителю со словами: «С кем вы встретитесь». Перед зрителями тринадцать персонажей, большая часть из которых в прямом родстве: Свекруха Бирамбук, ее два сына (Емынеж, Тлябицежей) и их супруги (Жингуаша и Алместихан), внуки Биримбук от двух сыновей (Тыгур и Гурик). Сожители последних – Учей и Шикей. Только четыре персонажа – чужие люди: Жемуго – соседка, народный целитель Яфэаза, «большой доктор села» Азабий. И, наконец, дизикуажа – «в свободное время от докторства» исполняет обязанность знахаря и врача. Кроме этого последний персонаж является посредником между всеми персонажами.

Особенностью драматургии Б. Утижева является использование «говорящих» имен. Этот прием помогает раскрыть черты характера. Вспомним Некрасова, героев его селения («Гоголево», «Неелово», «Неурожайка» и пр.). У Утижева в этой комедии есть «Альместхан» – букв. «Ведьмахан», «Гурмыкъ» – «человек не в духе», «Щыклей» – «невоспитанный, бестактный», «Гуклей» – скверноговорящий, невоспитанный. Имена двух других персонажей требуют некоторых разъяснений. «Дизыкѳуажэ» – так в шуливой иносказательной форме называют кого-либо из знакомых, буквально означает «наш односельчанин». Второй персонаж «Жьэмыгъуэ» – соседка, «любящая интриги и скандалы», названа словом, взятым из фразеологизма «Жьэмыгъуэ ипсэлыкѳын» – предвосхищающий словом бедствие, скандал и пр. Б. Утижев персонифицировал это понятие, но, как видим, драматург одним из первых в кабардинской литературе удачно использовал «говорящие имена» персонажей.

Первое действие комедии «Бунт невест» под названием «Доброй дороги, Биримбук» открывается сценой за занавесом. Автор показывает

«кухню» актеров. Занавес закрыт, суматоха. То в одном, то в другом месте актеры выглядывают из-за сцены, выражая восторг явкой зрителей и докладывая о том директору.

Директор выходит на сцену (Его зовут Ажигафа Дизикужа) и приветствует зрителей: «О, что вас привело, и вы пришли, и вы! А где Мист (Мыст – это «некто», адыги говорят о людях, когда не хотят называть имя человека). Не захотел прийти? Наверное, у них есть телевизор. Счастливые люди». Обращаясь к другим: « У вас есть телевизор, но вы пришли. Любите нас? Спасибо. Передайте тем, кто забыл, что уже сорок лет у нас есть театр, у нас нет печали кроме того, что их не видим». А сейчас актеры приготовили для вас на кухне свое блюдо – комедию – водевиль!»

Выходят артисты. Они поют. Дирижирует директор. Танцы. Артисты выясняют вопросы о времени, о месте действия, о персонажах. Время древнее, персонажи нарты... современные нарты, ибо «Сосруко в командировке, Бадинок в экспедиции, ищет ручку земли, Тлепш читает лекцию грекам об электроподдувалах, Сатаней уехала на базар Бранду за дубленкой, Батраз сидит девять лет, девять месяцев и девять дней над докторской диссертацией о несовершенных глаголах нартского языка» [9, с. 569]. Директор обращается к актерам с вопросом: кто будет играть роли нартов. Они обещают, что исполнят их роли.

Далее идет сцена из далекого прошлого адыгов, связанная с обычаем сбрасывания глубоких старцев с горы – «оплакивание старцев». Старший сын Баримбух Емынеж выносит в корзине свою мать на вершину и обращается к ней: «Глубокоуважаемая, любимая, которую мы не сравниваем ни с кем на свете!..» (Он запинается от волнения. Младший брат наливает ему рюмку портвейна. Выпив ее, старший брат продолжает...).

...Сердце разрывается. Мы принесли тебя на вершину, настало твоё время. Мы никогда не забудем твои добрые слова, теплые лакумы, твою заботу о нас. Ты дала нам жизнь, трудилась на нас, но, как сама видишь, уже не можешь нам готовить, не можешь убирать для наших жен, мыть, стирать для наших сыновей. Ты хорошо знаешь древние обычаи нартов, которые немощных старцев сбрасывали с горы. Желая их возродить, твои милые снохи, наши красивые жены инициировали наш подъем на эту гору. Поддерживая их, мы, твои два сына, говорим: «Доброго пути, наша мама. Как говорит Дизикужа, ни пуха тебе, ни хлопка!» [9, с. 570].

Младшего подводят к кафедре для прощания с матерью, но Глебицежей не может произнести несколько фраз, хотя три раза выпивал из початой бутылки вино. Он тихо простонал. (Автор делает ремарку: неизвестно, что сыну было жалко, мать или то, что в бутылке не было вина.) Старший сын на этом останавливает выступления и обращается к матери, чтобы она в последний раз посмотрела на своих прекрасных детей.

Мать, не поднимая глаз, что-то шепчет. Младший сын стал жалеть ее, он просит старшего не сбрасывать маму с горы. Старший отвечает: тогда возьми ее в свою семью (из-за кулис свое возражение демонстрирует Алместхан). Он, в свою очередь, просит старшего, возьми сам, тебя послушает жена. Но и здесь Жингуаша еще резче выступает против этой идеи.

Внезапно приподнимается в корзине Бирамбух и произносит: «О мои дети, мои снохи. Я не смеюсь, я радуюсь той чести, которую вы оказали мне. Но переживаю, что когда очередь дойдет до вас, то боюсь, что ваши дети не найдут такую корзину» [62, с. 571]. Все в оцепенении, они не знают, что настанет время, и их тоже сбросят с горы. Мать объяснила им, что Закон будет для всех. Исключений не будет.

Занавес закрывается словами Биримбух. Ведущий говорит зрителям – представьте, что ее сбросили, а дети живут в достатке. Теперь смотрите первое представление: «Получили свободу, и пошли чудеса».

Сосношницы Жингуаша и Алместхан во дворе качают в колыбелях своих детей, поют им песни. Дети засыпают, а матери радуются свободе, просят друг друга не вспоминать имя свекрухи. Поют о своих семьях, родстве, добрососедстве. Во всей округе все избавились от своих свекровей. Их сбросили с горы. Скоро село назовут «Антисвекрухово».

После этого в жизни этих невест и их детей появляется масса проблем, которых не было при жизни свекрух. Оригинально раскручивает драматург сюжет. В текст автор вводит философские раздумья, облаченные в легкую форму комедийных приемов. О счастье поется в песенке, которую поют Учей и Шичей: «В жизни все имеет начало и конец, но время заставило это забыть, и люди верят, что счастье у них всегда в кармане» [62, с. 589]. Интересны рассуждения этих персонажей о любви. Тигур просит остаться Учей на ночь, Последняя возражает: «Так не годится, надо купить нам дома». На вопрос о цене она отвечает: «Рублей семьсот, но если у вас есть талант торговаться, то отдадут и за 500». У девушек есть крылья (образ ангела). На вопрос, почему у них крылья, они говорят, что «не бывает любви без крыльев [62, с. 589]. Диалог

в форме сказки выявляет суть любви, которая «не знает жалости, она может улететь. Ее можно купить и без крыльев, многие так и делают, но тогда вместо радости «люди зевают», становятся безразличными. Тигур соглашается, что любовь вещь капризная, можно обойтись и без нее [62, с. 590]. Любовь приравнивается к болезням людей. Ангелочки убаюкали, ублажили родителей и украли детей. Суматоха. Далее по сюжету драматург раскручивает следующий порок людей – взятку. Отрасли ее применения велики, но в данном случае матери готовы выкупить детей за взятку. Оказалось, что дети выпали из колясок. Теперь очередь доходит до «знахаря» и врача, ЯфІэІээ и Азаний. Здесь в диалог вводится песенка, в которой поется гимн глупым. Знахарь поет: «Если б не было дураков, было бы туго нам. Люди уже летают на Луну. Мы в страхе, что нет уже секретов. Но, к счастью, на каждого умного еще довольно много дураков» [62, с. 594]. Она рассуждает и о другой проблеме соотношения правды и лжи. Знахарь говорит, что «правда не дефицит, ее можно найти где угодно, она серая, обычная, грубая» [9, с. 594]. Другое дело ложь. Если удачно врать, то люди поверят тебе, вознесут до неба. Ложь – роскошь, она приятная, интересная вещь. Именно ложь помогает ей лечить людей.

Остроумно автор демонстрирует процессы обсуждения и лечения «детей», в которые втянуты не только знахарь и врач, но и другие. В их уста драматург вкладывает смесь слов из кабардинского, русского и латинского языков. Знахарь ставит диагноз: «Лъагъуныгъэроз» (букв. «Любовьроз»), для лечения которого необходимо лекарство – «Нэчыхъбуцид» – (букв. «бракбуцид»). Всего в арсенале есть еще лекарство – «хуэгъэфашэрген» («околорген»). Лекарство знахаря, о котором он говорит, что «оно спущено с неба», оказывается обычным пургеном. Автор поочередно разоблачает нерадивых знахаря и врача. Внезапно «дети» приводят невест, знакомятся новые свекрови и их будущие невесты, мастерицы пения и танцев. Все радуются, фотографируются. Ожидание свадеб. Жемуга («Злоязычная») обращается к залу и напоминает известной пословицей: «Да, не зря говорили, «Кошероков поспешил и ошибся». Намек на проблемы второго действия.

Второе действие комедии тоже имеет развитие в форме умозаключения: «Новинка прошла, начались скандалы».

«Дизыкьуажэ» (Земляк), связующий всех персонажей, выбегает на сцену, встречает вернувшихся с обрядов свадьбы. Они прошли с наименьшими жертвами. Во взаимных обменах делегаций, обменах

подарками «погибли только человек семь со стороны женихов и девять-десять – со стороны невест», кроме обид и разговоров [62, с. 601]. Зал с нетерпением ждет сцен любви, согласия, хорошей жизни молодых, но ведущий пропускает эту идиллическую часть, и актеры приступают к сценам «вызревания» скандалов: неприятные реплики невест и свекрух нового поколения и т.д.

Далее действие переносится во двор, где установлены два таза с водой. В них по паре красивых женских ног. «Небо подарило их» снохам Учей и Шикей. Драматург находит оригинальную деталь. У некоторых адыгов раньше было принято, чтобы жены мыли ноги мужьям. Хотя эти обычаи канули в лету, но автор меняет местами действующих лиц. Теперь мужья моют ноги своим женам. Жены читают при этой процедуре книжки, а мужья поют песню – плач о том, что матерей своих жен считают недостойными, злыми. Одна из невест читает информацию о знакомом ученом, который в городе «Оторви быку голову» защитил диссертацию. Он успешно доказал родство комара из далекого ущелья и овода с другого ущелья, сравнив аппендициты этих насекомых, за что удостоен высокого звания. Фамилия, имя, отчество этого лжеученого тоже необычные, трудно переводимые на русский язык. Одна жалеет, что не вышла за него замуж.

Мужчины продолжают песни, жалуясь на жен и матерей, из-за несогласия которых они становятся жертвами.

Жены продолжают читать и обмениваться интересными информацией о прическе «А-ля бисмилахи». Б. Утижев неожиданно соединяет «А-ля» с ритуальным словом, которое мусульмане произносят в начале трапезы. Парадоксальным для адыгского менталитета является способ приготовления прически: полное бритье головы женщины, раскрашивание в четыре цвета кожи головы и прочее. Да и к этой прическе рекомендуется носить одежду «А-ля факьырэ» (А-ля нищий). Потертые кофты, рваные штаны, ноги босиком. Снохи переживают: «Как мы отстали от моды» [62, с. 604].

Эту картину застают матери. Они в истерике. Их сыновья унижены. Перебранка. Снохи говорят, что не очень рвались выйти замуж за их сыновей. Они готовы уйти. Сыновья между двух огней. Снохи уходят, а за ними убегают сыновья. Торжествует Жемуга – организатор скандалов, она поет песню о своих успехах в этом деле, натравливая снох и свекрух друг на дружку.

Через определенное время снохи и их мужья возвращаются. На руках у снох по одному ребенку-мальчику. Все радуются. Дают им имена.

Но опять примирение длится недолго. Снохи предъявляют письменный договор, где расписаны права и обязанности обеих сторон, снох и свекрух. В этом документе драматург удачно использует гиперболу, гротеск и другие художественные средства.

Свекрухи не имеют права: «защитить сыновей», «за глаза говорить о снохах», «оставлять детей», «сплетничать», «хмурить брови». Им разрешено: «съесть в день по три яйца и кусок кукурузного хлеба», «выпивать два стакана воды», «дважды чихнуть», «пять раз покашлять», «шесть раз улыбнуться», «семь раз бормотать», «восемь раз кричать», «девять раз свистеть», «сказать десять слов», «по надобности очень тихо судачить».

Вы должны приносить воду, колоть дрова, разводить огонь, готовить, стирать, убирать, ухаживать за ребенком...

Сыновья уговаривают матерей подписать контракт. Алмастхан и Жингуаша категорически против. Опять скандал, подогреваемый Жемугой. В конце концов дело дошло до дуэли между снохами и свекрухами.

Б. Утижев в стиле больших спортивных соревнований описывает важное событие в ауле, откуда ведут репортаж радио и телевидение. В роли репортера выступает Жемуга. Присутствуют важные люди села. Журнал «Къандзэгу» («Кочки») установил приз «Золотой желудок» («нэгэгъу» – желудок курицы считается ритуальным у кабардинцев, эту часть дают обычно старшему за столом) для победителей. Писатель изображает галерею образов, дав каждому из персонажей «говорящие» сочные имена. Некоторых из них характеризуют Алмастхан и Жангуаша. Ожесточенная борьба, сопровождаемая бросанием тарелок, тасканием за волосы закончилась победой снох, которые отныне беспрепятственно ведут праздный образ жизни. Побежденные опять привязаны к своим нелегким обязанностям по уходу за детьми, домом и т.д.

В селе вновь появляется Жемуга. Она отсидела срок в тюрьме, но сладкое слово «Сондэджэр» (Спекулянт) зовет ее к старым занятиям. Она видит положение свекрух, выражает им свое горячее сочувствие, делится с ними своими тревогами о том, что за время отсидки отстала от моды, дисквалифицировалась. Женщины сперва не поняли мудреного слова «дисквалификацэ». Жемуге пришлось объяснить и содержание слова «мода» на примере женских юбок. Мода определяет длину юбок. Ее укорачивали, укорачивали и дошли до «дрр» («дальше некуда», в тот период улица превратилась в музей женских ног). Затем юбки пошли вниз и дошли до колен, получив название «Уэв» («подай

назад»). Когда же юбка удлинилась до самого низа, мода получила название «Мохь-мохь» («Куда все делось»). Чтобы спекулировать, надо следить за модой.

Во время бесед Жемуги со свекрухами подлетела Оса к детям, вызвав переполох. Она ужалила Жемугу за нос. Свекрухи кричали, хватали детей. К этой сцене подоспели снохи. Они решили, что свекрухи душат своих внуков. Совещание снох и мужей длилось недолго. Решили свекрух, по возрожденному теми же свекрухами, сбросившими свою Биримбух с «горы старцев» обычаю, досрочно сбросить их самих. Жингуащэ и Алмэстхан в панике. Их диалог полон трагикомизма. Они обвиняют своих мужей, которые послушали их и возродили древний обычай. Емынеж и Лабицажей, в свою очередь, не поминают, что идея исходила от их жен. Их скандал достигает большого накала. Мужья развязали рты, осмелели. Они приносят ружья с целью застрелить виновника возрождения древнего позорного обычая. Жингуащэ обращается к залу: «Чтобы у вас не было больше горя», ей вторит Алмэстхан: «Не забывайте нас, люди».

Драматург находит оригинальный способ, чтобы разрядить напряженную обстановку: забегает Жемуга и сообщает перепуганным Жингуащэ и Алмэстхан: «Хочу Вас обрадовать, я принесла вам приятную новость». Женщины наперебой просят объяснить. Жемуга вырывает один волос со своей головы и говорит, что в происходящем нет и волоска правды. Она просит посмотреть на село «Антисвекрухово»: «Видите вон того немолодого парнягу, глазающего в нашу сторону? Вот он заварил всю эту кашу. Как только он дорвется до белой бумаги, тут же пишет всякие истории» [62, с. 625].

Все в возбуждении, говорят на высоких нотах, но Жемуга советует с писателем говорить мягче, просить его. Алмэстхан предлагает попробовать дать ему взятку, но Жемуга резко отвергает это предложение. Мало кто ей верит, но Жемуга утверждает, что есть люди, которые не берут взятку, как, например, вот этот писатель. Все выражают к нему жалость: «Бедный», «Несчастный».

В конце концов решаются попросить писателя. Они обращаются к залу: «О Пишущий! Передаем Вам привет и сообщаем, что наши дела плохи. Обещаем больше не хитрить, не притеснять... Просим остановить события, притормозить их».

На сцене появляется директор «Дизыкбуажэ» («Земляков») и с возгласом «дрр» останавливает актеров, а сам выходит к зрителям,

опустив занавес за собой. Обращаясь к зрителям, он говорит: «Такого директора, как я, трудно сыскать. Думаете легко обуздать комедии драматургов. Если бы я вовремя не остановил проходившее сейчас действие, то этих сбросили бы с горы, а их дети, дети их детей... А вы бы разошлись хлопотать о поминках и т.д. Все это печально. А я, как и вы, не люблю слез, переживаний и прочего. Почему нельзя закончить все хорошо и вовремя. Как говорит режиссер, после двух часов спектакля у зрителей может лопнуть терпенье. Надо беречь сердце. Я не хочу, как какой-то Шекспир, печалить вас, передовиков строительства светлого будущего. Если бы я жил в его время, то не дал бы Отелло задушить такую прекрасную женщину, а Ромео и Джульетту не только бы спас от трагедии, но позволил бы им долго жить до старости с персональной пенсией... Гамлету не позволил бы гадать «Быть или не быть?», а заставил бы именно быть чабаном на горных пастбищах. До того, как мне стать директором, Шекспир погубил многих. Оставшимся в живых желаю счастья. И сейчас старался не доводить действия данного спектакля до печали. А под конец смотрите концовку, которую я назвал: «Да здравствует Баримбух» [9, с. 627–628]. В небольшой сцене, подводящей итоги комедии, Б. Утижев нашел опять неожиданный поворот. Он оживляет сброшенную с «горы старцев» в первом действии свекруху Баримбух, которая приходит в себя и спрашивает: «Как вам мои обласканные сыновья, невесточки, посчитавшие меня лишней?»

Все поняли свои ошибки. Драматург как бы пропустил через своеобразный «катарсис» многих персонажей. Представление завершается счастливым концом. Баримбух нужна всем. Снохи извиняются, дети осознают свою вину. Каждая сноха оспаривает с кем жить Баримбух. Дело доходит до жребия. Обещают сладкую жизнь свекрухе. Снохи скандируют: «Пусть не будет аула «Антисвекрухово». Да здравствует село, почитающее их!»

Ведущий выводит всех артистов. Танцы. Песни. Персонажи говорят, что «закрывают чемодан, из которого доставали свои шутки».

Ведущий: «Люди! Старость – это гость, которого никто не ждет. Он снимает одежду с жизни молодых. Старость нуждается больше в доброте и внимании. Всех ожидает эта пора. Не жалейте доброты, она обязательно вернется к вам» [62, с. 632]. Так заканчивается комедия.

Подводя некоторые итоги надо сказать, что Б. Утижев написал не только текст самого произведения. Драматург продумал также многие элементы режиссуры для постановки спектакля. Обеспечил также тексты песен, смену сцен. Сюжет изобилует находками. Комедия глубоко

национальная как по форме, так и по содержанию. Она настолько национальная по языку, что иногда трудно писать по-русски имена персонажей, названия мест. Нелегко находить адекватные переводы речи персонажей, которые изобилуют фразеологическими сочетаниями, поговорками, поговорами. Как и во многих произведениях, в этой комедии создаются «комические ножницы», когда то, что думает о себе персонаж, и как дела обстоят на самом деле, диаметрально противоположны. В тексте нет лишних описаний. Он насыщен мыслями и идеями. Реальное и сказочное органически сосуществуют и работают над основными идеями произведения.

Одной из комедий, прочно вошедших в репертуар кабардинского театра, является пьеса Б. Утижева «Красавица Хацаца», написанная им в 1980 году. Спектакль по этой пьесе имел громкий успех у зрителей. Комедия в разное время была поставлена режиссерами Леонидом Эркеновым и Султаном Теуважеевым. Обе постановки считаются удачными. Комедия «Красавица Хацаца» опубликована в книгах писателя «С добрым смехом» [8] и «Сочинения» [9]. При анализе мы будем делать ссылки на первый источник с указанием лишь страницы.

В заголовке автор обозначает произведение как фарс в двух действиях. В комедии мало персонажей:

Хацаца – извилистобровая девушка на выданье.

Хабаша – безобидный парень, в сердце которого появилось желание жениться.

Кидирхан – «Хан без мула» (министр без портфеля).

Кетумаш и *Замехшир* – подручные Кидирхана.

Интересны пояснения к тексту о времени действия пьесы. «В незапамятные времена», об одежде («сейчас на сцене любят раздетых, но желательно их одеть, а подручных одеть в национальную адыгскую одежду облегченного варианта»), о музыке, песнях, сопровождающих обычно веселые представления.

Комедия «Красавица Хацаца» начинается со сцены в крепости Хана. Перед закрытыми воротами стоит Хабаша. Он произносит несколько куплетов в форме адыгских скороговорок, в которых обещает, что зрители увидят то, что им может померещиться. Сев на край сцены, свесив ноги, он представляется зрителям: «Фамилия моя Пастамишхов» («Кто не ест пасту»), отца зовут «Сварливый», мать моя «Злаязычная» [61, с. 181]. Далее Б. Утижев вкладывает в уста этого персонажа целую тираду фольклорного красноречия, в которой через образы

пресмыкающихся и животных простое вранье доводится до абсурда, который держит слушателя в напряжении. Здесь Хабаша повествует о пути, проделанном к этому месту, о приключениях, небылицах, о том, как пытался «подкатить» к красавице Хацаце. Он ставит риторический вопрос: Как я познакомился с ней? И отвечает: «Как в старину делали. Девушка идет за водой, а парень за ней. Тогда девушки все были красивыми, стеснительными, скажешь комплимент – они краснеют. А как парни тогда умели говорить! От их слов даже камень мог треснуть» [61, с. 182]. Хабаша приглашает зрителей посмотреть, как он познакомился с ней. Как было в давние времена, парни и девушки говорили эзоповским языком, иносказаниями, намеками. Видимо, этот «этап» прошел у Хабаша, поэтому он просит хоть раз посмотреть на него. Он нуждается в ней, «как луна для ночи». Она на все отвечает междометием отрицательного значения «ы-ы». Хабаша переходит к песне, известной в адыгском фольклоре как «Красавица Хацаца». В ней автор использует некоторые строки из народной песни, дополняя их своими. Песня построена на манер «частушки» в форме диалога между парнем и девушкой.

В конце концов Хацаца уходит, оставляет Хабаше надежду, что «вернется, если не найдет лучшего жениха». Опять песни в исполнении Хабаша, в которых в форме фольклорных сказок с зачином «Был да жил некий парень» передается как некто «поменял свою собаку на осла, осла на двух телят, их на быков, затем на лошадей, потом на двух работников. В итоге он стал владельцем селения» [61, с. 185]. Так, через своеобразное развитие частной собственности человек приобретает аул, звание «Пши» и имя «Кидирхан».

В следующей сцене драматург изображает картину пробуждения от сна Кидирхана, за которым ревностно следят слуги Замахшир и Кетумаш. Они ловят каждое движение хозяина, каждый его взгляд. Слуги знакомятся со зрителями. Говорят им о своей «горькой доле», а затем на практике демонстрируют свою опасную работу. Замахшир и Кетумаш соревнуются в том, кто больше сможет угодить хану. Ревность друг к другу доводит их до опасной черты. Каждый старается «заложить» другого, для чего они безбожно переиначивают слова друг друга. Сходятся они только в одном – в ничтожестве, выполняя любое желание хана, словно дрессированные собаки.

Драматург делает диалог двух слуг цветастым, по-восточному витиеватым, язык слуг образный, полный иносказаний, парадоксальных поворотов фраз. Замахшир говорит: «Зиусхън (Господин, букв. «тот, болезни которого готов принять на себя»), если бы вы не проснулись, то

это прекрасное утро было бы темным. Вы задумали проснуться, природа тоже откликнулась на ваше желание. На ваше пышущее здоровьем тело взглянуло солнце. На вечно молодой ваш вид земля отвечает цветением. С вашим лицом, излучающим доброту, все пробуждается вокруг. Девушки застыли в плену от ваших искр любви. Итак, посмотри на нас, господин. Утреннему солнцу невтерпеж заглянуть в ваши глаза» [61, с. 127].

Кидирхан не открывал глаз, но посчитал, что в комплиментах победил Замахшир, и ему советует встать вправо (у адыгов старший должен стоять справа). Кидирхан открывает глаза, смотрит на сцену, в зал, считает людей. Он спрашивает: «А где солнце, Замахшир?» Вступает в разговор Кетумаш: «Господин, Замахшир врет, он не видел солнца, а сказал, чтобы занять правое место». Замахшир находит выход: «Совсем недавно солнце было над головой, но, увидев, что вы открыли глаза, ушло с неба, посчитав, что трех солнц многовато для узкого ущелья».

Господин удивлен, откуда Замахшир увидел три солнца. Слуга, загибая три пальца, объясняет, что солнце на небе – одно, плюс к этому два глаза Кидирхана, в итоге три солнца.

С помощью этой находки Замахшир выходит в лидеры по подхалимажу. Кетумаш приготовил какое-то необычное блюдо, чтобы перехватить инициативу. Спор между слугами накаляет обстановку. Зреет решение, что Кетумаш должен сбросить Замахшира вниз, «туда, откуда пришел», имеется в виду к народу. Замахшир находит ответный удар: он угощает Кидирхана каким-то незнакомым блюдом. Тому оно понравилось. Хан просит объяснить рецепт блюда. Замахшир перечисляет компоненты: «Немного утреннего свежего ветра, прохлады. Их перемешать. Порезать пучки солнца и добавить. Посыпать горстью тумана. Заправить порошком чабреца, и блюдо готово. Его зовут «Гэм-Гэм». Затрат очень мало» [61, с. 191].

Красноречие Замахшира спасло его; Кидирхан объявляет его победителем в деле кормления господина. Теперь очередь быть сброшенным достается Кетумашу, и он бросается в ноги хана. Драматург вкладывает в его уста неожиданные мысли, поднимающие интересную нравственную проблему. Приведем слова слуги Кетумаша: «Золотой господин! Если вы человек Аллаха, не бросайте меня. Мне нельзя возвращаться назад. Чтобы стать вашим слугой, я отказался от совести, человечности, стыда, чести. Без них жить в народе нельзя». Хан отвечает: «Если ты их потерял по дороге сюда, то найдешь на обратном пути». На это Кетумаш возражает: «Кто потерял один раз честь и совесть, то это навсегда. Эти вещи не возвращаются».

Кидирхан соглашается, что и господа не нуждаются в таких бесполезных вещах, как совесть, сочувствие, человечность и прочее.

Кетумаш просит отогнать Замахшира, и один на один говорит, что Кидирхан нуждается именно в двух слугах, не имеющих ни чести, ни совести, готовых перегрызть глотку друг другу. Если одного убрать, то другой начнет следить за господином, искать случай перегрызть ему горло и т.д. Тогда хан говорит, что можно «бросить вниз» Кетумаша, и найти ему замену из народа. Слуги дружно убедили господина, что им замены нет, так как бессовестных много, но они «не только потеряли совесть, но даже уже не помнят, когда имели эту совесть» [61, с. 192]. Достойными соперниками могут быть только Кетумаш и Замахшир.

Кидирхан оставляет в покое своих слуг и дает им новое поручение: принести драгоценности. Слуги с сумками уходят. Б. Утижев обращает внимание на одну из «вечных» проблем – проблему частной собственности, взаимоотношений собственности и нравственности. Вернемся к сюжету.

Кидирхан спал семь суток. За это время слуги добыли драгоценности и принесли ему. Господин, забрав сумки, говорит, что пока он спал, слуги обворовали его. Интересная мысль: «Вы воровать воровали у хозяина, но вы могли бы из ворованной части хозяину выделить «сэджыт-быгыр»» (сэджыт – пожертвование, церковная десятина). Слуги обещают, что впредь так и поступят, и начинают докладывать о своих приключениях.

Начинает Кетумаш, который принес больше даров: «Господин, за эту неделю, пока вы спали, по моему приказу в ауле выкорчевали все цветы. Убиты все птицы, залетевшие в село, поломаны все гармошки, прогнаны сказители, Хашхавилы (мифические существа) убраны в один конец, а шакалы – в другой, ведьм переделали в красавиц, они и пущены шпионить... Короче, созданы все условия, чтобы господин спал в свое удовольствие. Пока не пойман только один комар, но его преследует часть аула» [61, с. 193–194].

По требованию Кидирхана докладывает Замахшир: «То, что сделал Кетумаш, – ничто по сравнению с моими достижениями. Во-первых, чтобы золотом написать ваше имя, я заставил людей распилить огромный камень пополам. Чтобы звуки не мешали Вам спать, построил вокруг аула большой забор. Чтобы люди работали самозабвенно, а не глядели вокруг, на другой конец, в сторону вашей крепости, перенесли солнце, луну и звезды. Чтобы люди не отвлекались своими воспоминаниями, я заставил их бить, и у них вышибли все

это из головы. Теперь они безопасны, даже уже не нужны охранники вашей крепости».

Кетумаш поддерживает Замахшира в том, что сторожа лишние, в частности Хабаша: «Я не верю, что Хабаша является бессовестным». Кидирхан смотрит на авансцену, где лежит Хабаша, и добавляет: «Разве на этом месте может спать человек с совестью?» Парадоксально, но все же все трое единодушно подозревают, что Хабаша имеет совесть, тогда ему нет места среди них.

Диалог обрастает другими суждениями. Кетумашу кажется, что Хабаша притворяется спящим, а на самом деле подслушивает их. Кидирхан считает это аргументом в определении «бессовестности» Хабашаши. Точку ставит Кетумаш: «Нет такого закона, чтобы бессовестный подслушивал бессовестного», и получает похвалу хозяина [61, с. 194].

По приказу Кидирхана охранника Хабашу будят и приводят к нему. Сторож между двух огней: если он скажет, что честный, то ему не сдобровать, а слыть бессовестным не хочется.

Хабаша подходит к господину с традиционным адыгским приветствием «Бов апший» (Так обращаются к пахарям, сеятелям), на что тот отреагировал отрицательно: «Я не пахарь, а князь!» Хабаша поясняет: «Умывэм, укьовэ, зиусхьэн» – перев. как «болтаете», «кипите», «пашете». Хабаша вызвал неудовольствие Кидирхана, но нашел выход, объяснив господину, что имел в виду: «пышете здоровьем», «цветете и пахнете». Хозяин просит расшифровать каждое слово. Здесь драматург применяет известный прием, когда персонаж отвечает собеседнику, а повернувшись к залу и, прикрыв пол-лица ладонью, передает зрителям совершенно другие мысли. Эффект достигается комическими ножницами, когда правда, которую вспоминает зритель, и как ее приподносят актеры, диаметрально противоположны. Вот часть диалога:

Кидирхан:

– Мой охранник, так от меня веет молодостью?

– Пахнет, еще как! (в сторону зрителей) – затхлостью.

Кидирхан (рассердившись):

– Чем пахнет?

Хабаша:

– Первыми весенними цветами (первоцветом) [61, с. 195].

Иногда Хабаша отвечает на вопрос вопросом. Кидирхан спрашивает его: «У тебя есть совесть?», а Хабаша в ответ: «А как хочет господин?» Естественно, тому нужны бессовестные работники. Хабаша сложными выражениями путает хана, да и двух слуг, вступивших

в разговор. Они не могут понять, есть совесть у охранника или нет. Б. Утижев использует все возможности родного языка, фольклорных традиций для игры слов, когда нужно увести истину в дебри запутанных выражений. Язык Хабаши в данном эпизоде настолько сложен и противоречив, что хану не могут помочь и двое слуг, закаленных в разного рода словоблудиях.

Кидирхан не может выяснить: кто же дурак в данной ситуации. Хабаша, запутав всех, обращается к зрителям: «Быть дураком – это счастье, разве не слышали такое?» [Там же. С. 196]. Опять парадокс – чтобы быть счастливым, надо быть дураком.

Кидирхан переходит к следующей теме. Он говорит Хабаше, нужен ли охранник для крепости. Хабаша отвечает, что отсутствие охранника равносильно смерти. Слуги обещают безопасность без сторожей. Хабаша возражает, ибо есть веские причины. Приближается страшная болезнь, о которой поведал ему снизошедший с небес ангел. Своеобразный грипп, от которого спасенье знает только Хабаша. Все растеряны, в панике. Слег Кидирхан, он просит закрыть ему глаза, сложить руки и усыпить под песню «Сон хана». Звучит песня. Хан спит.

Хъэбашэ, обращаясь к зрителям, жалуется на свою долю, тяжелую работу по охране покоя хана, на безответную любовь Хацацы. Зачем я не женился на Кулизан, – говорит он, – с ней я был бы героем, за что она не возьмется, с мясом вырвет – сильная, смелая, решительная. За ее спиной не то что я кому-то уступал бы, но глумился бы над другими [61, с. 200]. Однако любовь выше разумных решений, Хабаша остался с протянутой рукой и открытым сердцем один. Внезапно (как в сказке) появляется Хацаца, и мы становимся свидетелями их диалога. Хабаша начинает со слов народной песни, где жених поет о том, что «проходит лето и зима, когда ж ты выйдешь за меня» [Там же. С. 200].

Хацаца делает вид, что это ей показалось, но после уточнения Хабаша: «То, что тебе показалось, – я». Она удивлена, будто первый раз видит его: «Т-о-о-бэ, уэ сабий дыгъэ гъэужь хъуа цыкIур ухэт? Хэтхэ уарей? Псальэрейхэ урамейуэ пIэрэ» (Боже! Ты кто за золотой ребенок словно оттава, чей будешь, малый? Может из семьи «Говорливых»?). В этом предложении богатая звуковая организация. Здесь и аллитерация, и внутренняя рифма, и паузы. А в ответе Хабаша, кроме этих приемов, есть и элементы зачина адыгских волшебных сказок. В следующем отрезке диалога в словах возлюбленной наглядна традиционная система мышления адыгов. Приведем текст: «Пусть Аллах даст тебе столько

счастья, сколько ты сделал сюда шагов. Пусть добавит и за обратную дорогу. Но я не могу тебя жалеть. Не могу делать тебе одолжения. Не могу выйти за тебя замуж. Не смогу быть тебе спутником. Ищи ту, которая пойдет за тобой» [61, с. 201]. Традиционное благопожелание «столько счастья, сколько шагов сделано» дополняется автором, отмеривая и шаги обратного пути, что усиливает ответ девушки. Казалось бы вопрос исчерпан. Дан ясный отрицательный ответ. Однако «игра» продолжается, Хабаша бросает ей: «Не заставляй меня сердиться». Она – «Сердись». Спор переходит в песни и танцы. Хабаша поет:

Если б не было любви, как бы нам везло,
Если б судьба не послала тебя, жил бы я спокойно.
Но случилось то, что велел Всевышний:
Ты украла мое сердце, я за ним пришел.

Перевод подстрочный

Хацаца подхватывает эту эстафету, теперь уже оставляя ему некоторую надежду ждать. В конце концов, когда Хабаша стукнул об стол и по-мужски «потребовал» выйти за него замуж, Хацаца согласилась. Она готова даже выйти прямо в этот же вечер. Хабаша радуется. Ему кажется, что романтичнее слова «вечер» нет в языке. Он хочет поцеловать ее, но она его останавливает. Дело ведь происходит в сказочные времена, когда еще люди не придумали поцелуя. В мире много несправедливостей. Князья эксплуатируют людей. Они не могут протестовать или восставать, потому что их «заговорили». Они послушно несут свой крест. Этот заговор начертан на камне, он хранится у Кидирхана. Хацаца поклялась, что выйдет замуж только за того, кто достанет этот заговор и освободит людей. Опять перед Хабашей встают новые проблемы.

Драматург связывает сюжет с процессом засыпания и пробуждения ото сна Кидирхана. Слуги Замахшир и Кетумаш соревнуются в подхалимаже перед его высочеством. В речь этих персонажей Б. Утижев вкладывает цветастость языка восточных придворных и вельмож. «Все ждут света из ваших очей, когда вы откроете глаза», и мы, которые готовы «свою кожу постелить под ваши ноги» (кабардинское изречение. – Х. Б.), «вы тот, красотой которого невозможно насытить глаза» и т.д. [61, с. 207]. Б. Утижев удачно использовал в этой комедии образ болезни «пыху-сыху», так адыги называют простудные болезни, включая и грипп. С помощью этого «оружия» Хабаша борется с Кидирханом, он держит его в страхе, объявив себя единственным, кто может лечить эту болезнь. В конце первого действия Хабаша предупреждает

господина о приближении болезни, которая передается через людей. Кидирхан думает, что он сможет остановить болезнь, отрубая головы приближенных. Парадоксальны слова изверга: «Я сердобольный, мягкий человек, поэтому приказываю отрубать головы без пыток». Хабаша доказывает, что это не поможет. Слуги же утверждают, что Хабаша обманывает хозяина. Тогда хан предлагает отрубить голову самого охранника. Последний просит не делать этого сегодня, ибо ему вечером очень нужна голова, так как он женится на «Цаце-красавице».

Кидирхан сразу же предлагает по древнему обычаю привести невесту к нему на один месяц, а потом вернуть ее жениху. Драматург «обыгрывает» сохранившееся в легендах «право первой ночи», которым пользовались феодалы разных народов в далеком прошлом. Он вводит в действие еще один персонаж – «Жэмхэгасэ». У адыгов в недалеком прошлом (кое-где имеет место и сейчас) невесту до окончания свадьбы сопровождал один из молодых родственников. Обычно невесту приводили в дом какого-то родственника, где она жила одну-две недели до свадьбы. «Жэмхэгасэ» все это время исполнял роль «личной охраны». В данном случае по желанию Кидирхана Хацацу должна сопровождать ее сестра. Кидирхан дает на это добро, «если и она красивая». Пришлось согласиться и Хабаше, ибо «беззаконие – закон для господ».

Второе действие комедии «Хацаца – красавица», как и первое действие начинается у ворот крепости Кидирхана. Слуги славословят хана, всех просят обратить внимание на появление господина, который будет одеваться по торжественному случаю. Они через щель передают хану о готовности народа и просят начать действие. Поются песни. Возносят хвалу господину. Из-за ворот слышны реплики Кидирхана, он приказывает вдохновить его на важное дело. После продолжительных речей, песен хозяин говорит: «Хватит! Насытился я песнями, вдоволь насмотрелся и на себя, теперь пусть люди посмотрят на меня и получают наслаждение» [61, с. 217]. Ворота открываются и... все видят Кидирхана в цветастом нижнем белье, стоящем на кровати. Все опешили. Некоторые даже засомневались, он ли этот мужчина. Он смешон, но хорохорится, спрашивает: «Как тело? Талия? Сердце? Глаза?» Конечно, слуги не скупятся на комплименты, хотя все видят комичность ситуации. Его одевают необычно, броско: одна штанина желтая, другая голубая и т.д.

К нему приводят девушку, но опять парадокс, это не Хацаца, а Хафисат (ее роль исполняет переодетый в женскую одежду Хабаша). Хан

удивлен, почему она большая, ведь Хацаца ниже ростом. Ему говорят, что «она подросла от радости». По велению господина слуги снимают покрывало, под которым совершенно другой человек – «Я Хафисат, моя мама Шерифат, отец наш Касболат, двор наш на улице, а дом во дворе» [61, с. 224]. Она признается, что у нее не все дома. Интересен образ Кидирхана, его ответы носят неожиданный характер. В данном случае он соглашается: «Немного не того, это хорошо, это упрощает, да и мы все немного не того». Кидирхан понял, что эта девушка охранница невесты, и рад. Но, к его сожалению, узнает, что сама невеста больна той болезнью, которой пугал его все время Хабаша. Слуги заигрывают с Хафисат, а Кидирхан требует привести настоящую невесту.

Появляется «Красавица-Хацаца». Кидирхан объясняется в своих чувствах, а она выполняет роль скромной боязливой девушки, не желающей перешагнуть границы приличия. По совету Нафисет Хацаца начинает чихать периодически. Разыгрывается тема заразной и страшной болезни. Забегает Хафисат и просит Кидирхана отойти подальше, ибо болезнь приближается. В растерянности и слуги. Нафисет спрашивает у господина о симптомах болезни, не болит ли голова, нет ли жара, не раздражен ли нос, не хочется ли чихать. Внушение срabатывает, хан подтверждает все это, и начинает чихать.

Кидирхан мучается. Хафисат послали за Хабашей, но его уже нет два дня. Наконец появляется Хабаша. Он напоминает всем, что не верили ему, когда он предостерегал их от страшной болезни. Все крутятся возле больного. Хабаша начинает осмотр с головы, он стучит по ней пальцами. Звонкий звук. «Пусть, – говорит знахарь, – не то, что здесь лишнее, даже нет того, что необходимо голове». Хан спрашивает, хорошо ли это. В ответ: «Конечно, хорошо, ибо здесь нет извилин, неровностей за которые болезнь могла зацепиться» [8, с. 243]. Комичность ситуации растет с осмотром и других частей тела больного, который стоит на карачках. Внутренности у него оказались собачьими, их около пятнадцати, вместо сердца желчные пузыри. Хацаца, жалея больного, спрашивает, как он мог терпеть в себе столько яда. Кидирхан отвечает: «Это ничего, у господ так и должно быть, ведь нам приходится часто обливать ядом многих людей» [Там же. С. 244]. Хацаца обнаруживает что-то страшное, заглянув в рот. Все начинают выбивать болезнь ударами в живот, спину.

Больной не выдерживает этих мук и соскакивает с тахты. Хабаша убеждает, что все испорчено, надо начинать сначала. Хабаша обещает

пойти за советом к ангелам. Кидирхан умоляет поспешить, ведь появилась надежда. Через определенное время Хабаша возвращается и объявляет, что единственное спасение – это публично прочитать «заговор», написанный на камне, который хранится у Кидирхана. По сути – он дарует свободу всем, а господ освобождает от власти. «Мне нельзя отказываться от власти», – со страхом выговорил Кидирхан [61, с. 246].

Автор, круто развернув сюжет в очередной раз, ставит новую проблему – проблему власти. Кидирхан готов умереть ради того, чтобы не отдать власть другим. Хабаша заявляет, что не в силах помочь ему сохранить жизнь, но обещает как следует оплакивать смерть господина. Хацаца вопрошает: «Неужели вы уходите от нас». К «оплакиванию» еще живого хана подключаются и другие, в том числе и Кидирхан, который оплакивает свою будущую кончину. Самое сложное для него, что будет с ханством. Слуга Кетумаш предлагает: «Если вы решаете умереть, то не беспокойтесь, я достойно буду исполнять роль хана». Как и во всех делах, с ним в спор вступает Замахшир. Они доходят до драки, оспаривая власть и титул. Их останавливает хозяин. Кидирхан рассуждает, что надо бы одного из слуг отправить на тот свет, ибо кто же там будет уважать человека, у которого нет слуги. Эту инициативу поддерживает Хацаца. Хан предлагает слугам поединок. Кетумаш и Замахшир одновременно ударили друг друга кольями, и оба упали. Умереть должен один из них, но теперь оба при смерти.

На власть других претендентов нет, но Хабаша сообщает, что не хочет быть ханом, а придется. Кидирхан резко возражает. Хацаца делает вид, что не сможет пережить смерть Кидирхана. Последнему показалось, что ему лучше, но Хабаша поясняет, что такое облегчение бывает перед уходом на тот свет. Кидирхан чихнет пару раз, а потом все будет кончено.

В конце концов Кидирхан сдается, достает камень из-под трона и вслух произносит текст заговора. Камень падает из рук, а сам он выпадает из кресла. Хабаша советует Хацаце посмотреть в ущелье. Они стоят на авансцене. Мир меняется на глазах, исчезают ведьмы, бездельники, привидения и т.д. Люди свободны. Поют. Обнимаются. Хабаша, обращаясь к Кидирхану, заявляет: «Итак, хан, счастье народа победило». «К сожалению, да, – отвечает Кидирхан». Хабаша советует бывшему хану не унывать: «Ты тоже уже простой человек, как и все, засучи рукава и работай, будет честь по труду. А грипп достаёт туниядцев, которые сидят на шее народа» [Там же. С. 251]. Кидирхан выходит на авансцену и

вспоминает, как он из простого парня через махинации достиг власти. Он говорит: «Из простого человека можно сделать хана, но хана в простого человека трудно превратить. Меня зовут Кидирхан, если отбросить слово «хан», остается «кидир» (мул)). Не хочу ишачить как осел, ибо я привык к другой жизни. Лучше, если я умру здесь, да и хочется умереть» [61, с. 252]. Он ложится на сцену, но ему советуют умереть не здесь, а как подобает хану – умереть в своем ханстве, и он уходит с репликой: «Посмотрите еще, каково жить без хана». Хабаша говорит Хацаце: «Сейчас я сяду на шагди (чистопородного скакуна) и осмотрю все богатства феодалов, чтобы раздать их народу». На замечание Хацацы о том, что здесь только мулы, а таких лошадей нет, Хабаша напоминает: «Мы действуем в сказке, именно только в сказках побеждает дело простых людей. Я сажусь на сказочного коня, беру тебя и под буркой уношу» [61, с. 253].

– Когда, – спрашивает она.

– Сегодня вечером, – отвечает он.

Они радуются, близко смотрят друг на друга (поцелуи еще не изобретены). Песни. Они вышли из тысячелетней сказки и попали на свадьбу. Влюбленный хочет пригласить на свадьбу всех персонажей комедии, вернее артистов, которые исполняют их роли. Они выходят на сцену. Актеры дружно произносят скороговорки о спектакле, о том, что показалось, а где правда, где сказка. И – занавес. Как говорилось выше, комедия «Красавица Хацаца» имела успех у зрителя. Она написана глубоко национальным, сочным кабардино-черкесским языком. Сюжет пьесы оживлен множеством неожиданных перемен событий. Используются богатые традиции смеховой культуры адыгов. Комедию украшают творчески обработанные тексты известных песен и прекрасные мелодии, созданные гением народа. В ней ярко проявилось парадоксальное мышление драматурга.

Следующая комедия Б. Утижева, которая не ставилась на сцене, называется «Хьэпэщыпхэ» («Закливание»). Автор указал даты ее создания 1974–1992, что говорит о том, что к рукописи он возвращался не раз. Так он поступал и с другими пьесами. Так, он доработал и свои известные трагедии, удачно жившие на сцене, такие как Тыргатао, Дамалей, князь Кучук, и переиздал в 2007 году.

В комедии «Закливание» персонажей немного – семья: Татым (80 лет), его жена Бабина (70 лет), дочь Мадинат (22 года), сноха Хаишат, жених Мадины Жанхот. Кроме них участвуют в действиях: Хуцина –

сосношница Бабины, Маржанат – ее сноха, знахарь Ханафий с супругой Ханифой и сыном Тимошей. Конферансье. Молодежь.

К сожалению, данная пьеса не ставилась на театральной сцене, хотя она заслуживает того по многим качествам. Учитывая это обстоятельство, мы решили подробнее описать сюжет комедии. Первое из двух действий называется «Давайте познакомимся». На авансцене появляется Ходжа на ишаке. Он поет песню о том, что хвалят хорошее, и без иронии не может пройти мимо недостатков.

Ходжа обращается с приветствием к зрителям и напоминает о себе: «Обо мне вы слышали, читали. Известны мои проделки. Своей сатирой я ногтями глубоко прочесал многих людей. Нет греха в том, чтобы больно ущипнуть плохих людей. Нет числа тем, кого я смешил. Говорят, что я умер, что остался в раю благодаря башмакам. Я никогда не умирал и не собираюсь умирать. Зачем мне так далеко идти, чтобы быть в раю. И здесь можно... иметь свой бизнес. Правда, сегодня другое время: поднимешь голову – самолеты, оглянешься – машины, заболел – больницы, ошибешься – милиция, повернешься – реки, огонь, эмансипация, приватизация, компьютеризация... Время, когда полно тех, кого надо ущипнуть» [61, с. 121]. Ходжа уходит, напевая песню-скороговорку на мотив адыгского фольклора о чудесах.

На сцене появляются сосношницы Бабина и Хуцина. Старухи начинают диалог на «вечную» тему отношений свекрови и снохи. Они «соревнуются»: у кого сноха хуже. Одна говорит, что сноха при ней пьет воду, а при другой сноха чихает громко и т.д.

Свекрухи уходят, а на их месте появляются снохи Хаишат и Маржанат. Они не знают, как угодить своим свекрухам. После них в военной форме появляется Жанхот, который вернулся со службы. Он приветствует свою возлюбленную Мадину, говорит о любви к ней, но вынужден срочно уйти, ибо навстречу вышли его родственники.

Б. Утижев по очереди выводит на сцену персонажей, которые «самораскрываются», они сами представляются зрителям. В следующей партии мы видим знахаря Ханафия со своей супругой Ханифой. В хорошо организованной стихотворной форме автор передает речь знахаря, который предлагает «не упустить случая» и полечиться у него. Для него нет ограничений болезней, для него никто и ничто не конкуренты – ни Джуна, ни Кашпировский, ни Чумак. Он хвастается, что «акционер, миллионер», приглашает больных в свой большой дом. Такса – 800 рублей с каждого. Жена просит Ханафия не кричать, ибо в театре могут

быть рэкетеры, на что знахарь добавляет: «Я способен прокормить несколько рэкетиров» [61, с. 124].

Наступает смена Тимоши, сына знахаря. Он пьян. В его устах звучит песня:

Будто на небе танцую,
Птицы поют в унисон моему сердцу.
Нарядились горы, словно девушки-красотки
Солнце гладит все кругом.
Как мир красив, если чуть поддал.
Девушки, будьте осторожны при встрече,
Сердце мое – словно бомба сегодня.

Перевод подстрочный

Переходя на прозу, Тимоша представляется зрителям, уточняет, чей он сын и кто такой. В «самохарактеристике» Тимоши автор использовал строчки из известной нартской песни, переиначив их содержание. В отличие от нарта Тимоша пьет, его появление в любой компании кончается дракой. Вместе с тем он сочиняет стихи. Уходит со сцены, обещая новых встреч. Наконец появляется Татым. «Да – говорит он, – вижу много лиц, друзей, но вы удивлены. Я Ходжа, но на полставки выполняю роль старика. Драматург со слезами на глазах уговорил режиссера оставить эту роль. Что делать, в наше время на зарплату купишь штаны, но нечего есть, а если покушаешь, ты без штанов» [Там же. С.125]. Он открывает действие. Отвернувшись, надевает маску Ходжи и уходит со сцены.

«Смех первый» – под таким девизом начинается действие комедии. Оно происходит во дворе Бабыны. Утро. Слышно мычание коров, выгоняемых со дворов. Бригадир про себя тихо поет. Он уже у ворот кричит: «Маржанат, Хайшат! Красавицы, на работу. Какое счастье убирать сено в такое утро. Именно по утрам раздают счастье».

Девушки кружат вокруг бригадира, поют песню, в которой много юмора в его адрес. Бригадир тоже не лишен юмора. Он ставит женщин в строй, как в армии, и под командой выводит на работу.

Следующим на сцене появляется старик Татым. Он выгоняет со двора овец, смотрит на небо, вокруг. Про себя говорит: «Да, ты еще жив, Татым. Если чувствуешь, как бок пригревает солнце, значит, ты еще жив. Ох, старость» [61, с. 126]. Как и все персонажи, Татым тоже исполняет свою песню. В песне говорится о том, что время делает с ним. Он не помнит сколько лет прожито, и не ведает, сколько осталось.

Отстукивает попугай. Старик про себя жалуется на старость, вспоминает свою молодость. Старик заметил, как к дому приближается Жанхот, он знает этого курсанта летного училища, который влюблен в его дочь Мадинат. Жанхот не заметил старика, а тот делает вид, что не знаком. Жанхот удивлен, но представился, а старик после любезностей вспомнил, как они жили по соседству, похвалил отца. Жанхот окончил училище, и через несколько дней ему присвоят звание лейтенанта.

Уходя домой, Татым иносказательно дал знать, «какой живностью» интересуется молодой человек. Появляется Мадинат. Она в обиде на Жанхота, ведь он приехал вчера, а с ней еще не встретился. Услышав то, что из-за родных он не смог прийти, она прощает его. Она назначает свидание ему вечером, утверждая, что любовь и стыд – родственны, поэтому люди объясняются после захода солнца. Жанхот возражает: «Надо нарушить этот закон, ибо мать всегда говорила "Счастье раздают по утрам"» [8, с. 131].

Следуя композиции произведения, после диалога персонажей исполняется очередная песня. Звучит «Песня Жанхота и Мадинат». В песне влюбленные продолжают разговор о любви. После этого выясняют: знают ли об их чувствах отец и мать. Отец знает, но мать против, так как ее дочери придется уехать далеко, а ей этого не хочется.

Бытовые сцены меняются одна за другой. В «игру» вступает со своей песней Бабина, возмущенная тем, что ее дочь и сноха танцуют и поют в клубе в кружке художественной самодеятельности. Эта тема была актуальна в 60–70-е годы, когда замужние женщины активно вступали в общественную жизнь, чему противились люди старшего поколения. Сейчас данная тема не актуальна, но драматург соблюдает принципы историзма, изображая наивные чувства сельских жителей. До комизма автор доводит образ старика Татыма во взаимоотношениях со своей супругой.

Главная задача комедии – изобличение пороков людей в художественной форме. В комедии «Заклинание» изображено несколько пороков, среди которых пьянство воплощено наиболее рельефно. В роли «любителя зеленого змия» выступает Тимоша, сын знахаря Ханафия. Образ Тимоши колоритен. Он не из тех примитивных людей, которые уже опустились на самое дно общества. Тимоша – пьяница и гуляка, но он остроумен, пишет стихи, влюблен в Мадинат, как и молодой офицер Жанхот.

При первом появлении Тимоша представился публике, а при втором выходе на сцену он «философствует» не без основания. Жалуясь

на ужасное похмельное состояние, он рассуждает о странности многих людей, знакомых, родных, которые ему говорят: «Тимоша, не пей», «Тимоша, не увлекайся», а сами угошают. Вчера меня напоил один из них. Да и как не пить: сегодня свадьба, завтра встреча родственников невесты, послезавтра – приглашение их к себе. Не окончив вереницу этих встреч, молодые расходятся. Опять новая женитьба. Дни рождения. Те, которые уговаривают не пить, на этих встречах дают рюмку с приказом: «Выпей, если даже умрешь от этого». Короче, слава богу, есть повод за что пить. Жаль, что на поминках у нас не пьют. Это – единственное мероприятие, когда не пьют. Я не заставляю себя долго просить. У меня отец знахарь, за работу дают деньги. А Тимоша оттуда умеет брать налоги». Парадокс заключается в том, что пьющие осуждают других пьющих.

На вопрос Татыма, почему не работает Тимоша, последний отвечает неожиданно: «В наше время с трудом живешь не работая, не говоря уже о работающих». В разговоре со стариком выясняется, что Тимоша к тому же писатель. Тимоша на доступном языке объясняет, что в его голове «рассыпана» философия. Старик это понял как болезнь. Он говорит: «И давно это тебя беспокоит?» Тимоша отвечает: «Всегда, это от бога, даже ночью вскакиваю и пишу» [61, с. 141] и читает стихи. Старикун понравились последние строки о старости. Поэт начал читать и другие стихи, попутно объясняя слушателю, чем отличается поэт от других людей. Для этого читает стихотворение «Грипп». В резюме автор желает направить эту болезнь всем врагам капитализма (в другое время он адресовал ее врагам социализма). В разговоре выясняется, что Тимоша графоман, он путает города, республики, имена, фамилии классиков литературы, некоторых он выдает за кабардинцев, расшифровывая их фамилии (Бальзак, Ларошфукко, Шолохов и т.д.). Поэт начинает читать свою поэму «Перевернутое небо», но слушатель покинул сцену... Автор поэмы идет за «жертвой», продолжая читать свой «шедевр».

Творческий разговор сменяется бытовой сценой. Беседуют Хуцина и Бабина. Очень колоритным и образным языком автор передает разговор о подарках, привезенных от родственников снохи какой-то Бинжаховой. Они жалуются, что им не достались такие снохи и пр. Их диалог закрепляется «Песней свекрух», в которой есть призыв создать «Союз против снох».

Опять смена сцены. Появляется Тимоша, который глаголит: «А главный редактор журнала «Кочка» говорит, что поэма не удалась.

Еще как удалась. Вот ударом в сердце она сразила старика. Вот сила поэзии» [61, с. 149].

Тимоша приложил ухо к сердцу старика, а потом его тело перенес под дерево.

Старик подслушивает, что говорят его дочка Мадинат и его возлюбленный Жанхот. Мадинат не видит проблем с отцом, но мать будет против их свадьбы. Тогда Жанхот предлагает уехать с ним, а потом дать телеграмму. Страсти улягутся, можно будет сыграть свадьбу.

Мадинат везапно увидела отца, помогла ему встать. Он шептал «Повернутое небо»... Оказывается поэт доканал его – сбил с привычной колеи. Дочь и отец уходят.

Первое действие закачивается беседой претендентов на руку Мадинат, Тимоши и Жанхота. Тимоша врет своему сопернику, что она любит его, что свадьба назначена на осень. Их диалог опять заканчивается «Песней Тимоши и Жанхота». Жанхот проявляет характер, а Тимоша отступает. Хуцина и Бабина подслушали их и идут более детально обсудить все дома. Антракт. И второе действие начинается на той же сцене, как и первое. Оно называется «Смех второй». Мадинат переживает, что люди запаздывают на репетицию. К ней подходит сзади и закрывает ее глаза Тимоша. Она радостно отгадывает: «Жанхот». Оказался Тимоша. Диалог между ними не клеится, он говорит о своей любви, а она отвергает его доводы. Опять диалог переходит в «Песню Тимоши и Мадинат». Автор образно передает позицию каждой из сторон. Приведем несколько строк.

Тимоша:

Хотя не принимаешь моего слова,
Хотя не берешь в руки протянутую мою любовь,
Не оставляю я своих надежд.
Надеюсь, что ты сделаешь глоток любви пьянящий.

Перевод подстрочный

Мадинат отвергает все это, ибо «на вертеле масло не задерживается», а «к гусыне не пристаёт вода» [61, с. 154]. Первое изречение авторское, а второе из устного творчества. «Къязым псы кІэрыщІэкъым» – «К гусю не пристаёт вода» можно трактовать как понятие, что к чистому человеку не пристаёт грязь, как антитеза, означающая несовместимость. Тимоша уходит с мыслью подключить к делу своих родителей, чтобы склонить к себе возлюбленную. После сцены репетиции, в которой принимает участие Мадинат, Жанхот и другие

молодые люди, после «Песни Тимоши» о «тяготах» студенческой жизни Тимоша обращается к родителям с просьбой женить его на Мадинат.

Драматург изнутри раскрывает образ Тимоши. Он пьет, дебоширит, не учится. Его отчислили из нескольких институтов, но он мечтает о таком образовательном учреждении, где нет занятий, зачетов, экзаменов. Мать узнает, что и сейчас Тимошу отчислили с четвертого курса университета. Типичный пример, когда молодые люди «не хотят учиться, а хотят жениться». Эти слова мы слышим из уст самого Тимоши. Тимоша – сын обеспеченных людей. Он интересен, остроумен, но его тяготит жизнь, пьет он от того, что ему скучно. Интересно объясняет он свою тягу к дракам: «Я выбиваю лишние зубы у трудящихся, зачем им нужно таскать столько зубов. И у меня выбили пару зубов, но это не мешает мне есть самые изысканные блюда» [61, с. 164]. Эфенди Ханафий и его жена Ханифа подключаются к делу «добычи» Мадинат. Все обстоятельства складываются не в пользу влюбленных Жанхота и Мадинат. Ее мать Бабина против того, чтобы дочь вышла за летчика и уехала в дальние края. Тайком от дочки она идет к эфенди, чтобы тот с помощью «заклинания» расстроил отношения влюбленных. Ханафи использует момент и предлагает большие деньги за Мадинат, чтобы ее выдали замуж за оболтуса Тимошу. Бабина «клюет» на это. Они решают устроить «воровство» невесты с последующими улаживаниями отношений.

Б. Утижев колоритно передает психологию сельских жителей, надевая каждого из персонажей особенностями индивидуальной речи, выставляет их пороки наглядно перед зрителями. Тимоша с друзьями приготовился украсть Мадинат, но сюжет разворачивается неожиданно в другую сторону.

Молодые со стоном везут подводу, на которой стоит застывшая как скульптура Мадинат. Ее подводят к матери. Появляется Ходжа. На вопрос Бабины и Хуцины Ходжа отвечает: «Я из аула сказок, борюсь за правду, обличаю ложь. Нет в мире явлений, в которых я не сведущ». Мать плачет, не знает, как такое случилось, что дочь превратилась в безжизненный камень.

Ходжа объясняет: «Душа Мадинат переселилась в другого человека, он здесь присутствует. Если он подойдет, погладит ее, то она оживет». Это – единственное спасение для Мадинат. Но вы должны после этого отдать ее замуж за того человека, который «растопил лед в сердце» [61, с. 176]. Ходжа спрашивает у Бабины, согласна ли она с этими

условиями, на что бедная мать дает положительный ответ. Жанхот гладит лоб Мадинат, и та оживает, удивляясь, что долго спала.

Драматург решает через образ Ходжи еще одну задачу. Он просит уйти чуть в сторону влюбленных и указывает на двух снох, также застывших по вине свекрух; Хайшат и Маржанат стоят неподвижно, у них отнялся язык, Ходжа спрашивает у Бабины и Хуцины, хотят ли они оживить своих снох. И они соглашаются с ведущим, обнимают снох, хвалят их, и те оживают, возвращается речь. Такая развязка оригинальна. Выполнив свою миссию, Ходжа уходит со сцены. Но он предупреждает, что надо вывести на чистую воду прохиндея Ханафия, Ханифу и Тимошу. Им дорога в милицию.

Татым обращается к залу: «Комедия кончилась, если она вам понравилась, то назову имена тех, кто сочинил музыку, выдумал нас (автора), артистов [Там же. С. 178]. Спектакль заканчивается песней Ходжи.

Данная комедия, как и другие произведения этого жанра, отличается богатством языка, интересными нравственными находками, захватывающим сюжетом, неожиданными и частыми изменениями хода событий.

Кроме названных крупномасштабных комедий, у Б. Утижева есть целый цикл из пяти небольших комедий. Эти произведения идут под названием «Ажэгъафэ» («Ажэгъафэ» – букв. ряженный, он в форме козла руководил весельем во время календарных и иных праздников у адыгов).

Цикл «Игры Ажегафы» предваряется вступительным словом автора, в котором даются обстоятельные разъяснения вопросов выбора названия, особенностей композиции комедий, объединенных в пять произведений, есть и некоторые рекомендации для режиссера. Автор творчески использовал элементы и форму обрядовых представлений, которыми богат фольклор адыгов. Драматург поясняет, что «Ажэгъафэ» больше пользовался возможностями «мима». Б. Утижев «современил» и одежду ажегафы, учел и то, что этот персонаж будет действовать на сцене в иных условиях, требующих своей специфики.

Эти комедии создавались автором с 1982–1997 годы. Как признается Б. Утижев, за эти 15 лет в обществе произошли огромные изменения, и они в какой-то мере отразились на этих произведениях. По этим пьесам созданы спектакли, имевшие успех у зрителя. Автор рад тому, что они вызвали одновременно восторг и недовольство части зрителей, критиков, что вполне естественно. Главное, нет равнодушных к ним. Насчет гротеска и гиперболы – обычных инструментов комедиографа, нашлись люди, которым показалось, что ими злоупотребил автор. На это

драматург отвечает остроумно: «Дело в том, что по созданию гротеска и гиперболы никакой комедиограф не может соперничать с нашей действительностью, с нашим временем». Сама современная жизнь родила персонажей этих пьес, и они являются типическими и убедительными. Б. Утижев пишет об особенностях и композиции цикла: «Кроме слов Ажегафы, открывающих, закрывающих представление, и дополнений, связывающих действие, в спектаклях 28 сцен – «маленьких комедий» и «сатирических монологов» [63, с. 84]. Первая из «сборных» комедий «С добрым смехом!» состоит из следующих сцен: «Бедный спекулянт», «Да здравствует Исафил», «Душа моя водка», «Обмен чемоданами», «Адыгский детектив», «Холостяк Петрош» и «Бедная женщина». В пьесе «С добрым утром!» участвуют следующие персонажи:

Ажегафа – современный парень, исполняющий роль скомороха.

Хажимуд – бедный спекулянт, чей девиз: «Пусть совести не будет, лишь бы здоровье было».

Ужажоко – (букв. «Подхалимкин») – невзрачный человек, живущий за счет угождений.

Ханит Чефижоков – пропивший все, человек без возраста.

Марифоца – часто желала выйти замуж, но осталась журналисткой.

Хаблук – мастер придумывать и контролировать ненужные ритуалы, полная женщина, доводящая мужчин до костей.

Жемуга – спекулянтка Гашемидахабля, всадница, «вечно скачущая в седле».

Чамал – шутит постоянно, не извлекая никакой выгоды, состарился с шутками, хотя живет в городе, душа у него в селе.

Петрош – не женат, с возрастом «ноги стали отставать от желаний».

Хафота – только ей одной кажется, что она красивая.

Хабиж – хотя и адвокат, но не знает никакого толка во взятках и юморе, мужчина в годах.

Такие емкие, даже убийственные характеристики-ярлыки вешает на персонажей автор, а затем приступает к их раскрытию средствами драматургии. Первое действие предваряет Ажегафа, который представляется публике. Он перечисляет заслуги таких людей, столетиями развлекавших людей. Но просит этнографа, чтобы он простил его за разговоры, ибо в прошлом Ажегафа почти не разговаривал. Театр – это место, где свершаются чудеса, поэтому не удивительно, что Ажегафа разговорчив. Веками Ажегафа хранил смеховую культуру, развивал его. В данной ситуации он достает из своей сумки, хранильницы юмора, листок и объявляет тему для разговора: «Бедный спекулянт». Ведущий,

отвечая на реплику из зала, говорит, что бывают бедные спекулянты. С другого конца выходит Хажимуд и подтверждает: «Да, бывают, именно обо мне идет речь». Ажегафа: «У него всего-навсего несколько десятков тысяч денег, всего новая машина, только домик из 25 комнат». Хажимуд садится за стол напротив, стучит по нему и жалуется, что те, которых он мог заткнуть за пояс, накопили денег на поезд. Выпив коньяк изрядно, он садится в машину, на которой врывается в дерево. Он отделался легким испугом, вылез из машины с пустой головой, «которую он носит с детства» [63, с. 94]. При этом ему удается «дурить» многих людей, наживаясь за их счет.

Национальное своеобразие комедий Б. Утижева наглядно просматривается не только на уровне особенностей языка, которым автор пользуется почти во всех произведениях. В анализируемой сцене драматург для этого прибегает к другому эффектному приему – наполнение новым содержанием традиций фольклора. В адыгской народной поэзии есть картины состязаний в силе и могуществе между силами природы (солнце, облака, ветер и т.д.), животными, птицами, человеком. В них много познавательного и интересного. Этот прием совершенно по-иному использует Б. Утижев в комедии, чтобы раскрыть образ отрицательного персонажа – спекулянта Хажимуда. У адыгов хорошо известна кумулятивная сказка о человеке, который поочередно спрашивает, силен ли его собеседник. Лед отвечает, что солнце сильнее его, солнце – что тучи сильнее его, тучи – что ветер сильнее их и т.д. Так выстраивается целая цепь: ветер, способный заслонить солнце, – дождь, проливающийся против воли ветра, – трава, вырастающая против воли дождя, – косарь, скашивающий траву, – мышь, перегрызающая нарядный шнурок на снаряжении косаря, – кошка, которая ловит мышь. Б. Утижев выстраивает свой, пародийный ряд.

Дерево считает себя не сильным, ибо его съедают насекомые, а тех травит агроном. Агроном в свою очередь заявляет: «Если я сильный, то почему зоотехник присваивает больше из колхозного имущества, а зоотехник живет хуже главного бухгалтера. Еще сильнее – председатель – лидер в воровстве». Далее по цепочке автор передает «слабость» людей: председатель – подкаблучник жены, а она не может угодить своей дочке, та не может выйти замуж за возлюбленного, а тому «любовь» мешает жениться на дочке председателя.

Но и любовь невесильна, она может одолеть поэтов, которые заставляют ее зарабатывать гонорары для них. Далее «эстафета» переходит к торговкам, заготовителям, заведующим складами, ревизорам и т.д. В

конце жирную точку ставит спекулянт, который признает в себе право сильного: «Конечно, сильный! Я набиваю свой кошелек, завожу знакомства, использую их. Хотя я долго слыл «за дурака», но многие глупее меня. Среди них мне вольготно, ха-ха-ха» [63, с. 95]. Беседуя сам с собой, а иногда обращаясь с риторическими вопросами к зрителю, спекулянт раскрывает секреты своего бизнеса, основанные на невежестве людей и ловкости самого спекулянта. В конце сцены мы уже видим чабана с супругой, исполняющих песню о любви (здесь использованы некоторые строки из народной музыки). Песня исполняется в форме частушки. Автор в ней показывает, как спекуляция разрушает любовь, семью, мораль. Тема комедии и ее сюжет меняются с появлением Ажегафы. Тот достает из своей «сумки смеха» очередную бумагу, где написано: «Да здравствует Исафил».

Автор знакомит нас с образом председателя колхоза Исафила Докодежева, разорившего колхоз. Имя его и фамилия, как характерно для пьес Утижева, «говорящие» – букв. «разоритель». Как правило, таких рвачей, как Исафил, окружают подхалимы. Один из них – «Ужажоков» (и у него имя означает «подпевающий») – выступает на собрании коллектива, агитируя за переизбрание председателя на новый срок. Оппонентом его выступает зал, некий персонаж «Голос», который короткой репликой-вопросом ставит в сложное положение оратора. Отвечая на них, Ужажоков называет имена недовольных, дает им остроумные характеристики, показывает их как неудачников, у которых «даже нет людей, достойных подхалимажа». Речь Ужажокова из смеси кабардинских и русских слов – по-своему афористична, иногда ее украшает внутренняя рифма. Высокий стиль его речи и неблагоприятные дела председателя создают комические ножницы. В конце речи Ужажоков как бы от имени народа просит не оставлять людей без стоящего руководителя: «Мы любим тебя, без тебя мы не сможем жить, мы сидим на твоей подводе и поем твою песню». (Есть кабардинская пословица: «На чей подводе сидишь, того и песню пой»). Похвала продолжается и в песне. Оратора, однако, освистывают. Его «песенка спета». Ажегафа подводит итоги своим монологом о том, что предназначение человека – это множить добро, не создавать проблемы для людей. Он достает из своей сумки очередную тему для разговора в следующей сцене: «Душа моя, алкоголь» («Фадэ» – слово многозначное – букв. «напитки»).

В небольшой вводной части к этой сцене проясняется: эта фраза о любви к зеленому змию характерна для многих жителей города, но количество их растет и в селениях.

Для изобличения очередного порока людей драматург прибегает к форме интервью, которое журналистка Марифоза берет у пьющего Чефижоко (букв. фамилия означает «Пьяноков»). Автор одновременно убивает двух зайцев, высмеивая алкоголизм и нерадивую журналистку, которая пользуется штампами, набившими оскомину у читателей того времени. Новым является и то, что журналист берет интервью у пьяницы, как у передовика своеобразного производства». Марифоза задает Хапиту Чефижоко вопросы: Как вы полюбили водку? Ваши первые симпатии. Насколько часто заходите в питейные заведения? Насколько вы с друзьями выполняете план по потреблению горячительного? Каковы новые методики вовлечения молодежи в ваши занятия, кого можно отметить за успехи?

На эти вопросы Хапит Чефижоко дает оригинальные ответы. В них раскрываются все проделки, позволяющие отрывать деньги от семьи, десятерых детей, чтобы их пропить. Девиз пьющих: «работать, т.е. пить сегодня лучше, чем вчера», взят напрокат из речи тогдашнего генерального секретаря партии. Используются и другие «передовые» методы производства, тиражировавшиеся в прессе того времени. Б. Утижев, будучи весьма наблюдательным художником, сумел здесь высмеять многие слабости не только прессы тех лет, но и властей.

«Саморазоблачение» пьющего Чефижоко переходит в монолог. Он в подпитии наткнулся на дерево, с которым стал вести разговор о себе. Чефижоко жалуется на сварливую жену, на ее оскорбления. Порочный круг: он пьет из-за жены, а она ругается с ним за то, что он пьет.

Ажегафа, ведущий спектакль, заявляет, что Чефижоко окончательно опустился. В следующей сцене супруги выбегают на сцену. Жена хочет отнять бутылку у мужа, он отбивается. Поглаживая бутылку, муж затягивает песню, в которой использованы некоторые фразы из известной лирической песни о любви, изменив объект воспевания – водка вместо возлюбленной. Жена, в свою очередь, проклинает водку. Ее боль возрастает с каждой из четырех строф, отведенных ей. Муж, наоборот, живет только ради водки, он даже дождь превратил бы в водку. В конце опять Ажегафа берет слово. В его монологе, заключающем сцену о пьянстве, подводятся итоги. Обращаясь к зрителям, он говорит, что перед ними впервые показан Чефижоко, больной человек. Этим опасным недугом болеют и другие. Сможет ли народ преодолеть эту заразу. Как и бывает в искусстве, здесь имеет место гиперболизация, но и без этого масштабы проблемы близки к правде.

Ажегафа достает из «сумки смеха» новую бумажку со следующей темой «Обмен чемоданами». В очень короткой сцене через диалог Ажегафы и Хаблук – энергичной женщины автор высмеивает обычай обмена чемоданами во время свадеб между родственниками жениха и невесты. Этот обычай просуществовал в кабардинском обществе всего несколько лет. Он был преодолен после многих усилий национальной интеллигенции; в числе этих усилий и сатирическое слово Б. Утижева, вынесшего на сцену эту проблему и едко высмеявшего порок. Автор через образ Хаблук показал тип женщин, стремящихся подчинить традиции своим меркантильным интересам и развлечениям бескультурной части населения. Она возмущается: «Что вы все пристали к чемоданам. Они характеризуют всех новых родственников со стороны жениха и невесты, кто богат, кто беден, кто щедрый, а кто скупердый» [63, с. 131]. Очень остроумно Хаблук объясняет процесс формирования и получения чемоданов с подарками, описание этих подарков, их адреса. Здесь есть «своя методика» пускать пыль в глаза, как можно принизить значение получаемых подарков и повышения цены отдаваемого взамен. Для таких, как Хаблук, кульминацией свадьбы является обмен подарками. Подлинно прекрасные обычаи – веселье, танцы, музыка, прекрасные тосты и другое – отодвигаются на задний план. К счастью, эти «нововведения» энергичных Хаблуков в свадебный обряд не прижились надолго в кабардинском обществе. Свою лепту в борьбу за моральную и эстетическую чистоту внесли и писатели. Следующая сцена, открывающая второе действие, называется «Адыгский детектив». Все тот же Ажегафа вступает в диалог с неким Чамалом, известным шутником, который со своим другом Хажмуридом устраивает грубые «приколы». Для него Ажегафа находит новый объект для сатиры – базар, где разворачивается «Адыгский детектив».

Чамал с ходу придумал сюжет своей очередной шутки. Он уходит на базар, чтобы претворить в жизнь «адыгский детектив». Как известно, базар – это место неожиданных встреч знакомых, земляков, друзей. Там идет не только торговля. На базаре создаются сплетни, тиражируются разные слухи. На сцене воссоздается «кусочек» кипящего страстями базара. Чамал неожиданно встречается со своей землячкой из аула Жемугой. После взаимного удивления такой встречей после нескольких лет, расспросов о семье и здоровье членов семьи, других формальностей, Чамал приступает к своему проекту. Сама Жемуга спросила Чамала – что слышно о Хажмуриде (общий знакомый). Чамал понизил голос и обратился к ней с просьбой никому не говорить то, что

он скажет о Хажмуриде. Помучив ее любопытство, он рассказал по большому секрету историю о какой-то породистой собачке Копсировковых. Собачку кормили лучше, чем членов семьи. Свекруха спала во времянке, а собачка отдыхала в главном доме на самой роскошной кровати. Собачка во время трапезы сломала один зуб. Хозяева вставили ей потом золотой. Но вот однажды собака эта пропала. Ее искали долго, дошли даже до побережья моря. По словам Чамала, эту собаку украл не кто иной, как Хажмурид. Чамал увидел ее в подвале, когда однажды проводил домой Хажмурида. Собачку держат в специальном помещении, под паркетом, куда доступ закрыт напрочь. Обо всем этом поведал женщине Чамал.

Драматург использует в диалоге Чамала и Жемуги элементы фантастики и гиперболизации. Когда женщина допытывается подробностей о том, как Чамал узнал собачку, кроме золотого зуба тот приводит и другие аргументы. Он «разговаривал» с собакой на русском, ибо она могла в городе подзабыть кабардинский, «как некоторые сельчане, переехавшие в город» [Там же. С. 122]. Он спросил ее: «Ти, Шурик?» Она кивнула головой, а когда последовал вопрос: «Копсеровых знаешь?», собачка прыгнула в объятия и слезы покатились из глаз «словно фасоли» [Там же]. Чамал поведал собеседнице о точных координатах местонахождения собачки под самой просторной комнатой, «залой» в доме Хажмурида, потайная дверь, якобы, спрятана в районе 37-го паркета, слева от входа. Перед прощанием Чамал еще раз предупредил Жамугу, чтобы никто не услышал эту новость, ибо Копсеровы люди горячие, их семь братьев. На это Жемуга ответила: «Эти слова я унесу с собой на тот свет».

Женщине так не терпелось донести свежую новость куда надо, что ей казалось, будто автобус в село едет слишком медленно. Результат был налицо: Копсеровы – семь братьев с женами – прибыли срочно в город, разворошили дом Хажмурида, устроили грандиозный скандал, за которым, посмеиваясь, со стороны наблюдал Чамал. Он радовался своим потехам. Думал, чем же ответит Хажмурид?

Между тем, Ажегафа приготовил для зрителей новую тему для смеха, достав очередную записку из сумки. Оглядывая зал, ведущий рассуждает: сколько девушек не вышло замуж из-за закоренелых холостяков, которых автор называет «Щалэжь гъэужьхэ» («Парни второго покоса»). На сцене появляется один из них – Холостяк Петрош. Он поет куплетик, утверждая: «Мое сердце кажется гостиницей, сколько

девушек гостило в нем, как люблю я встречать гостей» [63, с. 126]. Убежденный холостяк Петрош (автор удачно выбрал необычное имя) вслух рассуждает о трудностях и лишениях женатых людей. Его риторическая речь отражает особенности и национальную самобытность родного языка, его оригинальные изобразительные средства. Петрош переиначивает традиционное выражение «Уэлэхьир алыхьым и цӀэщ» («Оллаги – имя Аллаха») на «Уэлэхьыр алыхьым и псевдонимщ». И другими способами драматург придает колорит народного юмора, исходящего из уст Петроша. У героя глаза разбегаются при виде девушек, он не желает стать мужем лишь одной, оставив других. «Правда, – рассуждает он, – был некий Соломон, который не только университет, даже техникума не окончил, а имел 800 жен». Многоженство тоже не прельщает Петроша, ибо жены могут потребовать золотые кольца на огромное количество пальцев, а если каждая из них «хоть по одному разу крикнет на него, что от него останется» [Там же].

Петрош далеко не дурак, он притворяется дурачком. В его рассуждениях много остроумия (Соломон не оканчивал университет, даже техникума – это камень в огород современного образования). Из его уст мы слышим образные характеристики людей из зала, с которыми он про себя ведет разговор. «Вот, вот та девушка, «фигура которой стремится вырваться из джинсов, а та ... ах, ее кто-то уводит! На что он похож, бледненький, будто лакум недожаренный из-за нехватки масла. Да, он «ноль», которого не выручит даже приставленная единица», – такие определения включают как постоянные эпитеты разговорного языка, так и авторские.

Диалог переходит в песню, а затем в прозаический монолог, в котором продолжается сравнение жизни холостяка и женатого человека. Петрош приводит массу аргументов (сцены ревности, трудности воспитания детей, лишение свободы и пр.), подчеркивающие преимущества холостяцкой жизни. Все это в речи Петроша передается через своеобразный народный юмор, доходящий иногда до сатиры. Прилежный семьянин Черим доведен до отчаяния своим капризным ребенком. Из-за его плача соседи хотят поменять квартиры, а у Черима на работе случайно выпала костяшка, которая в прошлом выполняла роль подгузника для детей. Интересен портрет Черима, солидного ученого, «исследовавшего функции шнура носителей обуви в пятнадцатом веке». У него большие очки, а на голове «наука не оставила ни одного волоска» [Там же. С. 28].

Петрош уходит со сцены с песней о веселой жизни холостяка: «Пусть я не женат, не женат, я люблю Марину, а завтра полюблю Мадину ... вот! Идет другая, что она несет – вот архитектура» [Там же]. Образ Петроша содержит многие признаки типичного опереточного героя.

Последняя сцена комедии «С добрым смехом» тоже предлагается зрителю через ведущего Ажегафу, достающего тему из своего хурджина. Очередная тема – «Бедная женщина». Дело происходит в кабинете адвоката Хабижа Цампироква. К нему на прием пришла женщина по имени Хафота. Она пришла с предложением сделать Хабижа своим адвокатом в споре со своим мужем. Адвокат дает согласие: «Почему бы и нет? Но...» Хафота прерывает его и говорит, что и «но» тоже есть, и достает деньги из колготок. Хабиж резко прерывает попытку всучить взятку. Для создания образа этой «слабой женщины», как она себя называет, драматург использует богатые средства индивидуализации персонажа: жесты, портрет, особо подробно и образно автор передает ее речь, усыпанную фразеологическими оборотами, сравнениями, поговорками. Хафота сама во многом раскрывает свой образ, свой характер. Ругая своего ненавистного мужа, она сообщает, что якобы он довел ее до того, что она «помещается в ладонь, а была пышной», белый подбородок светился «белизной муки высшего сорта, волосы черные, как ворона, щечки – булочки, да и все остальное было высшего знака качества, и ни один министр не отказался бы...» Хафота вошла в раж, рассуждая о своих достоинствах, она продолжала разговор с мощным напором, хотя адвокат прерывал ее и просил говорить о деле. Муж, естественно, был антиподом, хотя, как Хафота призналась, в первое время он был нежным, послушным, поэтому она называла его Штирлицем [63, с. 134]. Б Утижев вновь создает комические ножницы, когда описывает методы ухаживания молодого мужа, идущие в разрез с понятием «адыгского мужчины».

Хафота говорит: «Какой он был в начале! Готовил, убирал, стирал, готов был «собаку свести на водопой» (кабардинское изречение о полном послушании человека), каждый божий вечер мыл ноги, сушил их и перед сном целовал все мои пальцы на ногах по очереди» [Там же. С. 131]. Такая характеристика убийственна для кабардинского мужчины. По словам Хафоты, ее муж со временем стал совсем иным.

Разговор между адвокатом и Хафотой растянулся. Адвокат все время пытается вернуть ее к делу, а Хафота на каждый упрек его находит ответ. Она упрекает его за то, что он не хочет выслушать «бедную женщину». Ее исповедь содержит много подробностей: ее обманули,

сказав, что муж заготовитель, и у него новая «Волга», двухэтажный дом. На самом деле он учитель, и его дом далеко не такой. И родные не те. В конце концов теща устраивает учителя в ресторан официантом, где можно есть все, а что «лишнее – нести домой». А он не смог скрыть свой диплом, даже гордился своим образованием.

Не прижился и там, и денег не накопил. Хафота начинает подозревать неудачника еще в измене. Она напускает на учителя всех своих родных, а под конец отдает под суд. Адвокат, не выдержав напора этой «бедной женщины» и выслушав ее очередной монолог, спрашивает: Где этот несчастный? на что Хафота возражает: «Не он, а я бедная, несчастная». В конце пьесы парадокс: Адвокат уходит от нее с возгласом: «Хочу попросить вашего мужа, чтобы он нанял меня адвокатом» [63, с. 135]. Так неожиданно заканчивается комедия. Такой образ «бедной» женщины в кавычках встречается в одном из рассказов у А.П. Чехова, хотя там разговор идет между женщиной и банкиром. Эти произведения разного жанра, но тема типичная, позволяющая рассмотреть ее с разных точек зрения.

Следующая комедия данного цикла «Смех есть смех» состоит из шести самостоятельных актов, объединенных ведущим «Ажегафой». Кроме него в пьесе задействованы (их фамилии перечисляются с краткими репликами – характеристиками):

Хажумар – «выпавший из дел пенсионер», оказавшийся в нескончаемом потоке женских разговоров.

Хакокуца – дородная женщина, свидетель того, что не нужно быть слишком умной, чтобы разбогатеть.

Хажбатыр – адыгский мужчина, из тех, кого можно рюмкой зазвать не только к заздравному столу, но и к плахе.

Хажмуд – средних лет, блюдоед, очень рано узнавший, что ветер подует для тех, кто живет не своим трудом.

Тамара – дикторша, которой кажется, что умна и красива, мучается: чего больше. Хочется выдать ее за кого-нибудь из врагов.

Шахим – пожилой писатель. Рано понял, что без таланта можно стать классиком. Удобен для власть имущих.

Хафота – вдова, затурканная от частого замужества, но не уставшая от этого.

Хажбарон – «старик-бычок», из опыта убедился, что лучше сожительствовать с женщинами, чем многократные женитьбы.

Для такой компании нужны, конечно, гармошка и гармонистка.

Мы описали действующих лиц подробно, ибо каждый персонаж комедии снабжен весьма оригинальной характеристикой с использованием элементов парадокса. Драматург также нашел эффектные имена, некоторые из которых зритель запомнил надолго. Имена Хафоты и Хажбарона знают многие читатели и зрители. Не только в этой комедии, но и во многих своих произведениях Б. Утижева присутствуют «говорящие имена» персонажей. Есть еще один прием у автора, когда в одном имени соединяются не очень совместимые основы слов из русского и кабардинского языков. Здесь Хаж: Хажи – это приставка к имени правоверного мусульманина, совершившего паломничество (хадж) в Мекку. Как самостоятельное имя дают служителям ислама. Драматург добавил к нему имя Сергей, даже Сережа с ласкательным суффиксом несовместительные понятия в имени «Хажсережа», сразу же говорит о несерьезном характере персонажа. В других случаях Б. Утижев дает не очень совместимые имена и отчества, вызывающие улыбку (например, Хьэгуцырэ Петрович).

Композиция данной комедии схожа с предыдущей. Опять на сцене появляется ведущий Ажегафа. На сцене слева пейзаж села, справа – пейзаж города. Ведущий сообщает, что гости на месте и неудобно их заставлять «ждать гостеприимства». Поблагодарив зрителей за то, что они отменили свои свидания, оставили дела и пришли в театр, достает из своей сумки – хурджина очередную тему под названием «Теща – княгиня» («Гуашэ имеет несколько значений: хозяйка, княгиня и т.д.»).

Первое действие начинается на улице одного селения. Утро. Хажумар с детской коляской впереди встречает идущих на работу, перекидывается с ними приветствиями. На вопросы о делах пенсионера он отвечает, что вместо отдыха его запрягли. Хажумар рассуждает: «Когда я работал, то думал, что на пенсии люди могут спать двадцать пять часов в сутки. Но мы, внучок, сейчас на тяжелой работе. Лучше бы я опять стоял за своим станком. Разве легко слушать целый день пресные разговоры, обсуждать всех от Госдумы до Думасары? (Думасара – женское имя) Вот опять идет кто-то из коллег по улице. Не идет, а плывет. Кажется, это Хакокуца».

После формальностей, расспроса о детях и т.д., Хажумар узнал, что новоиспеченный зять Хакокуцы лучший во всей Кабарде. Он делает ей комплимент. Заполучить в наше время хорошего зятя сродни выигрышу поезда по лотерее [63, с. 146]. Хакокуца похожа на счастливого обладателя такой лотереи, по ее словам зять ходит по комнате

«в мягких шерстяных носках, чтобы не тревожить тещу, он прекрасно ухаживает за ее дочерью, убирает, стирает, гладит, а посуду так моет, что «тарелки стали тоньше» [Там же].

Теще не очень понятно, где работает зять, вроде в «Наркобизнесе», но Хакокуца ценит любую работу, которая приносит доход. Оригинальный ответ слышит Хажумар и на вопрос о родителях зятя Хакокуцы: «У него вроде отец, живущий в отдаленном от города селении, но он давно не посещает родителей, они уже не поймут его, ибо ему удалось напрочь забыть кабардинский язык. Да и нас уже называет мамой и папой» [63, с. 142]. О своей снохе Хакокуца совершенно иного мнения. Она считает, что потеряла сына, хотя и роль зятя одинаково комична для традиционной кабардинской семьи. Хажумар достает из коляски красивый платок («обжигающий глаз» эпитет, определение бросающейся в глаза красоты) и просит отправить к зятю, ибо не он женился, а его самого взяли в семью, как невесту. Хакокуца настолько склонна к наживе, что взяла платок с благодарностью, не заметив унижительного значения подарка. После разговоров о судьбе сына Хажумар опять дает платок Хакокуце в подарок, который снова принят с благодарностью.

В этой сцене для раскрытия образа Хакокуцы драматург прибегает к гиперболе. Ей и подобным ей людям нужны только выгоды в наше сложное время ломки общественного строя. Автор поселяет ее в квартал под названием «Уейуейхьэблэ» (в вольном переводе – Огогоквартал). Очень удачный эпитет, выделяющий новый тип стяжателей. Б. Утижев дополняет образ Хакокуцы еще одной деталью.

Героиня в конце разговора с Хажумаром поведала, что спешит из Франции на одни смотрины объекта. Это стоит всего пять миллионов, как бы кто не купил ее раньше; если упустит счастливый случай, то дочка не простит, ибо, как утверждает она, «кроме них нет семьи в квартале, у кого нет в комнате породистой собаки».

Хажумар с юмором замечает: «Да, раньше с собакой сравнивали униженных, а сейчас сравнение с собакой надо заслужить» [63, с. 145]. Хажумар берет свою коляску и уходит со словами, обращенными к ребенку: «Пойдем в парк на политбеседу (автор удачно переводит это на кабардинский язык «политуэршэр»)».

Ажегафа обращается к зрителям, завершая очередную тему, а затем достает из хурджина новую под названием «Свадебная здравица» (хох). Общеизвестно, что «хох» является одним из развитых и древних жанров адыгского фольклора. Он был украшением праздничного

стола, свадьбы и других ритуалов. Застолье у адыгов было местом состязания в мудрости, остроумии. Многие роли в нем регламентированы. Благопожелания были традиционными, но особо ценились тосты, в которые автор вкладывал красноречие, идущее от индивидуального творчества. У адыгов был институт *джэгуакгуэ*, в основной репертуар которого входил жанр *хох*. К этому жанру с иной стороны подошел Б. Утижев с учетом современных реалий, связанных с разложением некоторой части людей.

Действие данной сцены начинается с самоиронии: «Если бы тосты задравные включили в основные виды спорта и проводились бы по ним чемпионаты мира, то Кабарда оказалась бы в призерах» [10, с. 146]. Чтобы показать пагубное влияние алкоголя, автор приглашает читателя к свадебному столу в селении «Хараурахабль», за которым речь держит «Заслуженный провозглашатель тостов республики Шхануков Хажбатыр». Заметим очередные говорящие имена и названия (Половиноголовый, а селение буквально «Недержашие мыслей»).

Хажбатыр и сидящие за столом в подпитии, поэтому он не может успокоить их, чтобы произнести тост. После оскорблений друзей, он переходит к «виновнику» торжества, с которым всю жизнь пьет из одного стакана. В тосте Хажбатыра, посвященном Хисболату Хантрохисову (опять говорящее имя и фамилия), который женится в восьмой раз, дана подробная характеристика «герою»: он «красиво пьянеет», «ум свой пропивает постепенно, а не сразу, как некоторые, не ранит ножом, не разобьет лоб камнем». В его заслугу ставится и то, что женат он семь раз, значит «любит людей». Этой любовью оратор объясняет решение Хажбатыра жениться на Сентябрине. Он говорит: «Каждого из нас волновала любовь, но что привлекательного можно найти в Сентябрине? Хоть три дня осматривай со всех сторон. Как говорят в народе, красива та, которую любят. Надо на невесту смотреть глазами Хисболата» [Там же. С. 149].

Дальнейшие рассуждения Хажбатыра выводят «на чистую воду» немолодую невесту, на которой женятся не из-за загадочных чар, неведомых простому взгляду: «Посмотрите на эту женщину, выглядывающую из груды золота, ее пальцы скрыты золотыми кольцами, руки в браслете, на шее золотой хомут, каждое ухо весит на несколько тысяч рублей. Уста тоже ломаются от золота, во рту уже нет ни одного родного адыгского зуба» [63, с. 149]. Конечно, сложно Хисболату вырвать женщину из такого обрамления, поэтому он взял все вместе. Тостующий

желает молодоженам такой неразрывной любви, как золото и невеста. Пьянка заканчивается, Хажбатыр с трудом встает из-за стола, опираясь на тонкую шею некоего Хамида, оказавшегося потом под столом.

Драматург почти не дает характеристики своим персонажам, давая им возможность раскрыть себя. Они обнажают, разоблачают свои пороки действиями. Автор хорошо индивидуализирует речь Хажбатыра, употребляющего русские слова без никакой необходимости (бэсяч – босяк, уэт – вот, уэлэхи – псевдоним Всевышнего, заслуженнэ и др.). В действии использованы также элементы гротеска и гиперболизации.

Следующее действие носит название «Адыгская трагикомедия», а в подзаголовке – «Дыхьэгъ» (букв. «Смех сквозь слезы»). В этом представлении задействованы очередные персонажи, обозначенные для всех «Игрищ Ажегафы».

Это *Хажимуд*, «тот, который рано узнал, откуда подует ветер для нечистоплотных».

Тамара – дикторша, которую в пору отдать в жены в отместку кому-то из недругов. Представлены и некоторые другие – работники телевидения. События связаны с работой телевидения.

Спешка и суматоха перед выходом в эфир передачи, реплики режиссера, директора, технических служб. В титрах режиссер обнаружил ошибки, допущенные неким Мухамедом, который утверждает, что текст на кабардинском языке, наверное, не заметят. На это режиссер возражает: «Неизвестно еще, возможно найдется чиновник, который умеет читать на родном языке» [63, с. 151].

Сатира на чиновников. Все успокаиваются, экран включен. Доктор Тамара объявляет: «Говорит и показывает «Гошамидехабль» (название этого села присутствует и в других пьесах автора), приглашаем на передачу «У кого язык не держится за зубами», для которой в студии Хажимуд, у которого язык чешется постоянно. Он жив, но это нельзя считать жизнью, ибо он не может сказать то, что накопилось на сердце». Диктор напоминает, что есть у адыгов слово «гушыкъу», означающее какой-то сосуд, связанный с сердцем, в котором накапливаются гнев, неудовлетворенность, невысказанные ответы на зло, оскорбления. Время от времени его надо освобождать, срывая зло на ком-то, а иначе можно повредить другие органы. Хажимуд соглашается с Тамарой, ведущей программы. Она просит его набраться смелости и разгрузить сердце. Диалог между Тамарой и Хажимудом комичен. Хажимуд начал накапливать гнев с самого детства: когда ему было три года, его сестренке

купили точно такой же свисток, как и ему. Первая рана. Тамара обращается к телезрителям: «Вот так мы портим здоровье детей» [63, с. 154]. Затем однокласснику доставались все хорошие оценки, а Хажимуду ставили не выше тройки. (Опять ведущая клеймит позором педагогов).

Особо озабочен Хажимуд современными нервотрепками, несправедливостью. Он недоволен соседями. С каких денег построил такой дом сосед с севера Каншао, этот «мокроносый», в чьих карманах всегда «свистел ветер». Как не лопнуть после этого. А другой сосед «купил точно такую же «Волгу», как у меня», и на ней ездит на ферму. Никто не скажет, откуда у Хажимуда «Волга», «ибо я занимаюсь энергично делами современными, а пастух Хызыр Кадекузов с чего танцует?» Откуда столько сушеного мяса у Хажмустафы постоянно висит на чердаке? Под огнем критики Хажимуда и университета, куда приняли дочь плешивого Индриса, а вот его роскошная дочь не прошла. Разве это университет после этого? Дают дипломы тем, кого потом не смогут трудоустроить, а он Хажимуд устроил бы дочь куда следует.

Гнев Хажимуда переносится и на кривого Индриса, чей сын стал уважаемым чиновником, его уже называют «Боросбивуч» [Там же. С. 156]. «А мой добродушный сын, – говорит Хажимуд, – от такой несправедливости стал пить. А затем стал даже употреблять «цӀру». Тамаре пришлось объяснять, что это слово в кабардинском языке означает «анаша». Дикторша Тамара благодарит и лингвистов, и анашистов за то, что они обогащают родной язык. Данное содержание свидетельствует о комичности ситуации.

Главный «герой» продолжает изливать свой гнев на судей, на университет, на многих соседей.

Особо недоволен он жизнью соседа Ахмеда, сын которого живет в Москве. Соседский сын нанес ему много ран: «окончил школу с медалью – один удар, поступил в университет – второй. Поступил в аспирантуру – заработал головную боль, и когда защитил кандидатскую диссертацию, потерял 17 кг. веса. Присвоение звания обернулось чешоткой. Все бы пережил, если бы он не получил Государственную премию. Дело чуть не кончилось инфарктом. Что за порядки – сын того, кто вырос на супе из репы, становится лауреатом» [63, с. 157].

Тамара пытается что-то возразить, но Хажимуд в раже, он хочет вернуть время вспять, каждый день убирать по сто человек, очистить село, всю республику. Он взобрался на скамейку и стоит как статуя. Его гнев и желания приобретают Вселенские масштабы. Хажимуд

продолжает: «Я бы земной шар раздавил бы в руках, переломал бы и плюнул на него. И тогда бы все узнали – кто такой Шипитуков Мурид!» [63, с. 158]. Зависть доводит героя до трагикомедии. Ведущая просит его вернуться к прерванной теме, к сыну бывшего пастуха Ахмеда, ставшему большим ученым.

Хажимуд слышал, что сына Ахмеда хотят сделать Героем соцтруда, чего он не допустит или умрет. Тамара возражает, ведь хорошо же, что из наших краев вышел такой большой ученый, который признан в стране, даже в мире. Хажимуд, услышав это, переводит свой гнев на саму дикторшу Тамару: «На какие шиши ты купила это дорогое платье, бриллианты в ушах, сколько получаешь за работу?» Просчитав зарплату Тамары и ее расходы на питание, квартиру и т.д., он считает, что у нее на одежду остается 33 копейки, а за такие деньги ничего не купишь. Значит, и Тамара ворует. От нелिцеприятного разговора она падает в обморок, и ее кладут на стол. Ажегафа произносит стихотворную речь о скоротечности жизни и о том, что надо беречь друг друга.

Обращаясь к зрителям, в чьих глазах появились чистые слезы, он просит помнить девушку, не успевшую выйти замуж и поссориться со свекрухой.

Все делают прощальное дуа, но... Тамара оживает и объявляет: «Антракт». Занавес.

Ажегафа объявляет: «Доброго пути, наш молодой писатель!» и приглашает посмотреть следующее действие комедии «Смех есть смех». Драматург включает очередных персонажей, означенных в начале пьесы. Это *Шахим*, «придворный писатель, знающий как без таланта можно стать классиком, *Хажсережа* – молодой человек с диагнозом болезни «поэзия».

Фамилия писателя Шахима звучит «Зэрымылькьильэт», что буквально означает «Вылет из пустоты». Можно перевести как «Много шума из ничего». Имя же второго персонажа тоже оригинальное – *Хажсережа*, состоящее из несовместимых понятий «Хаджи» (совершивший хадж) и русское имя Сережа. Уже в этом есть комическое содержание.

Все действие происходит в творческой мастерской писателя Шахима, который прямо со дня своего рождения стал большим художником слова. Он сидит за столом «словно воскресший» Данте и жалуется, что не пишется, талант покинул его. Если перестанет писать, то обрадуются недруги. «Раньше было легче писать, – говорит Шахим, – мы предлагали актуальные темы о птичниках, сторожах полей и писали,

писали, писали. Вернуть бы это время!» [10, с. 163]. Он решил переждать, ибо не беден тот, кто долгие годы писал о великих делах партии! Драматург с большим мастерством описывает психологическое состояние Шахима, сидящего с многозначительной загадочной улыбкой. Шахим пренебрежительно смотрит на молодое поколение, он уверен, что поладит с кем угодно, даже с Иблисом (мусульманское имя Сатаны). Эти раздумья прерывает молодой человек по имени Хажсережа, присланный к нему кем-то из нужных людей.

Диалог между «маститым» писателем и начинающим, который пришел за советом, построен по форме как разговор между врачом и пациентом. Хажсережа перечисляет симптомы своей болезни: стал плохо спать, во сне его облетают ангелы, с ним разговаривает Всевышний. Шахим говорит, что и у него были такие сны, и это хорошо. Во сне молодого человека один из ангелов чешет пятки, и он просыпается. По телу начинает ходить что-то горячее, появляется дрожь, которая заставляет сесть за стол и сидеть с ручкой над бумагой всю ночь. Хажсережа обратился к одному знахарю, который не смог стать поэтом, но стал заговаривать, и он посоветовал пройти за советом к Шахиму. Шахим поставил диагноз: «Ты становишься писателем, а то, что ходит по телу и не дает покоя и есть талант».

Шахим советует Хажсереже писать, но последний до сих пор ничего не создал кроме любовных писем, за что получил похвалу у наставника. Молодой человек не знает с чего начать. Свою небольшую лекцию Шахим начинает с «теории», что есть три рода литературы: поэзия, проза, драматургия. Б. Утижев, рисуя образ Шахима, удачно отображает, что учитель в теории литературы недалеко ушел от своего ученика. Шахим объясняет поэзию так: Пишут, пишут длинные строки, а затем делят их на кусочки, перетасовывают и кладут лопаточкой на стол литературы.

Не менее наивно трактуется проза, а о драме говорится, что в заготовленные, известные формы необходимо вложить отрезок из реальной жизни. На вопрос ученика, что в жизни очень много явлений, а как отобрать нужное, учитель советует: «Персонажей должно быть мало, два, если речь идет о любви. Ну не больше шести, наш театр не любит много действующих лиц, у него свои проблемы».

Шахим предлагает Хажсереже сюжет драмы, почему бы нет, одалживал же Н.В. Гоголь А.С. Пушкину свои сюжеты. «Что нужно для пьесы, это главный герой, возьми, например, корову с теленком, а к

ним присоедини доярку, зоотехника и председателя» [Там же]. На возражение, как поместить корову на сцене, Шахим отвечает, что их можно демонстрировать издалека. Нет необходимости в композиторе. Мычание коровы и теленка должно передать «и огромный драматизм завязки, и трагизм, к чему идет сюжет, и высокий оптимизм развязки» [63, с. 170]. Сюжет прост. Председатель хочет, чтобы с коровы надоили семь тысяч литров молока в год, а доярка, «сотканная из одних добродетелей», жалует теленка, но противостоять председателю, которого все боятся как бога, не может. Он жалуется зоотехнику, честному человеку. Тот выводит на «чистую воду» нечистоплотного председателя, которого снимают с работы, а на его место назначают зоотехника. Доярка становится заведующей фермой. Корова и теленок получают корма сполна. Хажсережа рад подаренному сюжету.

Еще один нюанс. Б. Утижев тонко высмеял порок нашего литературного процесса, на который не обращают внимания литературоведы. Значимость писателя, да и отдельной литературы долгое время определяли жанром романа. Этот жанр стал как бы мерилем зрелости. В данном представлении Шахим произносит: «Клянусь своими семнадцатью романами», а в другом месте говорит: «... Роман, Роман, если умрешь, не написав ни одного романа, то смерть будет двойной. Если сказать армейским языком, то романист – это генерал литературы». О романе мечтает и молодой писатель Хажсережа.

Еще один из выводов и советов Шахима, выходящий к слабостям литературного процесса. Шахим рекомендует Хажсереже писать, писать и складывать рукописи и не просить о переводах и публикациях до пятидесяти лет, не тревожить и театр. «Иначе нельзя, ибо у нас считают, что мастерство к писателю приходит к этому возрасту».

(Напомним, что первый сборник произведений самого Б. Утижева вышел в свет, когда автору было 43 года). Хажсережа удивлен таким долгим ожиданием и напоминает, что он «Прислан Кем-то и доводится Кому-то». Вспомнив об этом, Шахим схватился за голову и сказал: «Это меняет дело, возьми членский билет, сам заполни, и считай себя писателем с этого дня» [Там же]. Он также советует всегда говорить от кого пришел, не стесняться и не бояться, ибо такие сейчас в почете, кланяйся тому (указывает) и сидящему с ним рядом, а тому ... его скоро уберут, а вот тому несколько раз!!! Иди вверх, поднимайся. (Уходит из зала через заднюю дверь). «Глядя на теленка, узнают, будет ли он настоящим быком. Смотрите на этого глупенького теленка, если из

него выйдет крупный бык нашей литературы, то помните – это моя заслуга» [63, с. 171]. Народный писатель садится за письменный стол, а Ажегафа определяет тему дальнейшего разговора. «Это новогодний тост».

По своей композиции и объему это представление меньше других. Основной персонаж один – Хахожоков (Тостующий, Заздравников) – всегда готовый произнести тост, через похвалу не прочь и ущипнуть. Он в своей вводной части к новогодним пожеланиям упрекает современников: хватит злословить, хватит политики, хватит судачить. Конечно, платят нам мало, да и я тоже ничего не ел, кроме пресного чая. Но есть же за что можно произнести тост. Для здоровья кабардинца вредно не произносить хотя бы один тост в течение трех дней. Тостующий выбирает для благопожелания врачей, милицию, парикмахеров. По его мнению, медицина в прошлом бесплатно лечила нас более семидесяти лет, а сегодня врачи «вымещают» все это на нас. Она познакомила нас с новыми понятиями «холецистит», «гастрит», «нефрит» (перечисляется масса болезней). Их не знали древние люди, а потому жили и не болели. Достается и милиции, разгуливающей с резиновыми дубинками. У них соблазн их применить, а у прохожих – страх. Как не сказать добрых слов в его адрес.

Основная нагрузка тоста ложится на тех, которые могут сделать подлость, но не сделали, им посвящены благопожелания:

*Спекулянту, не подменившему водку суррогатом,
Вору, миновавшему твой карман,
Не залезшему в твоё окно и не обнаружившему позорную нищету.
Соседу, сумевшему прожить три дня без зависти к тебе,
Парню, сумевшему пройти мимо без ругани,
Стоматологу, не вырвавшему здоровый зуб вместо больного,
Шашлычнику, не подменившему баранину ослятиной.
Короче – всем, кто не сделал плохого.*

Перевод подстрочный

После этого парадоксального понимания добродетели ведущий Ажегафа подтверждает мысль о горькой правде. После паузы от автора следует большое стихотворение о гранях лицемерия, о безрадостности зла. Слова Мольера о том, что плеть комедии – это развлечение, а не воспитание, возвращает к следующему сюжету под названием «Влюбляющаяся в каждого встречного Хафота».

Действие происходит в квартире Хафоты, знакомого нам персонажа по другим произведениям Б. Утижева. Ажегафа накрывает стол,

расставляет фотографии бывших мужей Хафоты и исчезает. Под музыку появляется Хафота и напевает:

Черная моя гармошка
Душу выворачивает.
Что ж за парень для меня
Станет солнцем и луной.

Перевод подстрочный

Хафота ждет мужчину по имени Хажбарон, которого не знает. Его нашла для нее подруга Хаужан. Хафота гадает: кто же он? В таких случаях ожидания ей помогает гармошка и песни. И сейчас она напевает куплеты, напоминающие слова известной народной лирической песни «ШЦалэр шЦалэ къуапцІэу пІэрэ, уей» («Парень смуглый, может быть»). Автор обогатил эту песню новым сатирическим содержанием. Хафота жалуется, что среди многих мужчин, за которыми она была замужем, нет ни одного без каких-либо дефектов. Она и сама знает, что всех хороших мужчин разобрали и держат в плену дома.

Сцена встречи Хажбарона, пришедшего сватать Хафоту, их посадка выписана драматургом с большим мастерством. Эти два образа неудачников в любви и семейной жизни получили прекрасную инсценировку на сцене. Великолепная игра актеров кабардинского театра. Образный язык персонажей, отражающий национальные особенности художественного мышления адыгов, острые реплики, психологически выверенные жесты и движения артистов, остроумные тексты песен, звучные и необычные имена и фамилии персонажей способствовали успеху пьесы и спектакля. Фрагменты пьесы часто повторяются и на телевидении. Это тот случай, когда сила искусства заставляет зрителя полюбить отрицательных по своей сути героев. Как и во многих произведениях Б. Утижева, и в данном представлении удачно подобраны имена и фамилии персонажей. Хажбарон – имя необычное, но отчасти оно в известной степени раскрывает характер героя, как, впрочем, и имя Хафота. Хотя диалог между Хажбароном и Хафотой построен в прозаической форме, но она не лишена элементов стихотворной организации. Например, фамилии и имена содержат повторы звуков: НапцІэуфэ Хьэфотэ, Джатэпэрыжэ Таужан (сводница) и др.

Образы Хафоты и Хажбарона индивидуализированы не только через портретную и речевую характеристику. Они выписаны психологически тонко и убедительно. Национальную самобытность этим персонажам придают фразеология речи главных героев и удачные реплики.

Свою роль играет и застолье. Свою тягу к зеленому змию Хажбарон как бы «заворачивает» в обертку традиций народа. Удачны его тосты. Особый колорит придают сцене шутки Хафоты, она называет приколы русским словом «Шутка», произнося его с кабардинским акцентом. Свои желания она высказывает в форме просторечных шуток.

Разговор двух одиноких людей, имевших большой опыт создания семей, опыт негативный, выглядит комично. Каждый из них жалуется на своих бывших суженых. У Хафоты на столе фотографии бывших неудачных мужей, Хажбарон «без вещественных доказательств» рассказывает о бывших женах, рассказывает откровенно. Смех Хафоты вызвал подробности об одной из семи бывших жен Хажбарона. Хажбарон говорит: «Ее звали «Чрасивая» (красивая), последняя из моих жен, она добила меня. Я – слово, она – сто, я ударю по столу, она мне в лоб. Если прежних я останавливал кулаком, то после ее удара я оказывался под кроватью» [63, с. 183].

Хафота удивилась, как мужчина оказался в таком положении, на что опять услышала смешной ответ: «Во-первых, я был мужчина, еле выживший от семи жен, а она ни разу не была замужем, откормленная девица, имевшая первый разряд по дзюдо» [Там же]. Он сетует: уже нет женщин, что были раньше, если дело пойдет так, то мужчин занесут в Красную книгу. Хафота не хотела бы жить, если исчезнут мужчины, а Хажбарон благодарит «Аллаха за то, что встретил ее». Объяснение произошло. Она поет лирическую песню о том, как она любит мужчин-угодников, потом предлагает танцевать. Хафота играет на гармошке, он танцует, потом солирует и падает на пол от усталости. Она кокетливо ставит ногу на него и объявляет, что ей нравится аккомпанировать танцующему мужчине. Свидание заканчивается шуточным мусульманским бракосочетанием, в котором они играют роли эфендия и свидетелей.

Б. Утижев нашел еще один сюжетный ход. Вслед за Хажбароном спустя некоторое время Хафота исповедуется перед ним, рассказывая о своих бывших мужьях. Несколько из них она упрятала за решетку. Имя одного из «жертв» Хафота запомнила, поэтому ушла посмотреть на свои списки. В этот миг Хажбарон понял, что вместо жены он ищет большую проблему. Ведь он уже сходил с ней под именем Жоры. Хажбарон вспомнил и про украденный им тогда бельгийский ковер. Сюжет резко меняется. Хажбарон тихо исчезает, а Хафота появляется со словами: «Да, это был Жора, пропади он пропадом. Вор,

утащил мой ковер». Наступает развязка – исчез собеседник. «Да, – заключает речь Хафота, – исчезает порода мужчин. Возьму аркан, подловлю кого-нибудь» [63, с. 187]. Разглядывает зрителей, но и там нет для нее ничего. Она решает пойти в квартал «Развлекаловка».

Ажегафа подводит итоги пяти действий, шутит, что адыги всегда рады гостям, а «мы взяли плату за билеты». Выходят на сцену все персонажи, они приглашают их на следующую комедию.

Следующая комедия Б. Утижева «Идем вприпрыжку» («Дык!уэм дьльэурэ») тоже построена как солянка из шести самостоятельных сюжетов. Каждое действие имеет свое отдельное название и свою тему. Сквозным персонажем, связывающим все действия, является Ажегафа, выступающий в роли ведущего.

Действующие лица: *Жемуга* – спекулянтка, *Каранет* – капитан милиции, врач, парень, девушка. *Хашао* – пенсионер, *Жанзилат* «борец за мораль», хотя сама аморальна, ее муж *Хамзет*, супруги *Дота* и *Хуриет*, *Ануса*, «носящая на теле незаработанный жир», ее муж *Махамет*, их избалованные дочь и сын и другие комедийные персонажи.

В этой комедии драматург берет на себя часть работы режиссера и художника для постановки спектакля (у автора это встречается нередко): персонажи наделены в ремарках обстоятельными описаниями и характеристиками, текст пьесы перемежается множеством подсказок режиссеру и актерам, обстановка подробно описана и даже нарисована самим драматургом. Открывается суперзанавеска. Исполняют песню «Несчастливыми мы родились в злое время» на мотив старинной адыгской песни феодального периода, но авторский текст отражает трагедию ломки Советского Союза. Ведущий Ажегафа осматривает зал: «Ты смотри, если выпили и пришли в театр в таком количестве, то я вас не отпущу до ста лет!» Приглашает он и артистов, изможденных проблемами наступивших перемен в жизни страны. Один из них, глядя в зал, говорит: «Какой толк, что пришли, вот сидят, а за ними уже ничего нет». Второй артист возражает, что есть и такие, у которых оказались ценности и богатства. Задаются риторические вопросы к зрителям: что-нибудь сможете заплатить, а Ажегафа предлагает: если хотите, станцуем, можем спеть, а хотите трагедию покажем (актеры декламируют фрагменты). В конце концов, Ажегафа достает из хурджина комедию, предварительно спев несколько куплетов, подготавливающих зрителей. Начинается действие первое: «Проделки Жемуги». Место действия – базар. Время, когда еще шли гонения на спекулянтов, таких,

как Жемуга Узижагова. Слышен свисток милиционера. Жемуга радуется, расставляет товар, осматривает людей, их уйма, можно дурить и дурить. Неожиданно появляется милиционер Карапет и задерживает убегающую Жемугу.

Весьма примечателен диалог между Карапетом и спекулянткой Жемугой на участке. Ее товар разбросан по полу, на столе, а Карапет ведет допрос, а Жемуга смеется без остановки, не отвечая ни на один вопрос. Карапет вызывает врача, чтобы установить дееспособность арестованной. Однако спекулянтка берет инициативу в свои руки. Своими вопросами Жемуга доводит врача до галлюцинаций, после чего «на чистую воду» выводит и милиционера. Она заявляет, что в доме тещи капитана заложена бомба. «Бомбой» оказался тюк материи, которым нелегально торгует теща блюстителя порядка. Торгует также ее сестра, а брат «завязан» на наркотиках. Милиционер в ужасе, и теперь условия диктует спекулянтка. Она заставляет собственноручно уложить вещи Жемуги и больше не связываться с ней. Капитан оказался в комической ситуации просителя вместо грозного милиционера.

Следующее действие «Ты меня не видел, я тебя не видел» кроме Ажегафы тоже состоит из диалога двух персонажей, не имеющих имен. Их автор назвал «Девушка» и «Парень». Из краткой характеристики мы узнаем, что оба они упустили время создания семьи.

Ажегафа предлагает отгадать, что слаще всего в жизни, слаще конфет, изюма, меда. Сам же отвечает: Любовь! Эта вечная тема жизни и искусства. Любовь лишает сна, заставляет петь, писать стихи. После дифирамбов о любви ведущий объявляет, что зрители увидят, как к некоторым она приходит и как уходит. Диалог начинает Парень: «Свет моих очей, часть души, без тебя я не могу жить. Моя голубка белоногая, если хочешь, чтобы я немного пожил на этом свете, то выходи за меня замуж» [63, с. 203]. Девушка соглашается, но явно хочет что-то возразить. Однако парень обезоруживает ее комплиментами и переходит к обещаниям. Первое предложение – свадебное путешествие. Молодой человек говорит: «Чем мы хуже других, и деньги есть. Поездим месяц, мир увидим». На что девушка дает согласие. Потом он рассуждает: месяц слишком долго, да и можно сэкономить деньги и их потратить на обстановку, не лучше ли посвятить свадебному путешествию одну неделю. Опять девушка соглашается. Удобрив свои рассуждения комплиментами, жених «сокращает» свои обещания. Все можно увидеть по телевизору, зачем далеко ездить, может, посетить

Приэльбрусье, Голубые озера, Чегемские водопады. Невеста постоянно отвечает на все обещания: «ну хорошо, если ты так считаешь». Поступательно понижается статус обещаемого: от шикарной свадьбы и свадебного путешествия до маленькой вечеринки и просмотра телепрограммы, от роскошных нарядов и дорогих украшений до обычной бытовой одежды и бижутерии. Так отвергаются и дом, и квартира, и... даже бракосочетание. Зачем тратиться на мусульманский и официальный браки? Ведь можно любить друг друга и без брака. Коту под хвост и обещание купить платья, даже отрез из ситца. Жених довел все обещания до нуля, находя аргументированные причины своих перемен. И наконец делает ей предложение, девушка соглашается. Звучит торжественно «Шукур-урра!». Драматург находит оригинальное выражение, состоящее из двух несовместимых в речи адыгов основ «Шукур» (благодарность Аллаху) и «Ура» – клич, с которым идут в бой. Звучит музыка. Девушка радуется, что наконец выйдет замуж. Как будут переживать все засидевшиеся знакомые девицы. Дождалась я своего счастья, уступая дорогу всем трем младшим сестрам. «Но счастливы ли они, – задает вопрос невеста, – Всевышний наказал их за меня. Что у них за мужья! Один – инженер, и в доме пресный запах. Другой поэт: и в голове, и в кошельке дует ветер; а у третьей муж кандидат наук, и у него в кармане только летний мусор на складках. У меня, слава богу, муж будет без образования» [63, с. 207].

В свою очередь, сюжет сцены меняется кардинально. Девушка, покорно выслушав своего «доброего» жениха, предлагает свои услуги: «Милый, скажи, что ты хочешь, только скажи». Парень стесняется, он же мужчина, неудобно что-то просить, но чтобы ее не обидеть...

Невеста начинает перечислять свое приданое: от отца Волга, которая вот уже пятнадцать лет стоит в гараже, от матери двухэтажный обставленный дом, от брата дача и «Жигули» и деньги на сберкнижке. Жених сетует, как он может принять эти дары, он же мужчина с усами, но... если ей так этого хочется, он просто не может не согласиться.

Вдруг невеста резко меняет ход суждений: «Да, действительно, зачем нам добро других людей. Мой брат родной, но его жена чужая, потом будет вечно напоминать. Правда, милый, чтобы мои косы вплелись в твои усы? (Он соглашается). Зачем «Волга» от отца? Сколько несчастий от машин? (Он согласен очень аккуратно ездить, но она не хочет рисковать своим возлюбленным)». Она благодарит его за понимание, но, внимательно осмотрев его, замечает, что у него нос не очень современный, его надо укоротить.

Жених удивлен, как можно вмешиваться в то, что создал Всевышний. Невеста же считает, что надо украсить то, что дано богом. Если бы не парфюмерия, было бы столько красивых девушек. Она предлагает убрать также усы, ибо они мешают прохожим, да и носить тем, кто может быть таким, как нарт Сосруко, Бадинокко или, наконец, хотя бы (рассматривает зал) как тот парень. «Надо быть готовым сесть на «Шагди» и принести голову, если пошлют за шапкой» [63, с. 210]. Парень считает, что таких мужчин уже нет, кто ездит на лошади, где кинжалы, бурки, на что девушка бросает реплику: «А мужество где, если не сумеешь защитить женщину, зачем тогда носить усы?» Дискуссия заканчивается тем, что они пришли к выводу – лучше не связывать свою судьбу «ты меня не видел, я тебя не видел».

Ажегафа продолжает «сыпать» остроты в зрительный зал, изобличая пороки современности в стихах, переходя и к политике. Затем, как стало правилом, достает записку для продолжения следующего действия под названием «Нэмыс нет – насып джокью» (букв. «Без воспитания нет счастья»). Слово «нэмыс» – это свод моральных норм поведения, в котором превалирует воспитанность и скромность. Есть у адыгов изречение «Там, где нету нэмыс, там нет счастья». Автор во втором словосочетании ввел балкарское слово «джокью», а в первом русское – «нет», что придает общему названию действия игривый характер.

Главная идея в этом представлении – это лицемерие женщины Жанзилат, претендующей на эталонное обладание этим высоким свойством благовоспитанности. Она сама же своим жизненным опытом опровергает свое самомнение. Как говорят русские, «в тихом болоте черти водятся». Действие строится на диалоге Жанзилат и пенсионера Хашао, которого «жалко не запрягать в работу», настолько он сохранил свое здоровье.

События происходят опять в «Гошемидихабле», излюбленном месте автора. Хашао сидит на скамейке возле дома, читает газету, глазами ищет с кем бы поговорить. Очень кстати подходит старая знакомая Жанзилат, которая на уздечке ведет своего мужа Хамзета. После приветствий и формальностей Жанзилат снимает уздечку с мужа-подкаблучника и посылает его за конфетами. (Уздечка – элемент гротесковый, но эта деталь сразу же дает полную характеристику взаимоотношений в семье и, конечно, вызывает смех у зрителей). Жанзилат не в духе, она ругает всех – молодежь, отношения людей, телевидение, водку. Ее речь полна антитез: «посмотрит влево – любовь, вправо – свадьба, привод –

развод, сегодня едят ягненка, завтра собачьи разборки и т.д.». Хашао вставляет, что нет любви, единственной любви, а Жанзилат не согласна: любовь не может быть одной. Любовь есть в огороде, за домом, а у реки столько любви, что «дым гуляет» по всему ущелью. А телевидение? Здесь оба единоклюбы, уже невозможно смотреть телевизор. Куда смотрит милиция? Оказывается, и милиция стала «жертвой» многообразия любви. Жанзилат признается, что много раз влюблялась, но не признавалась. Хашао заинтригован, он просит рассказать подробнее о любовных историях Жанзилат. Та кокетничает, но уступает постоянным просьбам и начинает свою исповедь. Она влюблялась почти во всех руководителей. Это и председатель Хажикун (первая любовь, когда ей было 10 лет), бухгалтер Хьэдида, агроном Арамис, зоотехник Хьэмзес, бригадир Чэлбас. История любви Жанзилат к каждому полна драматизма. Она никому из них не призналась, ибо она «скромная и воспитанная», но ей «нэмыс» не помешал делать им пакости. Хьэдида и его возлюбленную она поссорила и развела, подменив содержание их писем (она была тогда посредником), «свинью подложила» и главному агроному Арамису, который случайно получил письмо любовника к ее возлюбленной. Не находят покоя и в постоянной ссоре живут Хьэмзес со своей супругой из-за проделок Жанзилат. Отомстила она «за любовь» тем, что тайно подожгла большую времянку, и сгорели все подсобные помещения.

Все эти действия и поступки «героини» сопровождаются занимательными характеристиками других персонажей. Их имена и фамилии необычны: Хажипут (Хажид+пут) бухгалтер Хьэдида от слова «Адида», зоотехник Хьэмзес ассоциируется с именем Рамзес.

Вызывает смех роль Хамзета и его супруги Жанзилат. Автор более подробно описал историю их встречи, рассказанную устами самой Жанзилат. Рассказ идет под аккомпанимент гармошки Хафоты и в форме частушек. Объяснение включает смеховую характеристику друг друга, насмешки и т.д. Настойчивость Хамзета, имевшего опыт в уговаривании женщин (дважды был женат) вознаградилась согласием Жанзилат. После этого Хамзет, по признанию самой Жанзилат, вот уже много лет не имеет права сделать хоть один шаг без ее разрешения. Она счастлива, ибо воспитана «намысом».

Вслед уходящей паре Хашао смеется и произносит: «Эх, молодежь, молодежь! Было ли время, когда тебя не ругали? Разве можно верить таким, как Жанзилат» [63, с. 222]. Напрашивается вопрос классика: «А судьи кто?»

Действие заканчивается антрактом. Ажегафа объясняет выгоды антракта, который дает возможность сходить в буфет, посудачить о режиссере, авторе, артистах. Короткие разговоры о политике и пр. Ведущий в очередной раз достает из хурджина записку и читает тему для следующей сцены комедии: «Дотэ». Действие происходит в благоустроенной квартире шофера Доты и его супруги Хурирет, о которых говорят «нэф къэплъжа – слепцы, у которых глаза открылись» (соответствует русскому выражению «из грязи в князи»). Имя «Дотэ» несет определенный смысл, это не имя, а определение, эпитет, означающий глубокое уважение. Иногда его присоединяют к имени самого Аллаха – «Алыхь дотэ». Действительно, Хурирет относится к своему мужу с благоговением. Она моет ему ноги, надевает носки, когда тот читает газеты. Хурирет ругает современных женщин, забывающих этот обычай мыть ноги своих мужей-господ.

Кроме того, она прекрасно знает, что Дотэ – шофер, он возит какого-то высокопоставленного начальника, которого автор представляет «Ардыдэр» («Он самый»), что дает большие возможности для безбедной жизни его семьи. В представлении особых событий нет. Все явления завязаны телефонной трубкой. Большую часть разговора ведет Хурирет. Ей звонит некая Хаужан из селения, которая давно не звонила. На вопрос, как дела в семье Хурирет, отвечает: «КIапIитальнэ, а Дотэ постоянно занят: сэвишанэ, зэсиданэ, собранэ (каверкает русские слова, которые употребляются без необходимости)» [63, с. 227]. Она хвалит мужа, как его хвалит шеф и т.д. Когда Хаужан стала просить, чтобы им помогли приобрести машину (пьеса написана тогда, когда купить новую легковую машину было большой проблемой), то Хурирет меняет тон. Она напоминает, что все звонят тогда, когда что-то надо. Она напоминает, что на свадьбе у Хаужан Доту посадили за стол не в ту компанию, какую он заслуживал. А теперь пусть вам поможет зять-замухрышка. В конце разговора напоминает: это дело потребует определенных расходов, поэтому надо приехать и обсудить.

Образ Хурирет – несомненная удача автора. Это тип людей, оторвавшихся от родной почвы, от села, от своего класса, потерявших национальное самосознание, обменявших все это на зыбкое материальное благополучие, которое держится на муже, поэтому Хурирет пытается установить культ Доты в семье, среди знакомых, родственников. Детям она внушает: «Стыдно плохо учиться, имея такого отца». Хурирет дома с детьми разговаривает на ломаном кабардинском языке, избыточным

русскими словами: «Губирити магнитофон и чытайте заданэ», «Хватит, я склэзал», «Бистрэ бежм, т!у» и т.д. Дети тоже в этой семье лишены традиционных имен, их зовут «Наталэ» и «Виталэ». Они далеко не лучшие ученики в классе. Девочка получает по физике тройки, а мать бегаёт к учительнице, к директору. Не помогает. Хурирет просит мужа пойти в школу, пусть знают, кто за ними стоит, тогда они «начнут носить детей на руках». Хурирет особо возмущает, что опять родной язык «вытащили» на повестку, и дети получают двойки. Она говорит:

«Кому он нужен, пусть соседские дети учат родной язык, они жадные, хотят все знать» [63, с. 229].

Дотэ – уважаемый человек, ему звонят с просьбой помочь, и он себя чувствует могущественным. Рядовые сотрудники, в том числе и сама секретарша шефа, его побаиваются. Однако с шефом и его супругой он разговаривает уже «другим голосом»: он вскакивает поздним вечером только ради того, чтобы привести из прачечной белье супруги шефа: он уже готов «помогать в стирке», если в прачечной не успевают к отъезду шефа.

Внезапно Доте звонит знакомый и сообщает, что шефа могут снять с должности. Дотэ в смятении: может это правда, может из-за этого его вызывают в Москву? Тогда Доте не видать обещанной «Волги». Для семьи это будет трагедией. Все их благополучие может рухнуть в один час. Драматург оставляет вопрос открытым, и слово предоставляется Ажегафе.

Ажегафа обращается к зрителям с большим стихотворным монологом, в котором извиняется за то, что на сцене было столько лжецов, подхалимов, стяжателей, пьяниц. Он уже признает вопрос: где хорошие люди, добрые зрители, крестьяне, ученые и т.д. Их много, но не надо прятать и плохое. Плохие люди должны видеть себя со стороны, чтобы они исправлялись. Правда, театр не школа, не суд, не милиция. Он лечит людей своими средствами. Ажегафа объявляет следующую тему для разговора со зрителем: «Письмо Анусы».

В самом начале автор характеризует персонажей данного представления так: «Ануса – женщина средних лет, упакованная «незаработанным жирком», ее муж Мухамет, «безбилетный, бывший в партноменклатуре, у которого осталась только одна должность – быть мужем Анусы». В действие включены также дочь, испорченная любовью родителей, и избалованный сын.

Опять драматург использует «говорящие имена и фамилии». Ануса носит фамилию «Емынэунэ», что буквально означает «Чумнова».

Ее семья обосновалась в новом районе Нальчика, образованном «новыми кабардинцами» на основе «Гошемидахабля». Здесь живут забывшие обыденное прошлое богатые люди, «жир которых начал кипеть» (русское: «с жиру бесятся»), и «бегущие за ними приспешники». Драматург замечает, что среди них есть люди, смутно помнящие свое происхождение. В их числе и Ануса.

Автор решил использовать форму письма для создания комического образа Анусы и ее «приложения» – Мухамета. Ануса пишет письмо «от хорошей снохи к хорошей свекрухе», живущей в селении. В ней она просит не гадать от кого письмо, и представляется, что пишет ей жена Мухамета. «Не пытайся меня вспомнить, – продолжает Ануса, – мы не виделись, но вот уже 25 лет я являюсь вашей снохой. Ваш сын потерял работу во время перестройки, не смог перестроиться, сжег патрбилет, а партия уже поднимает голову... Короче, я и мои пристроили вашего сына к одной кормушке, где он успешно отгрызает от государства свой кусок мяса». Сноха в письме объясняет причину ее обращения к свекрухе. Идея письма появилась случайно: зарезали бычка по поводу появления усов у сына, пригласили нужных людей, и в семье устроили широкое пиршество. Ануса, доставая хрустальную лопатку (бэлагь – лопатка, которой кабардинцы перемешивают кашу, ее делают из дерева, в данном случае она из хрусталя). Бэлагь из хрусталя – художественная деталь, демонстрирующая, как бесятся с жиру люди типа Анусы. Ануса выронила из шкафа драгоценности и в их поисках под шкафом обнаружила фотографию женщины, обгрызанную вокруг мышами. Все стали гадать: чья это фотография. Женщину сравнивали то с соседкой, то с Маргарет Тэтчер. Но Мухамет взял ее и зарыдал, «как теленок мычит по корове». С фото на него смотрела его родная мама. С тех пор Мухамет потерял сон, он «похудел» (его вес еле переваливает за сто). После трех лет раздумий он вспомнил и свое село Шалушка, что находится рядом с городом через речку. Ануса говорит, что в этом красивом селении, если верить одному поэту, растут прекрасные яблоки. Она советует свекрухе, если надумает привезти яблоки, то пусть посмотрит через речку и найдет на другой стороне над берегом трехэтажное здание, которое видно издалека. Там на мансарде часто сидит вся семья. По большому секрету Ануса сообщает, что их богатство связано с «золотом партии».

Письмо Анусы прерывается какой-то дикой музыкой, и на сцене появляются сын и дочь, которые кривляются под эту музыку. Сцена

усиливает то, насколько избалованы дети «новых кабардинцев». Да сама Ануса видит все это, но продолжает в письме: «И воспитали неплохих детей, вот сын... Правда пару раз был на отсидке, а дочь два – три раза разводилась. Но у Нашего (имеется в виду муж Мухамет, у адыгов снохи не называют мужа по имени, а дают имена «Он сам», «Наш») руки в масле, а у меня – в меду, так что и дочку забирают сразу же другие» [63, с. 238].

Мухамет как бы соавтор письма, он слушает и постоянно поддакивает жене даже тогда, когда она говорит явные глупости, идущие вразрез с понятиями о традиционной здоровой семье и взаимоотношениях в ней. Это усиливает комичность образов. Использует автор и элементы небылиц, гиперболизации и другие приемы смеховой культуры. Роль Анусы напоминает работу кукловода, на поводке которой ее муж. Она руководит каждым его движением и мыслями. Переиначивая слова русского классика устами Скотинина, «в присутствии Анусы глаза мужа ничего не видят».

Свое письмо Ануса заканчивает переживаниями Мухамета, который не может переплыть речку Шалушку, чтобы побывать дома, увидеть маму, она то разливается, то корабли не ходят. «Вот и сейчас, говорит Ануса, он пришел домой под градусом и мычит в сторону родного села: «Ма-ма! Ма-ма-а-а!»». Этот стон переходит в песню. Ее подхватывают дети, напевающие «Ежью».

Автор взял музыку и форму известной адыгской исторической песни «Мыхамет – младший сын Хатха», изменив кардинально текст и придав ему комический характер. Песня звучит как финал, демонстрирующий деградацию семьи Анусы, мораль и культура которой не соответствует ее материальному благополучию.

Артисты уступают сцену Ажегафе, который обращается к зрителям с риторическим вопросом: чем же их развеселить, вызвать смех, пощекотать их. Он осознает, что у людей «различные места для щекотки», а ему не хотелось бы прибегать к услугам умных людей, оспаривающих все и вся. Ажегафа просит зрителей протянуть свои сердца к артистам, тогда будет легче поднять их настроение.

Ажегафа собирается достать из сумки тему следующего, заключительного действия, но на сцену выбегают четыре артиста и обвиняют ведущего в узурпации власти, в отсутствии демократии, в том, что все дела решает без учета мнения артистов. Споры артистов и Ажегафы своего рода пародия на современную демократию. Все говорят наперебой. Тогда Ажегафа сам достает из хурджина бумажку, на

которой написано «Цырымбон» (Этим осетинским словом кабардинцы называют самогон). Артистам, пользующимся демократическими принципами, предлагают вытащить из сумки свои роли. В результате две женщины достают мужские роли, а мужчины – женские. Артисты в растерянности, но Ажегафа настаивает на выборе самих артистов. Он приводит аргументы: «Не переживайте, сколько чиновников у нас не играет свои роли, играют, потому что их выбрали» [63, с. 242].

Переодевшись, персонажи входят в действие. Их четверо: Мухажид и Хажмурид, любители зеленого змия, Марина и Мадина, приспособившиеся к новым условиям женщины.

Диалог между мужчинами Хажмуридом и Мухамедом завязан на теме обсуждения своих жен и на поисках алкоголя. (В то время спиртное в магазинах отпускалось строго после одиннадцати часов утра). Остроту их разговору придадут рассказы о тех знакомых, которые женились более удачно. Более эмоциональным становится диалог между Мудиной и Мариной, которые без труда узнали друг друга. Они, в свою очередь, обсуждают своих мужей. Обе не довольны своими супругами. Супруг Мудины ничего не видит на этом свете, кроме своей машины «Жигули». Мадина хочет вызвать у него ревность и звонит ему чужим голосом и сообщает, что видели жену с чужим мужчиной в лесу у речки. Вместо гнева у него из уст звучит: «Вы бы мне лучше сказали, где мне достать карданный вал» [63, с. 248]. Название запчасти к машине Мадине показалось женским именем «Карданова Валя», и это вызвало, наоборот, в ней самой ревность. При встрече муж долго смеялся над ней. У Марины все сложилось диаметрально наоборот. Ее муж так ревнует, что его принимают за иностранного разведчика. Он под домом сделал подземный ход, установил фотолабораторию, установил слежку за домом, кроватью. Следит за всеми передвижениями жены.

Две женщины от мирных переговоров переходят к конфликту. Сцена накаляется. Ревность переходит к Хажмуриду, но... в конце конфликт находит развязку. Оказывается, Мадина и Хажмурид создали кооператив по продаже самогона, но других отношений между ними нет. Жажда наживы объединила данных людей, создавших кооператив с названием «Цырымбон», т.е. «Самогон». По этому случаю, актеры распивают бутылку. В это время звучит милицейский свисток, и персонажи убегают со сцены, на которой появляется ведущий Ажегафа. Своим монологом, обращенным к зрителям, он подводит итоги не только этого действия, но и всей комедии в целом. Зрителям были

показаны многие пороки людей, им дали возможность высмеять их. Ажегафа говорит, что прямо актеры не могут лечить «селезенки, дабы уменьшить яд», они могут воздействовать только на чувства, на сердце, за что в награду получили аплодисменты. Комедия заканчивается танцами актеров.

Следующая комедия Б. Утижева «Мир – это театр», слова, взятые из Шекспира, что подтверждает все тот же ведущий – Ажегафа. Кроме того, в комедии задействованы:

Хафота – вдова, цветущая с каждым новым мужем и с очередной сменой власти (ее образ встречается и в другой комедии «Смех – есть смех»);

Мачраишф – человек, достигший солидного возраста, так и не поняв, что на любой работе быстрее разбогатеешь, нежели быть поэтом.

Парень – милиционер, которому «жалко оставить голову, если послали за шапкой».

Хапит – символ неистребимости пьющего класса.

Петрош – журналист неопределенного пола, которого «кормят пальцы».

Жемуга – спекулянтка – диссидент, повыщающая свой талант поездками за границу.

Хажимуд – относится к числу людей, оказавшихся на вершине по пословице «Свинья оказывается на холме, если ее не видят люди».

Тамара – компаньон во всех делах.

Хажимуда – «то ли старая дева, то ли молодая вдова».

Два последних персонажа, как и Хафота, с небольшой разницей в характеристиках встречаются и в другой пьесе Б. Утижева «Смех есть смех». В названной комедии четыре действия, в которых ведущим является Ажегафа, взятый «напрокат» из адыгского фольклора, расширив его полномочия в соответствии с задачами профессиональной драмы. Ажегафа выходит на сцену и под гитару поет о том, что в наше время происходят такие трагедии, по сравнению с которыми трагедии Шекспира являются «детскими играми». Он говорит, что сегодня он не хочет видеть насилия, слез, кроме «слез от смеха». Актеры не любят скуки, они на сцене словно дети, не горюют из-за пустых карманов, но «и трех дней не проживут без аплодисментов» [63, с. 258].

Ажегафа, танцуя и декламируя, вызывает актеров на сцену, рассказывает их, импровизирует, будто только рождается тема действия под названием «Да не милиционер я». Оно происходит в кабинете капитана милиции Коцеруко Хамлагифа (говорящая фамилия «Коцеруко») –

букв. «Напроломов»). Первое действие состоит из одного диалога между Хафотой и Мачрашифом. Кроме них участвует безымянный Парень (милиционер, видимо, рядовой). Капитан Мачрашиф входит в кабинет. Молодой дежурный удивленно спрашивает: «А наш начальник не придет?» Мачрашиф объясняет ему, что он пришел вместо начальника. Он садится в кресло. К нему заводят арестованную за воровство Хафоту.

«Капитан» начинает допрос. Ее фамилия «Бжеходежипова» («пропникающая через забор»), а зовут Хафота. Она удивлена тем, что капитан не знает ее имени: «что не ходишь в театр?», на это Мачрашиф возражает, мол, у той Хафоты фамилия другая. Хафота не припомнит, эта фамилия у нее была от восьмого или девятого брака. На вопрос, что она украла, она ответила: «Пулемет». Мачрашиф стучит по столу и запрещает шутить. Ответы Хафоты парадоксальны и вызывают смех у зрителя. Она говорит, что украла все, что на ней одето. Она называет капитана «уморой» (Речь Хафоты одобрена русскими выражениями) за то, что он не понимает, зачем люди воруют, «а воруют, чтобы не умереть». На возражение капитана, что он же ворует, она приводит аргумент. «У тебя высокая зарплата, «уэт» (слово «вот» она употребляет в своей кабардинской речи в таком варианте) почему не ворует?» [63, с. 260].

Еще большее удивление у Хафоты вызывает сумма зарплаты, которую назвал Мачрашиф. Такую низкую зарплату получает вся интеллигенция, оказавшаяся у обочины: художники, композиторы, артисты, ученые. Хафота спрашивает: «Ты же милиционер, какое отношение имеешь к ним?» Здесь сюжет меняется кардинально. Мачрашиф признается в том, что он не милиционер, а писатель, даже поэт, а форму мне одолжил сосед, который попросил подежурить за него, пока он съездит на рыбалку. Поэт уже неделю сидел дома в одних трусах...

Драматург с большим юмором изображает незавидное положение писателей в современном обществе. Мачрашиф просит Хафоту, чтобы его и одного композитора приняли на работу в фирму, где она работает, но там такие не нужны. Аллергию вызывают у чиновников поэты, особенно тогда, когда писателям 60, 70, 80 лет. Не говоря об организации юбилея, разве легко говорить об их творчестве, о котором ничего не знают. Мачрашиф признается: «Да и мы тоже, уолаги, не правы, разве можно жить писателю до 70 или 80 лет, раньше хоть адыги становились на бурку и погибали на дуэлях, а у кого сейчас найдешь такое мужество. Не находя своего Дантеса, мы завидуем молодцам, бизнесменам, истребляющим друг друга».

Живость и комизм сцене придает разговор интеллигента Мачраила с невежественной, по-своему остроумной Хафотой. Хафота видит рукопись на столе Мачрашифа и спрашивает: «Это твои стихи?», на что получает ответ, что это письмо к «Хьэпэлону» (кабардинское произношение слова Аполлон). Он объяснил, что Аполлон – это бог, на что опять Хафота возражает: «Разве бывают персональные боги». В диалоге между этими персонажами автор сосредоточил критику не только невежества людей. Достается и своя «порция перца» и лжепатриотам, которые приписывают к своей культуре знаменитых людей только из-за случайных совпадений имен и фамилий. Мачрашиф тоже в их числе. Хафота восхищена знаниями Мачрашифа, а он с гордостью говорит, что всю жизнь читает умные книги. Резонен вопрос Хафоты: «Если вы такие умные, да еще и есть у вас свой бог, которому можете жаловаться, что вы приbedняетесь» [63, с. 264]. «Да, – отвечает он, не доходя до Аполлона, у нас есть и отдельные музы, но все они занимаются своими делами, им не до нас» [Там же].

Мачрашиф протягивает письмо Хафоте, и та начинает ее читать: «Письмо к хорошему Куратору». Начало письма выдержано в форме традиционных посланий, принятых у нас в 20–30 годы прошлого века, что вызывает сейчас улыбку. Автор просит Аполлона узнать у поэта, что он кушает, прежде чем писать. Мачрашиф протягивает руки к небу: «Очень просим!». Хафота продолжает читать и комментировать, Мачрашиф, хотя ему очень неудобно, напоминает Аполлону, что, создавая поэтов, он создал и тормозящий поэзию орган (желудок), который отвлекает от высокого служения искусству. Для желудка все равны: и сапожник, и чиновник, и поэт. Если пропустить несколько раз обед, то любого может постигнуть участь «Осла Ходжи Насреддина». Даже уже заброшенный сейчас материалист Маркс писал, что, не покушав, не только работать, но и думать невозможно. «Лично я, дорогой Аполлон, не обещаю дотянуть до эксперимента Ходжи» [Там же. С. 265].

Хафота продолжает читать письмо далее. В нем подробно автор докладывает Аполлону об одном пороке адыгов, заключающемся в нигилизме к собственной интеллигенции. Они с восхищением скажут слово об узбекском композиторе, русском академике, курдском художнике, но при обсуждении соотечественников всегда встает вопрос: «Адыгэ мыстт сымьльэгъужар» (фраза с трудом поддается переводу, особенно «мыст» – кто-то, буквально «кто он», «что он из себя», «видал я такого»). Короче, утверждается, что почти никто из местных

знаменитостей не может «преодолеть чистилище ада» предрассудков. Чтение прерывает сам Мачрашиф: «Да, в этом месте я ошибся, есть один случай, когда мы упустили одного – Юрия Темирканова. Может, его специальность нам не по зубам, или он работает в далеких от нас странах, и он недоступен. Но пусть не думает, что совсем упустили и его. Начнут и его склонять «Что он размахивает своей палочкой, что его носит по стольким странам?» Воллаги, после нашей критики, и королева Великобритании не сможет восстановить его авторитет» [Там же]. Хафота продолжает читать обращение Мачрашифа к Аполлону: «Знаешь, Аполлон, мне больше нравится не твоя должность бога, а высота, с которой я хотел бы вместе с музами петь, особенно исполнить народную кабардинскую песню «Родились мы в злое время». В эту песню внесли изменения большевики, чтобы придать ей революционный дух. В текст добавили проклятие: «Чтобы больше не рожали детей князья и уорки (дворяне)». До сих пор от страха этот класс не восполняется. Правда, некоторые из них, которые клялись, что они бывшие слуги и гнули спину, сейчас опять хотят стать дворянами. Если столько лет кланялись, то не сможешь этого сделать, даже будучи потомком самого Жанхота Кушукова (последнего легитивного верховного князя Кабарды)» [63, с. 266].

Б. Утижев «попутно» высмеивает тех, кто увлекся «удлинением своей родословной», достается и новым кабардинцам в броских пиджаках, над которыми «светят румяные щеки». На худой конец служители муз готовы идти к ним на поклон, чтобы не протянуть ноги, если не поможет Аполлон. Хафота сочувствует поэту, она бы пристроила его куда-нибудь, если бы он был известным. Мачрашиф в какой-то степени подходит к этой роли, у него и много книг. Хафота обрадовалась, что он может стать рекламой фирмы, и предлагает должность – дворника. Он согласен. Хафота советует оставить в покое Аполлона и пойти к Наполеону (так зовут начальника небольшой фирмы). До этого Хафота и Мачрашиф долго плакали, не находя выхода из положения, но сейчас появился свет в тоннеле. Они уходят, взявшись за руки.

В свои права вступает Ажегафа. Танцы. Песни. Он напоминает, что хорошая песня рождается в вине, но злоупотребление этим зельем ведет ко многим несчастьям. Об этом речь в следующей сцене «Интервью», в которой мы встречаемся с пьяницей Хапитом, персонажем, использованным Б. Утижевым в другой комедии «С добрым смехом». Есть у них и общее, и много различий. Знакомо и имя Петрош, задействованное в обеих комедиях. Однако этот персонаж по содержанию

совершенно иной: в комедии «С добрым смехом» он закоренелый холостяк, а в произведении «Мир – театр» он сам выполняет роль журналиста. Форма интервью с любителем зеленого змия повторяется дважды в комедиях Б. Утижева. В первой комедии «С добрым смехом» в сцене «Си псэу фадэ» (Душа моя, водка) интервью у пьяницы берет журналистка Марифоза, а во второй – «Мир – театр» сцена называется «Интервью». Здесь уже ведет опрос журналист Петрош. Вопросы и ответы у них разные. Во второй комедии тема получает дальнейшее развитие. Обе сцены посвящены разным периодам борьбы общества с данным пороком. На мой взгляд, вторая сцена больше проработана автором в смысле принципов историзма, но в обеих версиях колоритно высмеивается не только порок пьянства. Свою порцию смеха получает и журналистика.

В этой сцене «Интервью» (слово «Интервью» дается автором в комически искаженном виде) действуют только два персонажа в рамках диалога. Журналист Петрош, приехавший взять интервью у выпивохи Хапита, одет странно: на шее кусок красного материала, «напоминающий флажки, которыми в прошлом награждали победителей в соцсоревнованиях, на одежде имеются заплатки из лозунгов. Все это выделяет его на фоне обычных людей. Необычно звучит и кабардинское приветствие «Салам уaleyкум, Хапит!» из его уст. В своей оригинальности не уступает и Хапит. Он просит называть его господином Хапитом, ибо во дворе капитализм. Речь Хапита усеяна русскими словами: «Господин, пэнымаешь» (понимаешь), пацан, рынок, факт, мода, даром. Не лишен он и художественного восприятия явлений. Говорит грубо, откровенно. Его речь хорошо индивидуализирована, что делает образ Хапита запоминающимся.

Хапит идет на компромиссы и выторговывает у журналиста плату за каждый ответ на вопросы.

Хапит не может совладать с микрофоном, его пришлось поставить в стакан. «Видишь, – говорит он журналисту, – в нашей стране ничего невозможно делать без стакана». На первый вопрос журналиста: «Как дела у пьющих с появлением рыночных отношений», Хапит отвечает: «Есть и чему радоваться рынку, есть и за что ругать рынок. Условия стали прекрасными, водка есть везде, ею торгуют даже в детских учреждениях». Когда прохожу мимо прилавков, и с обеих сторон, словно почетный караул для президента Франции, стоят бутылки, то мне кажется, что я сам президент. Нет места грусти, все торгуют алкоголем. Никто не работает. Трудно узнать, кто же делает хлеб. Вот вы, журналисты, думайте

над этим, за это Вас и кормят. С другой стороны, тревожит дороговизна спиртного. Разве это дело: я за первую жену заплатил двести рублей, а сейчас бутылка стоит столько же. Однако пьем же, факт налицо. Как говорят: «Если есть товар, то покупатель найдется» [63, с. 270–271].

На второй вопрос об отношениях милиции и работников больницы Хапит дает оригинальные ответы. Милиция вообще их не замечает, пей хоть под крыльцом их конторы. А больница есть больница. Врачи стали хуже, хотя говорят, что «они могут и то, что не под силу самому Аллаху» [Там же]. Аллах велел нам пить, а врачи воюют против нас, следовательно, они против Всевышнего. А сами дошли до того, что советуются со знахарями, «Горбачев остался бы Горбачевым, если бы советовался с Хапитом, и не боролся с пьющими» [Там же]. Не менее оригинальны и ответы на вопросы об отношении пьющих к понятиям «Совесть», «Адыгагъэ» («Человечность», «Адыгство»). Цена совести упала до такого уровня, что пьющие не выделяются из общей массы освободившихся от этого понятия... Вопрос о человечности, что мы называем словом «адыгагъэ», это другая статья. «Быть адыгом не модно сейчас, модно казаться адыгом, я служу этому девизу, даже будучи вдребезги пьяным и лежа в луже, я пою: Адыгское небо, земля адыгов, и в луже я часть твоя... А как я выражаю эти чувства в ресторане, где обычно сидят богатые нувориши, у которых губы кошелев расплываются в улыбке. Я становлюсь в центре зала и громко произношу тост о том, как хотелось бы собрать всех адыгов, разбросанных по свету, и пить вместе. Это так их трогает, что каждый хочет выпить со мной. А как они слушают мои старинные песни, полные порновыражений! Правда, иногда мешают наши соотечественники, вернувшиеся на родину. Они же не пьют, и хотят нас превратить в ангелов. Ничего, их тоже научим так, что водка покажется материнским молоком. Нас тоже приучали к ней».

Следующий вопрос журналиста касается планов пьющих людей. Хапит объясняет, что строители должны строить, поэты – писать стихи, танцоры – танцевать, а пьющие, естественно, – пить. Хапит считает труд пьющих самым тяжелым и ответственным. Каково выпивать столько? Какая нагрузка на желудок? Он говорит: «Считают экономисты газ, бензин за основу жизни, но водка является лучшим энергоносителем... А что будет, если мы, как шахтеры, объявим забастовку и перестанем пить хотя бы два месяца, что будет со страной? Нас государство не поддерживает, нас не избирают в депутаты, не дают должностей, а нам

итак хочется взойти на вершину и как жеребец рыть землю ногами, но мы не обижаемся, не оставляем свою работу, пили, пьем, и будем пить!» [63, с. 274]. Хапит хочет продолжать интервью и заработать на бутылку, но журналист Петрош заканчивает на этом разговор. Хапит обращается к зрителям добавить в копилку, но, не получив сочувствия, покидает сцену с песней. Ажегафа предлагает зрителям отдохнуть чуть-чуть, а после перерыва объясняет новую тему второго действия: «Жемуга в Африке».

В этом действии встречаемся со старыми знакомыми, Жемугой и Хажмудом, спекулянтами, которых занесло в чужие страны. Драматург использует сюжетный ход – эти герои случайно встречаются в Африке. Оба одеты в арабскую одежду и гонимы полицией. По характеристике Жамуги, наша милиция куда нежнее, «у них и дубинка и слова куда мягче», да подкупить их куда проще. Дело происходит в каком-то общественном месте, у Хажмуда сумки на руках, даже в зубах держит ручку пакета. В свою очередь, Жемуга хочет стырить одну из сумок Хажмуда. Неожиданно в споре Жемуга выстреливает в Хажмуда, и тот падает. Обнажив повязку, она узнает своего сарого знакомого, приводит в чувство его. Он был оглушен временно, видимо газовым пистолетом. Далее автор все события передает через диалог этих двух персонажей, говорящих на языке своей профессии. По признанию Хажмуда, у них общий девиз: «Ни дня без копейки, лучше быть без совести, но со здоровьем».

Хажмуд и Жемуга уединяются и рассказывают о своих приключениях. Персонажи «самораскрываются» перед зрителем. Автор создает в сюжете исключительные обстоятельства, доходящие до небывалих, spolна задействована и гиперболизация, помогающая раскрыть пороки этих героев, которые процветают с помощью самого общества. Хажмуд, например, поехал за границу спекулировать за государственные деньги, что вызвало удивление даже у видевшей виды Жамуги. С помощью денег ему удалось стать членом научной экспедиции, уехавшей исследовать жизнь наших соотечественников в зарубежной диаспоре. Он даже посмеивается над профессорами, которые хотят выпытать у наших соотечественников, «с головой ушедших в капитализм и зарабатывающих деньги, как они говорят, как соблюдают народный этикет, знают ли сказки?» [63, с. 279]. Жемуга спрашивает, как он оказался профессором, ведь их еще в седьмом классе вместе отчислили из школы. Деньги и знакомства могут делать чудеса. Хажмуд даже не может прочитать правильно слово «фольклорист», специальность, по которой он командирован.

Хажмуд – «профессор» другого дела. Он побыл с группой, пока их угощали. К его счастью ему не пришлось говорить о науке, ибо в группе профессоров был один словоохотливый человек, «не давший и слова вставить в разговор». Пока профессура работала в экспедиции, Хажмуд занимался «собачьим бизнесом». Он перевез бесхозных отсюда за границу и продал их там. Много интересного содержит и исповедь Жемуги, которая в период распада СССР воспользовалась своим талантом спекулянтки. Ей захотелось тогда уехать за границу, но для этого было лишь две возможности: «Взять гранату, угнать самолет, или стать евреем, на худой конец найти заграничного еврея, который без твоей любви не может жить» [63, с. 281]. Жемуга нашла какого-то Соломона из Одессы и с ним уехала в Израиль. Вскоре он умер. Она оказалась не у дел, «разве обманешь еврея», Соломон заранее завещал все свое состояние детям, о чем не знала Жемуга. Быстро вспомнив про свое мусульманское происхождение, Жемуга поехала в Ирак. Она слышала, что Садам-Хусейн по происхождению кабардинец. Когда она сказала об этом в Ираке, ее отвезли в психиатрическую больницу, откуда Жемуга сбежала во время бомбежек Ирака. Хотела примкнуть к американцам, но попала к курдам. Те обнаружили у нее наркотики и то, что она была замужем за евреем, и посадили в тюрьму на десять лет. Но оттуда она сбежала с помощью одного соотечественника. Теперь Жемуга хочет уехать в Египет, сделать пластическую операцию, чтобы спастись от Интерпола.

Комический эффект в изображении данных персонажей дает их невежество, раскрываемое драматургом в диалоге. Хажмуд, например, не знает, что такое пластическая операция. Очень смутные представления у него и собеседницы об элементарных знаниях народов, стран, географии. Тем не менее они находят много таких, кого можно дурить. О наивности людей говорит и ведущий Ажегафа в конце действия (к этому времени Ажегафа и Хажмуд убегают, услышав милицейский свист).

Ажегафа обращается к зрителям: «Сколько неудобств терпят трудящиеся люди, но мы терпим, смеемся над этим, но смех бывает разным: один смех, когда получаем задержанную зарплату, другой, когда видим в магазинах новые цены, совсем иной, когда приносим жене зарплату за вычетом спиртного... Если мало тем для смеха от действий любящих нас руководителей, то читайте анекдоты от Ходжи Насреддина (листает книжку)... Любовь – это бомба, которую надо носить с большой осторожностью, Жаншарх (Жаншэрх – колесо, которое бросали

с горы для Сосруко, он его откатывал наверх, а у Сосруко пятки на ногах были слабым местом) – это оружие женщин для выявления слабых мест у мужчин» [63, с. 287]. Автор использует много слов, в которые вкладывает парадоксальные новые понятия. Самое трудное среди них «Дыхьэгъ», в котором срослись два корня – «смех» и «плач». Его можно перевести как русское «смех сквозь слезы». Именно это слово драматург ставит в подзаголовок названий действий комедии как название очередного действия пьесы.

Очередное и последнее действие комедии «Мир – театр» называется «Хай Хажимуд». Ажегафа выводит на сцену Хажимуда и дикторшу Тамару, сажает их, готовит к эфиру (пудрит лица, красит губы).

Тамара объявляет, что они ведут передачу из Гошемидохабля, куда приглашен Хажимуд Шипетуков, житель «Уей-уей квартала», в котором живут приспособленцы к новой жизни.

Хажимуд из тех, кто катается в масле (букв. «цедит масло через горло») и «желчь выпускает на кого вздумает». У него все прекрасно, но он держит зло на тех, кто душил спекулянтов. Благодаря переходу партocrats к демократии, каждый имеет право говорить и делать все, что придет на ум. Пока Хажимуд собирается с мыслями, идет реклама ресторана «Шыфэхьюэпс» (букв. «Молния желаний»). В этом ресторане предлагают традиционные кабардинские блюда. Изобилуют и экзотические блюда: «Жареные бабочки», «Сушеные ящерицы», «Соус из комаров», неслыханные соки. Можно купить и сувениры: серебряные блюдца для кошек из Зимбабве (цена всего несколько тысяч долларов) и т.д.

Под музыку рекламируется дворец «Каббалкесшиностанстрой» (название дворца не имеет никакого отношения к содержанию и предлагаемым услугам). Здесь посетителей ждут разные развлечения, стриптизы, шокирующие местных жителей. Комический эффект автор достигает здесь тем, что какой-то процент этих представлений пойдет в «Фонд для поддержания адыгского этикета и намыса». Безнравственность на службе нравственности!

В свою очередь совершенно иными средствами хочет воздействовать на народ Хажимуд. Он обращается к публике с известным в трагической истории возгласом «Хай!». Дикторша со страхом напоминает то, куда делись люди за это, но Хажимуд уверен, что он и такие будут, ибо демократия становится крепко на ноги. Тамара все же просит повременить. Хажимуд имеет даже желание обматерить публику. Тамара возражает, за что провинился бедный народ. Именно жители села помешали ему купить дворец, в котором Хажимуд хотел сделать коммуны

для бомжей, чтобы их нещадно эксплуатировать за кусок хлеба, ночлег и самогон. В планах Хажимуда есть также проект реабилитационного центра для «пионеров спекуляции, мучеников бизнеса». Как они потерпелись от милиции. А как старались их опорочить эти писатели, заглядывающие в пустой кошелек и ходящие в дырявых носках. Можно подумать, что Аллах их создал только для того, чтобы поносить спекулянтов. А эти зевающие и охающие артисты. Они тоже одного поля ягоды. Для них я создам вместо клуба место для возмездия [63, с. 293].

Опять Тамара возражает: разве можно возрождать в период демократии порядок концлагерей. Хажимуд не признает, что это будет местом казни. Он хочет сделать архив, в котором появятся документы злоупотребления против первоначальников; ветераны спекуляции будут рассказывать свои воспоминания о трудных временах, а государство заставит оплатить в двойном размере стоимость конфискованных вещей, перед клубом же он поставит памятник Жемуге, как сделавшей первые шаги «адыгской спекуляции». Но народ, сетует он, тормозит все эти инициативы людей с «новым мышлением».

У Хажимуда много идей. Он критикует общественные Хаса, которые выражают желание вернуть из эмиграции наших соотечественников на историческую родину, тех, кто в XIX веке вынуждены были уйти с насиженных мест. «Не надо, – говорит Хажимуд, – пусть живут они в Сирии, Иордании, Турции, жаль, что их нет в Ватикане, а то бы мы ездили к Папе. Сколько бы вещей можно было там купить. Я не член Хасы, но до корней волос тоже адыг и болею за народ. Я бы приготовил несколько миллионов пакетов из самой нашей святой адыгской земли и продал каждому репатрианту по сто долларов. Они радовались бы этой земле, а я стал бы первым адыгским миллиардером. Весь народ гордился бы моей персоной... Я вроде договорился насчет транспорта, но опять народ стал на моем пути, «стыд», кощунство» и другие обвинения посыпались со всех сторон. Но я все же контрабандой кое-что вывожу» [63, с. 295].

Тамара из тех журналистов, которые готовы оправдать любого, кто оказался на плаву, она призывает телезрителей не мешать, а помогать таким энергичным людям, ведущим нас к светлому капитализму. Хажимуд же, взяв под козырек, смотрит вдаль и думает: «Если бы мы быстро пришли к этому свету на моих условиях, то, клянусь Создателем, мой маленький народ, я бы заставил тебя шептать как родничок, разговаривать, словно ягненок, поставил бы опять тебя под ярмо, изпод которого с таким шумом-гамом вывели» [63, с. 296].

Действие на этом вроде заканчивается, и диктор Тамара благодарит Хажимуда за то, что он соизволил прийти в гости на передачу. Хажимуд поправляет ее, не в гости пришел, а к себе. Сюжет меняется внезапно. Оказывается, Хажимуд уже купил эту телестудию. Но особо не знает для чего, т.к. обладает деньгами, а не культурой и интеллектом. Просто ему понравилась одна журналистка, не Тамара, а другая. Тамара вовремя меняет тон разговора, и ее временно оставляют на должности, для чего она «готова на все». Интересно, какими словами она благодарит хозяина – «мерси-бесын», симбиоз французского и местного языков. Хажимуд тоже отличается оригинальным признанием. Он купил телестудию, он может говорить с экрана сколько хочет, ругать других, но главное то, что услышав слова «Телестудия Хажмурида Шипетукова», некоторые «лопнут от зависти», «заболеют чесоткой» [63, с. 296].

В конце Хажимуд выгаскивает два пистолета, направляет в зал и стреляет со словами: «Хаиль Хажимуд!» [Там же]. Солдатской походкой они покидают сцену, на которой появляется Ажегафа. Он говорит: «Видели, будьте осторожны, вот это и есть «смех сквозь слезы». За этим он читает речитативом стихи, адресованные проходимцу Хажимуду, за сценой исчезает портрет его, с постамента убирают образ. Завершает всю комедию песня, в которой говорится, что в жизни не все так просто поменять, здесь драмы круче, чем в искусстве, «многие в истории искали счастья для народа, но у него по-прежнему в кармане пусто, но пусть не убывает его смех и юмор». Выходят артисты, клоны, танцы и т.д.

Последняя комедия Б. Утижева, состоящая, как и вышеназванные четыре произведения, из нескольких новелл, называется «Театр приехал». Она посвящена памяти выдающегося кабардинского актера Али Тухужева. Драматург персонифицировал в комедии и его образ, дав ему достойный эпитет: «Али – актер, которого народ бережет и лелеет в своем сердце». Комедия состоит из двух действий и четырех сцен.

Первое действие «Джэгузэхэшэ» (букв. «начало игр») вводит в атмосферу тех времен, когда театр разъезжал по городам и селениям на подводе. На сцену вывозят арбу, стены ее раздвигаются, и перед нами появляются актеры. Приветствует добрую компанию набдзапцЮ (буквально «густобровый»), который действительно является «бровями», то есть гордостью театра. Есть адыгское изречение, эпитет, означающий самую важную персону. «Брови театра, значит, главный актер театра. Вслед за ним зрителей приветствует Тлипсуго (букв. «тонкий

мужчина»), имя которого свидетельствует, что в искусстве не пополнеешь. Он произносит «Хьэу-дуиду!» с претензией на европейскость. Еще один персонаж Дагошхо, симпатичная женщина в теле, «без недостатков», обращается к зрителям уже на балкарском языке: «Джуукьу бол, кьарандашла!» Зрители отвечают на смешанном кабардинском и балкарском наречиях: «Джуукьу-апший!!!» [63, с. 301].

Из подводы достают театральные костюмы: китель Джеримеса, галифе Татуша, юбку Жемуги,... что-то от Хафоты (подразумевается что-то из белья). Ажегафа устраивает танцы. Следует его монолог о театре, о его истоках. Под аплодисменты вспоминают имена известных актеров, ушедших из жизни, ныне здравствующих, среди которых звучит имя Али Тухужева. Ажегафа удивлен, что он жив, но актеры подтверждают, что не только жив, но успешно играет еще роли. Ажегафа надевает картуз образца 30-х годов и заявляет: «Тогда, его надо судить за то, что он не уступает сцену молодым». Дагошхо возражает: каждый актер может отдать ему душу, в том числе и она. Но Ажегафа непреклонен: «Душу-то может и отдадут, но сцену... На каждого актера приходится 29 см², и никто не уступит ни одного миллиметра» [Там же].

Тлипсуго обращается в зал: «товарищи депутаты», его поправляют, что давно уже они стали «господами депутатами», да и в зале их нет. Он осматривает зал, в котором нет ни одного розовощекого человека, нет и жителей «Уейхабля», квартала продвинутых людей. Тогда он меняет тон и называет зрителей «Карахалк», «Массы», «Народ», который долго вели к коммунизму «с двумя талонами и куском мыла в руке, а потом повернули к капитализму». Среди них и актеры, чьи таланты «больше раскрываются, чем меньше денег у них в карманах».

События в пьесе меняются калейдоскопически. Актеры не поймут, почему должны судить известного актера, который, несмотря на преклонный возраст, играет талантливо, а как он смешит народ! Ажегафа парадоксален, он утверждает, что как раз сейчас не надо смешить народ, надо быть серьезным. Суд на сцене – это пародия на суды, проходившие в стране в 30-е годы. Ажегафа предлагает возглавить тройку Густобровому (НабдзапцIэ) за его выдающиеся брови, а тот напомнил, как он чуть не стал генеральным секретарем благодаря своим бровям. Театр тогда решил поставить пьесу на основе воспоминаний Л.И. Брежнева «Возрождение», где роль была поручена актеру. К сожалению, Генсек умер, «вся страна слушала симфоническую музыку», и больше всех переживал Густобровый. Он, естественно, оплакивал совсем иное.

Следующая сцена «Бенефис Али Тухужева» проходит в юмористической форме суда тройки. На первый вопрос о фамилии Али отвечает – Пастомишхов (фамилия его известной роли в театре), но при строгом предупреждении суда поправляет – Тухужев. Когда дошло до имени, актер перечисляет: Ходжа, Щукарь, СатIу, Тамаша, Ашажоко, Кидирхан. Судья стучит по столу и требует не шутить. Актер поправляется: «Меня зовут Али, но любящие считают Аликом» [63, с. 308].

Драматург нашел оригинальный прием – через допрос великий актер восстанавливает не только свою биографию, но и саму эпоху, в которую проходило его детство, молодость и зрелые годы. Сюжет и композиция соответствуют замыслу автора воссоздать образ актера, поднявшего смеховую культуру в жанре комедии. Шутки его не надуманные, они связаны с реальной жизнью народа. Актер смеется не только над пороками других людей, его ответы полны и самоиронии, что особо привлекает зрителей. Когда судья говорит, чтобы он не очень критиковал колхозы, которые могут еще вернуться, то актер отвечает: «Меня всю жизнь пугали, результат налицо, на мне нет ни грамма лишнего мяса» [63, с. 309] (актер был худощавым мужчиной). Интересен образ козла по прозвищу «Контра» (эту кличку он получил за то, что обижал колхозных коз, да и принадлежал он «неблагодарному кулаку Хаблацу Кемештикову»). Эта художественная деталь усиливает сатиру и порядки тех времен нашей истории, когда даже к козлам было «классовое отношение».

Судьи возвращают актера к серьезному разговору, но он все переводит на рельсы комических приключений. Али рассказывает, как на строптивом козле въезжает в здание, где экзаменационная комиссия набирала абитуриентов в кабардинскую и балкарскую труппы. Конечно, зритель понимает фантастическую основу рассказа, связанную с поиском пропавшего козла, его нахождением. (Актер оказался на спине убегающего козла, и козел завез седока в учреждение, где шел экзамен. Там все это приняли за приготовленную сценку и выдали документ об успешной сдаче экзамена).

Контраст в комедии между поведением тройки судей и самим «подсудимым» помогает автору создать театральную версию биографии любимого народом артиста Али Тухужева. Очень занимательно главный персонаж действия Али, выступающий от своего имени, поведал зрителям о студенческих годах учебы в столице, о приключениях всей труппы, учившейся в те тяжелые годы для создания профессионального

коллектива артистов. В устах Али даже участие в Великой Отечественной войне, где он был трижды ранен, а в 1944 году демобелизован из-за последнего тяжелого ранения, передается с юмором. О последнем ранении, например, он говорит: «Наверное, тот, кто метил в меня, был очень зол за то, что немцы отступали галопом» [63, с. 315]. Когда судьи в конце совещаются о том, что надо его сбросить с горы «Жьыгъеибг» (говорят, что в древности был обычай, когда немощных сбрасывали с горы), то со всех населенных пунктов республики пошли звонки, посыпались телеграммы в защиту артиста. В содержание этих «угроз» в адрес тройки Б. Утижев включает известные в фольклоре сатиры на отдельные селения. Так, жители села Куркужин будто «прогонят всех судей босиком на одной ноге с одного конца селения до другого» (это самое длинное село в Кабардино-Балкарии), а жители села Каменно-мостское «заставят каждого из судей съесть связку лука» (по преданиям, так в этом ауле поступили с непонравившимся гостем). Боташеевцы готовы вдоволь накормить незрелой вишней тех, кто хоть пальцем тронет любимого артиста, а земляки из Наргана прямо угрожают судом. Даже жители балкарского селения написали на своем языке: «Тухужевдан руки кетык» («Руки прочь от Тухужева») [63, с. 317]. Комический суд, таким образом, переходит к поздравлениям по случаю юбилея, 75-летия Али Тухужева. Действия заканчиваются танцами и песнями, в которых воспеваются адыгский театр, его возможности и служение народу. Ажегафа переходит к следующей теме «Хафота и террористы», о которой пойдет речь во втором действии комедии «Театр приехал».

В этом действии Б. Утижев в очередной раз обращается к излюбленному персонажу Хафоте, в характере которой раскрываются все новые и новые грани. Здесь она – женщина, «возраст которой трудно просматривается через косметику, умеющая брать от мужчин все, на что они способны». Кроме нее в этом действии мы видим террориста Мугаза и его ученика Хамзата. Мугаз несколько раз сидел в тюрьме, он решил стать террористом. Его специализация – воровство тещ у богатых людей, нечестно наживших богатство. Вместе со своим учеником Хамзатом они украли из частного дома женщину, а затем позвонили ее зятю Канамату и потребовали выкуп.

Автор держит читателя и зрителя не только занимательными и остроумными диалогами, но и неожиданными переменами сюжета. Неудачные террористы вроде бы договорились по телефону о сумме выкупа и уже радуются своей удаче, но они слышат в трубке какие-то

разговоры, а Канамат начинает говорить издевательским тоном. Оказалось, что террористы украли не его тещу, а квартирантку, которую Мугаз и Хамзат тщетно пытаются привести в чувство. Она удачно притворилась умершей. На этой почве террористы ссорятся, дерутся, оказываются на полу, и у одного из них пистолет выпадает из рук. Драматург и здесь меняет ход событий. Жертва похищения, Хафота, вскакивает, хватается за пистолет и наводит на них. Теперь уже они у нее в заложниках. Хафота до сих пор притворялась, что потеряла сознание, на самом деле она все слышала и контролировала ситуацию. Она говорит: «Как я могу умереть, оставив на свете вас. Вот заканчивают строительство новой тюрьмы, она вас ждет. Когда вы меня воровали, я подумала, что есть еще на свете достойные мужчины, о которых я мечтала, но зря» [63, с. 330].

Хафота допрашивает Мугаза: как он стал террористом. Из большой исповеди Мугаза видно, что его довела до этого тюрьма, а возвращение в село оказалось хуже тюрьмы (там хоть кормили, и крыша была над головой), нет работы. Он еле устроился работать на птицефабрику, но задержка зарплаты, оплата натурой – сначала давали кур, потом перешли на яйца, а потом дошли до пуха. Потом обмен этого на цемент, цемент на фанеру, фанеру на шифер и т.д. Появилось желание опять попасть в тюрьму, но на мягкие преступления никакого внимания милиция не обращала, а крупные требовали долгого разбирательства. Наконец он решил примкнуть к ворами людям, занятию, ставшему модным. И вот – неудача.

Еще раз драматург меняет резко события. Хафота и Мугаз, знакомясь по требованию Хафоты... вспоминают, что когда-то месяца два-три жили вместе. Хафота, повернувшись к зрителям, запекает: «Вот жизнь, куда бы я не ходила, везде встречаю своих бывших мужей» [Там же]. Мугаз, как и следовало в его положении, утверждает, что имя Хафоты он никогда не забывал. На это у Хафоты свой ответ: «И я до сих пор не могу забыть шубу, которую ты украд, уходя от меня. Может, ты взял ее на память обо мне?!» [Там же]. На эту шутку неудачно реагирует Мугаз, вроде он плакал, глядя на шубу, переживал разлуку, но Хафота смеется: может суд учтет это как смягчающее обстоятельство.

Под конец раскрывается еще один секрет автора, Хафота была не только квартиранткой в доме богача Канамата, но и его любовницей. Все их встречи записаны Хафотой на скрытый в спальне магнитофон. Теперь настала очередь мстить за унижения Хафоте: Канамату, который террористам заявил по телефону (Хафота слышала): «Она же не

теща, а квартирантка, ничего не стоит, серая замухрышка, ничего примечательного в ней нет, разве что на носу торчит большая бородавка», и Мугазу – за бегство и кражу шубы. Теперь КанаMAT, чтобы не были преданы гласности его отношения, должен платить и угождать, а террористов она под дулом пистолета уводит за сцену. Кару для них она еще найдет, будьте уверены. Так заканчивается сцена, полная комизма, остроумия и комедийных приемов. Как всегда, у автора язык персонажей сочен, индивидуален.

Название следующего действия «Ни кьауц, ни бжьэхуц» сочетает русское «ни» и кабардинское «перина» и «вата», буквально «ни пуха тебе, ни ваты». Дело происходит в тюрьме. На сцене мужчина в тюремной робе по имени Мурадин. Он читает письмо от дочери. Та в стихах, где перемешаны русские и кабардинские слова (автор подчеркивает невежество данной персоны), пишет: «Здравствуй, папочка, пишет лапочка». Она сообщает, что мама стала гордой, модной, забыла тебя и на широкую ногу гуляет с другими. Дочка обеднела, просит сообщить, где он зарыл золото.

Мурадин подходит к краю сцены и обращается к зрителям: «Узнали? Да-да, это я. Довольны? Сижу». Голос из зала: «Заработал, поэтому и сидишь». Далее идет диалог между Мурадином и персонифицированным голосом из зала.

Этот оригинальный прием позволил автору раскрыть образ чиновника, обогатившегося за счет простых людей. Вот сейчас Мурадин, будучи заключенным, как бы исповедуется перед людьми, сидящими в зале театра. Он говорит, что сидит по делу, даже дали мало за то, что кроется за ним. Зрители театра – собирательный образ народа, он находит среди них много знакомых, с кем имел дело до суда. Мурадин не отрицает, что брал взятки – потому что давали. На все возражения голоса из зала: «Не надо было брать», он терпеливо объясняет: «Легко говорить! Но если бы вы были на моем месте, то так же поступили бы». Мурадин начинает знакомить со своей историей: «Вот ты, молодой человек из задних рядов, да, да, ты. Помнишь, когда пришел в кабинет с просьбой первый раз. В семье было трое детей, пять человек ютились в одной комнате. В большом кошельке семьи не было денег. Я посадил тебя в кресло, пожал руку, улыбнулся. Из первых же слов я понял, что ты ничего из себя не представляешь, что за душой ничего у тебя нет. Ты попал ко мне на три минуты после трехмесячного хождения. Я внимательно слушал, а ты говорил, говорил. Обещал тебе помочь, конечно,

я обязан, а как же. Ты ушел в прекрасном настроении. Второй раз я слушал уже пять минут, а сам думал о встрече с любовницей из Челябинска. Мои обещания были еще теплее. Ты уходил умиротворенный. Разве это плохо. У нас, как у врачей, хвалят не того, кто лечит, а того, кто приятно общается с больным. Я многим возвращал надежду – вам, вам (указывает в зал)» [63, с. 339].

Еще более развернуто Мурадин поведал о том, как красиво обманул участника войны, который хотел купить «Волгу», но после двадцатикратного посещения соглашался на никому не нужный «Москвич». А «Волгу» он отдал племяннику жены, несколько машин загнал по две цены, одна цена досталась государству, а вторая «мне, как умножающему авторитет этого государства». Кто же продает товар за одну цену, если дают две.

Самый пик инициативных людей наступил в период ломки страны. Мурадин продолжает: «И я спрятал партбилет, купил консервный завод, обанкротив его, поставил водочную линию. От моей водки погибло, наверное, не меньше, чем в небольшой войне. Купил магазины, иномарки, но все рухнуло, а я стою здесь в полосатой?» [63, с. 340]. На голос из зала: «Подлец, вор, бессовестный», он заметил, что не все они ангелы и многие должны быть с ним. Он обвинил всех: «А где вы были, когда я становился бессовестным почему не писали жалобы, не выступали в газетах. Вы виноваты в том, что дали столько лет. Вы же ратовали за демократию» [Там же]. Слышен свисток милиционера, который уводит узника. Он уходит со словами: «Как говорят в тюрьме – ни пуха тебе, ни пера».

Заклочительное действие комедии называется «Для Жемуги – время свистеть». С Жемугой – спекулянткой – мы встречались в другой комедии. Сейчас иные времена – она банкир. Ее сопровождают два крупных охранника. В действии есть еще два новых персонажа: Эдуард, музыкант, не сумевший стать большим композитором, ученый-историк Хажбидонэ, который думает, что слово «депутат» вернет то, что не под силу «академику». Он ввел историю в дебри по указке партии, а сейчас не в силах вернуть ее на дорогу истины. Имена персонажей в известной степени дополняют их характер. Эдуард – некая претензия на европейскость, а «Хажбидонэ» состоит из двух корней «Хаж», «Хаджи» (эту приставку ставили к именам совершавших хадж в Мекку) и «бидонэ» от слова «Буденный». (В честь маршала в прошлом называли детей). Эти два понятия не очень совместимы по значению, и их синтез

вызывает заранее насмешку зрителя. Таких имен много в драматургии Б. Утижева, как и «говорящих» фамилий.

Сюжет связан с известным селением Гашемидахабль, часто встречающимся в комедиях драматурга. Жители пришли на предвыборное собрание. Ведущий представляет трех «хороших» кандидатов, из которых предстоит выбрать «самого лучшего». Это: Хажбидона Хажмастовков, великий композитор, которого называют «Адыгским Моцартом», Эдуард Гунтогунтов (слово «ГъунтІэ гъунтІэ» звукоподражательное, оно намекает на нудность характера, ворчливость, пустозвонство и т.д.). И, наконец, приглашается на сцену гордость аула – леди, вернувшаяся из Африки, теперь известный банкир, знающая все секреты финансов, Сатаней «современных дворян», богатство которой трудно сосчитать, член-корреспондент Африканской Международной Академии по «экстрасексонике», директор банка «Сондэдджерстан» Жемуга Узижагова (букв. «Недругова»)! [63, с. 344]. Каждый эпитет, сопровождающий этих персонажей, является меткой характеристикой. Они дополняются выступлениями самих героев сцены.

Первым выступает ученый-историк Хажбидонэ. В его речь, кроме предвыборной риторики, автор вкладывает выражения и идеи, отображающие некоторые пороки отдельных наших историков, занимающихся несерьезными темами, идущими на поводу у уличных обывателей. Так, Хажбидона, если будет избран депутатом, обещает доказать, что Джабаги Казаноко родился не в Зеюко, а в Гашемидахабле, и перенести сюда его памятник. Обнарудует он и то, что бабушка президента одного «крупного государства» является кабардинкой. И, наконец, есть у него «архивные данные» о том, что Напалеон после поражения в Бородино не вернулся во Францию, туда уехал его двойник, а сам с другом-адыгом ушел в Кабарду, здесь женился на жительнице Гашемидахабля, и дети его живут у нас. Все это будет оглашено [63, с. 345–345]. В своей фантазии «ученый» запутал трудящихся громкими «открытиями». Хажбидона, по его словам, пишет «монографию о генеологиографии и антропографии героев нартского эпоса». (Его речь прерывается звонком телефона к оратору, который через Жемугу дает распоряжения об одолжениях крупных сумм денег).

Изрядная «порция насмешек» достается следующему оратору, композитору Эдуарду, речь которого имеет совершенно иную тональность: «Музыка! Посмотрите, какое это слово приятное, красивое! Сладкое

(облизывает пальцы). Это целый мир, соотечественники, мир! Нет, много сотен миров. Космос! Хаос! Галактика! Метагалактика! Все заполнено ею, земли, сердца, души. Но как вы думаете, чем это создается. Всего семью маленькими нотами!» [63, с. 347]. Его речь останавливает телохранитель: «Одну минуту, доремифасоль!» (По телефону Жемуга дает какому-то инженеру распоряжение о возмещении квартиры, подлежащей сносу... Подкупить, дать землю из земель закрывающегося кладбища и т.д.).

Оратор переходит к своей биографии, к матери, вдохновляющей его к сочинительству. Жемуга просит перейти его к программе, но композитор ничего путного не предложил кроме обещания написать большую симфонию «Багровый закат Гошемидахабля».

Дальнейший ход событий наглядно демонстрирует издержки современной избирательной системы, которую подмяли под себя дельцы и проходимцы, такие, как Жемуга. Она прямо спросила своих конкурентов о финансовых возможностях. Хажбидона предложил избирателям ящик водки, у него кроме зарплаты в НИИ других доходов нет. Эдуард признался, что у него за год купили всего лишь четыре песни. Жемуга же осыпала электорат деньгами, подкупила Хажбидону и Эдуарда после комических торгов между двумя сторонами, и те сняли свои кандидатуры. Автор очень остроумно и психологически тонко описал, как после прибавления очередной суммы Хажбидон и Эдуард меняли тон отказа, а затем оба были куплены с патрахами.

Полна комизма и заключительная речь Жемуги перед избирателями, которым было дано много обещаний. Точку она поставила выстрелом в воздух из пистолета, своего рода фейерверк и символ наступающего класса в обществе. Итоги действия, да и всей комедии, подводит Ажегафа – постоянный ведущий целого цикла комедий Б. Утижева. Артисты же садятся в импровизированную «телегу-театр» и с песней покидают сцену. Звучит песня во хвалу Театра.

* * *

Подводя некоторые итоги анализа комедийного творчества Б. Утижева надо сказать, что автор поднял на новый художественный уровень этот популярный жанр в драматургии многих народов Северного Кавказа. Его новаторство заключается в том, что он, как никто из его предшественников, разнообразил жанр комедии. В его комедиографии есть

следующие виды: мелодрама – «ГукъэкӀыжхэм я гъатхэ» («Весна воспоминаний»), фарс – «Хьэцацэ дахэ» (Хацаца красавица), трагифарс – «Олигарх гуащэ» («Леди олигарх»); в его драматургии появилась также масса одноактных комедий, отдельные сатирические монологи. Весьма удачно драматург использовал сатирический персонаж народных представлений адыгов «Ажегафу» (образ ряженого). Ажегафа у адыгов в народных игрищах выполняет роль ведущего шута. Б. Утижев «расширил» его обязанности и сделал его выразителем идей автора и ведущим сюжет произведения. С этим опорным персонажем драматург создал двадцать восемь комедий, объединив их в цикл «Игры Ажегафы». Эти комедии наполнены современными проблемами. Если народный Ажегафа в основном развлекал и смешил зрителей, то в комедиях Б. Утижева этот образ заставляет людей переживать, думать, искать выход из современных нравственных проблем общества.

Совершенно новыми для кабардинской литературы являются также такие виды комедии, как водевиль, фарс, трагифарс, которые введены в литературный процесс Б. Утижевым. Им написаны и либретто для музыкальных комедий. Во многом новаторскими можно считать ремарки автора.

Вопрос о музыкальном и хореографическом «сопровождении» комедий Б. Утижева требует специального изучения. Мы же отметим, что автор широко использовал для этого народные традиции, существенно обогатив их своими художественными находками. Песни, куплеты, танцы, подтанцовки органично входят в комедии Б. Утижева, они делают спектакли увлекательными и любимыми зрителями. Иногда в комедиях Б. Утижева звучат мелодии популярных лирических адыгских песен с новым содержанием текста самого драматурга. Они всегда уместны, как и монологи ведущего Ажегафы.

Как отмечалось выше, новым приемом в нашей комедиографии можно считать емкие и краткие характеристики, даваемые автором персонажам произведения в перечислении действующих лиц. (Они отсутствуют в трагедиях). В них отображены особенности личности персонажа; драматург, словно фотограф, высвечивает какую-то деталь, через которую индивидуализируют персонаж. По своему юмористическому накалу такие характеристики близки к фразеологическим выражениям, крылатым словам.

В комедиях Б. Утижева широко использованы традиции фольклора. Однако обращение драматурга к богатому устно-поэтическому

творчеству носит совершенно иной уровень, нежели это было у писателей старшего поколения. Он не берет готовых сюжетов, не пользуется «напрокат» эстетическими приемами фольклора. В комедиях Б. Утижева на высоком художественном уровне обыгрываются мотивы и приемы из устного народного творчества. Например, образ Ажегафы в народе и комедиях драматурга воплощен различными средствами. Единственное, что роднит – это роль ведущего в народных играх и пьесах автора. К этому можно добавить, что в комедиях Б. Утижева, написанных в стихотворной форме, автор старается быть ближе к разговорной речи.

Народность комедий Б. Утижева особо наглядно проявляется в комедии «Аул Свергайсвекрухово», в которой использован «вечный источник» юмора и сатиры – взаимоотношения невест и свекрух. Эта тема связана с национальным менталитетом адыгов (с древних времен присутствует культ старших в семье). Автор тонко подмечает те изменения, которые произошли в современных семьях и заставляет смеяться зрителей над издержками в этом вопросе.

Б. Утижев обогатил кабардинскую комедиографию как новыми приемами, такими как «апарт», «узнавание», «переодевание», реплики, иносказания, так как и новыми жанрами, используя мировой эстетический опыт.

Вместе с тем он глубоко национальный писатель, как по образам, созданным им, так и по выразительности языка автора и языка персонажей. Пожалуй, трудно найти другого драматурга в адыгских литературах, поэтический язык которого так сочен и разнообразен. Удивляет и огромный запас слов, использованных в его творчестве. Эта тема ждет своего исследователя.

Спектакли по комедиям Б. Утижева прочно вошли в репертуар кабардинского театра. Они известны и в других республиках Северного Кавказа. Пьеса «Аул Свергайсвекрухова» была поставлена Даргинским театром в Дагестане. В Адыгейском драматическом театре им. А.С. Пушкина, кроме названной комедии, поставлены пьесы «Красавица Хацаца», «Базархан в Африке». О популярности автора говорит и тот факт, что к комедиям Б. Утижева обращаются не только профессиональные театры, но и самодеятельные коллективы республики.

Характеризуя комедии, мы вынуждены были уделить много внимания изложению сюжетов. Дело в том, что большинство пьес Б. Утижева не переводилось на русский язык, хотя и переводы далеко не всегда способны передать весь колорит оригинала.

2. Трагедии

Этот жанр занимает особое место в творчестве Б. Утижева. Именно трагедии принесли ему славу и известность. Им написаны следующие трагедии: «Тыргъатауэ», «Дамэлей», «Кушыкупш», «Эдип», «Мазэгъуэ», «Зулий» («Льыгъажэ жэщ»). Все они, кроме трагедии «Князь Кучук», написаны в стихотворной форме. Надо сказать, что есть некоторое разночтение в определении жанров драматургии Б. Утижева. Например, литературоведы А.Ч. Абазов и С.М. Нагоева в учебном пособии «Драматургия Бориса Утижева. Жанрово-видовое и стиливое многообразие пьес» [64] драму «Кушыкупш» («Князь Кучук») не относят к жанру трагедии, тогда как сам Б. Утижев в 2007 г. издал книгу «Трагедии» [65], куда включил произведения «Тыргатао», «Дамалей» и «Князь Кучук». В предисловии сам автор считает эти три трагедии, в основе которых лежат мотивы адыгской истории, своеобразной трилогией. С этим трудно спорить, ибо эти пьесы соответствуют принципам, определяющим этот жанр.

В основе жанра трагедии испокон веков лежат острые, часто неразрешимые конфликты, приводящие человека к гибели. Трагедия как драматургический вид сложилась еще в эпоху античности. Общечеловеческие интересы затрагивались в пьесах Эсхила, Еврипида, Софокла. Еще Аристотель разработал теорию «катарсиса», очищение человека через страх и сострадание. В то далекое время конфликты связывались с роком, «божественным началом» человека. Революционные изменения в содержание и принципы трагедии внес в эпоху Возрождения В. Шекспир. Его пьесы проникнуты пафосом жизнеутверждения (Отелло, Галилей). В русской литературе новый этап в развитии трагедии обозначил А.С. Пушкин («Борис Годунов», «Маленькие трагедии»).

В советское время идеологи нашли эпитет «Оптимистическая трагедия» (А. Корнейчук). Большинство трагедий, как правило, построены на историческом конфликте. Не является исключением и творчество Б. Утижева. Необходимо сразу подчеркнуть, что до Б. Утижева в жанре трагедии не выступал ни один кабардинский драматург. Он стал новатором. О серьезном отношении автора к этому жанру говорит тот факт, что Б. Утижев не раз возвращался к уже апробированному произведению, исправлял часть текста, усиливал те или иные эпизоды. По признанию автора, он переработал тексты пьес «Тыргатао» и «Князь Кучук» после просмотра постановок в театре. По сути дела эти пьесы

вышли в новой редакции в 2007 году в книге «Трагедии» [66]. Самая известная трагедия – «Тыргатао» – была написана в 1975 г., через два года она была поставлена на сцене Кабардинского театра. Премьера прошла успешно. Пьеса была принята зрителями с восторгом, на нее откликнулись с положительными рецензиями театральные критики, искусствоведы и литературоведы А. Шортанов, В. Фролова, Е. Зубкова, Б. Курашинов и др.

Несколько вразрез с мнением этих критиков идут замечания театрального критика Е.Ш. Белгороковой, которая обвиняет автора в отсутствии логичной последовательности пьесы. Она не считает оправданным самоубийство героини в тяжелое для страны время [67]. На наш взгляд очевидно, почему в первой части произведения Тыргатао показана как предводитель народа, а во второй части как женщина, супруга, мать. Рушится общенародное дело, затем личное счастье Тыргатао. По законам жанра жизнь главной героини потеряла всякий смысл, когда она потеряла мужа, сына, в плане общественном она так и не смогла объединить меотов и синдов. Все это вкупе приводит к личной трагедии – самоубийству. Критик не учитывает специфику новой, современной трагедии, разворачивающей сюжет не по классическим канонам, а по сложным современным художественным принципам.

О художественном уровне трагедий Б. Утижева говорит тот факт, что пьеса «Тыргатао» в 1990 году была переведена на арабский язык и вышла отдельной книгой в Дамаске, а «Дамалей» в 1996 году обошла подмостки театров в Стамбуле, Кайсери, Османии, Мерсине, Гексуне. Пьесы Б. Утижева ставились в Нальчике, Майкопе, Черкесске, Сухуме, Махачкале, Владикавказе, Элисте и Москве. Прежде чем приступить к анализу пьесы, отметим одно обстоятельство, связанное со сценической судьбой трагедии «Тыргатао». Ее премьера в театре прошла успешно. «В 1977 году, – как впоследствии пишет сам Б. Утижев, – после одной явно заказной газетной публикации, наше высочайшее начальство пришло в театр и запретило дальнейший показ пьесы «Тыргатао» [68].

Не вдаваясь в подробности этого инцидента, в чем повинны неизвестные «первые и вторые лица» республики, надо отметить, что грубое вмешательство в творчество писателя было типичным для того времени, времени господства одной идеологии, культа партии. К тому же вложенные в уста отдельных героев реплики интерполировались на современное положение народов, причем явно не в пользу официальным идеологическим доктринам. Б. Утижев в своей пьесе вернулся

к истории адыгов древних эпох, когда наши предки имели рабовладельческое государственное образование «Синдика» под патронатом древних греков. Большевики же с 1917 года нивелировали историю всех народов, вошедших в советскую империю. Историки в основном исследовали только историю КПСС, а подлинно гражданская история изучалась только единицами, которые приспособляли ее к доминирующей идеологии.

Б. Утижев признавался: «Кстати, последствия запрета спектакля «Тыргатао» были для меня весьма неприятными и затяжными: моя первая книга, которая должна была вот-вот выйти, была исключена из издательского плана, мои произведения сразу стали нежелательными для газет, журналов, радио и телевидения, последующие мои пьесы первоначально читались и проверялись в обкоме партии, где был поставлен крест на мою другую пьесу «Мазаго», которая давно репетировалась и была близка к сдаче; девять лет я разъезжал по городу в поисках жилья и ютился с семьей в частных квартирах» [68, с. 588]. Много пересудов и ненужных разговоров было вокруг пьесы Б. Утижева «Эдип». Читая эти пьесы сегодня, невозможно найти какую-то крамолу в них. Часть обвинений была следствием элементарного невежества придворных чиновников. Один из них, ссылаясь на слухи, на обсуждении сказал: «А, может быть, пьеса эта вовсе не его произведение, а списана откуда-то...».

Как это часто бывает в истории литературы, только талант и упорство драматурга позволили произведениям Б. Утижева проложить путь к зрителю. Спустя какое-то время, трагедия «Тыргатао» вновь была поставлена в Кабардинском театре, вскоре она вышла и за пределы республики. Не менее успешным стала постановка пьесы «Эдип». Как видим, новаторство прививается с трудом, и тому примеров много в литературах разных народов.

Общеизвестно, что главная идея «Слова о полку Игореве» – объединение русских земель. С аналогичной проблемой сталкивались предки адыгов-синдов и меотов, живших 25 веков назад у стыка Черного и Азовского морей. Б. Утижев посвятил сюжет трагедии «Тыргатао» взаимоотношению этих родственных племен и Боспорского царства. Эти сложные, порой трагические взаимоотношения показаны автором через образы главных героев, представляющих синдов, меотов и греков. К тому же Борис Утижев очень оригинально соединил меотов и синдов узами одной семьи, в которой муж Джагатай является царем Синдики, а жена Тыргатао представляет меотов, являясь дочерью духовного

лидера меотов Шупаши («Шупаша» на кабардино-черкесском языке означает буквально «головной всадник», «ведущий всадник»). У них девятнадцатилетний сын Джатагаза (Джатагаза – букв. «поворачивающий мечом», «ведущий мечом»). В пьесе персонажей немного. Кроме перечисленных основных героев, в трагедии присутствуют и другие образы: ГушIасэ (тоже говорящее имя – «приятная для сердца»), возлюбленная Джатагазы, ее отец Бзарабза, 60-летний Босфорский царь Шатир с дочерью Адисой (вторая жена Джатагея). Кроме них в пьесе действуют безымянные персонажи: оруженосцы с той и другой стороны, греческие командир и воин, глашатай, воин синдов, воин меотов, хор.

Первое действие происходит в стране меотов, их лидер Шупаша всматривается вдаль, а затем обращается к кинжалу, считая, что и он найдет успокоение на его могиле. Наблюдая за холмами вдали, он рассуждает о том, какой высоты будет холм на его могиле, ведь «величина человека определяется после смерти». Шупаша мечтал о сыне-наследнике, а у него только дочь Тыргатао. Но она, предводитель войск меотов, возвращается с победой в войне с Боспорским войском, пленив командира неприятельских войск.

Автор изображает встречу Тыргатао и воинов-меотов. По просьбе плененного военачальника устраивается его встреча с Шупашей. Диалог между ними интересен, ибо Б. Утижев вкладывает в уста персонажей особенности менталитета адыгов, а неприятель, хотя и в плену, угрожает силой Боспорского царства, у которого воинов больше, чем всё население меотов, да и синдов они могут позвать на помощь, ибо те подчиняются грекам. Появляется Тыргатао, и предводитель греков с ужасом и недоумением узнает, что его войска разбиты, и он пленен женщиной. Шупаша хочет оставить пленного в живых, но Тыргатао непреклонна – врага надо казнить, ибо «гнев будет со временем расти, и он вернется еще раз». Пусть грек-воин отнесет голову предводителя своему царю и расскажет: «Так впредь будут возвращаться домой те, кто нападет на меотов» [68, с. 19].

Первое действие заканчивается диалогом между отцом и дочерью. Отец хочет короновать дочь, но Тыргатао отказывается:

Излишне говорить мне, что преданная народу,
Служить ему я буду до конца.
Но будет лучше, если корону эту
Отдашь кому-то, а не мне.
Найдется из меотов этого достойный.

А мне велит Бог-Всевышний
Опять стать супругой, матерью мирской.

Перевод подстрочный

Отец хочет широко отпраздновать победу войск и дочери, но Тыргатао против этих пышных ритуалов. Она напоминает, что у нее есть семья в Синдике, ее ждут супруг и сын. Отец Тыргатао недоволен синдами, он не верит им, ставшим под патронаж Боспорского царства. Тыргатао убеждает отца в необходимости примирения с родственниками – синдами, чтобы вместе противостоять Боспорскому царству в борьбе за независимость. Для этого она хочет привлечь мужа Джагатея – царя синдов.

Борис Утижев изображает многогранный и сложный характер Тыргатао уже в первом действии. Она показана не только как талантливый военачальник, но и как человек, обладающий аналитическим умом. Она лидер народа, объединитель земель, дипломат, имеющий железную волю, терпение и выдержку.

Во втором действии пьесы тональность резко меняется. На сцене появляется Гушцасэ – возлюбленная Джатагазы, сына Тыргатао. Действие происходит в крепости царя синдов, расположенного у моря. Девушка Гушцасэ восхищается цветами, целует их, нежно обращаясь к ним.

В ее уста автор вкладывает стих, соответствующий адыгскому народному стихосложению. На сцене появляется Джатагазэ и предлагает девушке добавить к букету еще один цветок, имя которого тот забыл. Она находит нужные слова для него:

Мыр – нысащцэу щцэращцэ,
Мащцэ дьдэр зи гьащцэ,
Дахэ дьдэр зи тепльэ,
Губгьуэм уардэу щытеплъэ
Удзхэм я тхьэу дахэКейрщ,
И ццэ дьдэр – Сатэнейщ!

Это – нарядная, словно невеста,
Чей век очень короток,
Чья красота неимоверна,
Кто гордо оглядывает поле,
Красавица, царица всех цветов.
Имя настоящее ее – Сатаней!

Перевод подстрочный

Подстрочный перевод (как и художественный) не сможет передать нюансы организации этой строфы, настолько она полифонична.

Общеизвестно, что со времен античности язык трагедии более сухой, менее организованный. В нем скромные рифмы. Для него самое главное – передача содержания, действий, поступков. Здесь важен темп, напор и т.д. В лирике всегда богаче инструментовка стиха, многообразнее изобразительно-выразительные средства. Борис Утижев – хороший лирик, и этот дар он использует в драме. В частности, в данном произведении, показывающем отношения Джатагаза и Гушласы, мы видим совершенно иную тональность и эмоциональность стиха. Здесь автор сочетает фольклорную рифму и концевую, повтор звуков (в первых двух строках звук «щI» повторяется 4 раза), повтор слов (слово «дыдэр» – 3 раза).

Если первую строфу Гушласэ декламирует, то во второй строфе она переходит на вокал. Текст своей мелодичностью сам располагает к такому исполнению. Интересна и сцена признания молодых в любви друг другу. Джатагазэ и Гушласэ не говорят прямо о своем чувстве. Но оно проявляется в их размышлениях. Особенно остро героями ощущается прелесть природы, именно сегодня Джатагазэ видит мир таким сказочно красивым, рассуждает о скоротечности их жизни, с которой так жалко расставаться. Возлюбленная тоже чувствует то же самое и вторит: «Что это, что за сила, которая меняет внезапно весь мир?»

Здесь диалог переходит в монолог. Джатагазэ объясняет понятие «любовь», ссылаясь на какую-то книгу греков. В свою очередь, в монологе девушка признается, что в жизни нет слаще детства. Тут же ее охватили новые силы, «сны стали чудесными, явь превратилась в сказку, вокруг предметы превратились в драгоценности, а сердце вылетает из груди, словно ласточка из гнезда [68, с. 33]. Постепенно монологи возвращаются к диалогу, и возлюбленные признаются: их освещает одно солнце по имени «любовь».

Соблюдая принципы историзма, Б. Утижев вкладывает в уста возлюбленных древние формы клятв («Уашхуэ мыващхуэ kланэ» и др.), персонажи обращаются к языческим богам адыгов: к «Хыгуашэ» (Богиня моря), «Псатха»... Влюбленные уходят со сцены, а на ней появляется Бзарабза, отец девушки. Он одновременно был воспитателем Джатагазы. (У адыгов в прошлом функционировал обычай отдавать сыновей для спартанского воспитания до 12–14 летнего возраста в чужие семьи). Бзарабза видит вдали на высоком берегу свою дочь и воспитанника. Он замечает, что они подходящая пара, но... Его мысли прерывает песня о Боге Плодородия – Тхагаледже (здесь использованы традиции адыгского фольклора), и на сцене появляется Глашатай

и двое мужчин, держащих кувшин с вином и фэнд (посуда из кожи). Исполнив обряды, отпив вина, глашатай приглашает всех на праздник «Вынос серпа». Появляется Шабзэзехьэ (буквально «владелец стрел») – младший брат царя синдов Джагатея (они сводные братья). Драматург раскрывает через монолог образ этого коварного человека, скрывающего любовь к жене брата по отцу. Его гложет зависть. Джагатея хочет доложить о делах синдов Боспорскому царю Шатиру, но его помощники предлагают дожидаться Тыргатао. С неохотой Джагатея соглашается с мнением большинства.

Появляется Тыргатао. Встреча супругов. К ним идет и сын, «шагами заставляя землю говорить» («кьоклуэж, ди щлалэр, щыгур игь-эпсальэу»). Оригинальная художественная деталь автора! Праздник Весны в разгаре, но кто-то докладывает, что у берега стоит корабль, из которого выходит Боспорский царь Шатир со своими войсками. Обычно он сообщал заранее о своих визитах, сейчас же он появляется в доме синдского царя внезапно. Отказывается он и от традиционного гостеприимства.

Шатир разгневан. Он объясняет, что при нападении его войск на меотов дочь Джатажея, Тыргатао, разбила боспорцев и отправила голову командующего могущественному царю. Он предлагает Джагатею в искупление вины выгнать жену за пределы территории меотов и синдов, а сына отдать боспорцам. Невыполнение этих требований будет стоить короны Джагатею.

Джагатея вступает в спор, объясняет, что все это противоречит законам морали его народа, страны. Совесть не позволит ему предать любимую женщину. Шатир возражает: «Царь не нуждается в совести, кто хочет иметь совесть, не может быть царем» [69, с. 49].

В этом диалоге драматург сумел четко изобразить характер двух совершенно противоположных предводителей: один – сторонник правды, а второй уповает только на силу. Цинизму Шатира нет предела. Он считает женщин только предметом забавы («они, как цветы, завяли – их необходимо выбрасывать»). Незаметно появляется Тыргатао, она слушает продолжающийся спор между мужем и Боспорским царем. Шатир обращается к Тыргатао: «Синды находятся под тенью Боспора», а Тыргатао поправляет «под кинжалом Боспора».

В диалоге между Шатиром и Тыргатао последняя демонстрирует дальновидность, ум и красноречие. Однако Шатир непреклонен, он уверен, что и меоты и синды обречены раствориться среди могущественных

греков. Он требует беспрекословного выполнения своих требований и уходит с воинами.

Джагагей омрачен тяжелыми думами: не знает что выбрать – корону или жену. Здесь драматург вводит в действие оруженосца Шабзэ-зехи, чье коварство пришлось как раз кстати. Он прибегает ко лжи, задевающей честь Тыргатао. Оруженосец докладывает Джагагею, будто его жена изменяет ему с одним из меотских воинов. После придуманных «подробностей» разгневанный царь требует от оруженосца привести к нему того воина, на что последний отвечает, что он расправился с «соперником». Оруженосец советует Джагагею выполнить требование Шатира и говорит, что придумал, как справиться с этим заданием. Но у него одно условие – Джагагей должен исчезнуть на пару дней.

В третьем действии появляется новый персонаж – дочь Боспорского царя Шатира Адиса. Б. Утижев, следуя законам жанра трагедии, накаляет этим сюжетным ходом страсти. В Адису влюбляется Джагагей. Однако ей оказывает знаки внимания и коварный оруженосец Шабзэ-зеха (букв. «носитель стрел»). С его появлением сюжет снова меняется. Оруженосец организует отъезд Джагагея с целью осмотреть владения. Тем временем Адиса пытается соблазнить сына Джагагея, который появляется на сцене. Джатагаза глубоко переживает из-за исчезнувшей матери. Свое горе он пытается заглушить с помощью вина. Диалог между опытной Адисой и чистым, воспитанным в славных традициях меотов, молодым Джатагазой, выписан драматургом мастерски. Он не поддается на ухищрения Адисы, ее чары, сладкие слова; он гневно отвергает ее ухаживания. Адиса действует не только силой слова. Она напоила Джатагазу вином и осталась с ним наедине. Оруженосец и эту ситуацию обернул в свою пользу. Его ложный донос привел к трагедии. Разгневанный Джагагей входит в спальню и убивает спящего, ни в чем не повинного сына. В надежде спастись из спальни выбегает Адиса, но ее тоже настигает смерть от рук Шабзэзехи. Царю, который, к сожалению, не был свидетелем этих кровавых событий, кажется, что это самоубийство. Он потрясен и теряет рассудок.

Четвертое действие «За морем» нас переносит на берег моря, где «ночь упрятала» все, кроме фигуры Тыргатао и гребней волн. Тыргатао отбывает здесь ссылку. В ее монологе, похожем на адыгские песни-плачи «Гъыбзэ», говорится о страданиях героини, тоскующей по родине, народу, отцу, сыну, мужу. Во время одного плача она услышала какие-то человеческие звуки. Это было не привидение, а зов знакомого

человека – того вездесущего и коварного Оруженосца, младшего брата Джагатея по отцу.

Оруженосец прибыл туда с очередной авантюрой. Он превратно сообщил обо всех событиях, произошедших в отсутствие Тыргатао – об измене мужа, убийстве сына, «самоубийстве» Адисы, сумасшествии Джагатея, которого Шатир держит формально царем синдов, но на самом деле решение всех дел зависит от него.

Успевает он решать свои любовные дела. Шабзазеха признается в своих чувствах к Тыргатао, о которой давно безмолвно мечтал. Она его слушает с пренебрежением. Оруженосец говорит о своих проделках, интригах с большим эмоциональным накалом, иногда забывая о присутствии Тыргатао. Б. Утижев, рисуя эту сцену, показал себя большим знатоком психологии людей, тщеславие которых уязвлено обстоятельствами. Оруженосец, хотя и брат царя, рожден вне брака и по законам синдов никогда не сможет быть царем. Тыргатао, как это свойственно женщинам, хочет отомстить мужу за измену и находит не лучший вариант для этого. Она приходит к решению вступить в связь с этим коварным человеком. Это было неожиданным для Оруженосца. Но она объяснила мотивы ее спонтанного решения.

Оруженосец говорит, что скоро падет Синдика, она станет частью Боспорского царства. Он говорил уже на эту тему с Шатиром, который обещал поставить Оруженосца во главе этой колонии. Если Тыргатао согласится возглавить меотов, то они будут жить вольготно. Тыргатао соглашается с предложением Оруженосца, соглашается и на связь с ним, они ждут прибытия за ними корабля, но Тыргатао преследует свои цели – она хочет отомстить за свой народ:

О боги! Под вами слово я даю:
Отец, мой сын, несчастный мой народ,
Если правда все, что этот скверный человек поведал мне,
Клянусь я отомстить за вашу кровь – кровью.

Перевод подстрочный

Пятое, последнее действие, имеет название «Наказание». Драматург построил его как своеобразный Судный день, главными персонажами которого являются Джагатея и Тыргатао. Действие происходит в крепости синдского царя Джагатея, который наполовину лишился рассудка. Он кается за все содеянное. Мысленно обращается к Тыргатао, признается, что он ее погубил не за измену, в которую не верил, а из-за боязни потерять власть. Ему везде мерещится кровь. К нему являются «Хьэдэжадэ» – призраки в форме оживших покойников. Все они

покинули этот свет по вине Джагатея. Теперь каждый задается одним вопросом: «За что он их погубил?» Первым является Шупаша – лидер меотов, отец его жены. Затем Великан, который служил ему верой и правдой, за ним последовали другие. Они обращаются к нему с проклятиями и желают ему, чтобы Джагатей жил всегда в мучениях.

Джагатей опускается на землю, его взгляд выражает признаки безумия и страдания. Следующий «обвинитель» – Адиса, дочь Боспорского царя Шатира, вторая жена Джагатея. Ее монолог насыщен не только эмоциями, но и философскими рассуждениями. Адиса обращается к Джагатею:

Послушай, Джагатей, никто не скажет,
Что я изменила тем, кого любила.
Ты был красив и горд, из тех, кого
Должна любить любая, но не я.
Я не жалею, что вышла за тебя по воле отца.
Ведь я имела счастье видеть сына твоего Джатагазу!
Если верить обычаям простых людей, то я
Опорочила себя с ним связью.
Однако тешу я себя тем, что самые чистые помыслы
Это те, что шепчет собственное сердце.
Люди, обманывающие сердце, предают себя.

Перевод подстрочный

Далее слова-обвинения произносит Гушласэ, молодая невестка Джагатея, возлюбленная его сына. По ее словам, она «словно ласточка парила на голубом небе, и в ее песнях лелеяла только Джатагазу». Однако Джагатей «вырубил на корню два юных деревца». Речь сына тоже полна трагической лиричности. Он напоминает времена, когда отец гладил рукой его головку, а он сидел на коленях и верил, что Джагатей самый сильный, ласковый отец на земле. С ним ребенку ничего не было страшно. Однако «той же рукой отец лишил сына жизни». Автор в конце монолога усиливает речь сына фразой-обращением к отцу: «Отец, я не в силах освободить тебя от наказаний». Тонкий психологический ход – сын не ожесточился на отца-убийцу. Все вторят друг другу: «Убийца, мучайся, мучайся». Джагатей ищет пришельцев, но те исчезли. Он просит, чтобы они взяли его на тот свет.

На сцене появляется меотский воин с возгласом: Мы взяли крепость!» [69, с. 101]. Неожиданно появляется и Тыргатао в доспехах. Она только что расправилась с очередным противником и советует быть всем бдительными. Греки побеждены в крепости, но назревает конфликт

между меотами и синдами. Меоты, убив парламентаря синдов, идут пехотой на синдов. Тыргатао пытается остановить кровопролитие между адыгскими племенами. Когда она осматривала крепость, на нее нахлынули воспоминания о прошлом. Появляется Джагатеи, который не замечает ее. Его речь содержит натуралистические подробности:

Эй, люди, если ищите убийцу, то смотрите –
Это я, я по уши в крови, купаюсь я в крови.
Вокруг меня плавают людские черепа.
Смех сменяется страхом, голос его дрожит:
Вот сына голова. Я помню,
Как один удар... И голова скатилась мне под ноги...
Как на меня его глаза смотрели снизу.
Слаб человек. Жизнь словно пена на волне морской,
Трость веточкой – она исчезнет...
Трость – исчезнет, трость – исчезнет.

Перевод подстрочный

Тыргатао обращается к богам:

О великие боги! Я поклялась отомстить за кровь.
Но враг мой почти покойник... Не оставляйте без мести
Тех, кто мучается на том холодном свете!

Тыргатао роняет меч, который подхватывает Джагатеи и вонзает себе в грудь. (Опять неожиданный поворот сюжета!). В предсмертной полудреме бывшего царя слышны отрывки: «Все исчезает, словно пена», «Прости, Тыргатао», «Из ошибок соткан этот мир». Тыргатао поднимает меч в смятении, никак не поймет, кто отомстил за всех... То ли она, то ли не она. Тыргатао склоняется к трупу бывшего мужа, царю синдов. Ее словам вторит хор, который обращается к небу:

Боги, чей удел смерть людей вершить,
Зачем вы заставляете плакать невинных?
Разве мало места было для влюбленных,
Зачем вы семью разбили?

Тыргатао оплакивает бывшего мужа, свою любовь. Она считает, что без любви жизнь тяжела «словно булыжный камень». Тыргатао признается, что люди считают ее смелой, мужественной, не знающей преград. Однако и она не способна миновать долю «страдающей женщины». Эта деталь, выделенная автором, важна для понимания последовавшего далее самоубийства Тыргатао. Хор нагнетает эмоциональный

накал финала произведения. Он в основном обращается к небу, к богам, а Тыргатао – к силам природы:

Эй, солнце! Пусть земля превратится в лед.
Дай лопнуть моему сердцу, полному горя!
Эй, молния, греми, ослепи мне оба глаза,
Чтобы ничего больше не видеть!
Бог леса, напусти зверей, чтобы разорвали мое тело!
Бог моря, утопи землю, полную невзгод!
Бог неба, преврати голубое небо во мглу!

Перевод подстрочный

Хор отвечает ей, что боги не слышат, и ей не стоит торопиться расставаться с душой. Даже у дерева, у которого буря сломала все ветви, остается надежда, если корень цел и невредим [3, с. 107].

Философский диалог между Тыргатао и хором прерывает конфликт между синдами и меотами. Тыргатао обращается к противостоящим силам, призывая их к миру. Родные племена она сравнивает с пальцами на руке, «если бы их удалось соединить в кулак, то им не был бы страшен ни один враг». Несмотря на мудрость и красноречие, Тыргатао не в силах остудить горячие головы синдов и меотов, жаждущих крови и мести. В конце концов, надломленная личным горем, Тыргатао приносит себя в жертву. Звучит ее последний монолог:

Ладно. Вы правы – кровь искупается кровью.
Не буду вам перечить, пусть прольется кровь,
Но прошу, пусть с каждой стороны с копьём
Встанут друг против друга два воина.

Тыргатао неожиданно хватается за копьё и бросается на них. Воины снимают ее тело, но поздно. Истекая кровью, Тыргатао берет за руки двух воинов и произносит:

Пусть моя жизнь... день моей кончины
Послужит миру и станет добрым днем.

Она тянет руки к телу Джагатея и продолжает разговор про себя: «Иду я... иду Джагатей... Пусть оба мы лишены дара речи на земле, но души наши встретятся на том свете» [69, с. 110]. Хор подводит итог: «Вот к чему приводят распри родственников». Продолжается песня-плач, в ней поется о том, как тяжела борьба детей для родины, они здесь воюют друг с другом, Боспор, услышав это, шлет «черные войска на длинных кораблях» [Там же].

Меоты и синды застыли на месте, их глаза отсвечивают недоброе. Они в раздумьях. Издалека слышна песня-плач, устремляющая мысли в будущее. Слова трудно разобрать, но мелодия знакома зрителю. Это «ИстэмбылакӀуэ» («Исход в Стамбул»). Таким образом драматург соединяет далекое прошлое адыгов с губительным XIX веком. Песня «Исход в Стамбул» напоминает зрителю о недавней трагедии народа и необходимости единения народа. В пояснительном слове к переработанному последнему варианту трагедии «Тыргатао» Б. Утижев поясняет, какую цель он ставил перед пьесой: «Нам необходимо не кичиться перед великим прошлым, а впитать в кровь следующих поколений большие деяния предков, чтобы каждый адыг был достоин своих предков, для чего необходимо идти дальше, преодолевать трудности, не отступать перед современными проблемами. Только так мы сохраним очаг культуры народа» [69, с. 263]. Налицо стремление автора использовать древний сюжет в целях воспитания современников в духе патриотизма.

Несмотря на то что трагедия «Тыргатао» дважды ставилась на сцене и имела успех и за пределами республики, Б. Утижев переработал ее и издал новый вариант в 2007 году. Изменения коснулись не только содержания отдельных диалогов и монологов, но и системы персонажей. Несколько нарицательных имен получили конкретные имена, например, «Щэджащэ», «Тхьэдэшу», «Бэрауэ» (они в первом варианте были помощниками предводителей и шли под номерами). Введен новый персонаж «Гьуо» («Глашатай»). Значительно усилены монологи Тыргатао.

В финальную часть трагедии внесены кардинальные изменения. Если в первом варианте Тыргатао просто «советует» борющимся синдам и меотам привести в жертву себя, то в новом варианте она кончает жизнь самоубийством. Тыргатао принесла себя в жертву, чтобы остановить братоубийственное сражение, которое было выгодно только общему врагу – Боспорскому царству.

Тыргатао потеряла мужа, сына, но она не хочет терять родину – самое святое для нее. Финал получился эмоциональным, убедительным и трогательным. У адыгов женское мнение пользовалось большим авторитетом. Об этом свидетельствуют старинные предания. Например, если женщина бросила свой платок, то любое столкновение тут же должно было быть приостановлено. Ценой собственной жизни Тыргатао остановила целое сражение. Синды и меоты уже думают о своем общем враге. В новом варианте личная трагедия усиливается

переживаниями за народ. В старом варианте Тыргатао обращается к душам умерших родных: сыну, мужу. В переработанный вариант автор включил одну фразу: «народ мой несчастный», которая усилила мотивацию финала.

Б. Утижев подверг переработке не только эту трагедию, но и многие другие свои пьесы, учитывая опыт их постановок, выискивая в них возможности усиления текста и режиссуры.

Что касается художественных достоинств нового варианта пьесы «Тыргатао», то еще раз надо отметить богатство речи персонажей. Жанр трагедии создается как в прозаической, так и в стихотворной форме. Б. Утижев предпочел последнюю, которая значительно сложнее. Данью мировой трагедии, в частности – европейской, является концевая рифма в пьесе «Тыргатао». Однако она иногда чередуется с рифмовкой адыгского народного стихосложения. В отличие от лирики в драме меньше метафор, сравнений, олицетворений, ибо здесь главное для автора раскрыть ход действий, ведущий к финалу. Это имеет место и в трагедии «Тыргатао». Однако она не лишена и некоторых «лирических вкраплений». Автор использует и традиции адыгского фольклора, этнографические детали, придающие национальный колорит пьесе (См. начало второго действия).

Трагедия «Тыргатао» имела огромный успех. Этой пьесой Б. Утижева открывались декады адыгской культуры в Москве и Адыгее, вышла она и за пределы страны. Трагедия ставилась на арабском языке в Сирии. О произведении узнали читатели в черкесских диаспорах десятка зарубежных стран. Это событие привлекло внимание мухаджиров к литературе и культуре тех, кто остался на родине.

Исторической тематике посвящена трагедия Б. Утижева «Дамалей». Если «Тыргатао» основана на внутреннем и внешнем конфликтах далекого прошлого адыгов, то пьеса «Дамалей» построена больше на внутренних противоречиях в Кабарде. Действия в ней происходят гораздо позже – в XVIII веке. Пьесу по достоинству оценили зрители Кабардинского театра. Она была поставлена в Стамбуле (Турция).

В пьесе мало персонажей. Это – *Дамалей* (25 лет) – предводитель абреков. Его помощник *Шумахо*. Верховный князь Кабарды *Асланбек Кетуко* (60 лет), его помощник – *Жамболат Дзатишонов*, его уздень первой степени – *Шолох Кундетов*, его вольный бейгол – *Тембот*, кади *Хизир* (судья по шариату), *Батоко* и *Увжуко* – командиры отрядов Дамалея, дочь *Жамболата Дзатишова* – *Гошенуго*, абреки. И, наконец,

образ *Жабаги Казаноко*, который известен на Северном Кавказе как общественный деятель, мудрец и златоуст. Личность Ж. Казаноко отражена в фольклоре многих народов региона.

Драматург, как и при создании других исторических пьес, провел большую предварительную работу: изучил фольклорные материалы и труды историков. Об истории создания пьесы «Дамалей» Б. Утижев написал несколько страниц, которые опубликовал отдельно. (Мы используем последнюю публикацию в книге «Лъэужь» [70, с. 276–290]). В своей статье драматург рассуждает о соотносительности исторической и художественной правды, науки и искусства. Это как бы ответ на возникшие вопросы после постановки спектакля (свои доводы Б. Утижев написал в 2000 г., пьеса же была поставлена раньше). Некоторые люди, не очень сведущие в теории литературы, стали находить какое-то несоответствие образов Дамалея, К. Джабаги, А. Кетукова.

Как отмечает Б. Утижев, в науке нет досконально точных исторических данных об этих людях. И историки, и фольклористы, и писатели пользуются в основном преданиями. К сожалению, отсутствие письменности у адыгов в XVIII веке не дает других возможностей. Б. Утижев изучил, например, 11 вариантов фольклорных материалов о Дамалее. Нет точных данных и о других прототипах персонажей, поэтому вступают «в права» взгляды автора, который создает эти образы сообразно законам жанра трагедии. Б. Утижев верно замечает, что он готов выслушать и учесть все пожелания, касающиеся литературной составляющей – художественного уровня. Пьеса – не слепок с истории, если даже ее темой являются исторические события, а плод художественных обобщений автора. Б. Утижев дает не только детальную характеристику основных персонажей, но и историю создания каждого из них. Интерес представляет пояснение автора о Дамалее, ставшем главным действующим персонажем пьесы. В истории абреки обычно представляются как небольшие группы людей, ведущие партизанскую борьбу за справедливость. Как повествуют фольклорные произведения, Дамалей был предводителем целого войска и его боялись даже верховные князья Кабарды, включая туда и Асланбека Кетукова (мы пишем это имя как Кетуков, хотя в историю он вошел как «Кайтуков», что искажает, на наш взгляд, фамилию князя). Дамалей – правдоборец, он физически силен и красив, не зря носит имя Дамалей («Дамэ» – плечи, «лей» – лишний – «лишние плечи», т.е. «широкоплечий»). Драматург предупреждает читателей, которым покажется слабым местом эпизод

пьесы, когда Гошеная, девушка княжеского происхождения, влюбляется в абрека Дамалея. Во-первых, эта любовь вполне естественна: Дамалей – видный, красивый, мужественный человек. Во-вторых, Б. Утижев таким приемом достигает остроты сюжета, столь свойственной трагическому жанру. Много тому примеров, когда классовые различия губили влюбленных.

Первое из трех действий пьесы происходит в «Череккале», резиденции князя Асланбека Кетукова. С самого начала Асланбек показан как грубый деспот, об этом говорит его манера разговаривать с дворянином Жамболатом, помощником, который тоже не отличается благим нравом. Жамболат тут же готов отстоять свое достоинство: Шолоху пришлось примирить их. Дочь Жамболата, молодая Гошеная, которую хотели выдать замуж за Крымского хана, попала в плен к Дамалею, хотя ее сопровождала солидная свита (за ней приехало 80 всадников, от Жамболата – 50 всадников). Кетуков разозлен, что без его ведома Жамболат решил выдать свою дочь, но это ему не удалось – ее взяли в плен, тем самым вызвав негодование крымских татар. Ссора между Асланбеком и Жамболатом заканчивается примирением благодаря посредникам и извинениям самого Жамболата. Однако страсти на этом не утихают. Шолох от имени первостепенных дворян Анзоровых, Кундетовых, Тамбиевых упрекает князей в раздорах и междоусобицах, жертвой которых стал в первую очередь народ.

Поскольку Асланбек Кетуков в ссоре с другими князьями, он хочет использовать Крымского хана в борьбе с Мисостовыми и Атажукиными. За советом он обращается к Жабаги Казанок (князь не любит народного мудреца за его честность и справедливость, вольность в суждениях, но именно он может помочь в решении определенных дел). Князь понимает, каким авторитетом пользуется Казанок в народе и старается это использовать в своих корыстных целях.

В диалоге между князем и Жабаги выясняется, что помощник хана Батгирей стоит за Кубанью с большим войском и ждет ответа. Кабарду ждут разорения из-за Дамалея, похитившего невесту хана. Хан требует 600 человек за одну девушку. И только отборных.

Драматург наделяет Казанок остроумием, мудростью и смелостью. Жабаги во многом соглашается с Кетуко, человеком смелым, умным, опытным. В то же время автор прямо указывает на такие серьезные недостатки, свойственные многим князьям, как безумная храбрость, отсутствие дипломатии, крайнее тщеславие. В такой форме

автор показывает свое субъективное отношение к поставленной в пьесе проблеме: когда решаются общенародные проблемы, необходимо умирить свои личные амбиции.

Образцом для подражания автор считает князя Кургоко, который был одним из тех, «кто взглядом мог вскипятить котел». (Очень яркое и удачное сравнение). Он опустил голову перед врагами, чтобы вывести народ из пожара войны [69, с. 146]. «А вы, – говорит Жабаги, – выхватываете саблю даже тогда, когда с головы упадет один волосок». Жабаги обещает освободить Гошенана из плена, а Асланбек готов сделать Дамалей полководцем, ибо уважает отважных людей. Чтобы разрядить обстановку, Жабаги хочет узнать мнение народа, попросить совета, для этого необходимо собрать Хасэ.

Второе действие переносит нас на опушку леса, где под горой Бжемuko сидят абреки, а их оружие отражает свет луны. Звучит мелодия героической песни. Помощники Дамалей вынуждены пригласить его, как того требует разгневанная пленница абреков – Гошенана. В диалоге между Дамалеем и первостепенной дворянкой Гошенана драматург акцентирует внимание на социальном конфликте, а именно на взаимоотношениях простых людей и их господ. Гошенана неприятно уже то, что она стоит рядом с человеком из низшего сословия. Ее слова полны зла, высокомерия, надменности. Дамалей сдержан, воспитан в традициях кодекса «Адыгэ хабзэ». Он не отвечает на угрозы, но когда они достигают апогея, автор находит интересный прием: Дамалей дает ружье княгине и советует, чтобы она выстрелила в него, злейшего врага, пленившего ее. Поступок сопровождается объяснением:

Если не суждено умереть, то пуля пролетает мимо,

Это как бог рассудит.

И я хочу, чтоб знала княжеская дочь:

Простые люди не держатся за жизнь зубами.

Перевод подстрочный

Утижевым используется еще один психологический прием: Гошенана метит ружьем в Дамалей, но вдруг ее глаза «застывают» на нем. Словно мгновенно прозревает при виде того, которого хочет убить. Она про себя говорит: «О боже мой!» Ружье выпадает из ее рук. Не выдержав такого напряжения, героиня и сама начинает падать. Красота Дамалей, его сдержанность, уверенность в правоте заставили в одно мгновение изменить многое во взглядах Гошенана.

Следующий «словесный поединок» Дамалей ведет с Жабаги Казаноко, который прислан в отряд Асланбеком Кетуковым. Жабаги

напоминает, что он был против выступления Дамалея. Дамалей непреклонен, его девиз: «Смерть или свобода». Жабаги убеждает Дамалея в том, что нельзя и не время проливать кровь соплеменников. Нехорошо и то, что пленили женщину. Во имя родины надо идти на компромиссы. Жабаги удалось добиться согласия на освобождение Гошенана взамен на несколько абреков, арестованных ранее Асланбеком.

Сложнее оказалось выполнение мудрым Жабаги второго поручения князя – о встрече и сотрудничестве с Дамалеем. По этому вопросу высказались и помощники Дамалея, которые склонили Дамалея к переговорам, ибо стране угрожает враг внешний, стоящий с войском за Кубанью.

Интересный ход событий мы видим в сцене освобождения Гошенана. Ее пригласил Дамалей и объявил, что она свободна. Неожиданно она заявляет, что хочет поговорить с ним с глазу на глаз. Следует монолог-объяснение в любви:

Ты будешь удивлен тому, что я скажу.
Я ненавидела тебя, была готова убить.
Сжечь молнией ненависти сердце твое. Но...
Во мне перевернулось все, я стала другой.
Может, в тебе есть что-то, чего нет в других.
Во мне боролись две половины: любовь и ненависть.
Мне стыдно, такого никогда и не бывало,
Чтоб княжеская дочь склонила голову пред рабом,
Но я бессильна перед сердцем своим.
Глаза мои выдают меня, взгляни в них.

Перевод подстрочный

Дамалей сконфужен, он не верит своим ушам, но Гошенана не шутит, она готова разделить с ним участь абрека. Он отвечает, что решить эту проблему труднее, чем «достать с неба солнце». (Какое сравнение!)

У Дамалея и Гошенана разные жизненные позиции: он ставит общественное благо выше личного счастья, она же укоряет и его, и мужчин, которые придумали слово «родина», завели традиции воевать за нее. Гошенана – женщина, и хочет семейного счастья, мечтает преобразить жизнь любимого мужчины. Но Дамалей, личность выражено общественного плана отвергает ее и велит покинуть стан абреков. Гошенана обращается к небу:

Бог наш! Как мне дальше жить?
Как себя от своего сердца уберечь?
Разве возможно отказаться от такой любви,

Кто смел пренебречь такой, как я?
Нет, наверное, на меня воздействовал шайтан,
Неправда все, что я сказала.

Перевод подстрочный

В ней борются два сильных чувства: любовь к благородному разбойнику и стертая обида гордой дочери своего класса. Гошеная уходит, она утверждает, что посмеялась над ним вдоволь. После долгого смеха, она в гневе говорит: «Клянусь, я не прощу... не прощу!» [69, с. 178].

Автор переносит читателя к другому разговору. Дамалей и Жабаги договариваются о дате общенародного собрания и расходятся.

В этом действии Б. Утижев дал возможность самораскрыться персонажам. Сменой событий, резким нагнетанием конфликтов и их спадами он держит читателя в напряжении и ожидании следующих событий и сцен.

Третье действие «Шьугагъэ» («Ошибка», «Просчет») происходит в просторном доме для гостей Асланбека Кетукова. Кроме князя, здесь присутствуют Жамболат, Жабаги и Тембот.

Князь Асланбек и Жабаги довольны тем, как прошли переговоры последнего с представителями народа, с оппонентами Кетукова, хотя Дамалей отказался от предложений. Но оба знают, что Дамалей присоединится к любому, если стране будет угрожать общий враг. Жабаги поверил в хорошие помыслы князя, но у Кетукова коварный план расправы и с абреками, и с другими кабардинскими князьями, с которыми он враждует. Для этих целей он решил использовать войска Крымского хана под командованием Батгирея, который возмущен тем, что Гошеная не доставлена до сих пор жениху – хану.

Драматург в прошлом действии неожиданно развернул ход событий. Гошеная влюбилась в Дамалея, а он отверг ее и отпустил. «Нет ничего страшнее обиженной женщины», – сказал один мудрый человек. Поэтому вполне оправдано, что брошенная женщина способна на месть и отчаянные поступки. Напряжение в пьесе нарастает. Войска Крымского хана не пришли к Кетукову, они остановились на границе и требуют, чтобы Гошеная привел к ним ее отец Жамболат. Это невозможно по этикету, об этом знает Батгирей, который хочет отомстить за свой позор и унижить кабардинского дворянина. Жамболат возмущен, но он вынужден сдерживать свои чувства под нажимом Асланбека. К тому же сама Гошеная передумала выходить замуж за султана, о чем заявила отцу, а затем и князю Асланбеку.

Асланбек вызывает к себе Гошенана. Их диалог – спор сильных личностей. Асланбек умен и хитер, он использует народные обычаи и менталитет для достижения своих корыстных целей. Но в отличие от других князей герой наделен безупречными манерами. Не зря в советниках у него состоит легендарный мудрец Жабаги. Он может воздать должное и женскому уму. Может сделать красивый комплимент женщине. Асланбек говорит, что ему теперь ясно, почему крымский хан спешит к ней, она красива «словно из сказки». На это Гошенана отвечает: «Я не думала, что красота может развязать язык князей». Асланбек усиливает психологическое воздействие на женщину:

А дахагъэр дыгъэу, кьохъэкI уэ, Гуашэнагъуэ.
Укьимысуи. А дыгъэм блэкьыгъуафIэкьым.
Эту красоту, как солнце, носишь, Гошенана.
И невозможно пройти мимо нее, не обжегшись.

Перевод подстрочный

Какое прекрасное определение красоты человека дает драматург – «носит в себе солнце!» Гошенана как бы светится изнутри [69, с. 188]. Она отказывается от своего жениха – хана. Не подействовали на нее ни хвалебные речи в адрес жениха, ни слова отца Асланбека о том, что дети беспрекословно должны подчиняться своим родителям. На все это она отвечает:

Сердцу не может приказать ни бог,
Ни князь, никто другой.
Ведь сердце – маяк в пути, а мы – ведомые его.

Перевод подстрочный

Асланбек пытается прибегнуть к другим, более радикальным мерам – ее могут связать и насильно отвести к хану. Не выдержав такого давления, она соглашается, но у нее одно условие: она дала клятву, что прежде лишит жизни одного человека.

Б. Утижев находит оригинальный и неожиданный поворот сюжета, который усиливает трагизм происходящего. На вопрос князя, кто же тот несчастный, девушка дает лаконичный ответ, что это Дамалей. (Вспомним ее слова во втором действии: «Я отомщу... я отомщу...»). Князь Асланбек обещает помочь ей воплотить в жизнь задуманное, но для Гошенана важно самой решить эту «проблему». Все чего она хочет – устроить ей встречу с Дамалеем и дать ей оружие. Подобное хладнокровие удивляет всех, но Гошенана непреклонна: он или она.

Подручный князя, Тембот, предлагает отравить Дамалея, но князь и дворяне возражают, ибо это не делает им чести. Драматург поддерживает интригу несоответствием адыгского этикета, которому должны следовать князь и окружение, и стремлением любой ценой устранить противника. Асланбек осознает, что в любом случае, если они убьют Дамалея, абреки нападут на них. С другой стороны, крымские татары на границе, невыполнение их условий подобно смерти. В конце концов решают отравить Дамалея, используя Гошенана. Приняв такое решение, Тембот бросил щепотку яда в «махъсымэ» (адыгский напиток). Оставшись одна, Гошенана произносит монолог о том, что толика порошка «может обрушить целый мир. О Дамалей, как ты мне сладок и горек, как беспощаден. На этом белом свете я никого не любила так сильно! Такой любви не бывает!!! Но ты заставил просить за нее как нищий на коленях... Я знаю, ты герой, но я не дам тебе умереть как подобает герою, ты будешь стоять на коленях, а я буду смотреть на тебя свысока. Ты растоптал мою любовь». С такими мыслями она собирается идти к своему возлюбленному.

Дамалея пригласили на переговоры с князем Асланбеком, но вначале привели к Гошенана. После приветствий она колко упрекает его в том, что он без присмотра оставил лес с абреками. Дамалей отвечает, что простые люди обретают свободу только в лесу, а про тех, кто им мешает, Гошенана самой хорошо известно – это «князья и их избалованные дочери».

Гошенана меняет тон, призывает к примирению и за это предлагает ему бокал с напитком, который заносит Тембот. Никто и не догадывается, что на самом деле замышляет эта женщина. Далее события разворачиваются стремительно.

Дамалей: «Выпью с удовольствием», и подносит бокал к губам. Гошенана взволнована, она окликает его: «Дамалей!» Он остановился и спросил: «Что?» Гошенана, одумавшись, советует выпить. Такое состояние психологически мотивировано. Дамалей отпил и спросил: «Что это за напиток?» Гошенана спокойно сказала, что это отравы, яд. Дамалей не поймет, Почему она выбрала именно такую позорную смерть. Гошенана с иронией говорит, что «умирать как мужчины могут только достойные» [69, с. 204].

Б. Утижев вкладывает в уста Гошенана оскорбительные слова, вызванные гневом женщины, чью любовь отверг Дамалей. Она напоминает возлюбленному о том роковом дне, когда была им отвергнута:

«В тот день, ты помнишь, я обещала отомстить». И она действительно сдержала свое слово. Ведь он презрел любовь такой женщины.

Даже в такой ситуации Дамалей не теряет самообладания и просит ее прислушаться к сердцу. Но Гошенего словно ничего не слышит. Ее душит обида. Она произносит лишь одну фразу: «Пусто в твоём сердце». Однако Дамалей непреклонен:

Ошибаешься, Гошенего, душа моя.
Любовь к тебе сравнима только с небом.
Я мечтал – наступит время, когда
Смогу все рассказать тебе.
Но вот ты все перечеркнула.

Перевод подстрочный

Гошенего в смятении, на ее слова «Ты... Я... Как?.. Если это правда...» Дамалей заявляет:

Наш Бог... Дорогой... Высокий,
Свидетель моих слов...

Неожиданно сюжет меняет свой ход. Гошенего хватает чашу с «роковым» напитком и произносит: «Если это правда, я допью этот яд» [69, с. 205].

После того, как Гошенего выпивает яд, она медленно падает на пол. В финале пьесы обреченные объясняются в любви: Гошенего просит, чтобы Дамалей обнял ее за шею... а Дамалей утверждает, что не будь этой минуты, он не смог бы познать счастья. В свою очередь Гошенего просит не думать, что ее поступок связан только с желанием отомстить, иначе «она не была бы человеком», его же «все равно убили бы, и он бы один покинул свет». Дамалей не хочет умирать во дворе князя, поэтому зовет Гошенего уйти к абрекам, которые ждут его...

Они умирают на сцене. Вдали звучит мелодия исторической песни. Входят действующие лица пьесы. Жамболат трогает лоб Гошенего... Но уже поздно. Он зовет: «Князь? Хызыр? Тембот?» Все расступаются, но он их не видит.

Склонившись над трупом дочери, Жамболат наконец смог выразить отцовские чувства, которые ранее не смел проявлять. (Дворянский кодекс запрещал открыто выражать свою любовь к детям). Здесь же он изобличает хладнокровие и жесткость характера дворян и князей, для которых главное – война, противоборство, стремление подавить соперника, подчиняясь законам кинжала и кулака. Смерть дочери изменила

мировосприятие князя. Однако Жамболат осознает, что он не сможет пойти против понятий своего класса. Опять вражда, раздирающая Родину.

Идет смена сцены, появляются абреки. В центре Жабаги, который осматривает трупы, винит себя в происшедшем. Кабарда плачет, но душа Дамалея зовет! Правда сильна, но ложь вооружена, даже мудрец не знает о будущем. Один Всевышний все знает! Персонажи тонут во тьме. Историческая песня переходит на мотив одной из песен об исходе адыгов в пределы Османской империи. Таким образом, Б. Утижев как бы «соединяет» нити трагедий, которые произошли в разные исторические эпохи.

Надо отметить, что в трагедии «Дамалей» Б. Утижев строго следует традициям жанра и принципам историзма. Ему удалось создать национальные колоритные образы Гошенана и Дамалея, несущие лучшие черты народа. Национальное своеобразие раскрывается в художественной речи персонажей, в особенностях проявления характера, представляющих разные классы того времени. Мы не раз подчеркивали богатство поэтического языка многих произведений Б. Утижева. Оно достигается не только благодаря прекрасному владению языком, но и огромному трудолюбию. Пьесы «Тыргатао» и «Дамалей» переработаны им после постановок в театре. Изменения коснулись в большей степени языка персонажей. Можно с твердой уверенностью сказать, что эти пьесы имеют новую редакцию.

В следующей трагедии «Князь Кучук» Б. Утижев продолжает анализ очередной исторической эпохи в жизни адыгов, приближаясь с каждой новой пьесой к современному периоду. В трагедии драматург обращается к событиям XIX века. (К сожалению, эту пьесу пока не увидел зритель театра, хотя она давно заслужила право на постановку в театре). Произведение состоит из пролога, эпилога и трех действий, которые происходят в Кабарде осенью 1825 года. Главным персонажем является Верховный князь Кабарды того времени Кучук Жанхотов. Рядом с ним члены его семьи: супруга Султаним, сын Жамбот, две дочери Хымсад и Чабахан. Кроме них, в пьесе и другие действующие лица: соперник Кучука князь Касболат Килшуков, полковник русской армии Бекмурза Жамирзоков, известные исторические лица П. Ермолов, А. Вельяминов, Ф. Бекович-Черкасский, а также безымянные русские в лице офицера, адъютанта, солдата. Окружение верховного князя Кабарды представлено следующими персонажами: религиозные деятель Умар Шеретлоков, князь Мухамед Тлипсоков, дворяне Темроко Анзоров, Батгерий Кундетов и др.

В прологе автор использует персонифицированный образ Псатха (букв. «Бог души»), который со сцены обращается ко всем адыгам, души и надгробные памятники которых рассеяны по многим странам. «Послушайте, Псатха, ведь я охраняю души всех ушедших, они же не умирают, – говорит Бог, – я радуюсь вашим успехам, переживаю, когда вижу равнодушных к отчизне людей, забывших свой язык, спрятавших в кошелек свою совесть» [69, с. 214]. Адыги с древних времен жили на прекрасных землях и страдали от этого. Прозаический текст Псатхи переходит в стихотворную форму, что усиливает эмоциональную окраску прямого обращения к народу:

О мой малый народ, который согреваю в сердце своем,
Хорошее и плохое которого не могу разделить.
Тебе пророчат исчезновение, но рано хоронят тебя.
Назло им мы окажемся сильнее всех обстоятельств.
Учтем все уроки прошлых времен.
Хочу вместе с вами пройти по тропам прошлого,
Чтобы взглянуть на «горькие пятна» этих дорог.

Перевод подстрочный

С помощью этого божества адыгской мифологии автор ставит основную задачу – исследовать ошибки прошлого, которые привели к трагедиям, одна из которых связана с жизнью и деятельностью верховного князя Кабарды Кучука Жанхотова.

Первое действие «Гузэвэгъуэ» («Тревога») переносит нас во двор Кучука. Князь отсутствует, он несколько дней назад уехал в горы улаживать какие-то споры с соседями. Дочери князя, Хымад и Чабахан, другие женщины рассуждают о потерях в войне, о тревожной ситуации, в которую попал единственный сын Верховного князя Жамбот. Вернувшись домой, князь узнает от Хашао, своего подручного, что Жамбот с группой молодых дворян напали на русскую станицу. В схватке погибло 11 казаков и двое кабардинцев. В плен взято 29 человек, угнано около 200 лошадей.

Князь разгневан поступком сына, он укоряет свою жену Султаным за то, что балует «единственного сына». До него дошел слух о том, что Жамбот не хочет ехать в горы, пока все не прояснится, несмотря на все уговоры.

Разговор князя с сыном является основным ядром первого действия. В какой-то степени здесь присутствует проблема «отцы и дети», однако это не главное. Кучук возмущен, он укоряет сына: «Почему ты

решил меня опозорить?» Тут он прибегает к старому методу воспитания – заносит плеть. Сын пытается оправдаться, объясняя, что никогда не поступился бы честью отца. Кучук смягчается и напоминает, что если он потеряет единственного сына, прервется цепь жизни целого рода. Он напоминает и о том, что его старшие братья погибли. Жамбот в свою очередь напоминает: «Они отдали душу, не уронив чести рода, да и в роду не было никого, кто бы жизнь предпочел чести». В других «не нуждается Кабарда». После этого князь повышает голос: «Неужели вы, напав на станицу, возвысили Кабарду?» [Там же]. Жамбот отвечает: «А где аулы, которые жили на месте этой станицы, кто их растоптал?»

Разговор отца и сына прерывает появление Индриса (кабардинский дворянин, лазутчик русских). Через него генерал Ермолов передал письменные требования Кучуку: немедленно вернуть всех пленных казаков, лошадей в трехкратном размере, лично князю доставить в Нальчикскую крепость собственного сына и его двух помощников по нападению на станицу. При невыполнении хоть одного из пунктов Ермолов обещает стереть с лица земли Жанхотово и близлежащие села.

После того как Индрис удалился, продолжился диалог отца и сына. Кучук спрашивает сына, осознает ли тот тяжесть положения, в которое поставил он отца. На это сын ответил, что во всех бедах виноват царь. Первый раз Жамбот решил выложить все мысли начистоту. На совет отца уйти в горы сын ответил отказом. Парадоксально, но Жамбот хочет личной встречи с Ермоловым, чтобы предъявить свои требования завоевателю и высказать все то, что наболело за годы рабощения народа.

Сын объясняет отцу, что старшее поколение уже не имеет ни физических возможностей, ни желания продолжать борьбу за свободу отечества. У адыгов во все времена были враги, которым не удавалось подчинить их себе. Главный враг – междоусобица. Кучук и Жамбот долго искали выход из положения. Жамбот советует обменять военнопленных на тех, кого удерживают казаки, их двести человек из сожженного аула Карамурзова. Там же находится и жена князя Карамурзова Алия, которую насильно сделал любовницей Черкасский. Обо всем этом Жамбот хочет сказать лично Ермолову. А за свои деяния он готов нести ответственность.

Разговор с сыном князь Кучук считает необходимым продолжить на Хассе, ибо поднятая проблема имеет всенародное значение. На этом драматург заканчивает первое действие.

Второе действие им обозначено под названием «Хасэ», что логично вытекает из композиции пьесы.

На Хасу (съезд) являлись адыгские князья, дворяне и их многочисленные сопровождающие. С древних времен у адыгов общенародные вопросы и проблемы решались на подобного рода собраниях. Данный съезд был чрезвычайным, ибо после разгрома Кабарды Ермоловым (1822) в обществе сохранилось напряжение. Многие из кабардинцев не смирились с политикой русского царизма. Десятки князей с подвластными ушли за Кубань, чтобы продолжить борьбу за независимость. Не было единства и среди тех, кто остался в Кабарде. Жестокость русских генералов во главе с Ермоловым вызывала ответные действия среди покорных. Особое неприятие сложившихся обстоятельств было у молодых князей и дворян, которыми руководил сын Верховного князя Жамболат. Он жаждал мести за поруганную родину и не был готов к компромиссам. Его поступок стал причиной созыва данного съезда.

Съезд вел Кучук, он дал возможность выразить разные мнения князей и дворян о том, что произошло и каковы выходы из сложного положения. Борис Утижев при написании пьесы учел богатые традиции адыгов в ведении заседаний Хасы. Хаса для народа – это своего рода народный парламент. Хорошее знание этнологии и политической ситуации того периода помогли драматургу достичь высокого уровня историзма и убедительности в изображении эпохи сложных взаимоотношений России и Северного Кавказа.

Образ Кучука выписан автором в этом действии пьесы тонко. В его уста драматург вкладывает обдуманные слова и выражения. Кучук сразу же извиняется, что все общество встревожил его сын, и тут же добавляет: «Что делать, жизнь похожа на кипящую воду, сейчас такое время, когда указания старших и действия детей сильно расходятся» [69, с. 245]. Он терпеливо выслушивает всех, возвращая некоторых ораторов в рамки адыгского этикета. На хасу собрались люди, высказывающие противоположные мнения, укоряющие других. Каждый старается ответить на основной вопрос: на кого должны опираться кабардинцы, да и все адыги в дальнейшем?

Умар Шеретлоков (он вошел в пьесу как конкретное историческое лицо), крупный религиозный деятель Кабарды, высказывает свое мнение о том, что адыги должны идти под крыло единственной и могущественной Турции. Его роль предваряется молитвой, у него свои аргументы, свои сторонники (Батгирей Кундетов, Темроко Анзоров и др.).

Совершенно иной точки зрения придерживается Касбулат Килшуков, соперник во многих вопросах Верховному князю. Он красноречив так же, как и Умар: «Насчет молодых людей: я не согласен принести их в жертву. Можно ли верить правосудию тех, кто обещает сжечь наши селения? Каких только бед не принесли эти царские генералы нашей отчизне: забрали земли, скот, истребили людей. Если раньше они приходили в наши дома и убивали нас, то сейчас требуют, чтобы мы отдали своих людей им. Стыдно должно быть нам. Это оскорбит честь наших предков». После этих слов оратор напоминает: «Здесь все знают, Кучук, наши мнения не совпадают. Не скрываю, мне не нравится твоя политика. Подозревать, что ты вместе с врагами не смею, тебя избрали Верховным князем путем голосования. С другой стороны, потакать завоевателям не велено никому. Я в основном сторонник восточной ориентации, но не могу поддержать и Умара, ибо Турция теряет свою силу. Считаю Персию наиболее надежной опорой, ее поддерживают арабы, курды и др.» [69, с. 252].

Свою лепту в дискуссию вносит князь Бекмурза Жамирзоков, полковник русской армии. Он оппонирует выступавшим – Турция теряет силы, но еще хуже обстоит дело в Персии, где междоусобица довела край до нищеты. А насчет фактора религии Бекмурза напоминает Умару, что персы и адыги относятся к разным течениям мусульманской религии. Бекмурза – один из наиболее удачных образов в пьесе. Автор наделил его спокойствием, взвешенными суждениями. На грубые замечания оппонентов (особенно Касболата) он отвечает аргументированно, не повышая голоса. Бекмурза 20 лет жил в Петербурге, выучил русский, немецкий, французский языки, изучил жизнь и государственную структуру России, знает силу этого государства. Находясь вдали от родины, он старался быть полезным для нее. Он советует находить общий язык с Россией, это хорошо знали предки адыгов еще в далеком прошлом.

Благодаря связям с Россией, адыги пользовались высоким авторитетом у соседних народов, но, как замечает Бекмурза, последние десятилетия эти связи разрушаются. Говоря о конкретном случае, Бекмурза, прекрасно знающий характер Ермолова, советует выполнить все условия генерала для смягчения участи напавших на станицу.

Драматург к спору вовремя «подключает» человека совершенно другого характера и иной точки зрения на происходящие события. Это – Татлостан Атажукин. Приведем часть их диалога:

Татлостан: Может, твою речь составил сам Ермолов?

Бекмурза: Не говори глупости, я не знаю и не хочу знать тебя.

Татлостан: Все равно скажу: офицер царя-кровопийцы. Я – Татлостан Атажукин, сын князя Темболата.

Бекмурза: А-а-а, слышал твою историю, что ты абрек, по происхождению тума (тума – рожденный в неравном браке князя), и не намерен говорить с тобой.

Татлостан: Если этим хочешь меня унижить, то ошибаешься. Среди тумы по происхождению не было трусов и предателей, а среди вас (князей) их полно.

Татлостан приводит в пример князей Бековичей-Черкасских, которые, находясь на высоких должностях в России, ничего не сделали для своих соплеменников. Разве не из таких Ельмурзов Темболат, ставший Федором, «истребивший наши аулы, а что он сделал с аулом Карамурзова?» Послушайте «плач лабинцев» [69, с. 258–259]. Татлостан утверждает, что нельзя надеяться ни на Турцию, ни на Персию, ни на Россию и предлагает уйти в горы и объявить партизанскую войну.

Споры иногда выходят за границы этикета. Бекмурза и Татлостан берутся за рукоять кинжала, но Кучук пригрозил соперникам: «Стыдно, господа!» Кучук отвергает ошибочные мнения очень деликатно, подкрепляя аргументы словами «вместе с тем, я точно знаю вашу любовь к нашей родине и к нам, как и ваше желание внести свою лепту в будущее отчизны» и т.д.

В конце съезда Кучук остроумно вспомнил один из увиденных им в жизни «ЩіэпщакІу» (Развлечение раненого, чтобы облегчить боль, не дать ему заснуть, дабы не повредить рану). Участники этого обряда, споря и решая другие вопросы, «забыли» о самом раненом. Князь извинился за такое сравнение съезда с тем случаем.

Отвечая некоторым оппонентам, князь говорит: «Да, я знаю, что многим не нравится то, как я веду дела. Ругайте меня за глаза, плюйте, согласен... но спасите Кабарду. Мне приходится унять свою гордость, иногда гнуть спину, но это я делаю вопреки своим амбициям, для пользы Родины. Касболат, Вы счастливы – Вы делаете то, что нравится Вашему уму и сердцу. Вы никогда не перечите своим желаниям, не тормозите душу. Я бы тоже хотел так жить. Но я должен защищать старых, детей, женщин, останавливать прытких молодых». Касболат покидает съезд, призвав пойти на союз с Персией. После этого Кучук с грустью говорит: «Во время трагедии люди должны стать ближе друг к другу, в душе мягче и добрее. Однако нам, адыгам, и этого не удалось достичь». Глядя на требования Ермолова, он добавляет: «Мы

не смогли найти решения этого клочка бумаги, которая потеет в моих руках» [69, с. 263]. Данная художественная деталь – бумага, «потеющая в руке» – отображает степень нервного напряжения верховного князя.

Под конец Хасы встает князь Кетуко Докшоков и говорит, что нельзя так расходиться, не приняв решения. Он предварительно спросил, что думает сын Кучука – Жамбот. Верховный князь ответил: «Жамбот хочет сам пойти к Ермолову, хотя сомневаюсь в жалости генерала. Не знаю, но сын надеется...».

После этих слов Кетуко признался, что перед съездом с ним встретила большая группа князей и дворян в количестве 25 человек и предварительно договорилась отдать для данного дела не менее тридцати верховых лошадей с седлами. Мы надеемся, что после этого не тронут наших молодых людей.

Поблагодарив за поддержку, Кучук закрывает съезд.

В третьем действии автор переносит нас в стан генерала Ермолова. На стене портрет царя, символы Российского государства. Генерал Ермолов сидит, нахмутив брови. Согнувшись немного, Индрис что-то объясняет ему. Вокруг стоят Вельяминов, Бекович-Черкасский, а по углам – солдаты. Ермолов возмущен тем, что состоялся съезд кабардинцев, хотя он запретил все собрания задолго до этого. Он обвиняет Индриса, своего лазутчика, за недоработки, как и Вельяминова. В пример им он приводит Черкасского, служащего верой и правдой России. Черкасский отвечает комплиментом на похвалу и замечает: нет худа без добра, ведь на съезде Индрис воочию узнал всю картину расстановки сил в кабардинском обществе, ориентацию разных групп, конкретных их предводителей.

Ермолов саркастично говорит с Индрисом, а потом предлагает ему сменить религию и принять христианство. Индрис растерян. И здесь Черкасский находит выход. Он убеждает генерала в нецелесообразности этого мероприятия. Индрис должен остаться мусульманином, в противном случае он не сможет следить за религиозными деятелями своего народа. Следует даже помочь ему поехать на хадж, чтобы войти в доверие консервативных противников.

Следующим предметом разговора для Ермолова становится Кучук Жанхотов. Он хочет выяснить: за что он стал Верховным князем и почему он остается в этой должности, хотя Ермолов своим указом отменил этот институт еще в 1822 году.

Драматург через диалог Ермолова и Вельяминова как бы «взглядом с противоположной стороны» дает дополнительную характеристику

Верховному князю Кабарды Кучуку Жанхотову. Ермолов удивлен, почему он до сих пор является председателем суда. Старший сын Кучука погиб в борьбе с русскими, средний ушел в абреки и погиб при нападении на русскую крепость. Младший, как говорит Ермолов, «оказался большим зверем, чем хаджиреты» [69, с. 272]. Вельяминов думает, что Кучуку покровительствует сам Ермолов. Он сообщает, что генерал Гудович в свою бытность хотел столкнуть кабардинцев с чеченцами. Отряд кабардинцев тщательно подготовился для нападения на чеченцев, но Кучук тайно встретился с чеченцами и расстроил все планы колонизаторов. Ермолов, Вельяминов и Черкасский решают сместить Кучука, но тут свои соображения предлагает Индрис.

Индрис против смещения с должности Кучука, т.к. это еще больше поднимет авторитет князя, который и так высок у кабардинцев и соседних народов. С ним многие считаются, это важно в психологии кавказцев. Индрис предлагает держать Кучука с помощью создавшегося положения. У князя остался единственный сын, его нужно посадить в тюрьму, оставив отцу надежду. Тогда Кучук станет ручным. На этом варианте остановились генералы.

В финале пьесы разрушаются планы и тех и других. В крепость приехал князь Кучук с сыном и его друзьями в сопровождении множества всадников. С ним не захотел встретиться Ермолов, который уехал в Моздок, а дело поручили Вельяминову. (Индрис тайно исчез). Вельяминов груб в разговоре с Кучуком. Последний замечает, что «грубость всегда уводит от истины».

В этом нелегком диалоге драматург нашел для Кучука весомые ответы на нападки генерала Вельяминова. В конце генерал обвинил кабардинцев в том, что они не хотят мирных отношений, им «понятен только язык оружия». На это Кучук отвечает: «Вот этот язык, которым вы слишком увлеклись, не дает положительных результатов» [69, с. 282]. Он напоминает, что при генерале Ратищеве отношения с русскими стали налаживаться. Вельяминов отреагировал на это замечание остро: «Вы хотите сказать, приехал Ермолов, за ним Вельяминов, и все испортили?» [Там же]. Князь ушел от ответа, который напрашивался сам.

Далее события в финале пьесы разворачиваются стремительно. Слышны крики, шум. Кучук не понимает, в чем дело. Вельяминов с улыбкой отвечает, что идет пленение Жамбота, которого будут судить в Шаткале (ныне Ставрополь), а там, если не приговорят к расстрелу, то сошлют туда, откуда он не вернется живым. Кучук в тревоге восклицает:

«Ведь мы еще ничего не обговорили?» Его слова повисают в воздухе. Аджютант вбегает и сообщает, что один солдат убит, их не смогли пленить, они заперлись в башне. Вельяминов предлагает шанс смягчить участь сына, если Кучук разоружит его и его коллег. Кучук просит не ставить ему такой ультиматум, но слышит резкий ответ... У него не остается другого выхода, Кучук идет к башне.

Б. Утижев вложил много мастерства в диалог отца и сына, наполнив его психологизмом, национальным колоритом. Кучук уговаривает сына сдать оружие, предупреждает, что этот «красный генерал» жесток и непреклонен. Но сын не отказывается принять условие Вельяминова: либо тюрьма, либо смерть. Он предпочитает умереть как мужчина.

Кучук уговаривает сына и его друзей, напоминая, что они так молоды и не могут играть жизнью. Последний ответ сына таков: «Отец! Только за то, что ты мой отец, делает меня обязанным обожествлять тебя. Но мной движет не только родство. С тех пор как я помню себя, я радовался и гордился тем, что у меня есть такой отец, который никогда не уступит никому умом, силой и достоинством. Прошу, не сгибайся перед ними. Не ломай мои надежды, если хочешь, чтобы я ушел из жизни довольным». На крик отчаяния «...Бот», сын произнес последнюю фразу: «Пусть наш уход Всевышний обернет пользой для Кабарды», после которой отец понял – сын непреклонен, и он вернулся назад и сообщил генералу об этом. Кучук объяснил: «Сыну не позволят наши обычаи поступить иначе» [69, с. 287], на что тот грубо ответил: «Традиции, плевать я хотел на них» [Там же]. Разозлившийся генерал дал команду открыть огонь по башне и взять пришельцев живыми.

Жамбот и его друзья мужественно защищаются, убив двух солдат и ранив несколько нападавших. Генерал хитер, и он дает Кучуку еще один шанс на спасение сына. Но при этом у него одно условие: он должен собрать отряд и напасть на соседних чеченцев. Князь сумел отразить и это психологическое давление. Он отвечает с достоинством, что ни он, ни его предки не предавали соседей, дорожили миром, и он не нарушит эти обычаи. Б. Утижев изображает ситуацию: возможно ли поступиться честью, спасая жизнь родного сына. Это был нелегкий выбор между единственным сыном и дружбой с соседями. Вельяминову не понять этого. Он дает команду на поражение. Идет стрельба, звучит музыка, в которой слышны стоны, плач детей, крики офицеров и солдат.

В прологе на сцене лежит труп Жамбота, покрытый черной буркой. Над ним стоит Кучук Жанхотов. Около трупа сидят Султанам, Хымсад,

Чабахан, Дыщана. Музыка становится трагичнее. Кучук произносит: «О Кабарда, край героев, мы тебя теряем, как я теряю единственного сына». Звучит известная мелодия-плач «ИстамбылакЛуэ». Появляется «Псатха», олицетворяющий надежду. Пьесу «Князь Кучук» Б. Утижев написал в прозаической форме, хотя «Тыргатао» и «Эдип» созданы в стихотворной. И это вполне оправданно. Хотя каждая из этих трагедий основана на историческом материале, пьеса «Дамалей» посвящена новому времени – XIX веку, а «Эдип» и «Тыргатао» относятся ко времени древней давности.

Тематика «Дамалея» более сложная, и события, отображенные в ней, – противоречивые. Если тематика «Тыргатао» и «Эдипа» разрабатывалась еще в эпоху античности, то политические события на Кавказе во времена Русско-Кавказской войны до Б. Утижева не исследовались драматургами. Автор не хотел быть скованным канонами стиха, которые ограничили бы показ сложнейших событий. В этой пьесе Б. Утижеву удалось соединить трагедию одной семьи и всего народа. Главный персонаж пьесы Кучук Жанхотов потерял всех своих сыновей. Верховный князь Кабарды Кучук хотел смягчить удары судьбы своего народа в период колонизации края. Он метался между агрессорами и защитниками родины, хотел примирить их, найти компромиссы. На первый взгляд странно, что с ним считались царские генералы, хотя его собственные дети гибли в борьбе с ними. Этот сюжетный ход позволил показать великолепный образ Кучука, мудрого, волевого и честного представителя народа.

Драматургу удалось показать глубоко национальный характер этого героя, которого не сломали ни гибель собственных сыновей, ни другие столь же трагические обстоятельства. Особенно отчетливо это проявлялось в последнем действии – в финале, который стал образцом высоты человеческого духа, силы характера кабардинского князя Кучука Жанхотова, чье имя сохранилось в устном народном творчестве всех адыгов. Финальная сцена в исполнении артистов Кабардинского театра снята кинорежиссерами, и ее часто повторяют на телевидении, что является лишним свидетельством высокого уровня исследуемого произведения. Кабардинский театр не раз заявлял о желании создать спектакль на основе пьесы «Князь Кучук». И скорее всего в ближайшее время у зрителя появится возможность видеть его на сцене.

Трагедия «Эдип» (1993–1996) стоит особняком в драматургии Б. Утижева. Эта пьеса поистине новаторская в адыгских литературах,

ибо ни один из наших писателей до него не обращался к древнегероическому мифу и не пытался осмыслить ее с точки зрения нашего времени. К сожалению, после постановки спектакля появились некоторые недоразумения, связанные с авторством пьесы. Эти недоразумения исходят от незнания некоторыми «интеллигентами» мирового литературного процесса, в котором было много случаев обращения разных писателей и драматургов к одному мифу, создавая на его основе оригинальные произведения.

Б. Утижеву пришлось давать объяснения в прессе, лишний раз доказывая, что он подлинный автор пьесы, а не переводчик. В телепередачах спектакль несколько раз шел без указания фамилии автора, а одна журналистка напечатала статью, в которой она похвалила актеров и Б. Утижева за «прекрасный перевод», о чем только несколько лет спустя автор пьесы написал в статье «Этюды о драматургии с грустинкой» [70]. В этой статье Б. Утижев остроумно отметил: «Да, я понимаю, наверное многих смущает (а некоторых даже раздражает) не очень сочетаемое сочетание «Эдип» с фамилией Утижев. ...Святая античная тема и рядом имя обыкновенного..., сугубо кабардинского драматурга» [70]. Оплотность того, кто организовал по телевидению передачу бенефисного спектакля «Эдип» (она посвящалась бенефису выдающегося кабардинского актера Пшизабия Мисостишхова) настолько была бестактной, что драматург написал: «Какое было бы для меня облегчение, если бы какой-то умный и непредвзятый критик или литературовед взялся наконец за сравнительный анализ текста моего «Эдипа» и текстов хотя бы двоих-троих классиков европейской драматургии, написавших свои произведения на этот сюжет, тогда стало бы очевидным, что ни в смысле текста, ни в смысле сюжетостроения нет никаких прямых заимствований».

Автор уверен, что ни одна строфа, и ни одна картина в его же пьесе не совпадают ни с одной у его предшественников. Действительно, пьеса Б. Утижева, как и все его другие произведения, является глубоко оригинальной и самостоятельной. Это хорошо известно и кабардинским литературоведам, и всем знатокам искусства. Но факт остается фактом: из-за невнимательного отношения к автору последний отказался от продолжения данной темы. По этому поводу он говорил: «...Я собирался написать две пьесы по сюжету этого мифа, т.е. драматургическую дилогию. Вторая пьеса должна была называться «Антигона». Были уже написаны фрагменты некоторых картин, но вскоре, увидев какое глухое и

неожиданное для меня неприятие встретила эта пьеса в руководстве Кабардинского театра, я пристыл и забросил вторую пьесу» [70, с. 588].

Общеизвестно, что миф о царе Эдипе стал основой пьес, написанных в разное время и разными художниками слова, такими как Софокл, Сенека, Боккаччо, Вольтер, Корнель, Шекспир и многие другие. И каждый из них подходил к этому мифу по-своему, в силу своей творческой индивидуальности и фантазии. Таким же правом воспользовался и Б. Утижев, который всегда и во всех произведениях стремился к оригинальному видению вещей, не подражая никому. Это мы видим и в данной пьесе. Мало того, он как-то незаметно сумел посмотреть на трагедию Эдипа «кабардинским взглядом», «утижевским взглядом». Это совершенно органически сочетается в пьесе с мировоззрением художника, живущего на рубеже XX и XXI столетий, интеллектуальный потенциал которого вбирает в себя и дух античности, и идеи Ренессанса, и теорию Зигмунда Фрейда, и постмодернизм. Миф о царе Эдипе настолько известен в цивилизованном мире, что Б. Утижев в описании действующих лиц не дал никаких характеристик, объяснений, не указал даже возраста персонажей, как он это делал по отношению к другим драматическим произведениям.

Еще одно важное замечание по поводу того, почему Б. Утижев обратился к теме, не всегда понятной широкому читателю. В цитируемой нами статье «Этюды о драматургии с грустинкой» Б. Утижев сам лучше всего аргументирует свой выбор: «У каждого литератора есть сверхзадачи. Одной из таких (если не самой главной) для меня является выявление затаенных художественных возможностей кабардинского языка, испытание его на показе самых высоких чувств, самых больших страстей, на которых оттачивались великие языки великих народов. А миф о царе Эдипе считается самым трагичным и душераздирающим. Об этом говорил и великий Вольтер, сам написавший трагедию о судьбе царя Эдипа.

Вот почему я выбрал эту тему для кабардинской пьесы. А тем, кто хочет подвести его к Фрейду и патологии, я ответил бы коротко: «Это ваши проблемы». На наш взгляд, эта сверхзадача блестяще удалась драматургу в этой трагедии. Он сумел не только показать возможности родного языка и расширить их, но дал шанс также многим актерам проявить свое высокое ораторское искусство. Пьеса построена по законам «перипетии», когда в судьбе персонажа происходят резкие, неожиданные переходы. По Аристотелю, неприятия предполагают

«перемену делаемого в его противоположности», например, от счастья к несчастью и т.д. В трагедии это ведет к катастрофе. Б. Утижев строит свою трагедию так, что в ней не действие, а слово играет главенствующую роль. Такая особенность помогла артистам полностью проявить себя. «Эдип» был показан на фестивале театров Северного Кавказа во Владикавказе в 2000 году и стал призером. В самой же республике режиссер и три актера были удостоены государственной премии Кабардино-Балкарии.

Эта пьеса была выбрана и для бенефиса любимого всей республикой артиста и актера кино Пшизабия Мисостишхова, сыгравшего в ней одну из главных ролей.

Действие пьесы происходит в Древней Греции во времена правления царя Эдипа. Во введении автор говорит об особенностях пьесы, о возможностях режиссуры в показе массовых сцен, придающих масштабность событиям. Он пишет: Человек не может перчить судьбе. Это правда, но он всегда стремится уйти от тяжелой доли, быть сильнее судьбы, и это возвышает его. За это боролись Эдип и Эпикаста, царская чета. Их постигло великое горе, но они постарались не испачкать душу [73, с. 5–81]. В прологе звучит тревожная музыка, стоны людей, страдающих от страшной болезни. Как и положено в античной драме, хор активно участвует в действии, он расположен внизу скалы. Им руководит «Хорпаш» (Ведущий хора). Он обращается к небу, к великим богам спасти людей от болезни, объяснить им, за что покарали их, дабы исправить свои ошибки. Боги отвечают:

Маленькие люди, коих много, наши созданья!
Мы видим все, слышим все. Если не хотите потерять свой край,
Найдите убийцу царя Лая, сына Лабдака.
Он среди вас, убейте его. Иначе
Смерть будет витать над вашей землей.

Перевод подстрочный

Уходит хор. Сцена освещается, и перед взором предстает крепость царя. Тревожная музыка еще звучит. На сцене Эдип, Креон и Адмет. Последний доложил царю об ответе богов. Начинается длинный диалог Эдипа и Адмета, помощника царя. Начинаются поиски выхода из тяжелого положения некогда цветущего края. К разговору подключается и Креон, который предлагает созвать общенародное собрание. Адмет предлагает Эдипу свои услуги: пойти к предсказателю, провидцу Тирессию – может, он что-то слышал от богов. Эдип в свою очередь отблагодарит Тирессию в случае успеха.

Люди устали, из крепости велено не выходить никому. Сыновья Эпикасты и Эдипа, Этокл и Полиник, хотят выйти за крепость, но мать напоминает о запрете отца. Их сестра Антигона, как и ее братья, тоже в тревоге, но по другому поводу: она влюбилась в Гемона. Он при встрече с Антигоной говорит ей: «Мне кажется, что Ваша мама знает о наших отношениях», на что Антигона отвечает:

На земле нет большего секрета, чем любовь. Но
Она сама не может себя скрыть. Любовь сама загорается в сердце,
А отсюда светит, и все узнают о ней,
Хотя я стараюсь скрыть ее как могу.

Перевод подстрочный

Так лирика вплетается в ткань эпического повествования. В совершенно другой тональности лирика использована и в диалоге Эпикасты с Эдипом. Эпикаста ревнует мужа, она боится, что с годами муж охладит к ней, боится старости, увядания. Она говорит: «Что может быть несчастнее той, которая стареет на глазах у мужа?» Эдип отвечает: «Не говори так», на что слышит ответ: «Это не я, а годы говорят, время, уносящее меня во тьму». Эдип мудр, он знает, как утешить жену, находя нужные слова о любви, о детях, но его мысли сейчас о трагедии родины.

Созывается общий сход, на котором Тирессий объявляет, что убийца среди них, и он его знает, но не может сказать. С этим связан большой секрет. Провидца уговаривают Адмет, Эдип, Креон, Эпикаста. В конце концов Тирессий сдается и объявляет, чтобы его потом не обвинили. И начинается рассказ: «У владельцев нашего края царей Лабдакидов в роду есть проклятие, у них ни один сын не умирает своей смертью. Отца убивает сын», на что Эдип возражает: «У Лая не было детей, ни сына, ни дочки» [73, с. 28].

Все требуют назвать убийцу. Тирессий обращается к богам, зачем ему выпала такая доля. Эдип: «Народ требует правды», а Тирессий в ответ: «Правда убивает людей».

Драматург умело нагнетает страсти, высказывания становятся более эмоциональными. Эдип доходит до злости и предлагает убить упрямого Тирессия, кто-то даже советует казнить его внучку. Тирессий просит всех принести клятву, что они будут говорить только правду. С помощью хора все клянутся. (Слова оратора повторяет хор).

Ответ Тирессия прозвучал как гром среди ясного неба: убийца – Лая царь Эдип. Этим шокированы Эдип и Эпикаста. Эдип кричит:

«Закрой свой рот». Тирессий: «Ты заставил меня открыть рот. Но то, что я сказал, блекнет перед тем, что я еще скажу» [Там же]. Идет перепалка между Эдипом и Тирессием. В разговор включается Креон (он рад такому сценарию, у него свои далеко идущие цели). Против Креона выступает Эпикаста. В конце концов, сход переходит к форме судебного разбирательства. Такие формы публичного, всенародного суда бывали на Хасах у древних адыгов. Автор помнит об этих традициях, и это передается в какой-то степени читателю.

Тирессий становится ведущим суда, и первый вопрос его обращен к Эпикасте: «У вас были дети от первого мужа?» После долгих препирательств она выдает то, что скрывала столько лет от Эдипа – у нее от первого мужа царя Лая было двое детей. Лай сам отравил в свое время своего отца, чтобы стать царем. Опасаясь этой участи, по его указанию, Форбас живым закопал двух сыновей Лая и Эпикасты. Рассказ матери держит зрителя в напряжении.

За Эпикастой Тирессий переключился к Эдипу и начинает допрос: «А какова ваша личная история?» [73, с. 49]. Из рассказа выясняется, что он из г. Коринфа, его отец Полиб, мать – Мeroпа в этих краях появились случайно. Он встретил здесь тяжелую обстановку: после гибели царя Лая шла борьба за престол, а город был окружен ахейцами. Автор находит здесь интересный ход: дальнейший рассказ об Эдипе поручается продолжить Эпикасте.

Эпикаста, видя силу врага, предлагает решить судьбу противостояния греков и ахейцев в личном поединке двух представителей. От ахейцев в круг вышел сам предводитель, человек грозный, «слоноплечий». Свита царя греков, в том числе и Креон, как метко отметила Эпикаста, стояла молча. Тогда в круг вышел человек из народа, который победил неприятеля и спас город. Это был Эдип. Таким образом, он стал царем. (Вспомним, и в истории адыгов был случай такого единоробства в XII веке, поединок Редады и Мстислава).

Тирессий обращается к Креону с вопросом, что тот знает о гибели Лая, ведь он был близок к нему. Царь Лай погиб на охоте, но Креон утверждает, что его не было с ним в тот день. А на второй день в лесу обнаружили трупы царя, его спутников и убитую козу.

Слово переходит к Эдипу. Его рассказ и рассказ Креона частично совпадают. Эдип в тот день тоже был на охоте и подстрелил дикую козу. В этот момент к нему подскочил всадник с криком, что козу убил он. Эдип легко толкнул морду лошади, а всадник железной палкой

попытался убить Эдипа, но он увернулся и сразил его. На Эдипа двинулись еще четыре всадника, троих он одолел, а один убежал. После этих событий Эдип прибыл к грекам и застал город в окружении ахейцев.

Креон с радостью утверждает, что по обоим свидетельствам – убийцей царя Лая является Эдип.

Следуя методу «Перипетий», драматург неожиданно меняет ход событий и на этот раз, держа зрителей в напряжении. События не происходят на сцене, о них читатель узнает из рассказов персонажей. Они, в свою очередь, неожиданны и для большинства действующих лиц пьесы. При упоминании имени царя в роли убийцы Эдип, прежде всего сам удивлен, ибо и он рьяно искал виновника. Возмущена и Эпикаста.

В перекрестных допросах появляется зацепка в пользу Эдипа, утверждавшего, что с ним на охоте в конфликт вступили пять всадников, а Креон свидетельствует о трех всадниках, сопровождавших в тот день царя. На сцене появляется старик заросший, плохо одетый. Эдип узнает его: «Он тот, кто убежал от меня тогда. Скажи, не было же с вами царя?» [74, с. 456].

Старик разочаровал Эдипа. Там был царь Лай, и его убил именно Эдип. Свидетель точно вспомнил, во что был одет Эдип в то время. На вопрос, почему Эдип покинул родителей и свой город, он сказал:

Любил я всей душой отца и мать.
И дня не мог без них прожить.
Но однажды светлый Аполлон
Предсказал страшную судьбу –
Лишить жизни своего отца.

Перевод подстрочный

О другом страшном предсказании Эдип попросил не говорить. Он ушел тогда в лес, чтобы сохранить свою честь и бороться против судьбы своей.

Царь Лай, которому тоже предсказали смерть от собственного сына, тоже боролся с судьбой, но более жестокими методами. В греческой легенде говорится: «... Лай женился на дочери Менойкея Иокасте, он долго спокойно жил в Фивах и лишь одно тревожило его: у него не было детей... Он решил спросить бога Аполлона о причине бездетности... Жрица Аполлона ответила: «Сын Лабдака, боги исполнят твоё желание, будет у тебя сын, но ведай: ты погибнешь от руки своего сына. Исполнится проклятие». Далее миф утверждает, что у него родился сын, но Лай решил его убить, проколол ноги младенцу,

связал ему ноги, и через раба Форбаса решил выбросить в горах на растерзание зверям. Последний не выполнил волю Лая, оставил мальчика в живых и отдал рабу коринфского царя Полиба. Тот со своей женой были бездетными, они взяли и воспитали приемыша. Эдип, будучи уже взрослым, услышал от одного человека о том, что Полиб и Мeroпа – не его родители. Эдип, придя домой, долго просил их рассказать правду, но те не признались. Эдип ушел из дома в виде странника и обратился к Аполлону, а тот устами Пифии ответил: «Эдип, ужасна твоя судьба! Ты убьешь отца, женишься на собственной матери, и от этого брака родятся дети, проклятые богами и ненавидимые людьми» [75].

Мы привели эту длинную цитату, чтобы показать, как творчески подошел Б. Утижев к исходному материалу. В отличие от легенды драматург ввел сцену охоты, где и произошло убийство царя Лая и его спутников. В легенде же у подножия Парнаса ехала колесница, в которой сидел величественного вида старец, его глашатай грубо приказал скитальцу Эдипу сойти с дороги. Рассерженный Эдип ударил глашатая и хотел пройти мимо, но старик посохом ударил его по голове. Старик погиб, Эдип расправился и со слугами, но одному рабу удалось скрыться. Есть и другие решения, отличающие сюжет Б. Утижева от легенды. Совершенно по-другому решена и смерть Эдипа. По легенде Эдипа не сразу изгнали из дворца. Он уже уходил слепым старцем. Дальнейшая судьба его связана с дочерью Антигоной, которая пришла на помощь, а затем появилась и Исмена. В пьесе Б. Утижева Эдип погибает в финале, а власть царя достается хитрому Креону. Креон не допустил сыновей к власти, используя то обстоятельство, что они еще молоды для такой должности, а в легенде Креон разделил власть с сыновьями Эдипа, со временем эти сыновья стали врагами, да и Эдип умирает своей смертью.

Б. Утижев «дозированно» и последовательно раскрывает тайны трагедии, достигая убедительности и психологической глубины. Мы привели некоторые аргументы, свидетельствующие об оригинальности сюжета пьесы, механически не повторяющие события самой легенды. Пьеса отличается и от известных произведений классиков литературы на эту тему.

В многогранном творчестве Б. Утижева, который выступал в разных жанрах всех трех родов литературы – в поэзии, прозе и драматургии – трудно найти элементы подражания или заимствования. Это хорошо известно специалистам-литературоведам. Его отличает от других

свой стиль, свое видение мира вещей, как, например, А. Шогенцуков, Б. Куашев, А. Кешоков, Х. Бештоков.

При всем этом мы считаем долгом выполнить волю драматурга и поставить все точки над «и», сравнив несколько известных в мировой литературе пьес, основанных на мифе о царе Эдипе, чтобы наглядно показать, какой оригинальный и неповторимый сюжет создан Б. Утижевым для трагедии «Эдип». Не претендуя на эпитет «умный критик или литературовед», которому хотел Б. Утижев поручить возникшую на пустом месте проблему авторства, заметим, что мы проанализировали все источники на эту тему, доступные в республике.

Начнем с древних авторов, создавших трагедии на сюжет мифа о царе Эдипе. Самые известные из них: Софокл, древнегреческий драматург (496–406 гг. до н.э.) и Сенека, древнеримский драматург, живший в I веке нашей эры. Софокл настолько «древний», что современные издатели трактуют содержание мифа об Эдипе из его произведений на эту тему. (См. книгу: Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. – М., 1987). Из-под пера Софокла вышли три трагедии – «Царь Эдип», «Эдип в Колоне» и «Антигона». Кстати, и Б. Утижев хотел тоже создать вторую трагедию, назвав ее так же, как и Софокл – «Антигоной», именем дочери царя Эдипа.

Софокл является первым драматургом, обратившимся к легенде об Эдипе. Некоторые современные издатели передают содержание древнегреческого мифа, исходя из трагедий Софокла, поэтому сравнение пьесы Б. Утижева и Софокла считаем оправданным. Это лишний раз покажет оригинальность произведения Б. Утижева.

У Софокла большую роль играет хор. Он присутствует и у Б. Утижева. (Кстати, Б. Утижев удачно перевел ведущего хора Коринфея словом «Хорпашэ», но последний использовал его лишь пару раз в течение всей пьесы). В трагедиях же Софокла «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне» Хор занимает весомую часть текста, а в первой трагедии ему даны заключительные слова.

У Софокла система персонажей иная, в трагедии полноправными являются образы жреца, вестника, сторожа, которых нет в пьесе Б. Утижева. Это то, что видно невооруженным глазом. Однако больше различий этих авторов мы находим в самом тексте. Вполне естественно, что Софокл подчиняется строгим канонам древнегреческой трагедии. У него иной взгляд на отношения богов и людей. Б. Утижев же пользуется современными художественными средствами. У него персонажи «самораскрываются», хотя автор придерживается принципов

историзма при внешнем оформлении произведения. У этих авторов совершенно разные композиции. Сходным является только один фактор – обращение к одному и тому же мифу, на основе которого созданы два непохожих произведения, несущие взгляды эпох, разделенных более чем двумя тысячелетиями.

Сразу необходимо оговорить, что эти трагедии Софокла, Сенеки, Сакса, Вольтера, Боккаччо, Карнеля, Кокто, Б. Утижева объединяет ядро сюжета: по незнанию Эдип убил своего отца и женился на своей матери. Однако, несмотря на это, надо отметить, что произведение каждого из этих авторов по-своему оригинально и самостоятельно, не говоря уже об особенностях языка, структуры диалогов и монологов. При сравнении действующих лиц пьес Софокла, Сенеки, Б. Утижева сразу бросается в глаза разница в их количестве. Общими являются, естественно, следующие персонажи: Эдип, Иокаста (у Б. Утижева – Эпикаста), Креонт и Тирессий. У Софокла и Сенеки есть – вестник, которого нет у Утижева. Форбаса нет у Софокла, хотя он присутствует у двух других авторов. Примерно одинаковое количество персонажей у Софокла и Сенеки с небольшой разницей. Их гораздо больше в трагедии Б. Утижева. Только в его пьесе присутствуют – Адмет, Антигона, Гемон, Этокл, Полиник, Амата, Аттал.

В отличие от древних авторов Б. Утижев вводит сцену охоты, во время которой происходит убийство Эдипом своего отца Лая. Оттуда автор тянет и сцены разоблачения Эдипа, занимающие несколько страниц текста. Большую разницу мы видим и в строении финала, имеющем огромное значение для жанра трагедии. Если у других авторов Эдип выкалывает свои глаза, то у Б. Утижева в словах Эдипа есть мотив сожаления о том:

Почему, о люди, до сих пор я жив?
Почему я не сошел с ума?
Почему глаза мои видят до сих пор?
Почему в жилах кровь течет?
Почему не отняли язык мой?

Эти слова имеют более сильное воздействие на зрителя. Б. Утижев усилил и финал. У Софокла и Сенеки Эдип изгоняется из царства. В пьесе Б. Утижева Креон вдоволь смеется и издевается над несчастным Эдипом. Он предлагает сыновьям Эдипа (а те соглашаются с ним!) убить отца. Но за него вступает дочь Антигона, по ее просьбе Креону пришлось отменить свое решение. Однако и другое решение, придуманное Б. Утижевым, вложившим в уста коварного Креона не менее

жестокое: растерзать Эдипа толпе, бросить в море, чтобы его съели рыбы. Такого финала нет у других драматургов древности.

Еще одно очень существенное отличие последней сцены трагедии Б. Утижева. Автор предоставляет итоговое слово Тирессию после гибели Эдипа:

О боги, по вашему велению
Свершилось самое скверное.
Вы доказали, что можете вершить
Чудовищные дела руками простых людей.
После увиденного я думаю, что рухнет мир,
А он стоит, покрытый грязью. В нем
Нет места правде. Удачен тот, кто бесчестен.
О боги, когда же будет в нем порядок?
Когда? Когда? Когда?

Перевод подстрочный

Правдоборец Тирессий выступает против богов, за что был наказан ими. Гремит гром. Люди в страхе поднимаются на сцену. Молния сражает Тирессию. На сцене все покрывается мраком. Только от трупа Тирессия исходят лучи. Лучи правды, человечности, порядочности.

В отличие от пьес античных актеров в трагедии Б. Утижева Креон не имеет никаких родственных отношений, а у Софокла Креон является родным братом Иокасты. Б. Утижев, прекрасно зная менталитет адыгов и силу родственных отношений, сознательно «лишил» родства Креона и Эпикасту. Как видим, сравнение трагедий Утижева, Сенеки и Софокла [76, с. 3–196] показывает, что каждый из этих драматургов шел своим путем при создании трагедий на основе одного древнегреческого мифа о царе Эдипе. При сравнении мы заметили, что трагедии Софокла и Сенеки имеют больше совпадений, чем произведение Б. Утижева по отношению к ним. И это естественно, ибо первые два автора творили в древнейшую эпоху, когда в литературе было больше подражаний и канонических текстов, ограничивавших свободу автора.

Обратимся теперь к более поздним драматургам, которые имели отношение к мифу об Эдипе. В какой-то мере к мифу был причастен немецкий поэт Ганс Сакс (1494–1576), который первым в немецкой литературе употребил термин «трагедия». Однако он проявил себя больше как поэт и автор своеобразных жанров, названных «шванками» и «фастнахтшпилями», в которых действовали безымянные крестьяне, ремесленники и пр. Как пишет во вступительной статье к «Избранным» произведениям Г. Сакса А. Левинтон, «содержание трагедий и комедий

Г. Сакс заимствовал из самых различных источников, но находил ли он его в античной истории и мифологии или в библейских сказаниях, в немецком героическом эпосе... всюду перед нами выступали те же нюрбергские бюргеры, ибо привлекали Сакса в его источниках не то, что было специфичным для античных или библейских сюжетов, а вечные общечеловеческие мотивы» [77]. Там же автор отмечает, что «драматургическая техника его отличалась полнейшей примитивностью». После такой оценки нет смысла сравнивать произведения Б. Утижева с какими-то заимствованиями Г. Сакса из древнегреческих мифов, тем более что их нет в переводах на русский язык. Также трудно судить о разработках этой темы в творчестве классика эпохи Возрождения Джованни Боккаччо (1313–1375). В КБР нет полного собрания сочинений данного автора. В известных нам изданиях Боккаччо не встречается трагедия на тему мифологии об Эдипе. Ничего не сказано по этому поводу и в многотомной Литературной энциклопедии.

К сожалению, в наших центральных библиотеках не обнаружили также полного собрания Вольтера (1694-1778) на русском языке. В доступных изданиях отсутствует текст трагедии «Эдип». Может, она не переведена? На это наводит мысль, вытекающая из «Литературной энциклопедии» о том, что литературная деятельность Вольтера открывается трагедией «Эдип» (1718). Трагедия написана автором в возрасте 23–24 лет, что редко бывает в драматургии, поэтому трудно судить об уровне произведения и его месте в творчестве великого просветителя.

Здесь нам на выручку пришла книга Вольтера «Эстетика» [78], найденная в личной библиотеке Б. Утижева. Важно отметить, что на страницах глав: «Письма, написанные в 1719 году, содержащие критику «Эдипа» Софокла, «Эдипа» Корнеля и «Эдипа» самого автора (Вольтера. – Х. Б.), имеются пометки Бориса Утижева, который скрупулезно прочитал эту статью Вольтера, как и «Предисловие к «Эдипу» издания 1730 года». Вольтер, не отрицая, что Софокл и Корнель являются великими писателями и драматургами, честно и остроумно критикует их пьесы, созданные в разные эпохи на основе древнегреческого мифа. Мало того, Вольтер не щадит и самого себя, подробно описывая свои промахи при создании «Эдипа», особенно первого издания 1718 года. Вольтер у трех авторов, включая и самого себя, находит неправдоподобным и неверным то, что в первых двух действиях раскрывается сюжет трагедии. Есть и другие замечания относительно любовных сцен.

Мы тщательно изучили анализ Вольтером этих пьес, его подробные замечания по композиции и сюжету «Эдипа» трех авторов и пришли

к выводу, что Б. Утижев учел недочеты Софокла, Корнеля и самого Вольтера. Без сомнения, Вольтер опосредованно оказал добрую услугу своей критикой кабардинскому драматургу, создавшему оригинальную трагедию «Эдип» несколько веков спустя.

Вольтер считает, например, не лучшим способом знакомства со своими персонажами у Софокла обращение Эдипа: «Я – Эдип, я тот, кого все прославляют». Из уст другого звучит: «Я – верховный жрец Юпитера» [78, с. 35]. Именно этот кусок из текста отмечен Б. Утижеевым в книге Вольтера. В своей трагедии Б. Утижев вводит Эдипа в действие в самом начале пьесы без каких-то объяснений и самовыражений. Кабардинский драматург подчеркнул несколько предложений о том, что «события необходимо сочетать со страстями», которые их подготавливают; когда страсти слишком сильны, они заглушают сюжет, когда слишком слабы – чахнут сами». Скорее всего, и это замечание учтено Б. Утижеевым. Кабардинский драматург «обошел стороной» и некоторые слабости нового «Эдипа», отмеченные самим Вольтером (У Софокла и Корнеля Иокасте более шестидесяти лет, Вольтер же допускает, что Иокасте может быть и 35 лет. Б. Утижев не указывает возраста героини). Б. Утижев больше всего пометок сделал на страницах критики Вольтера своего же произведения (подчеркнуты предложения в семи местах). Эти замечания учтены кабардинским драматургом. Все это объяснимо, ибо Вольтер жил уже в эпоху, когда зарождалась теория литературы, и критика была более объективной. Образование и просвещение становились делом общества. Не зря XVIII век считается веком Просвещения, а Вольтер был одним из ярких представителей этого направления.

Имеет смысл вести разговор на эту тему и о трагедии «Адская машина», принадлежащей перу писателя XX века Ж. Кокто (1889–1993). В справочной литературе к изданиям произведений французского писателя записано, что драматург Кокто известен своими попытками «омоложения» античной и шекспировской трагедии – «Антигона» (1928), «Ромео и Джульетта» (1928), пьесами на античные сюжеты «Орфей» (1928) и «Адская машина» (1934). Прямо указано, что последняя пьеса основана на основе мифа об Эдипе.

Подробное описание содержания трагедии «Адская машина» Ж. Кокто мы нашли в Интернете (текста самой пьесы нет в библиотеках КБР, возможно, что нет вообще перевода пьесы на русский язык). По этому источнику мы сравним произведение Б. Утижева с пьесой французского драматурга Ж. Кокто.

Как и во всех трагедиях, о которых мы вели разговор, и в пьесе Ж. Кокто «Адская машина» (1934) в основу сюжета положен древнегреческий миф о царе Эдипе. Обратимся к содержанию. Царица Фив Иокаста, чтобы не дать осуществиться предсказанию оракулов, согласно которому царь Лай погибнет от рук сына, поручает слуге отнести в горы своего младшего сына, предварительно ранив и связав ноги ребенка, чтобы он там погиб. Однако некий пастух нашел еще живого ребенка в горах и отнес его царю и царице Коринфа, у которых не было детей. Те вырастили мальчика и нарекли его Эдипом.

Эдип, будучи уже юношей, узнал от одного из дельфийских оракулов, что его ждет ужасная судьба. Он убьет своего отца и женится на собственной матери. Эдип не знал, что он воспитывается у приемных родителей, поэтому покидает дом правителей Коринфа, чтобы не сбылось это предсказание. По дороге Эдип встретил конный эскорт. Всадник замахнулся на него, а Эдип, отражая удар, промахнулся и попал в старика. Тот умер. Как потом выяснилось, это был царь Лай – его отец, но он этого не знал.

В отличие от Кокто Б. Утижев в этой части сюжета использовал совершенно иные факты и детали. Во-первых, в трагедии Б. Утижева Эпикаста впервые узнает о том, что в семье царя Лая есть проклятие, по которому сын убивает царя, от самого мужа – Лая. К этому времени она была беременна. Лай признается, что он в свое время отравил отца, чтобы стать царем Фив.

Во-вторых, на гибель сына дает приказание не мать (как у Кокто), а отец Лай. Он прячет жену до родов в другом месте, объявив, что она тяжело больна. Мать молит бога, чтобы родилась дочь, но рождается сын, которого по приказанию Лая слуга Форбас относит в поле и живым зарывает в землю. (Формально не проливается кровь).

Именно Б. Утижев усилил образ Эпикасты эмоционально и психологически. Как мать, она страшно переживает за детей. Второго сына она прячет шесть дней. Форбасу пришлось даже усыпить ее бдительность и выкрасть ребенка, чтобы выполнить приказ царя.

В-третьих, гибель царя Лая у Кокто и Б. Утижева происходит при разных обстоятельствах. В трагедии Кокто (почти как у Софокла) убийство произошло в дороге, где Эдип встречается с проезжими каретами. Утижев вводит оригинальную сцену охоты в лесу, чего нет ни у одного из авторов, писавших на эту тему древнегреческого мифа.

В-четвертых, в «Адской машине» Ж. Кокто и «Эдипе» Б. Утижева по-разному трактуется приход Эдипа в сан царя. У первого автора Эдип

встречается в дороге недалеко от Фив с чудовищем Сфинксом, врагом Фив, убивающим всех, кто не мог отвечать на его вопросы. Сфинксу надоело это занятие, и он даже помог Эдипу своими подсказками ответить на его загадки и отпустил. Последний убегает, даже не поблагодарив Сфинкса. Сфинкс приказывает своему помощнику, некоему божеству Анубису с телом человека и головой шакала, догнать Эдипа и растерзать его. Последний отговорил Сфинкса от этой затеи и посоветовал не спешить с возмездием. Оно придет к Эдипу и без них. Боги задумали сыграть с ним злую шутку: Эдип убьет своего отца, женится на своей матери, у них родятся два сына и две дочери, трое из детей умрут не своей смертью. Эдип становится мужем царицы Иокасты, т.к. она обещала выйти замуж за того, кто победит Сфинкса.

В трагедии Утижева совершенно другой вариант. Город греков окружен ахейцами, у которых превосходящие силы. Эпикаста собирает жителей и предлагает выход: устроить поединок двух представителей противоборствующих сил и выполнить волю победителя. (Заметим, что в истории адыгов был такой факт еще в XII веке, когда касожский князь Радеди встречался с Мстиславом).

С этим предложением согласились ахейцы, и в круг вышел их предводитель, человек устрашающего телосложения. Когда Креон и другие власть имущие стояли опустив глаза, вышел к противнику плечистый представитель из народа Эдип. Он победил врага, спас город и стал, таким образом, царем греков.

В финале у всех авторов Эпикаста кончает жизнь самоубийством (в трагедии Кокто Эпикаста ушла в другое помещение и повесилась собственном шарфом, это обнаружил Эдип). У Утижева Эпикаста, узнав всю правду о личной трагедии, уходит в крепость и оттуда доносится стон. Антигона бежит туда, возвращается и заявляет: «Будьте довольны те, кто сеет смерть, вот – мать убила себя». Все заходят в крепость и видят Эпикасту в крови. Эдип тоже свидетельствует: «Все в крови. Везде кровь».

Ощутимую разницу мы видим и в финалах двух трагедий. У Ж. Кокто Эдип, увидев умершую Иокасту, выколол свои глаза золотой брошью. Французский драматург выводит в конце пьесы на подмостки призрак Иокасты, одетый во все белое. Видеть ее способны только ослепший муж Эдип и почти незрячий Тирезиас. Автор показывает Иокасту уже как мать Эдипа, утешающую сына. Она уводит Эдипа за собой. С Эдипом также уходит дочь Антигона. Все трое уходят и из

дворца, и из города прочь. В драме Б. Утижева погибают и Эпикаста (она покончила жизнь самоубийством), и Эдип, которого растерзала толпа.

Как говорилось выше, ни у одного из авторов, включая и Ж. Кокто, в финале не звучат слова Тирессия (Тирезиас у Кокто), в которых он обвиняет богов: «Великие боги, обитающие на небе, вы показали, что можете повелеть маленьким, простым людям вершить позор, после всего увиденного я думал, что рухнет мир, но ничего не изменилось. Он будет стоять, покрываясь грязью. Ложь будет доминировать над правдой, бессовестных будут чествовать и лелеять. О боги, когда же откроете людям глаза, когда же наведете порядок в мире. Когда? Когда? Когда?» [73, с. 79]. Эти слова погубили правдоборца и богоборца Тирессия. Боги покарали его, сразив молнией. Оригинальный и философский продуманный автором конец трагедии «Эдип».

Подводя итоги анализа и сравнения с другими версиями трагедии «Эдип» Б. Утижева, надо сказать: «это произведение не только самостоятельное и оригинальное по сюжету, композиции и тексту, оно еще и новаторское в адыгской драматургии. Первым обратившись к античному мифу Древней Греции, Б. Утижев продемонстрировал возможности кабардино-черкесского поэтического языка через «высокий жанр» античной трагедии. Автор обогатил образную систему родного языка, придал высокий пафос диалогам и монологам пьесы.

Что касается вопросов влияния или заимствований, то следует отметить, что античная литература, созданная в глубокой древности, много веков оказывала влияние на мировой литературный процесс вплоть до двадцатого века. Это заметно даже у таких классиков русской литературы, как Жуковский и Пушкин. Образцы античной скульптуры, сюжета трагедий, идеи, мифы и легенды Греции и Рима послужили основой оригинальных произведений писателей, живших в разное историческое время.

Для тех, кто не одобрил обращение драматурга к щепетильной теме сюжета древнегреческой мифологии, надо сказать, что автор, конечно же, имеет право выбрать любую тему. Не тема создает произведение искусства, а – оригинальное мастерство автора в ее интерпретации. В конце концов, тема – это материал для творчества, а искусством является обращение с этим материалом. Конечно, всем ясно, как адыги высоко ценят родственные отношения. Адыги при женитьбе не допускают никаких степеней родства жениха и невесты. Нельзя считать и греков безнравственными за то, что говорится в сюжете из мифологии.

Во-первых, эти события произошли несколько тысячелетий назад. Во-вторых, еще по тем временам были осуждены Эдип и Эпикаста, которые вступили в эти отношения по незнанию. Даже это не спасло их. Они сами жестоко осудили себя: Эпикаста покончила жизнь самоубийством, Эдип выколол себе глаза. В этом сила античного искусства и высокая нравственность ее носителей – древних греков, чья мифология стала основой для создания оригинальных произведений разных драматургов, живших в различные исторические эпохи, таких как Софокл, Сенека, Сакс, Вольтер, Кокто. Можно с гордостью говорить о том, что в этом ряду мы можем назвать имя выдающегося кабардинского драматурга Б.К. Утижева, который сумел дать воистину самому популярному из всех античных сюжетов свою, и притом вполне репрезентативную, интерпретацию.

К трагедиям на историческую тему относятся и пьеса Б. Утижева «Мазэгъуэ» (букв. означает «Лунная», «Луноликая», в пьесе это имя главной героини). В основе пьесы лежат исторические события XVII века, описанные в «Черкесских преданиях» С. Хан-Гирея, о чем упоминает автор во введении. Эти события происходят в краю жанеевцев, одного из адыгских племен. Как известно, адыги долго находились в зоне интересов противоборствующих империй, Российской с Севера, а с Юга – Османской с ее сателлитом, Крымским ханством. Они разделили адыгов по разные стороны реки Кубань и боролись за господство в этом стратегически важном районе. Борис Утижев посвятил сложным отношениям адыгов с русским царизмом трагедию «Князь Кучук», о которой речь шла выше. В данной же пьесе «Мазэгъуэ» он обратился к теме противоборства с Крымским ханством, связав ее с жизнью и деятельностью Жанеевского военного предводителя Гъущыпсэ (его имя букв. означает «железная душа», «железный»).

В пьесе персонажей немного: *Гучипса*, его дочь *Мазаго*, старики, друзья *Гучипсы* – *Увжуко*, *Дзехуи*, *Теувеж*, *Жамболат* (влюбленный в *Мазаго*) и его сводный брат *Темболат*, *Канлы*, *Миоко*, оказавшийся впоследствии лазутчиком, *Махмуд* – командир группы Семенов, оруженосцы *Жамболата* (*Борэн*), *Канлы* (*Етлох*), воины, девушки.

Первое действие «Месть» предваряет пролог, в котором автор объясняет, что действие происходит в семье *Гучипсы*. Он смертельно ранен, лежит на бурке, а дочь *Мазаго* взывает к богам: «Великий Бог, что мы сделали, почему меня так оставляешь на земле одну?»

Ее утешает отец: «Не плачь, *Мазаго*, так суждено, мое солнце на закате, меня ждет холодная ночь. Но сердце мое радуется: я умираю

как истинный адыг на поле боя, и душа моя успокоилась бы, если бы удалось прогнать пришельцев хана. У нашего народа все есть, честь и отвага, но нет единства. Дочь моя, используй все, и ум, и красоту, объедини народ, тогда он будет непобедим. Я завещаю тебе служить великой этой цели» [79, с. 284].

Настоящее действие начинается с картины, передающей возвышенность в обрамлении гор. Старики стоят и смотрят на скачки, посвященные годовщине смерти Гучипсы, который погиб в борьбе с неприятелем, как и его трое сыновей. Осталась только дочь из этой славной семьи.

Драматург увлекательно описал ход скачок, награждение победителей символичными и типичными для эпохи подарками. Все это сделано мастерски, с соблюдением принципов историзма. Надо отметить небольшой эпизод ссоры между Канлы и Жамболатом, выходящий за рамки личных отношений. После награждений чашу с напитком предлагают победителям. Первый отпивает несколько глотков из «Батырыбжь» («Гост Батыра») на правах победителя со словами: «О великий Бог! Прошу тебя, чтобы возрадовалась душа усопшего героя» и передает Канлы, занявшему второе место. Канлы, напоминая свое дворянское происхождение, грубо заявляет, что «не привык допивать остатки от кого попало» [79, с. 289]. Вступает в разговор Айтеч: «Здесь наш обычай учитывает в ритуале только личную отвагу». Канлы опять возражает: «У князей здесь иной взгляд». Все, включая и Мазаго, дают приоритет народной традиции. Канлы возмущен, он отходит, оспорив Жамболата, назвав его «мелким дворянином».

Жамболат хватается за кинжал, как и Канлы. Кровавопролитие предупреждает Мазаго, бросив свой платок между ними. Этот обычай имел место в истории адыгов с древних времен. Б. Утижев обращает внимание на одну важную деталь в психологии адыгов прошлых эпох, которая мешала объединению народа. Это – стремление к индивидуализму, к личной отваге. Образ Канлы (имя «Канлы» означает «жестокий», автор удачно выбрал имя персонажа) подтверждает мысль автора, ее повторяет и Мазаго:

Вдобавок к ранам от врагов
Адыги в борьбе и друг с другом.
За личную отвагу
Издревле враждуют между собой.

Перевод подстрочный

Своей выдержкой, внутренней культурой, стремлением служить искренне своему народу Мазаго приобретает много сторонников. Она

становится лидером в борьбе с завоевателями, продолжая дело отца и своих братьев. Мазаго не лишена чистых человеческих чувств. Она влюблена в Жамболата, как и он в нее. Автор, как истинный поэт-лирик, вплетает в героический сюжет лирическую сцену свидания, где в любви объясняются Мазаго и Жамболат.

Образ Мазаго – несомненная удача автора, сумевшего показать психологически убедительно характер красивой, волевой и умной девушки, которая предпочитает комфортной и счастливой жизни трудную дорогу служения народу. У нее есть все для спокойной и по-женски счастливой жизни. Она любит и любима Жамболатом. Однако Мазаго ставит и перед любимым трудную задачу: он станет спутником ее жизни, если проявит мужество в борьбе за свободу народа. В диалоге с ним мы слышим ее слова:

Отец мне завещал объединить все силы
Для борьбы с врагом. Пусть женское счастье
Останется тем, кого баловали в жизни.
А я сделаю сердце крепким как камень.
Спальной станет степь широкая. Седло
Мне будет подушкой, как у мужчин-адыгов.

Перевод подстрочный

Жамболат любит ее, но считает эту любовь лишь малой частицей любви к отчизне. Оба согласны подчинить свои чувства великой цели – свободе народа. Важная тема требует и соответствующего стиля речи, поэтому Б. Утижев задействовал все возможности ораторского искусства. Этого требует и сам жанр трагедии. Личная любовь молодых людей усилилась общностью целей в жизни.

Для развития сюжета драматург меняет сцену, обращаясь к другим персонажам.

Какой-то мужчина в бурке ночью отходит от могилы, в темноте видны только его глаза. Появляется Темболат, который откликнулся на зов незнакомого. Незнакомец хочет узнать, сможет ли Темболат мстить за кровь. Он подводит Темболата к могиле и просит его произнести клятву, что он сохранит до конца своих дней тайну, которую сейчас откроет. Глядя на могилу он клянется и по обычаю ломает стрелу, заранее поданную незнакомцем. Только после этого он снимает башлык и обнажает лицо. Это был Канлы. Канлы удивляет и другим – тем, что это могила отца Темболата, о чем знает только один Канлы. До этого было известно, что отец погиб в Шапсугии.

Канлы сочинил следующую историю: отец Темболата с одним своим другом возвращался из Шапсугии, где они помогали в отражении противника. Возвращался со славой. Из-за ревности к его славе попутчик коварно, уловив момент, воткнул нож в спину отца Темболата. Умиравшего застал Канлы, который возвращался из Кабарды. Покойный успел лишь назвать имя убийцы. Жанеевцы, посчитав двух друзей погибшими в Шапсугии, вынесли решение сделать сводными братьями детей убийцы и погибшего.

Канлы вроде хотел отомстить, но убийца скрылся, тогда сын погибшего был малолетним. Теперь Темболат подросток, поэтому на него возлагается дело отомщения за отца. Темболат из слов Канлы узнает, что он должен убить своего сводного брата Жамболата, отец которого якобы убил его отца.

Темболат в психологическом шоке. Канлы продолжает давление, взывает его к чести, к святой обязанности. Появляется из могилы «Хьэ-дэжадэ» (Приведение), он произносит:

Нет больше сына у меня, он не родился.
А то что вижу – это тень. Он не из тех,
Кто может отомстить за своего отца.
Я расскажу «умершим жанеевцам»,
Что нет у них наследников на земле.
Проклятие падет на тебя, когда сюда вернешься.

Перевод подстрочный

Продолжается тяжелый разговор между Темболатом и привидением. Темболат меж двух огней, долг и брат. Трудный выбор. Канлы притворяется, что раз так, то он отомстит за его позор. Темболат сломлен, он готов к мести.

Очень тонко драматург передает сцены встречи двух братьев, один из которых должен убить другого. Жамболат рад встрече с братом. Он делится с ним своими чувствами и настроением. Он показывает кисет, сделанный руками Мазаго и подаренный ею. Через три дня он женится на ней. Он говорит: «С ее пальцев золото сыпется (есть такое выражение о мастерицах), а ее имя символично «Мазаго», кажется, что луну взяли с неба и положили на лицо девушки, а в двух глазах спрятались две звездочки, излучающие свет» [79, с. 320]. С этими словами засыпает Жамболат. Темболат тоже был равнодушен к Мазаго, но в силу слабости характера не смог это выразить, теперь он произносит про себя:

Говори, что хочешь о любимой,
Укрась ее золотом, осыпай бриллиантами.

Но ты не сможешь познать ее красоту.
Мою любовь, которую храню я тайно,
Не сравнить с твоею.
Цену воды не знает тот, кто живет у речки,
А знает тот, кто с жаждой ходит по пустыне.

Перевод подстрочный

Темболат заносит кинжал над братом, но тот просыпается, и он убирает его, оправдываясь за шум, мол он случайно уронил на пол кинжал. Темболат говорит брату, что опасно спать в таких местах, бываюи случаи убийства. Мол, один убил здесь своего друга из-за зависти. «Тогда он враг, а не друг», – ответил брат. «А если, например, я убью тебя, то кто узнает», – вторит Темболат, на что слышит: «Жуджала (перекати-поле) расскажет».

Автор использует известную в фольклоре легенду, когда колючник раскрыл подобную тайну. В данном же случае Жамболат попросил не смешить его и дать поспать... Темболат вонзил в грудь спящего брата кинжал. Жамболат простонал: «Как? Темболат... Ты? О Всевышний». Темболат идет к надгробию и сообщает, что отомстил за отца.

Темболат поднимает голову и видит, что из могилы встает оруженосец Канлы – Етлох. Он докладывает Канлы, что Жамболат убит. Канлы стоит над трупом и произносит с сарказмом:

Лежишь у ног теперь, герой!
Почему не вытаскиваешь кинжал?
Что, встретился со своим братом.

Перевод подстрочный

Канлы теперь мечтает о Мазаго, но Етлох предупреждает, что и Темболат тоже думает об этом. Канлы обещает отправить на тот свет вслед за Жамболатом и его брата. Неожиданно появляется Темболат. Он стреляет в Етлоха, после чего предлагает честный поединок, как и положено настоящему мужчине, и побеждает его. Затем он пытается убить себя, поскольку осознает всю тяжесть братоубийства. Психологически Темболат в тяжелом состоянии, он нерешителен, не способен и на самоубийство, оттого и мучается. Оживает и Канлы, который обещает расправиться с Темболатом.

Второе действие «Перекати-поле во гневе» насыщено неожиданными событиями, держащими читателя в напряжении. Мазаго выходит из скальной крепости, она в походной форме. Выясняет, кто пришел, а кто из приглашенных отсутствует. Среди последних: Мокко, Канлы,

Шумахо (предводитель шапсугов, который изгнал из Шапсугии всех сейменов). Шумахо прислал своего представителя, который поведал, что он подготовил ополчение и ждет от Мазаго команды о времени выступления против крымцев.

Теувеж, один из бывших друзей отца Мазаго, принес неприятную весть: Мшоко – предатель, лазутчик татар. Неожиданно появляется Темболат. Мазаго быстрее хочет узнать от него, где Жамболат. Темболат сочиняет рассказ о том, что оба брата, защищая девушку, долго сражались с большим отрядом. Жамболат погиб, а Темболат, будучи раненым, был пленен, где пробыл два года. Вроде бы перед смертью Жамболат завещал Мазаго выйти замуж за Темболата. Темболат клянется в этом. Мазаго после долгих переживаний соглашается, но говорит, что «ее сердце ушло с Жамболатом, а осталось только тело, и образ любимого будет всегда стоять между ними» [79, с. 343]. Темболат назначается предводителем войска, все готовятся к сражениям. Драматург находит неожиданную развязку. Внезапно появляется Мшоко с Махмудом, начальником войск неприятеля. Они зовут из укрытия Мазаго, она выходит, не подозревая об их появлении. Мазаго выстрелила в Мшоко, его добил Махмуд. Предатель уже не нужен, он отработал и его выбрасывают даже враги. Такова их участь.

Махмуд заигрывает перед красивой девушкой, которую, как он обещает, ждет прекрасная жизнь во дворе хана.

На домогания неприятеля Мазаго отвечает оплеухой, солдаты готовы разорвать ее, но их останавливает Махмуд: «Она слишком дорогая вещь» [Там же. С. 352].

Прибегает Канлы, возмущаясь тем, что Мшоко хотел один присвоить золото. Он узнает, что его убила Мазаго, и у него в кармане было золото. Канлы в очередной раз находит выход. Махмуду он обещает доставить Мазаго к хану, а ему советует идти с отрядом. Мазаго говорит совсем другое. Хан даст ему за нее много золота, но он предлагает вместе с ним уйти в лес и готов разделить с ней жизнь. Обещает также служить ей во всех ее делах. Мазаго сообщает, что у нее уже есть супруг. Он скоро будет здесь. Слышны шаги, топот коней. Прибывает Шумахо, появляется Темболат с другой стороны. Указывая на него, Мазаго сообщает: «Вот мой супруг». Канлы удивлен, но решает пока молчать и присоединяется к Шумахо.

Темболат выхватывает ружье и пытается убить Канлы, единственного свидетеля против себя, но ему не дают это осуществить. Канлы

разоблачает Темболата: «Вот, Мазаго, убийца твоего Жамболата», Мазаго не верит:

Канлы. Ты лжешь. Они
Не только друзья, они братья.
Тебе не удастся меня вести в заблуждение.

Перевод подстрочный

Мазаго дает указание посадить Канлы в яму до завтра. Сомнения в том, что Темболат мог убить своего брата, Мазаго рассказывает и Шумахо, но последний подтвердил эту страшную весть, мало того, он объявил, что Жамболат жив. Он выжил, его спасли знахари. Неожиданно один из присутствовавших представителей Шапсугии убирает с лица покрывало и перед Мазаго встает Жамболат. В этот миг из-за засады стреляет в Жамболата Темболат, но пуля попадает в Мазаго. Мазаго оказалась в его объятиях. Темболата окружают. Жамболат говорит ему: «Ты человек последний, помнишь, что я говорил тебе о перекаги-поле?»

Мазаго лежит на бурке, она умирает, но находит слова ответа на утешения возлюбленного, верящего в ее излечение. Она просит поднять ее на ноги, чтобы видеть всех. Ее обращение к убийце показывает, как драматург тонко уловил психологию адыгов, живших в то далекое время, как они понимали нравственные критерии чести и достоинства мужчины, человека. Значение цитируемой строфы повышается еще и тем, что данные слова исходят от девушки:

Бедный Темболат... О, бедный! Я не хочу
Играть над твоей несчастной жизнью в утешенье.
Было бы жестоким наказанием оставить тебя живым,
Чтобы на родине ты жил и всякий презирал тебя за грязные дела.
Даю шанс вспомнить об этом еще раз:
Умри как человек, хоть на земле ты не был им.

Перевод подстрочный

Темболат с опаской берет ружье из рук Жамболата, уходит со сцены. Звучит выстрел. Мазаго вслух прощает грехи ушедшего, собирает последние силы и произносит монолог-завещание, в котором она оставляет надежду своего отца, братьев, свою надежду на освобождение родины, оставляет и любовь к Жамболату, которую пронесла через всю жизнь. Все свои надежды о родине, о любви она оставляет Жамболату. Мазаго умирает достойно.

Финальная сцена заканчивается клятвой Жамболата и всех присутствующих на могиле Мазаго. С опущенной наголо шашкой он клянется

покойной, что не сложит оружия, пока край не покинет последний неприятель. Приглушенно звучит музыка героической песни.

Пьеса «Мазаго» построена по всем канонам жанра трагедии. В ней, как и в других драмах автора на историческую тему, сюжет имеет множество неожиданных переходов. Хотя она построена на основе материалов выдающегося адыгского этнографа Хан-Гирея, Б. Утижеву удалось создать как по форме, так и по содержанию оригинальную трагедию, насыщенную национальным колоритом. Автор смог отразить реальную картину жизни адыгов той эпохи. Глубокого историзма драматург достигает не только с помощью этнографических деталей, но и через особенности языка, психологии. В конце пьесы автор дает список использованных архаизмов с пояснениями, показывающими насколько скрупулезно он работал над текстом.

Особое внимание драматург уделил созданию разных национально-колоритных характеров адыгов той эпохи, когда еще высоко ценились такие понятия, как «дворянская честь», «мужское слово», уважение к страши, любовь к отчизне. Персонажи трагедии глубоко индивидуализированы по характеру, языку, портрету, для чего плодотворно использованы изобразительно-выразительные средства.

В трагедии важное значение имеет действие персонажей, ход событий, поэтому мы уделили много внимания раскрытию содержания пьесы.

По нашему пересказу может показаться не очень мотивированным образ Темболата, который вначале стал жертвой коварства Канлы, затем восстал против него, а впоследствии превратился в полного злодея. Драматург подводит к мысли, что жертв как таковых не должно быть. Есть неустойчивые, которые, сломавшись, становятся на одну доску с настоящими злодеями. Это и произошло в истории с Темболатом.

Если в трагедиях Б. Утижева, о которых шла речь выше («Тыргатао», «Князь Кучук», «Дамалей», «Эдип», «Мазаго»), затрагивались судьбоносные общественные проблемы разных исторических эпох, то в пьесе «Кровавая ночь» тема носит более узкий характер. В ней отбражена трагедия личного характера – на примере жизни одной дворянской семьи Ордошоко. Эта пьеса ограничена и персонажами. В ней всего пять действующих лиц: Ордошоко, его жена *Зули*, оруженосец *Карамурза*, возлюбленный Зули – *Асланбек* и *Зейнаб*, сочувствующая наставница Зули.

Молодая Зули, которая любила Асланбека, выдана отцом за нелюбимого, пожилого дворянина, вдовца Ордошоко. Она в отчаянии, мысль о любимом не дает покоя. Временами она хочет убить мужа, но

не решается, а в попытке самоубийства ей мешает Зейнаб. Эти события определили и название первого из двух действий трагедии – «Отчаянная цель».

С самого начала анализа этой пьесы в глаза бросается отличие языка данного произведения от других трагедий автора. Он более поэтический, метафоричный, лиричный, соответствующий теме судьбы молодой женщины в период феодальных отношений. Наставница Зули Зейнаб, предотвратившая самоубийство, поднимает эту тему:

Красивая, не плачь, я знаю все.
Мы, женщины, рождаемся несчастными,
Но думаем иначе и бросаем сердце
В огонь надежды в поисках счастья.
И сердце дикое, дрожа,
Оказывается на холодном берегу.
У жизни все прекрасно наверху.
В гостях у счастья лишь те, кто не снимает покрывало.

Перевод подстрочный

Не менее поэтично отвечает Зули: «Как трудно оставаться голой ветвью, стяхнувшей листья надежды, что хранились в сердце» [Там же. С. 376].

Насыщен логикой и откровенностью смелый разговор Зули с мужем, которому она заявляет, что не любит его и никогда не полюбит, потому что у нее есть возлюбленный. Муж разгневан, он думает, что у нее есть любовник и спрашивает ее: «Где он?». Она отвечает, что он «в сердце, его можно удалить только вынув сердце из груди». Ордошоко (его имя означает букв. «Гордый») напоминает, что взял ее с согласия отца, заплатив огромный выкуп. Она просит освободить ее, надеясь, что отец вернет все, в чем сомневается Ордошоко, ибо, по его словам, «все люди жадные». Как выясняется потом, Ордошоко не жаден в понимании этого слова, он жаден до славы и чести.

Образ Ордошоко выписан Б. Утижевым основательно. Он не соответствует пониманию «ненавистного старого мужа», образу, ставшему типичным в литературе. Ордошоко – человек чести, достоинства. Хотя он и заплатил большой выкуп за Зули, его женитьба не является случайной. Он наблюдал за ней на игрищах, свадьбах. Он влюблен был в нее давно. В конце первого действия в диалоге с Зули он исповедался перед ней. Ордошоко осмысливает прошлую жизнь, в которой не было тепла домашнего очага, любимой женщины. Поэтому он цепляется за

последнюю возможность любить, хотя осознает объективные препятствия, разницу в возрасте. Он говорит:

Правда, Зули, я не в том возрасте,
Когда одним взглядом девушек пленяют.
Прошла весна моей жизни.
Я словно полузасохший дуб, стоящий
Над чистым родником, как ты.
И не могу мост навести над глубоким рвом,
Проложенным между нами неизвестно кем.

Перевод подстрочный

Мало радостей видел в жизни Ордошоко. В длинном монологе-исповеди Ордошоко говорит о невзгодах аскетической жизни уоркавоина, ему слышны стоны убитых в походах, сражениях. Он философствует, сравнивает жизнь людей с жизнью растений. Все в мире рождены для счастья. Никто не рождается, чтобы стать убийцей. Человек рождается, как растение, радуясь природе. Он тянется к солнцу, цветет. Счастлив тот, кто осознает, что счастлив, кто чувствует вкус жизни, оставляя после себя эти чувства на земле, и в срок падает с ветвей огромной жизни.

Ордошоко не согласен с мнением Зули о свободе, он не хочет жить без нее, без которой будет считать, что жизнь прожита зря. Муж утешает Зули, обещая делами показать свою любовь. Оставаясь одна, Зули плачет, у нее нет сил забыть Асланбека.

В пьесе нет обычного любовного треугольника. Наоборот, в Зули влюблены трое: Асланбек, Ордошоко и его оруженосец Карамурза. Последний тоже рассчитывает на успех. Зули – женщина чести, она не способна идти против совести и стать любовницей при всей пылкой любви к Асланбеку.

Во втором действии события происходят по «сценарию» коварного Карамурзы, который, выпытав у Зейнаб сведения о сложных отношениях супругов, предлагает свои услуги в организации встречи Зули и Асланбека. Зейнаб предлагает бежать с милым к абрекам, но Зули отказывается. Карамурза после долгих переговоров и психологического давления делает сообщницей своих грязных дел Зейнаб. Он обещает, что поможет Зули и Асланбеку бежать за Кубань. Но это было очередным обманом.

Карамурза обманул Зейнаб, сказав, что Ордошоко уезжает на день-два и оставляет его следить за семьей. В этот период и назначается

встреча. Асланбека тоже вводят в заблуждение. Ему сообщают, что Зули серьезно больна, и она просит его прийти. Среди обманутых Карамурзой оказался и Ордошоко. Коварный оруженосец поведал хозяину, что он из подслушанного разговора между Зейнаб и Зули узнал об измене супруги и о предстоящей тайной ее встрече с любовником Асланбеком.

Планы Карамурзы стали давать сбои в финале пьесы. Асланбек явился к месту и в срок, но его встретил не обещанный молодой человек, а сам Ордошоко, который не дал ему прояснить ситуацию, а предложил поединок, оскорбив Асланбека – «рожденный от собак, ты ищешь смерти». Асланбека окружили Карамурза и Ордошоко, но последний, следуя законам дворянской чести, попросил уйти Карамурзу и сам в трудном поединке одолел Асланбека. Увидев умирающего Асланбека, Карамурза выдал себя оброненной случайно фразой: «Как? Я думал...». Ордошоко отреагировал сразу же: «Что, простолюдину жалко своего простолюдина, да?» [79, с. 415].

Б. Утижев здесь намекает на особенности классовых отношений в тогдашнем адыгском обществе. Этот нюанс обыгран драматургом и в другом эпизоде трагедии. Асланбек и Зули не смогли пожениться не только из-за того, что Ордошоко оказался богатым, а отец Зули хотел получить большой выкуп, хотя это имело решающее значение в иных случаях. На пути Асланбека стоял еще один барьер – он был ниже Ордошоко по своему происхождению.

Ордошоко громко зовет Зули, та появляется и не в состоянии понять: «Что это, привидение иль явь?» (Асланбек лежит на земле). Муж поясняет: «Это не привидение, а правда, лучшей правды не найдешь. Смотри, как умирает твой любовник!» [79, с. 416].

Зули опускается над умирающим Асланбеком, который удивлен ее появлением. Асланбек успеваает сказать: «Мне говорили, что ты при смерти и хочешь увидеть меня». Эти слова разоблачают Карамурзу. Зули гневно смотрит на Ордошоко:

Ордошоко! Только сейчас ты потерял
Ту, которую долго оберегал.
Оберегал от того, кого я любила в мечтах своих.
Смотри, завидуй нам, я его целую.
У покойника больше счастья, чем у тебя.

Перевод подстрочный

Ордошоко крикнул: «Следуй за ним», поднял за волосы Зули и в ее грудь воткнул кинжал. Даже в такой ситуации Зули нашла силы ответить:

Спасибо, я этого хотела,
И лучшего для меня не смог ты сделать.

Перевод подстрочный

Зули успела сказать слова утешения своей наставнице Зейнаб, а к мужу обращается в последний раз:

Ордошоко, как ни складывались наши отношения,
Поверь, я всегда оберегала твою честь.
Я не звала к себе Асланбека и не ведаю
Того, что происходило в эту ночь.
Скажите, кто сотворил все это зло?

Перевод подстрочный

Зейнаб признается в своих грехах и разоблачает Карамурзу, из-за которого произошла трагедия. Карамурза стреляет в Зейнаб и пытается убежать. Зейнаб умирает. Ордошоко ранит в руку Карамурзу, тот падает, и на грозный вопрос: «Ты, сволочь, расскажи все», отвечает пинающему ногой господину о своей любви к Зули. Зули тоже слышит исповедь оруженосца, который тайно был влюблен в нее и решил вступить в борьбу за нее после того, как узнал о трудных взаимоотношениях у семейной пары. Его речь обрывает меч Ордошоко, добившего Карамурзу.

Драматург вкладывает в уста своих персонажей слова исповеди, они после этого погибают. И Ордошоко – не исключение. Он винит себя во всем, что произошло, говорит, что любит Зули, и эта любовь выше любви Асланбека. В доказательство тому он кончает жизнь самоубийством. Единственный персонаж, который ни в чем не виноват, – это Зули. Как бы «выслушав всех», она произносит последние слова: «О боже. В чем я виновата? Зачем ты тянешь с моей смертью?» После этого она чувствует приближение кончины: «Конец... Уходим, не узнав, что сладкое, что горькое, в пустой минуте под названием «Человеческая жизнь» [79, с. 424].

Как и в других трагедиях Б. Утижева, в пьесе «Кровавая ночь» автор использует богатство родного языка. Язык персонажей здесь более насыщен изобразительно-выразительными средствами. Сюжет изобилует неожиданными переменами, как и принято в трагедиях. Однако, на мой взгляд, в смысле убедительности эта трагедия уступает его же историческим трагедиям «Тыргатао» и «Эдип». Видимо, слишком «много крови» в конце произведения. Здесь следует учесть, что пьеса была написана в 1976 году, когда у автора не было большого опыта в драматургии, ни одна его книга еще не была выпущена, не

была поставлена ни одна пьеса, чтобы посмотреть на нее как бы «со стороны». Нам известно, что Б. Утижев после постановок существенно дорабатывал свои пьесы.

* * *

Во всем объеме драматургического творчества Б. Утижева доминирует комедийный жанр. Значительное место занимают и трагедии, о которых шла речь выше. Из-под его пера вышло также несколько драм – «Кхъужьейбэ» («Грушевый сад»), «Нартхэм я дыгъэ» («Солнце Нартов»), «ГукъэкIыжхэм я гъатхэ» («Весна воспоминаний»). Драмы по объему небольшие.

Драма «Грушевый сад» или «Грушевый лес» (1984–1989 гг.), как об этом заявил автор во введении, считает «главным персонажем народную песню «Плач грушевого дерева», хотя пьеса имеет оригинальный сюжет, который охватывает жизнь одной семьи, поэтому действующих лиц мало. Это: *Хатым* – девяностолетний старик, его два сына: *Беслан* и *Аслан*, дочь *Хаужан*, жена Беслана – *Фатимат*, *Мулид* – муж Хаужан, *безымянный ведущий*, от лица которого выстраиваются события. Во втором действии появляется *Гашенох*, давно умершая жена старика Хатыма. Сам автор во введении к пьесе разъясняет, что первое действие основано на реалистическом методе, «жизнь показана в сером цвете, сжимающем сердце», а во втором действии жизнь просвечивается через сказку, легенду [Там же. С. 500]. Этот прием позволил автору взглянуть на живущих в отдельной семье глазами матери, смотрящей «с того света».

Ведущий, от лица которого идет рассказ, говорит, что у всего на свете есть основа, свои корни, а его прошлое связано с любимым селом, у края его расположен лес грушевый. С ним связана легенда. Лес необычайно красив, груши в белом цвету, внизу деревьев чисто, все просматривается. Старик Хатым каждый день ходит в этот лес и каждый вечер про себя беседует с умершей более двадцати лет назад женой Гашенох: «Я был в нашем лесу, напоминающем нашу жизнь. Ей, Гашенох, твое счастье победило, а я, как запоздавший гость, не ушел вовремя. Где мои друзья? Жизнь здесь изменилась, крути кран – бежит вода, крути другой – идет огонь. Построены огромные дома, о которых не мог мечтать князь Кучук Жанхот. Но жить в том шалаше, в котором была наша любовь – лучше. Сын Беслан – руководитель села, он всех ругает и меня, за то, что упал в яму, когда шел из леса. Меня достали из ямы, а я

потом смеялся и думал: «Если хочешь опозорить мужчину, то сделай его старым». Сын хочет вырубить грушевый лес, а я против» [79, с. 504].

Лес в этом произведении имеет не только эстетическое значение. Грушевый лес становится символом любви к месту рождения, к своему аулу, он сохраняет память о событиях в жизни целого поколения. Для Хатыма и его жены он священен, ибо лес – свидетель их любви, молодости. Вырубка леса напоминает «Вишневым сад» А.П. Чехова. И у него, и у Утижева происходит смена уклада жизни, на чем больше внимания сосредотачивает великий русский писатель. В известной степени эта проблема обозначена и у Б. Утижева (Беслан – глава селения, он считает более важным сеять кукурузу и т.п.), но в пьесе кабардинского драматурга – нравственные проблемы конкретной семьи. Лес у него становится символом многогранным. Вместе с тем, нравственные искания Б. Утижева все же связаны с жизнью одного человека, отца семейства Хатыма. Его образ типичен для людей уходящей эпохи, которые были воспитаны на высоких постулатах адыгского этикета. В этом старике есть доброта, крепость духа, юмор, самоирония. Он из тех людей, которые никогда не подведут. Хатым предан семье, детям, он предан даже умершей давно жене, он уже много лет про себя «беседует» с ней, думает о ней, не отделяет свою жизнь от нее. У Хатыма дочка и два сына, один из них (Беслан) – благополучный, а другой (Аслан) – неудачник, развелся с женой, она ушла с детьми, он один, пьет, не может исправить свое положение. Дочь тоже живет хорошо. Но Хатым остается в маленьком доме с неблагополучным сыном. Это тоже характеризует его.

Хатым упал по дороге из своего любимого грушевого леса, вывихнул бедро. Он прикован к постели. Вся семья собралась и обсуждает, как быть с больным. Автор на протяжении нескольких страниц демонстрирует, как дети стараются переложить все тяготы ухода за тяжелобольным друг на друга. У всех семьи, дела. Надежды на врачей нет, ибо они не смогут помочь глубокому старику, его нельзя транспортировать. Все зависит от времени и терпения. В семье взаимоотношения тоже не очень искренние. Аслан – пьяница, у Беслана в голове карьера, у дочери – своя семья. У них уже нет того взаимопонимания, которое было при матери. Каждый из детей ссылается на занятость, обстоятельства и не хочет быть ухаживающим. Отказывается даже Аслан, который не работает нигде. Однако все боятся того, «что люди скажут?» Эту фразу повторяют по очереди, после того, как эхо «исчезает в лесу». Это тоже художественная деталь, характеризующая персонажей.

В этот момент слышен лай собаки – кто-то пришел. Появляется Гашенох в виде молодой женщины и сообщает: «Мне сказали, что у вас тяжелобольной». Беслан думает, что ее прислал знакомый врач Хаути.

Б. Утижев во втором действии вводит образ матери в виде молодой женщины. Ее никто из детей не узнает. Этот художественный прием позволяет автору как бы «очистить детей от тех вредных моральных примесей», которые накопились у них в ее отсутствие.

Автор использует еще один прием – «сдвиг времени». Хатым не открывает глаз, но на голос Гашенох он отреагировал и обрадовался тому, что она вернулась. Он спросил: «Принесла ли она детям лимонад? Раздай им». Детям кажется, что он бредит. Гашенох и Хатым беседуют, как и прежде, он упрекает ее, почему так долго не возвращалась, гладит по щеке. Беслан напоминает гостье, что она должна лечить, а не сказки рассказывать. Он грубо говорит, что и отец «притворяется». Гашенох спокойно делает Беслану замечание: «Когда не можешь найти хороших слов, то лучше промолчать» [79, с. 521–523].

После некоторых бесед Гашенох признается, что она их мать. Она начинает анализировать чувства детей. Гашенох верит, что дети будут помнить отца, но сомневается в другом. Они не желают ему долгой жизни, и это правда. «Это неправда, – с гневом отвечает Хаужан, – кто не хочет, чтобы отец жил долго, если есть такие, как их назвать?» На это мать отвечает: «Бессовестные. Эта болезнь, от которой не умирают. Она даже может улучшить здоровье, но она лишает человека того, чем он отличается от животных. Вы еще не больны, этот недуг только приближается к вам». Беслан пытается спорить с матерью с точки зрения своего времени, а мать апеллирует к нравственным законам, которые неподвластны времени: долг перед родителями, сохранение красоты, бережное отношение к природе. Она обвиняет Беслана в уничтожении леса, который в войну был «кормильцем, он одевал людей, утешал, радовал, это лес особый для аула». Беслан настаивает, что надо служить стране, а мать возражает: «Хорошее не производное от плохого. То, что вредно для одного человека, не может быть полезным для государства» [79, с. 531].

Гашенох предупреждает сына, что он останется в памяти людей «как истребивший лес». Надо всегда помнить заповедь: «А что люди скажут». Мать и дети успели поговорить о многом, она пожелала восстановить все то, что им было свойственно в детстве – дружить, любить, держаться друг за друга. А на вопрос: «Почему ты не говоришь об отце?» она ответила: «Он уйдет со мной туда, откуда не возвращаются.

Легко сделать души отца и матери довольными, а мы всегда довольны и рады за то, что вы живете на земле, продолжаете нас. Обо всем остальном спрашивайте свое сердце, слушайте душу, советуйтесь с совестью». Гашенох растворяется и теряется из виду [79, с.538].

Ведущий подводит итоги. Дети, застывшие в «немой сцене»: каждый ищет ответы на вопросы, на которые не получил их у матери. Смерть решила их временные проблемы. Никто не признается, но у каждого остались некоторые черты, рожденные до того, как стать человеком. Эти темные инстинкты просыпаются неожиданно. Сейчас у «Беслана и других тяжелый камень упал с сердца», тело стало легким, ночь прояснилась, но это прошло быстро... В душе детей просыпается тревога о потере связей с тем, кто ушел навсегда, их сердца «бегут за ним, руки тянутся к тому, кто никогда не вернется» [79, с.539].

Звучит «Плач Грушевого дерева», старая песня из адыгского фольклора. Автор заключает: «Мы, люди, несчастны. Кажется, что мы созданы для экспериментов. Даже если так, то почему так называемая «жизнь» к нам не благосклонна. Она издавна сера, холодит до дрожи, удивляет грубостью. И музыка ее достойна (там же слышны грубые звуки тракторов, они создают дискомфорт)».

На такой грустной ноте заканчивается драма «Грушевый лес», в которой автор использовал оригинальный сюжет и композицию. В ней гораздо больше вопросов нравственного характера, чем в других драмах. Поставленные нравственные проблемы нашли отражение в ней частично, а другая часть адресована читателю, они призывают его к соучастию в их решении.

Как известно, Б. Утижев обращался к совершенно разным жанрам драматургии, расширяя диапазон кабардинской литературы. В его творчестве имеет место и мелодрама «Весна воспоминаний», написанная еще в 1975 году. Б. Утижев ввел в кабардинскую драматургию жанр музыкальной комедии. В его творчестве значительное место занимают песни, музыка. Мелодиями исторических песен открываются и закрываются трагедии, драмы. В мелодраме присутствие музыки обязательно. Само слово «мелодрама» состоит из основ «melos» – мелодия и драма.

В этом жанре, как правило, текст, т.е. речь действующих лиц, сопровождается музыкой. Автор сам определяет «Весну воспоминаний» как мелодраму. Кроме того, он во введении пишет: «Чтобы слова окрылялись, нужна музыка, музыка, все наполняющая музыка, волнующая и обнажающая те чувства, которые храним в сердце» [80, с. 540]. Мы остановились на определении жанра, потому что М. Шакова пишет: «В

основу драмы-новеллы «Весна воспоминаний» легла фабула рассказа «Гум и тезыр» («Приговор сердца») [81, с. 365]. Конечно, автор использовал одну из своих новелл, но жанром нового произведения все-таки является мелодрама.

Новелла «Гум и тезыр» написана в 1971 году, спустя четыре года в 1975 году Б. Утижев на ее основе создал мелодраму «Весна воспоминаний». Персонажи одни и те же: *Марьят, Жансох, Фатимат, Таужан*. В новелле рассказ идет от имени сердца. Этот образ персонифицирован в мелодраме под именем «Голос сердца», все события комментирует этот голос. Драма написана в основном прозой, как и новелла, хотя в ней после введения автора и первого монолога от голоса сердца дан фрагмент в стихотворной форме. Небольшая пьеса разбита на короткие главы: «Опять весна», «И тогда была весна», «Незабываемая ночь», «Испытание» и последняя часть «Опять весна».

Символическое сердце вспоминает вечеринку у художника Жансоха, на которой собрались его друзья в честь получения отдельной мастерской. Здесь была Марьят. Она оказалась в кругу творческих людей, ей было интересно рассматривать произведения из камня, в которых «теплилась жизнь». Деревянные вещи, выражающие философские мысли, «думающий металл». Марьят боялась не вписаться в этот круг людей. Она думала, что трудно быть женой художника, для этого надо понимать искусство. Важно знать то, что волнует супруга.

Гости ушли. Молодые смотрели друг на друга, их глаза, сердца были готовы броситься в омут любви, но разум с трудом сдерживал их страсть. Сердце помнит все, помнит и другую «незабываемую ночь».

Марьят учится на выпускном курсе медицинского факультета, куда поступила по велению родителей, а Жансох – художник по призванию. Она завидует ему. Между молодыми идет обстоятельный разговор о произведениях. Драматург, знающий секреты искусства, сделавший много как художник и скульптор, вкладывает много интересного и увлекательного в уста своего персонажа Жансоха. Этим Жансох очаровал девушку. Она узнала массу сведений о секретах удивительного мира, созданного художниками. Именно художники возвышают дух человека. Они влюблены, их счастьем завидует сама природа, в комнату «заглядывает белая луна», ветер несет «запах весны», в ушах звучит «мелодия красоты» [82].

Эта любовь длилась не одну весну. Марьят и Жансох создали семью, у них трехлетний сын. Как часто бывает в жизни, любовь испытывается разными обстоятельствами, и не всякая любовь выдерживает

эти испытания. Будучи в Приэльбрусье, Жансох попадает в аварию, в которой получает серьезные травмы и увечья.

С этого времени обстоятельства меняются в корне. Любовь Марьят к Жансоху не выдержала испытания горем. Жансох прикован к постели, его будущее неизвестно, он тает на глазах. Таужан (мать Марьят) хочет облегчить участь дочери, она советует ей оставить мужа и выйти замуж за великовозрастного человека, который когда-то пытался жениться на ней. Марьят сперва отвергает эту мысль, но затем соглашается с мнением матери.

Автор задействовал в пьесе двух матерей-антиподов. Мать Жансоха – Фатимат в свое время осталась вдовой, ее муж вернулся с фронта калекой, слепым, но она ухаживала за ним до конца. Таужан же и сама не способна чем-то жертвовать в жизни, как и ее дочь.

Марьят не привыкла преодолевать трудности, поэтому ее тяготят неудобства, связанные с болезнью мужа. Она срывает зло на свекрови. Жансох, находясь в соседней комнате, услышал то, как Марьят грубо разговаривает с его матерью. Он позвал ее к себе и вежливо объявил: «Марьят, мое будущее неизвестно, я не хочу, чтобы ты принесла свое счастье в жертву обстоятельствам. Уйди к своей матери, береги нашего сына. За меня не беспокойся, за мной будет следить Хаужан» [82, с. 562]. Марьят того и надо было, она притворилась обиженной, что ее не любят, и уехала.

Марьят снова замужем, живет богато, но у нее нет счастья. Пьеса заканчивается той же сценой, с которой она начиналась – описанием весны «Опять весна». Весна, напоминающая счастье, любовь. Жизнь Марьят раздвоена. «Голос сердца» – персонаж, введенный в драму автором, принадлежит Марьят. Сердце все комментирует, оно не дает покоя Марьят. Сердце все помнит, все знает. Оно висит над ее душой как Дамоклов меч. Марьят никогда не удастся уйти от наказания сердца, его приговора. Чем дальше Марьят будет от Жансоха, тем больше будет ее мучить образ человека, которого она предала.

Б. Утижев создал много пьес в разных жанрах, но он единственный раз воспользовался сюжетом своего произведения-новеллы «Наказание сердца» для создания пьесы «Весна воспоминаний». И этот опыт оказался весьма удачным.

Особенностью драматургической деятельности Б. Утижева является то, что он часто пытается решать попутно проблемы режиссуры. В трагедии «Эдип», например, он выполнил львиную долю работы режиссера. Вначале он был и режиссером спектакля и в последний

момент отказался от этого. Здесь же, в мелодраме «Весна воспоминаний», этого нет. Есть просто пожелание режиссеру одной фразой: «Чтобы окрылить слова – песни, песни, все заполняющие и захватывающие песни» [82, с. 540]. Причиной тому, на наш взгляд, является то, что пьеса была написана еще в 1975 году, когда у Б. Утижева не было опыта в драматургии, как и опыта сотрудничества с театром. Несмотря на это, данная мелодрама имеет свои высокие художественные достоинства.

* * *

Подводя некоторые итоги наблюдений над драматургией Б. Утижева, надо отметить многообразие ее тематики и богатство жанровых форм. Автор преуспел в жанрах комедии, трагедии, драмы. В его творчестве большое место занимают комедии, и это понятно, ибо юмор и сатира имеют значительные традиции. Б. Утижев, приступая к созданию драматургических произведений, хорошо знал не только устнопоэтическое творчество своего народа и имел университетское филологическое образование. У него уже был и практический опыт переводчика на кабардино-черкесский язык ряда пьес. Как верно отмечает исследователь его комедий: «Наряду с созданием собственных пьес, в эти годы (1970-е. – Х. Б.) Б.К. Утижев переводит на кабардинский язык ряд пьес: «Рядовые» белорусского писателя драматурга Михаила Дударева, «Бабица, Хамица, Хамел, Дарданелл» осетинского писателя Сергея Хегаева, «Железная женщина» узбекского драматурга Рашида Башбекова и др.» [83]. Их успех на сцене Кабардинского театра в немалой степени обеспечен качеством перевода.

Прекрасное знание фольклорных традиций адыгов позволило Б. Утижеву найти стержень, на который нанизаны им 28 комедий и одноактных монологов сатирического и юмористического характера. Таким своеобразным «шампуром» стал образ «Ажегафы» из адыгской народной комедиографии. Весь этот большой цикл назван автором «Игры Ажегафы» («Ажегафа» – букв. ряженный козел). Драматург приложил свои творческие силы почти ко всем разновидностям комедии, как трагифарс, фарс, водевиль и др., он как бы пополнял систему жанров адыгской драматургии. Что касается трагедий, то и здесь драматург не повторяется, он освоил действительность разных эпох историческими трагедиями: «Эдип» посвящен греческой античности, «Тыргатао» – адыгской древности, «Князь Кучук» – сложному и трагическому для

адыгов XIX века. «Мазаго» отражает борьбу адыгов с крымским ханством за независимость в XVII веке. «Кровавая ночь» рисует трагедию одной семьи в эпоху позднего феодализма.

Художественный опыт Б. Утижева подтверждает, что он занял ведущее место в кабардинской драматургии последних десятилетий XX века. Драматург был новатором в этом трудном жанре литературы.





ГЛАВА IV

БОРИС УТИЖЕВ – ХУДОЖНИК

История мировой литературы знает случаи, когда поэт, писатель или драматург одновременно занимался на любительском или даже на профессиональном уровне трудом художника. Общеизвестна близость поэзии и живописи, поэтому таких примеров больше среди поэтов. Прекрасно рисовали, например, А. Пушкин, М. Лермонтов, Л. Андреев, В. Маяковский. Были драматурги, занимавшиеся лепкой скульптур. К такому «совмещению» разных видов творчества причастен и Б. Утижев.

Он был человеком уникальным, сочетавшим в себе поэта, писателя, драматурга, карикатуриста, резчика по дереву, чеканщика. Такого многогранного творчества не было в истории кабардинской, и не только кабардинской, литературы. К этому надо добавить: Б. Утижев – лингвист, имевший ученую степень и опыт научной работы, выдающийся журналист и публицист.

Художнический талант Б. Утижева в известной степени имеет генетические корни. Мать писателя обладала чувством формы, хотя не имела никакого специального образования. Вырос Б. Утижев в семье лесника, жившего в одном из самых красивых кабардинских селений с загадочным названием «Зарагиж». Старший брат будущего поэта и драматурга Зарамук Утижев был талантливым резчиком по дереву, его некоторые работы демонстрировались на выставках в г. Нальчике (к сожалению, З. Утижев рано ушел из жизни, не успев раскрыть возможности своего дара). Красота окружающей действительности, прекрасный лес, прямо подступающий к селу, гармония природы и лад в семье, где свято хранились народные обычаи, пробудили в душе мальчика интерес к творчеству и необычайную любознательность. Кстати, не его

одного «опылила» тягой к творчеству аура селения Зарагиж. Из этого места шагнул к музыкальным высотам великий дирижер современности Юрий Темирканов, который был тогда только на два года старше Б. Утижева.

Будучи еще студентом младших курсов историко-филологического факультета КБГУ, Б. Утижев увлекся скульптурой, он лепил фигурки из пластилина, рисовал карикатуры, занимался журналистикой.

Большую роль в объединении творческих сил студентов играла в те годы газета «Университетская жизнь», с которой сотрудничал Б. Утижев.

Каждый номер газеты вывешивался в коридоре на оригинальном деревянном стенде, изготовленном собственноручно Б. Утижевым, да и художественное оформление не раз поручалось ему. В то время он обнаружил талант художника-карикатуриста, подмечавшего интересные штрихи к портретам студентов и преподавателей. Немногим позже Б. Утижев вывесил знаменитое свое новогоднее поздравление в портретах, в котором оказались дружеские шаржи, посвященные ведущим преподавателям факультета Бубе Карданову, А. Налоеву, декану факультета Баширу Карданову, многим студентам. Большинство людей, ставших объектом внимания художника, выразило понимание и восторг.

В этот же период Б. Утижев стал писать эпиграммы, которые изустно ходили по университету. В них легко обнаружить чувство формы, умение управлять ритмом, находить свежие и неожиданные рифмы. Резонанс получили и небольшие скульптурные произведения автора. В той же газете в 1964 году появились статьи студентов А. Гутова («Умелые руки») и Л. Елеева («Студент-скульптор»). Особо подчеркивалось в них мастерство Б. Утижева в работе над деревом – «Горянка», «В раздумье», «Подхалим». В творчестве Б. Утижева появилась и тема родного фольклора и истории в работах «Сатаней», «Прикованный Насрен», «Черкес на воле». Вскоре масштабы университета стали узкими для молодого художника.

Будучи студентом выпускного курса, Б. Утижев в 1967 году выставил несколько работ на Первой Республиканской выставке самодеятельного изобразительного искусства. Так случилось, что рядом были выставлены живописные работы Мухадина Кишева, тоже студента пятого курса, но профессионально художественного факультета Краснодарского института. В итоге М. Кишев, ныне знаменитый кабардинский художник, живущий в Испании, получил диплом Первой степени, а студент-филолог – диплом Второй степени. Эта была уже серьезная заявка.

Талант Б. Утижева как поэта, художника, скульптора заметил и поддержал известный писатель Хачим Теунов. Здесь следует сказать, что Хачим Теунов еще в 1967 году оценил статью студента Б. Утижева «Язык – словно мать родная» («Бзэр – анэ пэлъытэщ»), которую не опубликовала газета «Ленин гъуэгу». Мало того, сам именитый писатель добавил к статье Б. Утижева и свою – «Дело, заслуживающее пристального внимания». В них оба автора выражали озабоченность проблемами развития родного языка. Несмотря на такую аргументированную поддержку, обе статьи так и не увидели света. Они были опубликованы спустя почти четыре десятилетия [84, с. 39–45]. Хачим Теунов обратил внимание на студента Б. Утижева еще раньше – в 1966 году. Он опубликовал статью в газете «Ленин гъуэгу» («Ленинский путь») под названием «Знакомьтесь: Утижев Борис», в которой отметил разностороннее дарование студента-филолога, как поэта, скульптора, карикатуриста.

Несмотря на эти увлечения искусством, Б. Утижев к труду художника возвращался эпизодически, он этим занимался как хобби, но копил «капитал» и в этой области, не выходя в большой круг художников. С 1969 по 1972 годы Борис Утижев учился в очной аспирантуре в Институте Языкознания при Грузинской Академии наук, по окончании которой успешно защитил кандидатскую диссертацию по одной из актуальных проблем развития кабардино-черкесского языка. Годы аспирантуры были плодотворными не только для языкознания. Тогда же были написаны: драма в стихах «Солнце Нартов» и комедия «Свадьба Шамхуна», ставшая популярной впоследствии после ее постановки в театре. Эти годы отмечены еще и тем, что Б. Утижев приобщился к совершенно новому для себя виду искусства – к чеканке. Этим делом в родной Кабардино-Балкарии почти не занимался ни один художник, поэтому вдвойне похвально, что Б. Утижев решил освоить и этот вид искусства.

Все начиналось со знакомства с работами знаменитых грузинских чеканщиков Ираклия Очиаури и Коба Гурули. После посещения выставок работ Б. Утижев познакомился и с авторами, которые помогли ему в освоении техники чеканки. Плоды этой учебы у великих грузинских чеканщиков стали известны гораздо позже, хотя чеканкой Б. Утижев занимался долгое время с некоторыми перерывами.

В 1975 году в газете «Советская молодежь» критик О. Данилюк опубликовала статью «Удивительный этот Утижев...» [85], в которой автор воздает должное скульптору Б. Утижеву, сумевшему из корня и стволов дерева вычленив фигуру старика-мыслителя, бога леса.

О. Данилюк пишет: «Мазитха... Добрый и строгий бог леса с прямым, тонким носом на длинном лице, с курчавыми, взлетевшими вверх, так и застывшими завитками бороды... Сколько же зорким должен быть взгляд, увидевший тебя в бесформенном стволе! Сколько же труда положено, чтобы и другие тебя увидели». Заканчивая разговор о гранях творчества Б. Утижева, автор статьи задает вопрос: «Что же дальше, чем еще порадует людей удивительный этот человек ... Так что же – скульптура стала вторым призванием кандидата филологических наук Утижева? Или литература? Или все-таки чеканка?».

Дальше порадовал он читателей и зрителей выдающимися трагедиями и комедиями, сонетами, лирикой. А занятия чеканкой завершились грандиозной республиканской выставкой. А тот мудрый старик, вырезанный из дерева, сопровождал Б. Утижева до конца своих дней. Много лет он стоял «словно в карауле», в коридоре отдела кабардинского языка в Научно-исследовательском институте, а в последние 17 лет – в другом коридоре журнала «Ошхамахо», «встречая» гостей главного редактора.

В искусстве, как и в литературе, Б. Утижев выступал во многих жанрах. С юных лет он увлекался рисунком. Эта страсть привела его к созданию дружеских шаржей и карикатур. Как говорилось выше, первым «выходом к читателю» была новогодняя стенгазета на историко-филологическом факультете КБГУ, в которой студент поместил шаржи на преподавателей и студентов. В каждом рисунке художник сумел передать что-то особенное, узнаваемое без словесных объяснений.

Б. Утижев преуспел в создании эпиграмм, именно он привил читателям вкус к этим произведениям, получившим широкое хождение в среде интеллигенции. В литературе мало писателей, которые решаются создавать эпиграммы. Очень трудно в малую форму вместить остроумное содержание, находя и звучные рифмы. Таким же трудным жанром у художников считается шарж и карикатура. Б. Утижев «соединил» эти жанры литературы и изобразительного искусства. Результаты оказались востребованными читателем, они получили высокую оценку и в критике. Отличительной особенностью его шаржей является то, что они с помощью художественных деталей обобщают содержание.

Цикл прекрасных эпиграмм и шаржей Б. Утижева опубликован в сборнике, вышедшем в 2003 году [86]. Под острым пером художника оказались А. Гукемух, А. Шортанов, З. Кардангушев, Б. Курашинов, Х. Баков, А. Гутов, М. Хафицэ, Р. Семенов, Ф. Абазова, М. Бжеников,

Х. Думанов, Б. Березгов, З. Хапачев, А. Гергов, Р. Ацканов. Огромное количество эпиграмм Б. Утижева оформил В. Кочесоков. Их соавторство продолжалось много лет.

Еще одно подтверждение художнического дара Б. Утижева – в нескольких своих книгах он выступил в качестве художника-оформителя: «С добрым смехом». Нальчик, 1993; «Весь мир – театр». Нальчик, 1998; «Юмор. Сатира». Нальчик, 2003; «Трагедии». Нальчик, 2007; «Вечерние лучи». Нальчик, 2008. Многие программы, пригласительные билеты к своим спектаклям оформлены его рисунками.

Борис Утижев с 1991 по 2008 годы работал главным редактором литературного журнала «Ошхамахо». В нем он вел юмористическую рубрику «Хъуэжэ и куэбжэ» («Ворота Хожа»). Тексты юморесок он писал под псевдонимом Агъ Зэрэгъыж». Рисунки к ним выполнялись им же. Он принимал участие и в художественном оформлении текстов.

Самый значительный вклад как художник Б. Утижев внес в искусство чеканки. Сюжеты для своих работ в этой области он брал из адыгской мифологии и фольклора. В чеканке воплощены и многие персонажи драм Б. Утижева. Таковы картины «Дамэлей», «Кушыкупщ», «Эдип», «Гуащэгъагъ», «Тыргэтао». Фольклорные мотивы запечатлены в меди таких картин, как «Псынэ», «КъуийцЫкIу». СобираТЕЛЬный образ лирики поэта (как и одноименной поэмы) мы видим в чеканке «Дахэнагъуэ».

Как видно, в основе картин, рисунков, работ в жанре чеканки и по дереву лежат мотивы литературного творчества Б. Утижева. Пробовал он и работать с камнем. Не все знают об оригинальном надгробном памятнике, установленном на могиле младенцем ушедшего из жизни сына писателя (он похоронен на кладбище селения Зарагиж, на котором впоследствии похоронен и сам Б. Утижев). Памятник выполнен из камня в форме ладоней матери, из которого улетает душа ребенка. Памятник отражает глубокую скорбь, он вызывает глубокие философские чувства о ценности бытия, о святости жизни.

За какой бы материал ни брался художник Б. Утижев, он создавал прекрасные образы высокого искусства. Как говорят адыги, он «начинал их душой, жизненной силой». И в этой области Б. Утижев достиг значительных высот и признания соотечественников.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К сожалению, пока создавалась данная книга, ушел из жизни Борис Кунеевич Утижев (1940–2008). Теперь приходится подводить не только итоги его многогранного творчества, но и всей жизни, которую он до конца посвятил литературе, языку, искусству, служению народу. Борис Утижев – явление уникальное в нашей культуре и словесности. В известной мере его роль в адыгской культуре можно сравнить с ролью В. Ломоносова в истории России. Конечно, в современную эпоху разделение труда достигло таких масштабов, что уже невозможно рождение новых Ломоносовых, которые знали бы толк «и в стекле, и в поэзии, и в физике». Тем не менее, этих людей, живших в разные исторические эпохи, роднит стремление каждого из них привить своим соплеменникам вкус ко всему тому новому, что появилось раньше в других краях и у других народов.

М. Ломоносов, например, из Германии присылал в Россию образцы «Од», написанных под влиянием немецких поэтов, изучал опыт немецких химиков и физиков. Б. Утижев, в свою очередь, освоил богатые традиции грузинских художников-чеканщиков, будучи в аспирантуре в Грузии, и создал целую галерею картин, отражающих адыгский художественный менталитет.

Б. Утижев был новатором в нашей литературе. Как отмечалось выше, он выступал во многих жанрах всех родов литературы – эпоса, драмы и лирики. В лирической прозе он соединил элементы эпоса и лирики. Их элементы переносил и в драму. Такое сочетание в литературе встречается редко, о чем писал еще И. Гринберг: «Ведь бывает же так, что один и тот же поэт соединяет даже лирику, эпос, а то и драму» [87, с. 5]. По мнению критика, таковыми были А. Твардовский, Н. Тихонов, В. Луговской, Ю. Марцивявичус. К ним по праву можно добавить и Б. Утижева.

В любом жанре Б. Утижев находил что-то новое не только в содержании, но и в форме. Новаторским в адыгских литературах является его

«лирическая философская» проза. Здесь органически сливаются воедино стихотворения в прозе и философские эссе на вечные темы искусства. Уже названия таких произведений напоминают философские этюды из опыта мировой литературы – «Пчелы», «Скалы», «Мысли сердца», «Любовь» и др. Эти небольшие по объему этюды у Утижева предваряют целые циклы стихотворений на определенную тематику, одновременно они комментируют и углубляют содержание этих стихотворений. В них мы видим переход из формы стихотворения в прозу и наоборот («Скалы»).

Переход в прозу как бы освобождает автора из «оков стихотворной формы» и дает ему возможность беседовать с читателем на сложные и «вечные темы» жизни.

Лирика сопровождала Б. Утижева всю жизнь. В ней преобладает медитативное начало. Тяготение поэта к философским раздумьям наиболее заметно в цикле четверостиший, названных автором «Искры». Они как «вспышки фотографа» выхватывают по объему небольшую картину действительности и обобщают философски. Философская лирика полнокровно стала входить в северокавказскую поэзию во второй половине прошлого столетия. В основном она воплощалась в формах двустиший, четверостиший и восьмистиший. Ее расцвет связан с именами поэтов Р. Гамзатова, А. Кешокова, К. Кулиева. Для выражения философских мыслей эти поэты использовали предметы и явления повседневной действительности, доводя их образы до символов. Традиционными образами-символами стали камень, кинжал, лошадь, всадник, горы. Утижев не пошел по этому пути, хотя и у него есть произведение «Скала» философского характера. Его образная система в данном смысле оригинальна, хотя поэт не избегает и традиционного «реестра».

В области формы в стихах философского характера Б. Утижев пользовался двустишиями и четверостишиями. Философичность свойственна и его сонетам, ибо в них, как и в басне, есть обобщения и раздумья. В этих произведениях поэт избегает канонов и канонических образов. Самыми простыми словами он создает образы глубокого философского содержания. Вот, например, в следующем четверостишии:

Лежит грудной ребенок, оглядываясь вокруг удивленно.
И не поймет новый мир, куда он попал.
Задумался и старый мир, он тоже смотрит удивленно,
Что за вопросительный знак лежит в его подоле.

Перевод подстрочный

Что касается жанра сонета, то он занимает особое место в творчестве Б. Утижева. Лучшие из них опубликованы в сборнике «Къудамэхэр» [88].

К этому жанру поэт пришел только в 90-е годы, имея уже достаточно большой человеческий и поэтический опыт. Жанр сонета требует от поэта особой инструментовки стиха. К нему обращаются не очень многие поэты, а «венок сонетов» и вовсе редко встречается в поэзии даже литератур с богатыми традициями. В адыгской поэзии сонетами пользуются Х. Беретарь и Н. Куек (Адыгея), М. Бемурзов (КЧР), Б. Утижев и А. Оразаев (КБР), Р. Ацканов.

В сонетах Б. Утижева выявляются общечеловеческие нравственные ценности. Для них характерны мотивы грусти и печали. Сонеты отражают сложное время ломки в нашем обществе, начала девяностых годов, когда «правда находится за гранью жизни». Свои философские размышления Б. Утижев отразил не только в лирике, но и в малой прозе. Он для этого создал цикл небольших зарисовок, назвав их жанр условно «ГушIагъщIэлъхэр» (букв. «Находящиеся под сердцем»). В первой из них автор говорит: «Человечество тысячелетиями создает прекрасные сказки, в которых исполняются все желания, удивительные песни, возвышающие человека над землей, обожеествляющие его. Человек любит то, как он научился обманывать себя. Этот метод не дает треснуть сердцу. Да и нашло оно ласкающее сердце название: «искусство» [88, с. 212]. В этом цикле видно, что писатель вышел за рамки реалистического метода, противопоставляя иногда искусство реальной действительности. Очень часто его фразы глубоко афористичны. Приведем некоторые примеры из текста: «Искусство – территория, избранная для чистоты, поэтому встречающиеся там пятна грязи так резко бросаются в глаза, что они ранят сердца, остаются надолго в душе»; «Бог дал человеку много надежды, поэтому кажется, что он вначале хотел сделать его бессмертным». О поэзии сказано: «Стихи, если они настоящие, сотканы из удивительных нитей, которые отматываются от сердца, поэтому их мало – столько, сколько помещается на сердце поэта». О славе: «Слава схожа с красавицей, за которой охотятся очень многие, но обе часто достаются недостойным». О Любви: «Если вправду ты меня любишь, то дай жить моей любви в сердце твоём – другого места на земле нет для любви». О правде: «Все клянутся, что ищут правду. Но никто не решается ее впустить в свой дом. А правда стоит на улице и стонет. Босая, голая, она ждет солнца, на которое тоже не надеется» [88, с. 215–227].

Можно привести и много других примеров, подтверждающих парадоксальное мышление, помогающее Б. Утижеву как бы «взрывать»

изнутри содержание традиционных понятий и представлений. Такой метод имеет место и в прозе Б. Утижева.

Говоря о прозе, надо отметить, что писатель отдавал предпочтение малым ее жанрам – таким, как рассказ, стихотворения в прозе, новелла, литературная сказка, оставив в стороне повесть и роман.

Стихотворение в прозе является как бы «пограничным» жанром между поэзией и прозой, оно сочетает признаки эпоса и лирики. Мало писателей использует данный жанр в своем творчестве, хотя у него немало возможностей для самовыражения. Б. Утижев и здесь оказался новатором, первопроходцем в освоении жанра «стихотворения в прозе». Первые два стихотворения в прозе «Березы и дуб» и «Кто он?» написаны им еще в студенческие годы, точнее – в 1967 году. За ними последовали десятки произведений автора, в которых велико значение авторского «я». Некоторые из них написаны в форме монолога, исповеди. Есть и элементы диалога. По своей тематике они разнообразны. В них поднимаются проблемы искусства, литературы, языка, будущего народа, проблемы жизни и смерти. В его произведении, имеющем удачное название «Гнездо, свитое возле солнца», Б. Утижев очень эмоционально передает образ своей матери, трагедию ее ухода из жизни, ее тяжелую судьбу. Образ матери символизирует Солнце, оно обогревает любовью и теплом ее детей, для которых свито гнездо. Произведение состоит из нескольких фрагментов, в которых автор передает хронику жизни матери, ее самоотверженность, готовность к самопожертвованию ради детей. Черты автобиографичности содержит и другое произведение Б. Утижева «Свет», посвященное старшему брату писателя Зарамуку, рано ушедшему из жизни. Здесь автор считает жизнь очень тонкой материей, которую трудно понять, увидеть, ощутить. Жизнь – это вечное движение к свету. Интересны и глубоко философичны рассуждения писателя о красоте («Тельдыджальэ», 1993). Весьма своеобразна композиция стихотворения в прозе Б. Утижева «Анэдэльхубзэм и гурыгъузхэр» («Тревоги о родном языке», 2004). Персонифицированный родной язык здесь беседует с народом один на один. Как на исповеди, родной язык начистоту говорит о том, что народ теряет язык, выработанный тысячелетиями. Хотя народ в роли слушателя и не произносит ни одного слова, но сохраняется форма диалога между самыми близкими на этом свете. Язык рожден народом, он любит народ беззаветно, но он в опасности. Тысячи и миллионы людей теряют свой язык. Автор приводит обычаи разных народов, которые в далеком прошлом сбрасывали

с горы немощных стариков, а иные (массагеты, например) их съедали, смешивая с мясом, добытым на охоте. Так может случиться и с языками, хотя сравнение весьма грубое. Родной язык, даже умирая, «хочет войти в кровь народа и оттуда светить и возродиться» [89, с. 211].

Заканчивается произведение пожеланием родного языка народу найти в себе много мудрости, мужества и возможности сохранить самое ценное в его жизни – родной язык.

Стихотворения в прозе Б. Утижева сохраняют основные отличия жанра, носящего субъективно-оценочный характер, они имеют соответствующую ритмико-интонационную структуру прозы, но прозы, тяготеющей к лирике.

В прозе Б. Утижева, как сказано, доминируют жанры миниатюры, рассказа и новеллы. Рассказы он начал писать с молодых лет, они у писателя многообразны по своей тематике и художественному строению. Юмористические рассказы занимают много места в прозе Б. Утижева. Сатирические рассказы разных лет открывают сборник произведений Б. Утижева «ГушыГальэ» (букв. «Вместилище юмора и сатиры») [86].

Таких рассказов 25, и каждый из них оригинален и по сюжету и по композиции. В них автор бичует пороки людей, живущих и работающих рядом. Доля насмешек достается и братьям по перу – поэтам, писателям. Одни имеют форму лекции на заданную тему, другие написаны в форме детектива, в-третьих использованы традиции благопожеланий и поздравлений. Данный сборник включает юмор и в оригинально названных жанрах, таких как: «стихи, улыбающиеся из-под усов», «вспышки юмора», «сатирические песни», «острые стихи», «ущипки», «юбилейный юмор». Совершенно новым является юмористический цикл-словник под названием «Вопрошайка-узнавайка» («ГушыЭрейрэ къэщЭрейрэ я псальгальэ»). Здесь наиболее наглядно проявилось парадоксальное мышление писателя. Приведем несколько: «Повесть – жанр, согревающий прошедшую молодость. В нее кладут все продукты, кроме – соли»; «Человек – существо, готовое разрушить мир из-за того, что он создан не им»; «Археолог – ученый, который ради диссертации лишает покоя даже умерших»; «Пояс – кусок кожи, определяющий уровень нашей жизни» [86, с. 246–249].

Юмор и сатира в прозе Б. Утижева берет свое начало в национальной действительности. Писатель в рассказах разоблачает пороки своих современников, создавая целую галерею национально-колоритных образов. Автор умело создает «комические ножницы», когда то, что думает

персонаж о себе, далеко не совпадает с реальным положением дел. Мастерство писателя как бы опыляется еще и талантом журналиста. Как и в пьесах, много персонажей рассказов Б. Утижева носят «говорящие» имена. Уже в этих рассказах заметны «драматургические» элементы в сюжете и композиции.

В прозе Б. Утижева, на наш взгляд, самыми значительными являются новеллы. Лучшие из них опубликованы в сборнике «Ветви». Они проанализированы нами в одной из глав. Следуя традициям жанра, писатель для своих новелл находит острые сюжеты, неожиданные повороты событий. Они разнообразны по тематике и художественным решениям. В новелле «Счастье раздают по утрам» писатель тонко передает психологию трех мальчишек послевоенного трудного времени, их дружбу, мечты. Очень трогательно автор описал сон мальчишки, которому приснился круглый хлеб, похожий на солнце и висевший высоко на дереве. Мальчик вместе с друзьями ходил в поле собирать остатки колосьев, других злаков. В очередной раз утром его будит мать, прерывая прекрасный сон (во сне он доставал хлеб на дереве, конфеты на ветках) словами: «Проснись, сынок, счастье раздают по утрам». Маленького мальчика друзья решили брать с собой, увидев его старания перед этим. Из его «трофеев» мать испекла хлеб, вкуснее которого он не ел больше в своей жизни никогда.

Будучи сам представителем поколения, чье детство прошло в послевоенное время, Б. Утижев психологически убедительно сумел отразить нравственные проблемы своей эпохи и в других новеллах: «Сбор ягод», «Вдова» и др. Совершенно иные мотивы и изобразительно-выразительные средства использованы в новелле «Между жизнью и после». Само название необычное. В ней автор обращается к приемам натурализма, когда он изображает картину после боя, разбросанные в поле головы, руки, фрагменты людей, убивших друг друга. Души этих людей витают над полем, но странно, в отличие от тел они не враждуют, а любят пейзаж. Души беседуют друг с другом, большинство довольны своими телами, с которыми жили, но одна из них говорит, что натерпелась в жизни от своего тела. Душа искренне признается всем. Другие души сначала обвиняют ее, стыдят, но постепенно их «прорывает», и они тоже обвиняют тела. В этой новелле присутствуют драматургические приемы: диалоги, монологи, реплики. В известной степени имеет место и «поток сознания», как и показ человека в «кризисной», «пограничной» зоне между жизнью и смертью. Наглядно автор отражает войну, злобу людей, а под конец и «светопреставление» – земля после

гула расползается и прячет в своей пучине группу насильников. В день суда души, рожденные одинаковыми, превращаются в разных птиц.

Такого сложного философского произведения малой прозы, как данная новелла Б. Утижева, не знала наша литература. Однако сложное содержание не мешает читателю воспринимать текст, как это встречается у писателей нереалистических направлений.

Подводя краткие итоги творчества Б. Утижева, особо следует остановиться на его драматургии. Не без оснований он еще при жизни был признан классиком кабардинской драматургии. Пожалуй, и в других современных адыгских литературах (адыгейской и черкесской) тоже нет ему равных по разнообразию, новаторству и художественному уровню произведений этого древнего жанра искусства. Это мнение разделяют многие, в том числе и известные артисты. Выдающийся актер Кабардинского театра Али Тухужев в одном из интервью заявил следующее: «У нашего театра, к слову, один драматург – Борис Утижев. Это не означает, что других авторов не считаю за драматургов. Но только Утижев работает от начала до конца, скрупулезно, добросовестно, независимо от того, что пьеса уже принята» (цит. по кн.: Ирина Мезова. Останется кабардинцем. Нальчик, 2006. С. 40).

На наш взгляд, и во всем северокавказском регионе он является одним из выдающихся драматургов. Его место в литературном процессе региона, да и России, было бы более определенным, если бы его комедии, трагедии и драмы переводились на русский язык и стали бы достоянием массового читателя и зрителя страны. К сожалению, ни автор, ни его почитатели еще не свыклись с мыслью, что в современном мире без рекламы, без «раскрутки», как говорят сейчас, ни один талант не может прийти до масс.

В драматургии Б. Утижев выступал успешно в большинстве жанров. По количеству созданных им пьес в его творчестве доминирует комедия. Как верно пишет исследователь: «Жанр комедии сыграл большую роль как в становлении самого драматурга, так и всей кабардинской, а шире – адыгской комедиографии... обогатив ее такими жанрами, как водевиль, фарс, либретто для музыкальных комедий, трагифарс, которые не получили до него развития в кабардинской драматургии» [90, с. 14].

Комедиям, ставшим популярными в 90-е годы, предшествовала кропотливая работа Б. Утижева над сценариями радиопостановок радиожурнала «Пшыналъэ». Этот журнал долгое время выходил в эфир ежемесячно, его вели артисты Людмила Шереметова и Владимир

Иванов. Впоследствии из этих постановок Б. Утижев «выжал» полную пьесу «С добрым смехом». Комедию отличает колоритный, образный язык, усыпанный пословицами, поговорками. Средством раскрытия образов служили «говорящие имена». Этот прием затем займет место и в других произведениях автора. Эта комедия как бы «заставила» автора находить средства связи семи отдельных эпизодов. Для этого пошли в ход небольшие тексты-связки, песни, танцы, подтанцовки и т.д.

90-е годы можно считать самыми плодотворными в драматургии Б. Утижева. Сначала он создает цикл «Игры Ажегафы». Сквозным персонажем данных комедий является «Ажегафа» – «Ряженный козел» – образ из адыгских народных представлений. Ажегафа ведет действие представлений, каждый раз доставая из своей сумки-хурджина темы для смеха. Таких пьес пять, но они делятся на относительно самостоятельные представления, количество которых достигает более двух десятков. Излюбленным персонажем в них является «Жемуга». Эти комедии написаны прозой, но в них использованы тексты песен, созданных также автором. Многие из них звучат со сцены на мелодии известных песен.

Особую популярность получила комедия «Шутки шутками», состоящая из семи самостоятельных представлений, но связанных общей идеей. Последняя часть «Япэ къэсыр зи дотэу лЫнэлЫпсэ дотэ» (переводу поддается с трудом, букв. «Хафота, для которой мил каждый, кто первым придет») имеет телевизионную версию. Хафота и Хажибарон (даже контраст имен вызывает смех) – «бывалые люди», они неоднократно создавали семьи, которые разваливались скоростижно. В этой сцене Хажибарон по наводке знакомых приходит к Хафоте, в очередной раз тоже ставшей свободной. Автор вложил в их уста много остроумных выражений, реплик, которые дополнены экстравагантными портретными характеристиками, использованием песен, танца, что делает их образы запоминающимися. Впечатление зрителей в этой и других комедиях усиливается также игрой выдающихся актеров Кабардинского театра А. Тухужева, Ф. Машуковой, К. Жакамуховой, К. Дышековой и др.

Трагедии Б. Утижева стали визитной картой всего творчества Б. Утижева. Они разнообразны по тематике и художественным решениям. Однако в них преобладает тема исторического прошлого адыгов. Большинство из них посвящены важным и трагическим событиям, начиная со времен создания рабовладельческого государственного образования «Синдика». О них подробно сказано выше. Здесь же еще

раз отметим, что эти драмы вышли далеко за рамки адыгских литератур. Можно с уверенностью сказать, что они будут и впредь востребованы театрами разных регионов.

Б. Утижев оставил после себя немало неопубликованных произведений. Среди них есть совершенно новое по жанру и композиции произведение «Гуащэпэж», в котором перемешено трагическое и комическое. Оно построено в форме прозаического диалога между автором и «Гуащэпэж» (так автор назвал «Ангела смерти», изменив настоящее имя «Сэро», вызывающее страх). По жанру условно можно отнести произведение к повести. В нем содержатся автобиографические сведения, о которых «Хажи-Махмуд» (такое имя дал, в свою очередь, автору посол Всевышнего, пришедший забирать душу). В небольших главах даются: «характеристика», «привычки» (с большим юмором и грустью повествуется о ремесле поэта), после чего автор рассказывает о партиях, расплотившихся со времени правления коммунистов, когда ограничили количество вступающих в партию из чиновников и интеллигенции, о перестройке и современных казусах в общественной жизни адыгов. Произведение заканчивается несколькими пожеланиями писателя для тех, кто будет жить после финала (т.е. ухода из жизни автора), которые могут быть начертаны на надгробном памятнике. Они говорят о желании автора, чтобы родной край развивался, чтобы народ сохранил свою самобытность, а родной язык звенел и совершенствовался. Этим постулатам посвятил свою жизнь Б. Утижев.

Б. Утижев выступал почти во всех жанрах литературы успешно. При этом он уделял особое внимание вопросам развития родного языка. В своих произведениях он обогащал его, расширял его возможности (при написании трагедии «Эдип» он показал его потенциал на сюжете высокой античной трагедии). Этой же цели служил Б. Утижев, переводя на кабардинский язык произведения иноязычных авторов (драматические произведения Н. Думбадзе, Г. Хугаева, А. Дударева и др.).

Б. Утижев выступал и с литературно-критическими статьями, в которых затрагивались актуальные проблемы современного литературного процесса. Как говорилось выше, Б. Утижев проявил себя и как самобытный художник, скульптор, автор оригинальных шаржей и карикатур, резчик по дереву, великолепный мастер чеканки. Его работы экспонируются на республиканских выставках.

Особое место в творчестве Б. Утижева занимает обширная и разнообразная по тематике публицистика. Данный жанр имеет глубокие корни в адыгской литературе, начиная с творчества писателей-просветителей XIX в.

Львиная доля публицистических статей автора посвящена актуальным проблемам сохранения и развития родного языка, вопросам становления кабардинского театра, адыгскому этикету. Ни одно значимое для кабардинской культуры мероприятие не проходило без его участия, что отразилось и в его талантливой и актуальной публицистике. В 2007 году вышла большая книга публицистики писателя с символическим названием «Лъэужь» («След»). Действительно, Б. Утижев оставил добрые следы не только в публицистике, но и во всех жанрах литературы.

Свою статью в газете П. Таов назвал «Две эпохи кабардинской литературы: до и после Бориса Утижева» и в этом есть хорошая доля правды. Писатель верно отразил свою эпоху в талантливых, оригинальных, национально-самобытных произведениях. Его яркая творческая индивидуальность будет еще долго служить развитию адыгской изящной словесности. Его творчество широко войдет в практику средней и высшей школы, а критикам и литературоведам откроются новые грани таланта выдающегося поэта, писателя и драматурга, философа и мыслителя нашей эпохи.



ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гутов А.М. Усақлуэм и тхылъищ // Гуашхъэмахуэ. 1979. № 4. С. 81–85; *Он же*. Адэжь щынальэ // Газета Ленин гъуэгу. 1978. 9 сент.
2. Паранук К.Н. Человек и природа в поэзии Н. Куека // Проблемы адыгской литературы и фольклора. Майкоп, 1991. Вып. 8. С. 80–91.
3. Паранук К.Н. Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе. Майкоп: Качество, 2006.
4. Хакуашева М.А. Литературные архетипы в художественных произведениях адыгских писателей. Нальчик, 2007.
5. Абазов А.Ч. Психологизм и драматизм трагедии «Тыргатао» Б.Утижева // Научная мысль Кавказа. 2005. № 16.
6. Кажарова И.А. Человек и история в адыгской поэзии 1970–1990-х годов. Нальчик, 2009.
7. Астежева А.М. Национальное своеобразие драматургии Бориса Утижева: проблемы историзма художественного мышления: автореф. дис. канд. филол. наук. Нальчик, 2003.
8. Утижева Л.Б. Жанр комедии в творчестве Б.К. Утижева: национально-художественные истоки, традиции, новаторство: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2008.
9. Шакова М.К. Социально-нравственные проблемы современности в художественном контексте сатириконе Б.Утижева «Ажэгъафэ джэгухэр» // Вестник КБИГИ. 2008. № 15. С. 402–409.
10. Баков Х.И. Хабас Бештоков и некоторые проблемы современного литературного процесса // Вестник КБИГИ. 2008. № 15. С. 305–328.
11. Баков Х.И. Античные мотивы в кабардинской драматургии (трагедия «Эдип» Б. Утижева в критике) // Известия КБНЦ РАН. 2009. № 3. С. 144–152.
12. Белинский В.Г. Соч. в трех томах, М.: ОГИЗ, 1948. Т. 2. С. 114.
13. Налоев З.М. Послевоенная кабардинская поэзия. Нальчик, 1970. С. 18.

14. Гамзатов Г. XX столетие и исторические судьбы национальных художественных культур. Махачкала, 2003. С. 12.
15. Там же. С. 14.
16. Интернациональное и национальное в литературах Востока: сб. статей. М.: Наука, 1972. С. 303.
17. Теунов Х. Национальное и нитернациональное в литературе // Дон, 1959. № 8.
18. Хапсироков Х.Х. О национальном своеобразии литератур адыгских народов. Черкесск, 1960.
19. Теунов Х. С. 167.
20. Баков Х.И. Античные мотивы в кабардинской драматургии (Трагедия «Эдип» Б. Утижева в критике) // Известия КБНЦ РАН. 2009. № 3.
21. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для вузов. М.: Высшая школа, 2004. С. 48.
22. Вересаев В. Соч. в 4 томах. М., 1990. Т. 1. С. 56.
23. Алим Кешоков. Избранные произведения в 2 томах. М., 1972. Т. 2. С. 81.
24. IутЫж Борис. Си Даханагъуэ (Моя Кареглазая). Стихи. Нальчик, 1987. С. 4–5. Далее ссылки на этот сборник с указанием страниц.
25. Псатха – бог души в адыгской мифологии.
26. Гринберг И. Три грани лирики. М., 1985. С. 5.
27. Абуков К.И. Расул Гамзатов: особенности философской лирики. Махачкала, 2003. С. 3.
28. Фризман Л. Жизнь лирического жанра (Русская элегия от Сумарокова до Некрасова). М.: Наука, 1973. С. 115.
29. Абуков К.И. С. 8.
30. IутЫж Борис. ГушIагъщIэлъхэр (Сокровенности). Налшык, 2001. Далее анализ по текстам данного издания.
31. Кайсын Кулиев. Сочинения. М., 1987. Т. 2. С. 279.
32. Алим Кешоков. Т. 1. С. 52.
33. Бетуганов С. Живое слово. Нальчик, 1986.
34. Абуков К.И. С. 90.
35. Поспелов. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 158.
36. Уэллек и Уоррен. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. С. 95.
37. IутЫж Борис. ГушIалъэ (Юморески). Налшык, 2003.
38. Сикейрос Д.А. Национальное в искусстве // Творчество. 1958. № 8. С. 14.
39. Кон И.С. Национальный характер – миф или реальность // Иностранная литература. 1968. № 9. С. 215–229.

40. Ломидзе Г.И. Истины ясные и спорные // Национальное и интернациональное в советской литературе. М.: Наука, 1976. С. 17.
41. Горький А.М. Соч. в 30 томах. М. Т. 29. С. 259.
42. Чиладзе О. Ради жизни // Литературная газета. 1988. 17 февр.
43. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине. М.: Художественная литература, 1967. Т. 6. С. 60.
44. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Наука, 1986. С. 80.
45. Хализев. Теория литературы. С. 348.
46. Гамзатов Расул. Соч. М.: Художественная литература, 1968. Т. 3. С. 261.
47. ИутЫж Борис. Си Даханагъуэ. Налшык, 1998. Н. 24–25.
48. Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 386.
49. ИутЫж Борис. Къудамэхэр (Ветви). Налшык, 2005. Н. 183–211. Ссылки на тексты далее по этому изданию с подстрочными переводами на русский язык.
50. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 227.
51. ИутЫж Борис. Къудамэхэр. Налшык, 2005. Н. 5–94.
52. Налоев З.М. Адаб Баксанского культурного движения. Нальчик, 1991.
53. ИутЫж Борис. Лъэужь. Нальшык, 2007.
54. Астежева А.М. О соотношении художественной и исторической правды в пьесе Б.Утижева «Дамалей» // Литературная Кабардино-Балкария. 2003. № 2. С. 157–167.
55. Утижева Л.Б. Фольклорные мотивы в комедии-водевиле Б.К. Утижева «Аул Свергайскекрухово» // Проблемы филологии. Ростов, 2006.
56. Абазов А. Очерки истории кабардинской литературы. Нальчик, 1996.
57. Шакова М. Утижев Борис Кужевич // Писатели Кабардино-Балкарии. Нальчик, 2003.
58. Курашинов Б. Вера в предлагаемые обстоятельства // Кабардинский драматический театр. Нальчик, 2005. С. 367–370.
59. Белгорокова Е. Тыргатао // Кабардинский драматический театр. Нальчик, 2005. С. 363–366.
60. Белинский В.Г. Статьи и рецензии. Соч. в 3-х томах. М., 1948. Т. 2. С. 799.
61. ИутЫж Борис. ГушыИэ махуэ апший! (Сдобрым смехом!). Нальшык, 1993. Далее ссылки на тексты по этому изданию.

62. ИутЫж Борис. Тхыггэхэр (Сочинения). Налшык, 2000. Н. 565–632.
63. ИутЫж Борис. Дунейр театрщ (Мир – театр. Пьесы). Нальшык, 1998. С. 81–375. Далее ссылки на тексты цикла комедий «Игры Ажегафа» по этому изданию.
64. Абазов А.Ч., Нагоев С.М. Драматургия Бориса Утижева. Жанрово-видовое и стилевое многообразие пьес. Нальчик, 2002.
65. ИутЫж Борис. Трагедиехэр. Налшык, 2007.
66. Там же.
67. Белгорокова Е.Ш. Бунт неизбежен? // Кабардинский театр. Нальчик, 2005. С. 374–378.
68. ИутЫж Борис. Лгэужь. Налшык, 2007. Н. 587.
69. ИутЫж Борис. Трагедиехэр. Налшык, 2007. Н. 19.
70. ИутЫж Борис. Лгэужь. Налшык, 2007. Н. 276–290.
71. Там же. С. 585.
72. Там же. С. 588.
73. ИутЫж Борис. Дунейр театрщ. Налшык, 1998. Н. 5–81.
74. Легенды и Сказания Древней Греции и Древнего Мира. М., 1987. С. 456.
75. Там же.
76. Софокл. Трагедии. М., 1958. С. 3–196.
77. Ганс Сакс. Избранное. М., 1958. С. 21.
78. Вольтер. Эстетика. М., 1974.
79. ИутЫж Борис. Тхыггэхэр. Налшык, 2000. Н. 284.
80. ИутЫж Борис. Тхыггэхэр. Налшык. Н. 540.
81. Шакова М. Утижев Борис Кунеевич // Писатели Кабардино-Балкарии. Библиографический словарь. Нальчик, 2000. С. 356.
82. ИутЫж Борис. Тхыггэхэр. Н. 533.
83. Утижева Л.Б. Жанр Комедии в творчестве Б.Утижева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2008.
84. ИутЫж Борис. Лгэужь. Налшык, 2006. Н. 39–45.
85. Данилюк. Удивительный этот Утижев // Советская молодежь. 1 июля. 1975.
86. ИутЫж Борис. Гушыгэлгэ. Налшык, 2003. Н. 218–240.
87. Гринберг И. Три грани лирики. М., 1985. С. 5.
88. ИутЫж Борис. Кгудамэхэр. Налшык, 2005.
89. Там же. С. 211.
90. Утижева Л.Б. Автореферат. С. 14.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
<i>Глава I. Лирика</i> Б. Утижева.....	14
<i>Глава II. Проза</i> Б. Утижева.....	99
1. Стихотворения в прозе.....	99
2. Новеллистика.....	118
3. Публицистика.....	143
<i>Глава III. Драматургия</i> Б. Утижева.....	172
1. Комедии.....	173
2. Трагедии.....	257
<i>Глава IV. Борис Утижев – художник</i>	324
Заключение	329
Примечания	339

Научное издание

Баков Х.И

БОРИС УТИЖЕВ: ПОЭТ, ПИСАТЕЛЬ, ДРАМАТУРГ

Зав. изд. отделом *К.М. Хахова*
Художественное оформление *З.Х. Бгажнокова*
Корректоры *Ф.Т. Узденова, Л.Б. Хавжокова*
Компьютерная верстка *А.В Гергоковой*

ISBN 978-5-91766-029-5



Подписано в печать 20.10.2010. Бумага офсетная.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 21,9. Тираж 500 экз. (1-й завод 200). Заказ № 39

Учреждение РАН
Институт гуманитарных исследований
Правительства КБР и КБНЦ РАН
360000, г. Нальчик, Пушкина, 18