

ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ –  
филиал ФГБНУ «Федеральный научный центр  
«Кабардино-Балкарский научный центр  
Российской академии наук»

*И. А. Катарова*

# **МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

*Сборник научных статей  
об адыгской литературе*

Нальчик  
ООО «Печатный двор»  
2016

УДК 821.352.3  
ББК 83.3 (2Р=Каба)6  
К-13

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

*Рецензенты:*  
доктор филологических наук **Ю. М. Тхагазитов**,  
доктор филологических наук **М. А. Хакушева**

**Кажарова И. А.**

**К-13** Модусы художественности: Сборник научных статей об адыгской литературе. – Нальчик: ООО «Печатный двор», 2016. – 176 с.

В книгу вошли исследовательские статьи об адыгской литературе. Рассматриваемые произведения по времени возникновения охватывают довольно обширный период – с начала прошлого столетия и по настоящие дни, потому способны дать представление о многообразии этико-эстетических доминант, определяющих выбор героя и моделируемого вокруг него пространства, осуществляемых героем задач и установок читательского восприятия, что вкрупне формирует представление об эстетической модальности текста. Особенно зримо художественная модальность проявляется в сопоставлении ценностной иерархии оригинала и перевода, во взаимодействии художественного текста и насаждаемой извне идеологии, через логику развертывания поэтических формул, лейтмотивов и лейтмотивных образов. В данном издании впервые привлечены к рассмотрению произведения Саадулы Канукова, Абдула Кумышева, Бэллы Аброковой.

Издание предназначено филологам, культурологам, студентам и аспирантам-гуманитариям, а также всем читателям, интересующимся вопросами национальной литературы.

*Печатается по решению Ученого совета  
ИГИ КБНЦ РАН*

ISBN 978-5-905-770-94-4

© И. А. Кажарова, 2016  
© ИГИ КБНЦ РАН, 2016  
© ООО «Печатный двор», 2016

THE INSTITUTE FOR THE HUMANITIES RESEARCH –  
Filial of the Federal State Budgetary Scientific Establishment  
“Federal Scientific Center “Kabardian-Balkarian  
Scientific Center of the Russian Academy of Sciences”

*I. A. Kazharova*

# **MODES ARTISTIC**

*Collection of scientific articles  
on literature Circassians*

Nalchik  
LLC "Printed courtyard"  
2016

UDC 821.352.3  
BBK 83.3 (2P=Kaba)6  
K-13

*Science editor*

Doctor of philological sciences, professor **H. T. Timizhev**

*Reviewers:*

Doctor of philological sciences **Y. M. Thagazitov**,

Doctor of philological sciences **M. A. Hakuasheva**

**Kazharova I. A.**

**K-13** Modes artistic. Collection of scientific articles on literature Circassians. Nalchik: LLC "Printed courtyard", 2016. – 176 p.

The book includes a study on the Circassians literature. Considered works cover a fairly extensive period – from the beginning of the last century to the present day, and therefore able to give an idea of the variety of ethical and aesthetic dominants, determining the choice of the hero and the simulated space around it solved the hero of the tasks and the reader's perception of the text, which together forms the idea of aesthetic modalities text. Especially artistic modality visibly manifested in the comparison value hierarchy of the original and the translation, the text in the interaction of art and ideology, through the deployment of poetic formulas, leitmotifs and images leitmotiv. In this edition for the first time brought to the consideration of the product Saadula Kanukov, Abdul Kumyshev, Bella Abrokova.

The publication is intended to philologists, culture experts, students and graduate students, the humanities, as well as all readers interested in the issues of national literature.

*Printed according to the decision of the Scientific Council  
of the IHR KBSC RAS*

ISBN 978-5-905-770-94-4

© I. A. Kazharova, 2016

© IHR KBSC RAS, 2016

© LLC "Printed courtyard", 2016



## **«ДЕВУШКА ИЗ ЛЕНИНГРАДА» СААДУЛЫ КАНУКОВА. МОДАЛЬНОСТЬ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОДА**

В 1974 году в московском издательстве «Детская литература» вышла книга Саадулы Канукова (1927–1987) «Девочка из Ленинграда». Художественная литература в то время – одна из безусловных, высоко ценимых составляющих духовной жизни, и опубликование национального автора в переводе на русский язык в центральном издательстве – знак вхождения его в ряды лучших. Конечно, в глазах носителя языка переводы эти способны вызвать к себе отношение более чем неоднозначное, но все же это не умаляет стимула, подстегивающего к движению национальную литературу и конкретную творческую личность: если произведение удостоено перевода, значит определенные идеи автора заслужили того, чтобы быть донесенными к десяткам тысяч читателей, тем более что в культурном пространстве советского периода русский стал языком межнационального общения.

Событие оказалось знаковым не только для самого Саадулы Канукова, но и для всей области, откуда он был родом. Как вспоминает об этом писатель и журналист Зуфар Камбиев, в домах культуры Кабардино-Балкарии устраивались встречи с писателем, велись оживленные обсуждения, по книге писали сочинения студенты и школьники<sup>1</sup>. Но вот что любопытно: отправной точкой такого повышенного и шумного интереса на тот момент оказалась именно переводная версия романа. Можно сказать, она перетянула на себя все внимание местного читателя. Во многом это объяснимо, ведь книга вышла в столице, сюжетом и пафосом благополучно вписывалась в

настроение эпохи, отвечая идеям патриотического воспитания. Говоря иначе, в ней присутствовал тот необходимый набор характеристик, что соответствовал стандартным «установкам воспринимающего субъекта» (В. Тюна).

Ценностные предпочтения времени, в свете которых русскоязычный перевод обретал больший резонанс в сознании национального читателя и большую авторитетность в глазах исследователей национальной литературы, сыграли свою роль. Ведь и литературно-критические труды тех лет апеллируют преимущественно не к подстрочным, а именно к художественным переводам, при том, что последние, как правило, ориентированы на ментальность языка перевода и в своем осуществлении неизбежно несут потери. Так или иначе, оригинальный текст романа «Девушка из Ленинграда», опубликованный тремя годами раньше переводной версии, оказался в тени.

Сегодня, при прочтении и сопоставлении обеих книг, подобный перекокс кажется какой-то мистификацией, ведь, по сути, кроме Раи – имени главной героини – в произведении не осталось ничего от оригинальной версии. Так, полновесный роман Саадулы Канукова был нещадно сокращен и преобразован в повесть для детей среднего возраста, сильно изменен и приукрашен его сюжет, перетасованы герои, введены новые. Изменения коснулись и названия: «Девушка из Ленинграда» («Ленинград кыкIа хъыджэбз») стала «Девочкой из Ленинграда» – трансформация на первый взгляд незначительная, на самом же деле изменившая концептуальный вектор произведения (и к этому мы еще вернемся).

Из произведения совершенно исчез дух города Нальчика, те его штрихи, те черточки, момент узнавания которых так дорог местному читателю, ибо делает хронотоп романа, особенно на его послевоенном отрезке, родным до щемящего чувства, а погружение в него – абсолютным.

Кроме всего, нивелировалась национальная специфика, исчез дух адыгства, этнические ценности, в оригинале упорно проступавшие сквозь мрачные условия изображаемой реаль-

ности, сквозь судьбы адыгского общества, порядком преобразованного уже в довоенный период. Конечно, в переводе А. Волкова был сохранен кавказский колорит, но он достигался главным образом посредством пейзажных зарисовок. В остальном же, а это частое использование тюркизма «джигит», употребление непривычных для русскоязычной аудитории имен (так, спаситель Раи военврач Мажид становится в переводе Мамедом Махмудовичем, учитель Мухарби – Абдурахманом Исаевичем), индивидуальность культурного контекста уверенно шла на убыль. Была ли в том необходимость соответствия шаблонам художественных текстов патриотической направленности или своеобразная возможность самовыражения, но переводчик явно создал поверх произведения С. Канукова нечто свое.

Сегодня и об авторе романа, и об его произведении вспоминают редко. Кроме обозначенного выше газетного очерка З. Камбиева, опубликованного в 2001 году, за последнее время возникла лишь строчка с его именем и названием романа в разделе «Авторы, не состоявшие в союзе писателей» словаря «Кабардинские писатели» (1999) и короткое упоминание о романе в «Истории кабардинской литературы» (2013).

В союзе писателей Саадула Кануков, действительно, не состоял, да и к активному взаимодействию с писательской средой, за редкими исключениями, склонен не был. Путь его творческого становления был непрост и довольно прерывист. Быть другим он и не мог. Сначала в него вторглась реальность войны, затем последовало разветвление его на две трудно соотносимые сферы – сельскохозяйственную и писательскую.

Еще в ранней юности в нем пробудилась тяга к стихотворству, война же отбила виды не только на писательство, но на возможность вообще продолжать образование.

С уходом отца на фронт Саадула – старший ребенок в большой семье – становится главной опорой своей матери. Он отправляется работать телятником на молочно-товарную ферму, трудится на пастбище. Спустя много лет эпизоды той поры будут запечатлены в его рассказе «Денежное вознаграждение», –

как под бомбежками наступающего врага он, еще мальчишка, спасал скот с Зольских пастбищ, как стало фронтовым его родное село Кызбурун III, как он бунтовал против принудительных работ, на которые фашисты сгоняли жителей села, и как чуть было не поплатился за этот бунт своей жизнью.

Комиссованный с фронта в 43-м тяжело раненый отец вскоре ушел из жизни. Саадула трудится вместе с матерью в колхозе, не оставляя эту работу также и в послевоенное время, когда решает вернуться к школьным занятиям. Многие о трудностях этого возвращения, но главное, о том, что интерес Канукова к литературе не был обыкновенным увлечением, говорит фрагмент из его письма известному прозаику Хачиму Исхаковичу Теунову: «...хотел бы вспомнить, с какой настойчивостью вы заставили меня вернуться к учебе, то, как в послевоенное время Ваши добрые советы и внимание поддерживали меня, я никогда не позабуду»<sup>2</sup>.

По окончании школы Кануков поступает в педагогическое училище, но спустя год переводится в сельхозтехникум. Можно представить себе стремительность и легкость постижения тонкостей сельскохозяйственной работы человеком, который вошел в нее с детских лет.

Техникум он оканчивает блестяще, после чего направляется в колхоз им. Шогенцукова Баксанского района старшим зоотехником. Он трудится в колхозе и хранит заветную мечту о том, чтобы иметь возможность погрузиться в творчество: «...закончив свой трудовой день, каждый вечер садился за стол, чтобы продолжить мною начатую повесть»<sup>3</sup> – такими словами он открывает автобиографическую повесть «Неудержимое стремление». Именно это стремление подвигнет его, дипломированного специалиста сельского хозяйства, вернуться в Нальчикский пединститут, на филологический факультет, по окончании которого, в 49-м, его направят в Советский район для налаживания периодической печати в области. Там он станет главным редактором организованной им газеты «Путь к коммунизму», но уже через три года ему придется сменить место работы. Канукова назначат партийным организатором

колхоза «Аушигер», в нем же он будет трудиться и по своей первой специальности. Можно с уверенностью сказать, что все рождавшееся под его пером рождалось вопреки подобным «отступлениям».

Наиболее систематично С. Кануков начинает работать над своими произведениями в 60-х годах. В этот период он пробует себя в прозе, настойчиво ищет свою тему. На волне этих поисков и появляются автобиографические зарисовки. А в самом начале, как мы уже сказали, были стихи.

К сожалению, из поэтических опытов Канукова на сегодня сохранилось очень мало, но и эти крупинки, как хочется верить нам, позволяют подобраться к облику писателя, понять его настроение. Сам он упоминает в своем рассказе о том, что в 1943 году им были написаны стихи и поэма о борьбе наших войск против немецко-фашистских захватчиков <sup>4</sup>. Некоторые из его ранних произведений мы обнаруживаем на страницах литературно-художественного альманаха «Кабарда».

Так, его лирическое стихотворение помещено в выпуске 1945 года.

Только что отшумела война и владеющие умами художников герои и темы очевидны. В основном пишут о боях, о доблести, о героях-партизанах, или же о радостях мирного труда. Авторы именитые и не очень. Алим Кешоков с его поэмой «Отец» и военной лирикой; пронизанные победным пафосом стихи Адама Шогенцукова; лирические портреты героев, начертанные пером Амирхана Хавпачева и Амирхана Шомахова; стихи Нури Шогенцукова, Мартина Алхасова, Хазраила Белгушева... и в самом конце поэтической подборки – одно стихотворение Саадулы Канукова. Он молод, ему 18, он излучает светлое чувство романтической привязанности и с глубокой непосредственностью изливает его в своем «Сэлам гуапэ узохыр» («Приветствую тебя»):

Сэ льягъуныгъэ пхуэсщати,  
Зэзэмызэхэ сопсалъэ,  
Жэуапыр клэщцу къэптыху,  
Си гур дэльтатэу зэхэсхырт.

Ущыщэкыжым си жагъуэу,  
Сыгъыным хуэдэу сыноплъэр,  
Си гум хущыщэр умышцэу,  
Бжэр уеплэщэкыу хуощыжыр.

*Я, в тебя влюбленный,  
Лишь изредка с тобой заговариваю.  
С каждым коротким твоим ответом  
Как мое сердце вспархивает, слышу.*

*Твой уход меня огорчает,  
С подступившей слезой гляжу на тебя,  
(О том), чем обделено мое сердце, не зная,  
Спешно ты дверь закрываешь.*

Подстрочный перевод наш. – И. К.

Можно предположить, что короткое стихотворение «*Анэм и япэ гуфлэгъуэ*» («*Главная отрада матери*»), опубликованное в альманахе 1953 года, также принадлежит ему, хотя в «Содержании» указан Саадула *Каншоков*, а на странице, где помещено само стихотворение, значится уже Саадула *Каноков*. Это произведение – типичный для времени призыв к поступательному движению подрастающего поколения по благодатной дороге знаний.

Что же касается военно-патриотической тематики, доминирующей в художественном пространстве тех лет, то в большей мере она даст себя знать в его прозаических опытах.

Конец 60-х – начало 70-х гг. XX в. – время господства в кабардинской литературе романа, и Кануков движим мечтой создать масштабное эпическое полотно. В этот период появляется уже упомянутое «*Неудержимое стремление*» (1963) – искренняя исповедь о периоде творческого распутья, а несколько позже – проникнутая революционным пафосом повесть «*По следам отца*».



Саадула Кануков с супругой Аминат. Конец 60-х годов

Судя по переписке и коротким ремаркам в автобиографических зарисовках, большое влияние на его судьбу и приверженность к художественному слову возымели Хачим Теунов (1912–1983) и известный осетинский писатель Тотырбек Джатиев (1910–1984), с ними он общается и ищет совета в поиске своей темы. В конце концов, он останавливается на том, что ему хорошо знакомо и близко – война и детство, – и разворачивает эту тему в романе «Девушка из Ленинграда».

Оценивая роман сегодня, по прошествии почти сорока лет с момента его опубликования, убеждаешься в том, что «Девушка из Ленинграда» наделена способностью, для романной масштабности малохарактерной: не отпускать внимание своего читателя, всецело удерживая его от первой строчки до последней. Это притом, что в произведении нет никакой психологической заостренности, нет эпизодов, «цепляющих» воображение. Очень выдержанная манера повествования, ситуации и события вполне типичные для произведений о военном времени. Тем не менее в пространство, созданное С. Кануковым, читатель входит очень быстро и так же быстро в

него возрастает. Обаяние искренности пронизывает все уровни романа, потому безыскусность его особого свойства, отсюда и его притягательность.

О силе этой притягательности можно судить по бурной реакции читателей газеты «Ленин гъуэгу» («Ленинский путь») на прекращение публикации отрывков из романа: «Спустя приблизительно месяц в редакцию стали поступать письма от читателей газеты. «Почему вы прекратили публикацию романа «Девушка из Ленинграда?» – спрашивали они и обращались с просьбой напечатать то, что осталось неопубликованным. «Нам чрезвычайно понравился роман Саадулы Канукова, и мы хотим знать, что стало дальше с его героями, как сложилась их жизнь, – говорилось в одном из них. – Просим опубликовать роман до конца». Не осталось ни одного селения республики, откуда не приходили бы такие письма. Их писали домохозяйки, учителя, молодежь, старики, пастухи, занятые на летних пастбищах»<sup>5</sup>.

Многое из того, о чем повествует С. Кануков в романе, ему пришлось прочувствовать еще в нежном возрасте, в пору формирования своей личности. «Девушка из Ленинграда» – произведение о тяжелом периоде военной оккупации, но сознание художника мало устремлено к эпизодам боевой доблести. Здесь примечательна не столько тема, сколько угол зрения, под которым она раскрывается. Жизнь в оккупированном Нальчике читатель наблюдает глазами девочки-подростка, оказавшейся здесь в поисках спасения от гибели, нависшей над ее семьей в Ленинграде, прошедшей через ужасы бомбежки, во время которой погибла ее мать. Война и детство, взгляд повзрослевшего до времени ребенка – это сокровенное самого автора.

К произведениям прежних лет о войне чаще всего приступает с невольным предчувствием того, что возвышенно-героическое и патриотическое так или иначе будет заслонять в них земного человека. Эпизод, в котором Рая оказывается в противотанковом рве, а до этого – упоминание о ее занятиях стрельбой на курсах военной подготовки, встреча с подпольем во время скитаний ее и бабушки по селениям усиливают ожидание какого-то стереотипного хода, внедрения шаблонов, но

всякий раз, к счастью, это ожидание оказывается обманутым. Зато художественный перевод движется от обратного, помогая осуществиться всем стереотипам: очутившаяся в окопах Рая без тени страха и робости перевязывает раненых, выхватывает из рук ослабевшего солдата оружие и убивает фашиста, позднее она становится правой рукой командира подполья, являет бесстрашие на ответственных заданиях... То есть последовательно слагается история юного партизана, и в этой истории чувствуются размах и плакатность.

Между тем система ценностей оригинала совершенно другая. На каждом витке романного действия оригинал остается верен принципу «малых величин», а потому несравнимо тоньше и многограннее всего того, что в гипертрофированном виде отразил перевод. Разумеется, героико-патриотические мотивы присутствуют и здесь, но без какой-либо бравады. Все действия Раи в окопах будут совершаться через судорожное преодоление оцепенения и страха, а результат автоматной очереди по фашистам не будет столь очевидным, как в переводе – «Пэжу пIэрэ, дядя Сергей? Къэзукыфауэ пIэрэ сэри фашист сэлэт?»<sup>6</sup> / *Правда ли, дядя Сергей? Неужели ли и мне удалось убить фашистского солдата?»*<sup>7</sup>. Страшась того, что фашисты узнают об этой отваге, она надежно запрячет газету – предмет ее бесконечной гордости – на передовице которой будет помещена статья с ее портретом. А позднее, испытав пристальный интерес к себе полицаев, она вместе с бабушкой покинет дом, и начнется долгая череда скитаний во имя своего спасения.

В переводной версии образ главной героини вполне подчиняется шутивому определению ее бабушки, прозвучавшему еще в начале повествования, – «солдат в юбке». В дальнейшем же будет происходить градация этого образа: «похожа на мальчишку-сорванца»<sup>8</sup>; «она и раньше походила на мальчишку, а сейчас – со стриженной головой, в мальчишеской рубашке – совсем русский паренек Сережа»<sup>9</sup>; «по-мальчишески стриженная, в брюках, в мягких аккуратных сапожках, в шапке из золотистого каракуля, в солдатской гимнастерке, перехваченной в талии узким ремешком, украшенным бляхами (все

это ей подарил сам командир), живая и стремительная, она успевала всюду...»<sup>10</sup>; «Рая, в шапке-ушанке, в меховой куртке, как кавалерист, сидела в седле»<sup>11</sup>.

В оригинале же это вполне обычная девочка, и читателю, погружившемуся в реальность романа, она тем и становится дорога, что все ее страхи, переживания, а также преодоление этих страхов и переживаний воссозданы с жизненной достоверностью. Причем достоверность этого преодоления достигается не за счет психологической детализации. Мысль о переходе отца на сторону врага ложится грузом на детскую душу и омрачает те редкие минуты радости, которые дарит ей жизнь. Подавленность, которая тихо живет под спудом постоянно меняющихся событий, автором особо не акцентируется, и тем не менее ощущается в подтексте постоянно. Именно на этом и основана «драматургия» романа, которая оказалась совершенно проигнорированной в переводе, и в этом его главная утрата. Настоящим героем в глазах читателя Раю делают вовсе не пунктирные эпизоды доблести – они лишь краткие остановки в ее сложной истории. «Девушка из Ленинграда» – это, конечно, повествование об отваге мирных жителей в условиях немецко-фашистской оккупации, но оно и о другом.

В романе две основные эмоциональные линии, и обе непосредственно связаны с главной героиней. Одна из них, как уже сказано, – переживание по поводу отцовского предательства, другая – постоянное беспокойство за хрупкую жизнь бабушки, единственного родного человека, присутствующего в жизни Раи.

Оказавшись в тиши пока еще мирного Нальчика, Рая пребывает в напряженном ожидании вестей о судьбе ушедшего на фронт отца и младшего брата, затерявшегося во время бомбежки на вокзале в Харькове. Еще там, на вокзале, военврач Мажид Калажоков, случайная встреча с которым определила спасительный маршрут ее и бабушки в Нальчик, пообещал девочке задействовать все возможности, чтобы разузнать что-нибудь о пропавших. А спустя месяцы ее разыщет друг Мажида, корреспондент «Красной Звезды» Игорь Упрямов, чей удрученный вид и уклончивость в разговоре поселят в

ней предчувствие беды. Рассказ Упрямова окажется страшнее всех догадок Раи: ее отец, майор Николай Петрович Дмитриев, после трехдневного боя под Киевом сдался в плен. По радиоперехвату вражеских позиций опознан его голос, и, в довершение всего, в одном из военных штабов Игорю Упрямову представлена фашистская листовка с фотографией Николая Дмитриева и его воззванием к советским солдатам перейти на сторону врага...

Оглушенная Рая не сразу поверит в услышанное – «Пэжкьым си адэр, ди мамэ фыуэ кэзыльгагьюу цытар, фашистхэр зыльгагью мыхьюу цытар епцлыжаклуэу кыщидзауэ жыхуэплэр! Пэжкьым, дядя Игорь! Абы зы цыуагъэ гуэр хэлъщ!»<sup>12</sup> / *«Не может быть, чтобы мой отец, любивший нашу маму, ненавидевший немцев, оказался предателем! Неправда, дядя Игорь! Там какая-то ошибка!»*, – но, так или иначе, с этого момента бремя сомнений и страха ей придется нести в полном одиночестве, поскольку слишком очевидно, что тяжелобольная бабушка подобных вестей пережить не сможет.

На всем протяжении романного действия бабушка, Раиса Николаевна, балансирует на грани жизни и смерти. Сыплющиеся на нее удары судьбы – гибель невестки, бесследное исчезновение внука – подкашивают ее здоровье, болезнь периодически приковывает ее к постели, и Рае приходится после школы подменять ее на рынке, где та устроилась дворничихой. Еле теплящаяся в Раисе Николаевне жизнь, точно слабая нить, разрыв которой грозит лишить духовной опоры жизнь ее внучки. За ее состоянием читатель следит с замиранием сердца. И то, что эта нить не обрывается, то, что бабушка переживает все тяготы, в самые сложные минуты, непостижимым образом собирая остатки своих сил, в определенной степени воспринимается как метафора возможной победы над тем кошмаром, в который погружена душа ее внучки.

Недетская сила духа живет в стремлении тринадцатилетней девочки оградить близкого человека от потрясений, не подать виду, все выдержать самой. Момент, когда опасение за жизнь бабушки заслоняет все эмоции ребенка, в день вражеского

наступления очутившегося в противотанковом рве, обнажает силу этой привязанности. Рая видит, как разрывающиеся ряды «прокладывают путь» к Нальчику, и понимает, что если они и не убьют, то, вероятнее всего, лишат рассудка старую женщину. Но прежде чем Рае удастся вернуться домой, прежде чем разрешатся ее сомнения, ей доведется испытать в окопах столько, сколько иному не выпадет за целую жизнь. Только на закате этого злополучного дня она увидит, наконец, очертания Нальчика, и поймет, что разрушения оказались менее страшными, чем ей представлялось. Все пережитое уйдет на второй план в споре надежды и цепенящего страха, который будет сопровождать ее до самого дома. Тревожный взгляд героини и сопереживающий ей взгляд автора тесно переплетаются в несобственно-прямой речи, – чудом уцелевший мир потеряет смысл, если в нем уже нет бабушки: «Атлэ апухэдэу щыщытклэ, Димитриевхэ я фэтэрыр зыхэт унэри кызызтенагъэнщ. Ауэ хэклуэдагъэнклэ хьуну плэрэ анэшхуэр? Пщлэну щыткъым абы псэууэ ирихьэллэжынкли хьунщ Рае, кьэнэнкъым хьыджэбз цыкыур насыпыншэ дьдэу, зеиншэ дьдэу. И гур сыт хуэди-кклэ игъэфыну хуцлэмыкъуми, абы и псэм хьэзабыр теклыр-тэкъым... А нанэ тхэмыщкклэ, сыту лейуэ угузэва уэ нобэ, сыт хуэдиз гулэгъуэр птелъа уэ сэр папщлэ! Дауикл, уэ иджыри уогулэ уи гуфлэгъуэ закъуэр, уи наплэр зэтепхмэ плъагъуну уилэ закъуэр щымылэж, ныпхуэмыклуэжын, умылгъагъужын уи гугъэу. Арщхьэклэ ныпхуоклуэж, нанэ, ар иджыпсту ныплъэлэсыжынуц! Ауэ уэ упсэужу кыщлэклащэрэт»<sup>13</sup> / «Если так, может, и дом, в котором квартируют Димитриевы, тоже остался цел. Но не пострадала ли бабушка? Кто знает, может Рая застанет ее невредимой, ведь не может же маленькая девочка стать несчастной во всем, остаться круглой сиротой. Как бы ни старалась она уверить себя в лучшем, тяжесть не спадала с души... Бедная бабушка, как же ты переживала сегодня, сколько пришлось тебе перенести из-за меня! Наверняка, ты все еще страдаешь, думая, что твоя единственная радость, свет твоих очей убита, больше к тебе не вернется, больше не доведется тебе ее увидеть. Однако она возвращается, ба-

*бушка, она сейчас будет рядом! Только бы ты оказалась жива». Встреча бабушки и внучки – один из наиболее напряженных эпизодов романа. Путь к дому кажется бесконечным. Наконец, Рая достигает своей улицы, наконец виден их дом, он уцелел, значит, бабушка жива. И действительно у калитки виднеется чей-то силуэт, он отчетливо выделяется из темноты. «Девочка различила бы этот силуэт, даже если бы тот находился в глухих зарослях, не говоря уж о том, что он виднелся возле их калитки. Еще не успел вырваться из ее груди радостный крик, как она услышала родной до боли голос, голос, к которому так спешила, который, казалось, никогда больше не услышит, и от этой мысли волосы вставали дыбом, голос, от которого так сладко начинала бежать по жилам кровь:*

*– Рая, сердечко мое, это ты?!*

*Сколько ожидания, сколько надежды было в этих словах, в этом голосе! Вряд ли это уловил бы посторонний, но девочка, которую обездолила война, бедняжка, у которой не осталось другой опоры, воспринимала его не просто душой, а всем существом, каждой жилкой:*

*– Это я, бабушка, золотая моя! – закричала она в ответ и со всех сил бросилась к знакомому силуэту» / «Хъыджэбз цыкълум къыцыхужынт а ныбжьыр зейр, я куэбжэпэм деж шыту дэнэ къэна, атлэ пабжьэ кыфым хэтми. Зэрыгуфлэщам къыхэкккэ клиину шыхуежьэ дьдэм, абы къызэхихащ езым псэм шыщу къылъытэм и макъ зыхуэпабгъэр, зэхимыхын къыфлэщлу и щхьэфэцым ныщхьэбэ лъандэрэ зыщлрисэ, пкъым псэр нэхь лэflu къыщлэзыгъэхьэж макъыр:*

*– Рае, си псэ закъуэ, уэра ар?!*

*Сыт хуэдиз хуэзэшыныгъэ, сыт хуэдиз гугъаплэ щлэлът а псалъэхэм, псалъэхэр къызыщлэлул макъым! Хамэ цыхум ар къыгурымылуэнккэ хъунт, ауэ хъыджэбз цыкълум, зауэм джафэу къыгъэна, нэгъуэщл гугъаплэ зимылэж тхьэмыщккэ цыкълум, ар къыгурылуэным къыщымынэу и лэпкълъэпкъ псомкли, и пкъым хэт лъынтхуэхэмкли зыхищлащ икли:*

*– Сэрац нанэ, сэрац, си нанэ дыщэ! – жилэу клийри и лъэм къызэрихьккэ щлэпхъуащ ныбжь зылулпкъам хуэжэу»<sup>14</sup>. Подоб-*

ных моментов «чудесных исцелений» Раисы Николаевны в романе будет немало. В образе нищенки она будет скитаться вместе с внучкой по селам, скрываясь от преследователей-полицаев. Она переживет все тяготы военного времени и встретит великую Победу, и это будет также личная победа их маленькой семьи над злой судьбой. Она будет гордиться студенческими успехами своей внучки и с трогательной заботой ограждать ее расцветшую красоту от гнетущей бедности.

В русскоязычной версии история взаимоотношений бабушки и внучки, теснота их эмоциональной связи сведены на нет. Подобно этому перевод обошел стороной и проблему отступничества.

Как мы уже сказали, предательство отца – событие, на котором завязана «драматургия» романа. Это событие обозначено приблизительно в начале произведения и замыкает его финал. Писатель изображает его главным образом через тихое страдание своей юной героини. В отношении нее оно не подается прямолинейно (ведь это хранимая ею тайна), но с ним соизмеряется все, что происходит в ее жизни. Соизмеряется в том смысле, что обесценивает ее надежды и усугубляет горести. Она не может, подобно своей подруге Фатимат, мечтать о возвращении отца; ее сердце сжимается, когда она видит, как бабушка внимательно слушает письмо красноармейца и думает о своем сыне, даже не подозревая о его предательстве; она мучительно продумывает ответы, которые ей наверняка придется давать на расспросы одноклассников об отце. Трагедия Раи заглублена, но тем проникновеннее сила ее преодоления. Даже когда в Нальчик возвращается мирная жизнь, ее личная война с собственной бедой, ее тихое противостояние продолжается. Она хранит молчание, делает все ради спокойствия бабушки, блестяще учится в школе, является примером для сверстников, пленяет отзывчивостью окружающих. Страдания выковывают из хрупкого ребенка человека с большой буквы.

Ее тайна откроется лишь под напором обстоятельств. Однажды Раиса Николаевна принесет домой пособие, назначенное их семье за воюющего на фронте сына. Тогда Рая, требуя

вернуть эти деньги, вынуждена будет поведать потрясенной бабушке о предательстве отца. Несмотря на стойкую веру Раисы Николаевны в невиновность сына и увещевания не отказываться от помощи государства, Рая настаивает на своем. Слишком уж очевидно для нее, что впустив в свою жизнь подобную двойственность, она лишится того хрупкого равновесия, которое питает ее душевные силы: «Сэ пэжыныгъэ схэлъмэщ си нэгур зэльылухауэ цыхухэм сащылуплъэфыгур»<sup>15</sup> / «Я смогу открыто смотреть в лица людей, только если сама буду честной». На утро следующего дня она сама отнесет деньги в собес, а спустя месяц получит документ, в котором будет сказано, что в силу того, что Димитриев Николай Петрович оказался предателем Родины, семья лишается права на пособие.

В попытке как-то отмежеваться от всей этой истории Рая сменит фамилию. Ее примеру последует и бабушка. Теперь уже вдвоем они постараются начать новую жизнь, но в один из дней к ним явятся с извещением о депортации их в числе других семей изменников Родины. Вскоре после этого бабушку и внучку доставят на железнодорожный вокзал, откуда должны будут тронуться эшелоны со спецпоселенцами.

С трагедией главной героини пересекаются и другие линии изображения проблемы отступничества, что позволяет взглянуть на нее не только изнутри, но и со стороны. Так, оказывается изменником Аскерби, брат бесстрашной подпольщицы Люси, в доме которой во время оккупации скрываются от преследователей Рая и бабушка. Невольно они становятся свидетелями тяжелой сцены объяснения Аскерби с его семьей. В тот момент в душе девочки происходит непонятная ей самой борьба: страх и презрение к изменнику мешаются с чувством сострадания к оступившемуся человеку. «Рае ильагъурт абы иджыпсту жралэхэр, ирапэхсэр зэрызыхищлэр. Къызыхэкыр къыхуэмьщлэу, хъурт ар флэгуныхь, къыхуикырт и нэ абы зицыхужыну, гъуэгу мыгъуэ зэрытеувэр ищлэжыну. Зэикл хуэплэцлэрт ар нэхь псынщлэуэу щлэкыжыну, зэ унэм щлэсхэм псэхугъуэ къаритыжыну»<sup>16</sup> / «Рая видела, как ранят его их упреки. Непонятно почему ей вдруг становилось его жаль, и она желала ему

осознать свою ошибку, понять, что он ступил на проклятый путь. То вдруг хотелось, чтобы он скорее удалился, оставив в покое домочадцев». И, в общем-то, Аскерби оправдывает ту искорку веры, которая блеснула в душе Раи, хотя бы тем, что на какое-то время отводит от нее подозрения полицаев. Уже после оккупации Рая узнает, что Аскерби удалось выправить свой путь. Он сделал все, чтобы вернуться к своим, понес заслуженное наказание и теперь переведен в штрафной батальон. Разные подступы к изображению выявляют неоднозначность проблемы и неоднозначность увязшего в ней человека.

На вокзале среди толпы депортируемых Рая видит молодую женщину, которая когда-то приютила их на одну ночь. Остаться у нее на более долгий срок не пришлось, поскольку ее свекор, переметнувшийся на сторону оккупантов, потребовал выдворить непрошенных гостей. Женщина эта, дочь большевика, расстрелянного фашистами, весь период оккупации и после нее, вопреки постоянным скандалам, не покидала дом свекра, – ждала с войны своего супруга. Верная обычаям, она хотела встретить его в отчем доме, там, откуда его проводила. И вот, как член семьи изменника, теперь расплачивалась за преступление, которого не совершала. Не спасало ни происхождение, ни тот факт, что супруг продолжал сражаться в рядах советской армии.

Истории, пересекающиеся с фактами отступничества, сложны и неоднозначны. Сколько бы безвинных людей не оказалось в толпе, которая под конвоем военных ожидала на вокзале своей участи, их бы не услышали. Преступника и жертву меряют одной мерой. Все парадоксально равны и в попытке доказать свою правоту, и перед неотвратимостью наказания. «Псори иджыпсту зэрогъэклий, мэтхъэусыхэ, фашистхэм я Іуэхум хэмыпщлауэ, лажбы хъати ямыІэу, лей къатехъауэ тхъэ щалуэжурэ. Хэт-тІэ мыбдежым щызэхэзыгъэкІынур ахэр къуаншэмИ захуэми? Хэт абыхэм щыщу пэжагъ зыбгъэдэлъыр? Хэкум зи напэр хуэкъабзэр?»<sup>17</sup> / «Все сейчас шумят, жалуются, утверждают, что их ничто не связывало с фашистами, божатся, что ни в чем не повинны. И кто же здесь установит, правы они или

*виноваты? Который из них честен? Который чист перед лицом Родины?».*

Героине Канукова удалось избежать депортации. Хлопотавшая о ее спасении подруга Люся привлекла к помощи бывшего командира подполья, и ему удалось вытащить из беды Раю и ее бабушку. Однако случай Раи единичный, как говорится, счастливое исключение. И здесь же, словно метафора неразрешимости общей тенденции, – безмолвный диалог удаляющейся с вокзала Раи и провожающей ее взглядом женщины: «Къыщыдэкыжым, Рае зэплъэкри и цыхугъэ физ щалэм зэ луплэжаш, мащлэу хуэгуфлэу. Адрейр абы и дежклэ къэплъаш тхьэмышкляфэу, къызэрехъуапсэр и нэгум къилуатэу. Раи ар флэгуэныхь хъууэ и гур узащ»<sup>18</sup> / *«Уходя, Рая оглянулась и взглядом попрощалась со своей знакомой, едва заметно ей улыгнувшись. Та глядела на нее сиротливо, завидуя ее спасению. И у Раи от жалости к ней щемило сердце».*

Здесь важно сказать, что подавляющее большинство лиц, из числа тех, с кем сталкивает героиню жизнь, одухотворяют пространство романа. И образ несчастной женщины, с которой состоялось безмолвное прощание Раи, один из них. Вглядываясь в семантику пространства, в котором происходит действие, можно отметить два основных плана его изображения. Здесь не только традиционное пространство лишений, которым подвергается оккупированная врагом территория, но также пространство преодоления, которое явлено, прежде всего, через быт, повествующий о взаимоотношениях людей.

В общий план сливаются жилища, подвергшиеся разграблению оккупантов; мрачные улицы, патрулируемые полицией; противотанковые рвы на окраине Нальчика, над которыми впоследствии фашисты будут расстреливать семьи активистов; поваленные деревья центрального парка; заброшенное здание школы, ставшее пристанищем бандитов. И словно просветы среди этого мрака – настойчиво акцентируемая автором опрятность, упорядоченность быта людей, у которых находят приют главные героини. В абсолютном большинстве это быт, структурированный законами адыгской ментальности. Осо-

бенно выразительна в этом отношении внутренняя опрятность лачужки Нохшир.

Просящие милостыню Рая и бабушка в поисках ночлега останавливаются перед покосившимся домиком с заклеенными газетными листами окнами. Его хозяйкой оказывается одинокая немощная старушка. Рая недоумевает, наблюдая опрятность ее скромного жилища, – старой малоподвижной женщине такое не может быть под силу. Однако очень скоро получает этому объяснение: ближайшие соседи обеспечивают ее всем необходимым и поддерживают чистоту жилища. Тяжелое время не отменяет моральных установлений адыгов, и внутреннее пространство домика Нохшир красноречиво повествует об устойчивой, упорядочивающей силе обычаев. Нигде не говорится прямо ни о человечности взаимоотношений, ни об устойчивости обычаев, их упорядочивающей энергии. Да и не должно говориться. Просто этим дышит произведение. Попутно заметим, что в контексте этой ментальности раскрываются выразительные эпизоды ныне уже позабытой утонченности межчеловеческих отношений.

Рая и ее бабушка оказываются органичны той системе ценностей, с которой их сталкивает судьба. Почитание традиций сквозит в отношении главной героини к приютившей ее среде. Рая осваивает кабардинский язык, охотно впитывает в себя обычаи, проникается ими настолько, что в одном из эпизодов она уже с точки зрения носителя адыгской ментальности бросает упрек перешедшему на сторону немцев офицеру: «*Зи фащэ цыптIэгъа фашистхэм уазэрыхуэдэ дьдэр мис иджы къэбгъэлъэгъуаш, адыгагъэ гуэри пхэмылбыжу...*»<sup>19</sup> / *«Вот теперь ты доказал, что такой же, как те, чью форму ты надел, не осталось в тебе ничего адыгского...»*. В тексте произведения есть приметы, выявляющие укорененность в традицию Раиной семьи, что в какой-то степени предопределило ее духовную цельность.

Перевод, акцентировавший образ юной партизанки, конечно же, все эти тонкости миновал. Между тем любопытно, как трансформация ценностных доминант совершается даже

за счет незначительных, на первый взгляд, деталей. Еще в экспозиции оригинала семья главной героини был представлена через скупой на описания эпизод воскресной прогулки, в которой участвуют Рая с родителями и ее младший брат. Тот же эпизод сохранен в переводе, однако замена имен сразу же трансформирует духовный облик этой семьи. Теплое старорусское звучание фамилии Дмитриевы (в переводной версии – Дмитриевы), судя по всему, было выбрано С. Кануковым не случайно. Все члены этой семьи связаны цепью передающихся из поколения в поколение имен, и это «созвучие» косвенно свидетельствует о ценностях семьи, о приверженности традиции. Рая, по всей видимости, наречена в честь бабушки, Раисы Николаевны (в переводе – Арина Павловна), маленький Коля (в переводе стал Вовкой) – в честь своего отца – Николая, сам же Николай, судя по отчеству своей матери, – в честь деда.

На протяжении всего повествования автор пытается удерживать точку зрения своей героини, оценивать мир через призму ее души. Вероятно поэтому, в отличие от переводной версии, здесь крайне скупы упоминания ее внешности. Сначала появляется короткая характеристика, мелькнувшая в сознании немецкого солдата, ввалившегося в дом, в котором квартировали Рая с бабушкой: «хъыджэбз зыхэуфлѣя цыкълу» («девчушка-замарашка»). Позднее автор описывает болезненность переживаний Раи по поводу того, что ей пришлось облачиться в мальчишескую одежду. (В переводе же ее очень забавляет мальчишеский облик.) И ближе к финалу – прелесть ее преобразования. Не случайно вынесенная в заглавие фраза «девушка из Ленинграда» звучит почти в самом конце романа. Эту фразу, перешептываясь, будут произносить абитуриенты техникума, в котором появится Рая.

Во двор техникума, скромно опустив голову, вступит стройная девушка в красивом платье из красного штапеля, автор описывает ее прекрасные серо-голубые глаза, вздернутый носик (только теперь мы и видим лицо главной героини), светлые волосы, заплетенные в свободную косу. Появляется не просто красивая девушка – она особая, словно из другого мира: «...она

напоминала красавицу-тхаухуд из сказок»<sup>20</sup>. Эта особенность – итог ее духовной стойкости. Нет следов тяжелого труда, лишений. И здесь вовсе не очередная вариация преображения гадкого утенка в прекрасного лебедя. Это торжество человеческого духа над чередой лишений, своеобразная награда за преодоление бесконечных страданий, преодоление боли и страха, которыми было отравлено ее детство. Что интересно, только после такого апофеоза духовной стойкости автор «спасает» свою героиню, показав в финале романа, что ее страдания были следствием чудовищной ошибки. Что будет дальше, как будут развиваться события, – не важно. К героине (да и к читателю) возвращается свободное дыхание. В переводе же все это отсутствует, и главная героиня в финале все еще подросток.

В финале оригинала ощущение мира становится полнокровным. В этом смысле роман бережно хранит эмоциональную доминанту уже ушедшей эпохи, ведь «Девушку из Ленинграда» писал человек, которому была открыта пронзительность переживания мирного состояния жизни.

Сегодня перевод произведения кажется примитивным и тенденциозным. Но он был принят читателем, и, насколько нам известно, у самого Канукова не вызывал возражений. И дело было не только в соответствии перевода ожиданиям широкой читательской аудитории. История, связанная с переводом, судя по всему, была очень непростой. Автор не тешил себя надеждой, что это событие может вообще состояться. Так случилось, что русскоязычное издание к неожиданной радости Саадулы Канукова обнаружил на полке книжного магазина его брат. Сколь существенными ни были бы отличия перевода от оригинала, автор был рад и такому признанию.

Как было замечено нами в самом начале, одной из метаморфоз перевода оказалось значительное сокращение текста произведения. В автобиографическом рассказе «Денежное вознаграждение», рукопись которого хранится в личном архиве дочери писателя, Зарины Кануковой, сам он объясняет это обстоятельство так: «...роман вышел повестью в Москве в «Детгизе». Там включили в план издания в 16 листах романом,

но отдельные товарищи создали препятствия вокруг моего произведения, и заведующей «Детгиза» Каримовой пришлось отступить, и издавали «Девушку из Ленинграда» повестью в 11 авторских листах»<sup>21</sup>. О том, кто именно возводил препятствия, история деликатно умалчивает. Но это уже и не важно. Важно осмыслить все то, что было утеряно при переводе и важно восстановить роман в его заслуженных правах на читательский интерес.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Къамбий З.* «Дыгулыбгъуей Бальзак» // Адыгэ псалъэ. 2001. № 132 (19.05). Июлым и 12.

<sup>2</sup> Архивный фонд национального музея КБР. ИКЛМ. 23/913. С. 118. (Впервые текст письма в переводе на кабардинский приводится в книге А. Хакушева «Хачим Теунов. Жизнь и творчество». Нальчик: Эльбрус, 2013).

<sup>3</sup> Личный архив З. Кануковой.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград къикIа хъыджэбз. Налшык: Эльбрус, 1971. Н. 57.

<sup>7</sup> Здесь и далее художественные переводы наши. – И. К.

<sup>8</sup> *Кануков С.* Девочка из Ленинграда: Повесть. М.: Детская литература, 1974. С. 111.

<sup>9</sup> Там же. С. 121.

<sup>10</sup> Там же. С. 143.

<sup>11</sup> Там же. С. 169.

<sup>12</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград къикIа хъыджэбз. Налшык: Эльбрус, 1971. Н. 37.

<sup>13</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 60.

<sup>14</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 61.

<sup>15</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 206.

<sup>16</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 119.

<sup>17</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 238.

<sup>18</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 240.

<sup>19</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 118.

<sup>20</sup> *Къаныкъуэ С.* Ленинград... Н. 277.

<sup>21</sup> Личный архив З. Кануковой.



## АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКОЙ СЕМАНТИКИ В ПОЭЗИИ АЛИ ШОГЕНЦУКОВА 20–30-х годов

Наверняка каждый, кому довелось читать стихи Али Шогенцукова в оригинале, ловил себя на том, что его вниманию приходится балансировать между двумя областями его поэзии. Одна из них вторит естественному строю переживаний и через самовыражение отдельного человека запечатлевает имманентный мир духовных ценностей его народа, другая – отвечает пафосу времени и через готовые образные стандарты отражает становление нового этапа истории. Чтобы уйти от ощущения заданности образов и эмоций во втором случае, возникает потребность возвращаться к тем произведениям, которым она не довлеет. Причем в стихах, свободных от идеологических рамок, современного читателя радуют не столько оттенки художественности, гармонирующие с контекстом русской и мировой поэзии, сколько все то, что обнаруживает способность нести в себе духовную стихию, не тронутую и не преобразованную «новой действительностью».

Так идеологизированные произведения вытесняются на периферию читательского внимания и исследовательской практики, – в них видится дань времени, потому тематическая и художественная актуальность их уменьшается вслед за сменой эпохи. Понятно, что та или иная степень идеологизации всегда неизбежна, но в данном случае «предвзятое» отношение легко объяснить негативным историческим опытом периода, насаждавшего «классовую семантику» (*Н. Берковский*). И еще один момент приглушает интерес к подобным произведениям: в идеологизированном творчестве рационалистичное

доминирует над интуитивным, внимание к нему способно удерживаться лишь тогда, когда в заданных стандартах идей и образов удастся отыскать какое-то весомое художественное «но», которое послужит противовесом идеологическому схематизму, или сможет смягчить его хотя бы отчасти.

Именно насаждение идеологических канонов обусловило изолированный статус Пролеткульта в ряду феноменов отечественной культуры. Пролеткульту (1917–1932) со всей его теорией и практикой довелось быть отвергнутым дважды. Еще в 20-м году, в период своего расцвета, он испытал уничтожающую критику В. И. Ленина. С ярлыком этой критики Пролеткульт фигурирует во всех справочных и энциклопедических изданиях советского времени. Как объясняет это явление М. Левченко, «"борьба" Ленина с Пролеткультом обусловила совершенно определенный подход к нему в советском литературоведении. После ленинской критики и письма ЦК РКП(б) "О пролеткультах" его можно было только ругать»<sup>1</sup>. Однако и постсоветский период, пронизанный духом тотального переосмысления прошлого, сохранил инерцию его неприятия. Все, что содержало отсылку к пролетарскому, мягко говоря, не вызывало ни симпатии, ни интереса.

Весьма немногочисленные труды последнего десятилетия, посвященные Пролеткульту, как видится нам, инициированы в большей степени культурологической доминантой, упрочи- вающей свои позиции в исследовательской практике гуманитарных наук. В соответствии с ней оказывается неизбежным анализ тех звеньев в движении культуры, которые задают импульс ее трансформациям. А Пролеткульт был именно таким звеном. Вернее сказать, бифуркационной ветвью, определившей путь дальнейшего развития системы. Ведь не случайно даже противоположные оценки его литературной практики единодушно сходятся в том, что именно он заложил основы метода социалистического реализма. Разумеется, пролеткульти- товцы не были первыми, кто провозгласил новую культуру нового мира, но организационно ее оформить, взяться за ее практическое и повсеместное внедрение первыми удалось

лишь им. В короткое время они внедрили этико-эстетические нормативы, которые в дальнейшем оказались подхваченными рядом других пролетарских групп, возникших после крушения Пролеткульта.

Идеология Пролеткульта начала формироваться незадолго до Октябрьской революции, непосредственно же ее принципы стали воплощаться в действительность (через деятельность многочисленных журналов, рабочих клубов, художественных студий, театров, университетов) в первые пореволюционные годы. В 20-м году, во время II конгресса Коминтерна, создается Международное бюро Пролеткульта. Вовлекая зарубежные страны, движение стремится к интернационализации, в небольшой степени демонстрируя этим свои амбиции (что впоследствии обернется против него). Основной акцент в работе пролетарских культурно-просветительных организаций приходится на вопросы литературной работы. После ленинской критики <sup>2</sup> пролеткультовское движение, естественно, маргинализуется, а затем и совершенно сходит на нет. «Окончательно Пролеткульт, так же как и ряд других писательских организаций (РАПП, ВОАПП), был расформирован постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года» <sup>3</sup>. Самодеятельные литературно-художественные и культурно-просветительные институции, претендующие на автономию в государстве, оказались заменены «Союзами художников, писателей, удобными организациями для проведения в культуре партийных решений» <sup>4</sup>.

Столь масштабное явление с разветвленной сетью театральных, литературных, политических студий и курсов, библиотек-читален, вечерних курсов и школ для взрослых, на первых порах активно поддерживаемое властью, вряд ли могло миновать национальные окраины, вовлеченные в строительство новой страны. Вместе с тем каждая из национальных областей имела свой исторический облик, потому в каждом случае резонно допустить собственную специфику актуализации пролеткультовской семантики. И дело не в идеологическом противостоянии и не в стремлении конкретной культуры к

самосохранению. Сколь императивным и унифицирующим ни было влияние идеологических стандартов Пролеткульта, они вживлялись в «местный материал», а тот оперировал доступными ему реалиями. Стало быть, в «новой действительности», воссоздаваемой на страницах литературных произведений, так или иначе просматривалась собственная логика внедрения стандартов, она претворялась в собственном пространстве, с собственной расстановкой действующих героев и, осмелимся предположить, с собственными акцентами в насаждаемой извне шкале ценностей.

Говорить о прямом и непосредственном влиянии пролеткультовского движения в отношении литературы Северного Кавказа, а конкретно – Кабарды и Балкарии, сложно. Самая интенсивная фаза развертывания Пролеткульта (1917–1920) по времени совпадает с тяжелым периодом противостояния в Кабарде и Балкарии (1918–1920) – периодом кровопролитных столкновений, разрухи и бандитизма. Хотя, как замечает А. Карпов, «наибольшего развития Пролеткульт достиг, как это ни парадоксально, в годы Гражданской войны и военного коммунизма. В это время партийная власть (в том числе Ленин) не препятствовала деятельности пролеткультовского движения, будучи занята решением другой проблемы – сохранением власти в условиях Гражданской войны»<sup>5</sup>. В пользу сказанного, возможно, свидетельствует тот факт, что «...уже в разгар Гражданской войны, в Нальчике был создан «пролетарско-коммунистический клуб» имени В. И. Ленина с отделением для Красной Армии»<sup>6</sup>. Тем не менее на данном отрезке истории и в данном регионе, где отсутствовал индустриальный контекст, пролетариат – в большей степени условность, нежели явь. Что же касается литературы, то здесь актуализация новой семантики также находит для себя очень хрупкую опору. В то время, когда кипят идеологические диспуты пролеткультовских лидеров, трудовые массы российских городов приобщаются к культуре и художественному творчеству, в Кабарде, в обстановке военного лагеря, демократическая интеллигенция, начавшая формироваться в конце XIX века, продолжает трудиться над

созданием национальной письменности, появляются первые учебники и периодические издания. Зарождение «нового мира» переплетается здесь с процессами становления национальной письменности и национальной художественной литературы. В настоящей работе мы не возьмемся судить о том, насколько широко могла проявить себя в условиях военного времени организационная деятельность Пролеткульта, нас интересует тот характерный след, который оставила его литературная составляющая.

Наиболее очевидные признаки внедрения пролеткультовской семантики в поле литературной мысли обычно находят в трудах первого кабардинского критика Джансоха Налоева. Название одной из его статей – «От мертвого к живому» (1933) – само по себе подхватывает мысль теоретика Пролеткульта Александра Богданова об отношении к наследию прошлого: «Наследство не должно господствовать над наследником, а должно быть только орудием в его руках. Мертвое должно служить живому, а не удерживать, не сковывать его»<sup>7</sup>.

Но пролеткультовский «след» проступает, конечно, не только в кратковременном увлечении Дж. Налоева идеей отрицания фольклорного наследия и пробивающейся в отдельных местах его повествования лозунговости. Затрагивая в статье «Литература Кабардино-Балкарии» творчество «пионеров новой художественной литературы» Пшикана Шекихачева и Туты Борукаева, он, подобно теоретикам Пролеткульта, тонко улавливает и выводит на поверхность логику соотношения между крестьянской и пролетарской поэзией, фиксирует процесс преодоления крестьянской страдательной пассивности, которую, к слову, наблюдает в дореволюционном произведении Шекихачева «Черкесы»: «...послышался стон народа, у поэта потекли слезы, так, как плакали дети. Над всем этим трепетала особая нетронутая пассивность» (курсив наш. – И. К.). Зато в условиях «бурного политического и культурного перерождения страны» происходит «второе рождение» поэта. Он – в рядах созидателей нового мира, он «быстро умеет ориентироваться в любой хозяйственной обстановке. Он умеет быстро схватыв-

вать новые темы, которые актуальны, жизненно волнующие»<sup>8</sup>. Словом, канон новой литературы начинает оформляться тогда, когда «мрачная», «заунывная» поэзия дореволюционных пролетариев, не обеспеченная идеологической базой, сменяется агитационно ориентированной пролеткультовской поэзией, воспевающей труд, революцию, пролетариат»<sup>9</sup>.

С наибольшей отчетливостью новый канон определяется в стихотворениях Али Шогенцукова. Джансох Налоев видит в них некий апофеоз пролетарского творчества: «В кабардинской поэзии Шогенцуков играет крупную ведущую роль, это верно. Верно и то, что он является родоначальником *новой кабардинской производственной лирики, лирики не печали и не «серой тоски», а радости и веселья»*<sup>10</sup> (курсив наш. – И. К.). Любопытно, как отклоняемая Налоевым параллель творчества Шогенцукова с творчеством Есенина аргументируется разностью семантики, которую те усматривают в «железном коне» – авторитетном символе пролетарского мира: «Словесная инструментовка его по богатству образов напоминает иногда Есенина. Но смысл их различный. Так, например, известно, что в «Железном госте» Есенин видел гибель «мужицкой Руси», в то время как для Шогенцукова этот «железный», общественный «конь» является спасением от гибели. У Есенина – отказ от ужасного гостя. Шогенцуков не только приемлет «коня железного», но и воспекает соревнование их в колхозном поле и победу «железного» над живым конем, черпая из этого свои образы, свое радостное отношение к коню железному»<sup>11</sup>. Тематизация техники, жизнерадостное воспевание нового, в противовес патриархально-элегическому сетованию на угнетенную судьбу – нормативы пролеткультовского мировосприятия.

Размышления Дж. Налоева о творчестве Шогенцукова отражены в статьях, опубликованных в начале 30-х годов. Как дает понять во вступлении к одной из них сам критик, это ретроспекция духовных достижений кабардинских и балкарских писателей «за 12 лет жизни революции»<sup>12</sup>. Между тем наиболее ранние образцы пролетарской поэзии Шогенцукова, на которые он ссылается, относятся к началу 20-х годов.

Этот период отмечен для поэта информационной насыщенностью идеологического и политического плана. В 1920 году Али Шогенцуков сотрудничает в первом большевистском органе печати Нальчикского округа, печатной стенгазете «Кавказская коммуна». Он возглавляет кабардинскую редакцию этой газеты, – периодического издания Нальчикского отделения КавРОСТА. Шогенцуков вовлечен в «огромный информационный поток, поступающий из Центра»<sup>13</sup>. Активное пребывание в информационном потоке продолжится и в период его корректорской работы в газете «Красная Кабарда». В промежутке между сотрудничеством в двух газетах (1921) – учеба на годичных «Восточно-политических ударных курсах» в гор. Баку и три месяца работы в органах ЧК гор. Дербента. Разумеется, перестройка семантики и настроения поэзии Шогенцукова, еще недавно вернувшегося (1920) из Константинополя автором произведений совершенно иного плана, была неизбежна.

Всматриваясь в ряд произведений Шогенцукова, вобравших пафос новой действительности, важно помнить, что они не были выражением «наивного реализма», за которым должна была последовать пора творческого взросления. Ведь им предшествовало бесспорное художественное мастерство стихотворений *«Матери»*, *«В турецком парке»*, *«Чингисхана флаг черный...»*. Стало быть, идеалы пролетарского миропонимания **надстраивались над** уже усовершенствованной и сложившейся эстетикой. Помнить об этом стоит, поскольку это обстоятельство лишний раз свидетельствует не только о готовности поэта ответственность новому времени, но и о вероятной выборочности используемых им для этого художественных средств. В каждой творческой истории свои повороты, своя неравномерность. В его случае принятие на определенном этапе насаждаемых канонов не останавливает творческий поиск и рост. Так, на одном полюсе его художественности могли появиться стихотворения *«Добро пожаловать, «Детский листок!»*», *«Праздник Малой Кабарды»*, на другом – поэма *«Зимняя ночь»*<sup>14</sup>, и все это – в один, 1929 год. Отношение самого поэта к такой неравномерности проглядывает в эпизоде, о котором упоми-

нает А. Гутов: «Известно, что незабвенный Али Шогенцуков, не однажды доказывавший свою преданность делу революции, очень не любил, когда его поздравляли с очередной газетной публикацией его стихов. Говорят, что он в сердцах отмахивался и говорил: "Разве это стихи! Стихи лежат у меня дома..."»<sup>15</sup>.

Наиболее активно тематика коммунистического строительства развивалась поэтом с 20-х и примерно до середины 30-х, изредка перемежаясь незатейливыми пейзажными зарисовками. В этих стихотворениях происходит осознанное упрощение языка и образной семантики, и причиной тому не только особенности аудитории, которой они посвящены, – школьники, рабочие и крестьяне, малознакомые или же совершенно не знакомые с книжной культурой. Здесь сказывается также императивность пролеткультовского канона мировосприятия, утверждавшего превосходство простоты над утонченностью, требовавшего от художника осознания идеологической сути этой простоты: «И так, вот новое содержание, входящее в жизнь; оно огромно по масштабу, исходя из миллионных масс; оно грандиозно по значению, заключая в себе невиданно революционную тенденцию в труде и борьбе всего человечества; оно ново, неразработано, намечается грубо, проявляется сурово, стихийно. Как бы громадными глыбами обрушивается оно на старую жизнь, потрясая ее в самых основаниях. Что же, возможно вместить его в утонченные, филигранные формы, до которых довели свое искусство художники отживающего, внутренне пустеющего, мельчающего мира? Достаточно отчетливо поставить вопрос, чтобы ответ был ясен. Конечно, нет. *Только в могучей простоте форм найдет новый художник решение своей задачи; он не ювелир, он кузнец в мастерской титанов*»<sup>16</sup> (курсив наш. – И. К.).

Относительно отказа от «утонченных, филигранных» форм заметим, что здесь Шогенцуков мог «противостоять» только самому себе и тем традициям иноязычных литератур, с которыми он был хорошо знаком.

Литературных рядов в их полном смысле, ведущих и периферийных, в Кабарде на тот период не было, ведь литература

как таковая, ее язык пребывали на стадии становления. И даже разность культурных и социальных оснований, из которых произрастали ее первые представители, на этих порах не провоцировала жесткой конфронтации, напротив, можно было наблюдать их совмещение. Неприятия новой картины мира и ее культуры представителями кабардинской интеллигенции, вышедшими из обеспеченных классов, не было; более того, европейски образованные выходцы из дворянской среды (Тау-Султан Шеретлоков, Исмаил Клишбиев) и восточно-ориентированные деятели (Адам Дымов) одними из первых поддержали новый строй и его идеологию. Что же касается деятелей, заявлявших о своем крестьянском происхождении и жестком неприятии религии, то в пору своего интеллектуального становления они не просто испытывали на себе прогрессивное влияние идей исламского обновленчества (в котором, кстати, очевиден протестный дух), но проходили через его институции (Пшикан Шекихачев, Мажид Фанзиев, Хасан Эльбердов, Али Шогенцуков).

Казалось бы, с опорой на приведенные выше наблюдения Дж. Налоева о кабардинской литературе, можно определить в ней наличие крестьянской поэзии, более того, налицо момент ее эволюции, ее идеологического расхождения с дореволюционной поэзией... Но опять же, это далеко не те масштабы, которые позволяют констатировать устойчивую парадигму, существование литературных рядов и их перестановку в условиях новой иерархии ценностей<sup>17</sup>.

Итак, изображая преобразующийся мир, Шогенцуков осознанно упрощает свой язык и образность. При этом, по выражению Заура Налоева, он настойчиво ищет «ту грань, которая отделяет благородную простоту от примитива»<sup>18</sup>. Темы и сюжеты по преимуществу ситуативные, т. е. представляют собой поэтическую фиксацию конкретных свершений тех лет: открытие школ, создание Отдела народного образования, строительство Баксанской ГЭС, открытие оросительного канала, первые шаги газеты «Карахалк», издание газетой «Карахалк» приложения «Детский листок» и т. д. «Кабардинские учите-

ля-курсанты» (1925), «Жалоба газеты "Карахалк"» (1925), «Ученик Хасанш» (1925), «Добро пожаловать, «Детский листок!»» (1929), «Праздник Малой Кабарды» (1929) и многое другое – не просто восторженная реакция на небывалые доселе события, а инициативная позиция их непосредственного участника.

Период с 1923-го по 1934 год – наполнен в жизни поэта активной культурно-просветительной деятельностью. Получив в 1923 году педагогическое образование, он трудится учителем в школах и ликбезах, инструктором-методистом Баксанского района, руководит курсами по повышению квалификации учителей. Педагогическую и организаторскую работу совмещает с агитационно-пропагандистской. Как вспоминают современники, он «никогда не сводил свою работу только к четкому выполнению обязанностей инспектора-методиста. Он активно участвует в деятельности сельского Совета, помогает наладить работу среди населения, часто бывает в колхозных бригадах и выступает как агитатор»<sup>19</sup>. По традиции тех лет дело политического просвещения и обучение молодежи азам литературного мастерства оказываются в одной связке: «Осенью 1933 года он охотно включается в издание газеты-многотиражки при политотделе МТС (сначала эта газета размножалась на стеклографе, а позже печаталась). При газете вокруг Али Асхадовича группируются молодые корреспонденты, из них он создает литературный кружок, которым руководит более двух лет»<sup>20</sup>.

Конечно, особо популярные клише пролеткультовской эстетики не обходят творчество хорошо знакомого с русской поэзией Шогенцукова. Здесь сопоставляется старое и новое, подчеркивается грандиозный масштаб человеческих свершений, непременно сопровождаемый оптимистическим пафосом, звучат призывы к борьбе, молодые силы изображаются как воинство, будущее – как цветущий сад и т. п.

Прошлое по традиции пролеткультовского мышления предстает в темных красках – «тьма», «черная туча», «старый дракон», «черный коготь», а настоящее и будущее – помимо прямого названия и стершихся метафор («красивое время», «новая жизнь») – в образах солнца, месяца, звезд, света, гря-

*дущего рассвета* и т. д. Нетрудно заметить, что на стороне новой действительности и ее героев – красота в ее самом очевидном и доступном понимании. Даже будучи метафоризированной, она тяготеет к однозначности, не предполагая оттенков и смысловых градаций: «Хуитыныгъэм вагъуэ япэу / Хэкум лыду щыщэкӀа» («Къэбэрдей егъэджакӀуэ-курсантхэ». 1925). – «Первыми звездами свободы / Над родиной сияя взошедшие» («Кабардинские учителя-курсанты». 1925), – так он воспевает высокую миссию учителей-курсантов.

Также совершенно типична в данном ряду произведений небесная ориентированность этой красоты. Ее составляющие – свет, высота, бесконечность, бессмертие. Вместе с тем надо заметить, что у А. Шогенцукова в сплетении «высокой» красоты и бессмертия отсутствует гиперболизация, отвечающая такой ориентированности в произведениях русских пролетарских поэтов. «Гигантомания», как «весьма заметная черта пролеткультовских творений»<sup>21</sup>, успешно минует его творчество.

Субъект пролетарской поэзии А. Шогенцукова никогда не ощущает себя исполином, никогда не бывает с мирозданием на «ты». Есть лишь отдельные случаи, где намечается космическая масштабность, но и она имеет отстраненный характер: «Щы хъурейуэ дызытетым / Дыгъэр хуитуэ къытепсащ, / Хуитыныгъэу а дыгъэпсым сыхэплъэнуэ сехъуэпсащ» («Къхъылэ, хуиту сегъэгугъу». 1930). – «Шар земной, на котором живем, / Солнце свободно озарило, / В эти лучи свободы я мечтаю взглядеться» («Прошу, одобри мое усердие». 1930). В качестве исключения можно было бы сослаться на более позднее стихотворение «Октябрь» (1939), но опять же, космическая масштабность причастна здесь человеку только в опосредованном виде – она утверждается мощью революции и явлена в словах обращения к ней. Причем грандиозность эта не допускает смысловых перехлестов, являя иносказательное воссоздание не столько фантастических, сколько реальных достижений людей: «Мес, лъэпкъ къузахэу псэуахэр / Уафэ пкӀэлъейхэм дэкӀащ» («Народы притесненно жившие / По небесным лестницам поднялись») – это освоение небесного пространства, «Дыщэ вагъуэбэхэр

ягъаблэу / Щыблэр къаубыду щадзац» («Золотые созвездия зажигаю / Молнию стали ловить») – электрификация и т. д.

По логике традиционных антиномий красоте должно противостоять безобразное или ужасное. Так и происходит, но наиболее разработанной и количественно преобладающей, пусть даже в самых упрощенных формах, оказывается в контексте рассматриваемых произведений красота.

Как мы уже сказали, показывая грандиозность человеческих преобразований, поэт никогда не бывает с природой на «ты». Очевидно, такая особенность сопряжена с «модальной ориентированностью»<sup>22</sup> субъекта его поэзии. Он радуется свершениям, призывает к борьбе, мобилизует молодые силы, но как бы балансируя при этом между поэтическим «Я» и «Мы», личностным и надличностным, сохраняя определенную дистанцию между собой и изображаемым. Несмотря на то что пролетарий – хозяин жизни, а поэт (субъект), разумеется, мыслит себя подлинным пролетарием, здесь нет полного слияния с коллективистическим «мы». Субъект агитирует, призывает, вдохновляет, следовательно, осознает дистанцию между «я» и «мы», однако при этом нет и осознания собственной высокой миссии. В этом смысле черты, индивидуализирующие субъекта пролетарской поэзии А. Шогенцукова, не спешат отвечать стереотипам самовыражения человека нового строя, они нигде не декларируются, никак не подчеркнуты.

В роли трансляторов нового мира намного выразительнее оказываются герои, к которым устремлено его внимание. Так, на место юноши, противостоящего лишениям на чужбине в раннем стихотворении «Матери» (1917), приходит ребенок, поступательно отодвигающий тьму былого уклада. На место напряженного психологизма и тонкой образности – акцент на движении и цветовых контрастах.

Герой, который появляется в поэзии 1920–1930 годов, наделен именем собственным – *Хъэсанш цыкылу* (маленький Хасанш), но вместе с тем внедрен в гражданскую множественность, – всех детей утверждающегося в Кабарде социализма поэт

обобщенно именуется *маленькими Хасаншами*: «Хъэсанш цыклу-хэр дывгъэгъасэ / Хэку лэжьакуэу дывгъэгъэув!» («Къэбэрдей егъэджакуэ курсантхэ!»). 1925). – «Маленьких Хасаншей давайте обучать / Работников отчизны возвращать!» («Кабардинские учителя-курсанты»). 1925).

Ребенок в новой действительности – целеустремленная личность, и склад этой личности оценивается А. Шогенцуковым однозначно положительно. Так, в стихотворении «Хъэсанш еджакуэ» («Хасанш-ученик»). 1925) раннее утро, с которым невольно соотносится детский возраст, путь, который держит маленький Хасанш, не сворачивая с него, говорят сами за себя. Маленький Хасанш чист, смел, жизнерадостен, аккуратен. Трудно не заметить явно маркированную оценочность этого образа:

*Дыгъэм япэ Хъэсанш цыклу  
Пщэдджыжьым кыщэкъащ,  
Щыиэ-хуабэм фэмылыкыуэ,  
Къабзэ цыклуэ зитхъэщящ.*

*Хъэсанш цыклу гүфлэгупсэ  
И анэм шхынкэ елъэуащ,  
Зэщэкъуауэ инэм тысри,  
Къеклуэ шхэри тэджыжащ.*

*Хъэсанш еджакуэ. 1925*

*Раньше солнца маленький Хасанш  
Утром вышел,  
Тепло ли, холодно ли, не боясь,  
Чистенько умылся.*

*Маленький Хасанш радостно  
Попросил у матери поесть.  
Аккуратно сел за стол  
Как полагается поел и встал.*

Выстраивается непрерывный ряд, характеризующий его действия и поступки. Это безупречный, «правильный» ребен-

нок. «Не глядя по сторонам, / Он к своей школе держит путь». («ЛъэныкъуиткIэ къимыплъыхуэ / И еджаплэм хуиунэтлащ»; «Зимыплъыхуэ / И гъуэгуанэм йопсынщIэкI»). В школе он вежливо здоровается с учителями, *радостно* проходит на свое место; тихо, вежливо дает ясные ответы на вопросы учителя; играя на переменке, *не ввязывается в драку*. Кроме прочего, в стихотворении «Хъэсанш цыкIу и гущIэгъу» («Милосердие маленького Хасанша». 1925) сказано, что он имеет хорошие задатки («ЩIалэ хъупхъэм и цэн дахэр»), и дополнен ряд положительных характеристик: «губзыгъащэт» («очень умный»), «и гур нурти» («со светлым сердцем»), «гущIэгъуафIэ» («сострадающий»), «щIалэ дыщэр» («золотой мальчик»). Малыш Хасанш весь – в положительных характеристиках и положительных действиях. В художественном плане – это гармония, выведенная на поверхность, в идейном – та трогательная и душевная «часть» новой действительности, в которой поэт провидит ростки светлого будущего.

Несколько иначе воссоздана пионерия. Пионеры А. Шогенцукова предельно обобщены. Не трудно заметить, что здесь преобладают не характеристики, а действия и мобилизующие призывы, оформленные глаголами будущего времени и глаголами повелительного наклонения: «будем жить», «продвигайтесь», «зажжем свет», «сотрем», «послужим», «будем светить», «уничтожим», «создадим», «сделаем», «будьте готовы», «разбейте ударом», «шагая, вверх иди», «вам путь держать, вставляйте, / дробь барабанную начните», «чеканя шаг, идите». Даже через этот ряд нарастает ритм маршевого шествия, ведь «митинг и шествие как формы тогдашнего публично-гражданского быта синтезировали в себе восторг безграничной воли, готовность к самопожертвованию, радость победы, стихию чувств и раскрепощенного воображения»<sup>23</sup>. Стихи о пионерах составляют целую группу: «Пионеры» (1931), «Пионерская жизнь» (1931), «Новая школа» (1931, 1933, 1934), «Пионерская песня» (1939). Мы не видим этих ребят. В отличие от собирательного образа малыша Хасанша, здесь отсутствуют какие-либо внешние детали, нет даже их поверхностной прорисовки. Мобилизующие призывы, по сути, – основ-

ная форма, в которой заявлен образ и представлены его действия.

Дэ дыщлэблэщ, еджаплэщлэм  
 Дзэ хьэзырхэу дыщлэкынщ,  
 Биижь бзаджу а клыфыгьэм  
 Зы лым хуэдэу дебэныщ.

*Еджаплэщлэ. 1933*

Мы новое поколение, из новых школ  
 Готовым войском мы выйдем,  
 Со злой вражеской тьмой  
 Как один сразимся.

*Новая школа. 1933*

Хамэ хэкухэм дэ дащлыхэу  
 Датекуэныр дэ ди борщ.

*Зэгъэпэцын. 1931*

Чужие страны догнав,  
 Победить их – наша задача.

*Построить. 1931*

В поступательном нарастании решительных действий пионеры переходит в силу не только активную и побеждающую, но нападающую и в чем-то даже устрашающую. Военизированность, маршевое движение, агитационность в полной мере нашли себя здесь. Важно заметить, что из всех персонажей, которые включены в новую картину мира, именно пионеры оказываются наиболее приближенными к решению задач коммунизма. Малыши Хасанши – пока всего лишь будущие «трудящиеся родины», ее светлый потенциал, пионеры же, судя по обращенным к ним призывам, – наиболее реальные твор-

цы пролетарских побед: «Ди ныбжьэгъухэ, хъэзыр зыфщиди, / Нэфлэгүфлэу фыкъэу, / Къэрал бейхэр зыгъэшынэу, / Гъитху планыр дывгъэгъэу!» («Зэгъэлэщын». 1931). – «Друзья, приготовьтесь, / Радостно постройтесь, / Устрашающий капиталистические страны / Пятилетний план осуществим!» («Создать». 1931).

Казалось, было бы логичнее спроецировать призывы о воплощении пятилетнего плана на фабрично-заводских рабочих, однако главное действующее лицо, вокруг которого и во имя которого вырастает пролетарская поэзия, в произведениях Шогенцукова оказывается «смазано». И происходит так по причинам объективного характера.

Образ пролетария, нового человека нового мира, был актуален на тех «участках» строящегося коммунизма, где имела место индустриальная деятельность. В Кабарде 20–30-х годов фабрики и заводы только зарождались («Фаб-заводхэр пщэдей хуэдэу, / Щыплэ уэххэм щыгъуэхъуэнц» («Ди планышхуэ». 1931). – «Фаб-заводы не позже чем завтра / На землях низинных взрывают» («Наш великий план». 1931)), только начинала осваиваться железная техника, и столь очевидным символам пролетарской поэзии, как заводской железный молот, заводской гудок и прочие только предстояло войти в культурное сознание горцев. Таким образом, в той реальности, которая наличествовала, наиболее воодушевленной, организованной и сплоченной массой, готовой «догнать и перегнать», «воплотить пятилетний план в четыре года» оказывалась пионерия, – на нее смещаются задачи пока еще не обозначившейся прослойки фабрично-заводских рабочих, и этим обуславливается оригинальность «расстановки» героев пролетарской поэзии Шогенцукова.

Помимо прочих стандартов, универсальных для пролетарской эстетики 20–30-х годов, надо отдельно упомянуть «симптом» новой жизни, для северокавказского региона особый – это вступление в преобразовательное движение женщины-горянки. Ясно, что, как и в предыдущем случае, речь не могла идти о заводской девушке. В полной мере охарактеризовала героиню шогенцуковской лирики этого периода М. Шакова: «Сатаней, лютик» – так зовут молодую учительницу.

Все в этом любовно очерченном образе девушки напоминает весну. Вокруг нее буйно цветет весна новой свободной жизни. Своим благородным трудом она несет в родное село радость, преграждая путь суевериям и невежеству. Сатаней способна на подвиг и не отступает перед силами тьмы»<sup>24</sup>.

С одной стороны, *Сатаней*, как и маленький *Хасанш*, – это личность, включенная в гражданскую множественность: «Фи клуэжыныр Сэтэнейхэм/ Сыту ину ягу къэкла!» («*Къэбэрдей егъэджақлуэ курсантхэ!*». 1925). – «По возвращению вашему Сатаней, / Как сильно они соскучились!» («*Кабардинские учителя-курсанты*». 1925) – имеются в виду школьные учительницы (имя собственное употребляется здесь во множественном числе). С другой – единственная из героев новой реальности, чью точку зрения А. Шогенцуков пытается обозначить. Причем попытки эти становятся зрими в стихотворениях 30-х годов. Внутреннего мира малыша Хасанша и пионеров он никак не касается, в изображении же женщины явно проглядывают именно ее интенции. Во всяком случае, женский угол зрения принят во внимание в произведениях «*Сатаней*», «*Сатаней красивая*», «*Лалина*». Так, нетрудно заметить, что свободы, которые подробно перечисляются в стихотворении «*Сатаней*» (1935), преимущественно «даны в ее кругозоре» (С. Бройтман):

Нэ фыццэ пщэцхэр къызэплъмэ,  
Иджы нэбжьыцхэр пэуэжкъым,  
Уи къамыл лэпэхэр, ууклытэу,  
Уи лэльэщцэ кlapэм хэплъхэнкъым.

Уи жьэгъуху цыклухэр пщлэнтлауэ  
Гуэлмэдын фыццэккэ къузакъым,  
А уи бгъэ цыклухэр зыхузу  
Щыта куэншыбэри пщыгъыжкъым.

Уи лэдиихур яхуэпщцэ  
Уи гум епщлахар уоуатэ,  
Утыкум уихьэмэ, уи псалъэм  
Гульытэ хуащцхэу къодалуэ.

*Черные большие глаза, глядя на меня,  
Теперь ресницами не создают преграду,  
Твои камышового оттенка пальцы, стесняясь,  
В концы черного платка не станешь прятать.*

*Твой белый подбородочек, взмокая,  
Черным шелковым платком не утянут,  
А грудь твою маленькую теснящего  
Корсета ты уже тоже не носишь.*

*Своей белой рукой указывая  
То, что сердцу твоему нравится, излагаешь  
Когда оказываешься в обществе, к слову твоему  
Внимательно прислушиваются.*

Героиня избавляется от того, что угнетало ее раньше и получает от новой действительности то, что делает ее существование полновесным (ее не отдают насильно замуж, она не носит неудобные наряды, может открыто высказывать свое мнение, к ней прислушиваются и т. д.). Важно при этом обратить внимание, что речь о свободе Сатаней опирается на щедрое перечисление атрибутов ее красоты («*нэ флыцлэ плацэхэр*», «*уи къамыл лэпэхэр*», «*уи жьэгъуху цыклухэр*», «*уи лэдицухэр*», н. – «*черные большие глаза*», «*твои камышового оттенка пальцы*», «*твой белый подбородочек*», «*твои белые предплечья*» и т. д.). Причем присутствие уменьшительно-ласкательной лексики не оставляет это перечисление в области простой констатации, а скорее обнаруживает заинтересованное любовование объектом, при этом социальные свободы – лишь дополнение к нему: «*Уэ умыгъагъэмэ – сыт дыгъэр? / Уэ умыгуфлэмэ – сыт лэфыр? / Уэрац, си дахэу, сэ си псэ. / Псэуклэ псори зыгэфыр*» («*Сэтэней*». 1935). – / «*Если ты не цветешь – что значит солнце? / Если ты не улыбаешься – в чем радость? / Ты, моя красавица, моя душа, / Бытие преображающая*» («*Сатаней*». 1935).

Подобные детали особенно примечательны на фоне нового

культурного стереотипа женщины-горянки, который формировался в 20–30-х годах. Непосредственно на время появления стихотворений «Сатаней» и «Сатаней красивая» приходится знаменательное событие – проведение Первого съезда трудящейся женской молодежи Северного Кавказа (1935). Это событие не просто удостоверяло равные с мужчиной права женщины в деле строительства коммунизма, но и значительный шаг к демократизации вековых традиций. Ведь до этого момента возможность участия в общественной жизни являлась приоритетом женщин старшего поколения.

Областной съезд активно освещается в прессе. Газета «Социалистическая Кабардино-Балкария» в каждом номере с 10-го по 15 октября 1935 года публикует приветствия к делегатам Съезда, поэтические произведения, посвященные новой женщине, интервью с новыми кадрами республики. О себе рассказывают девушки: секретари комсомольских комитетов, члены областного суда, стенографистки, зоотехники, альпинистки, парашютистки, ударницы труда. Страницы пестрят их портретами, текстами выступлений, звучащих на Съезде. Словом, культурная революция свершилась, и вступление в строительство нового мира новой женщины-горянки стало несомненным фактом.

Шогенцуков запечатлевает новую для адыгской женщины роль через обращенные к ней призывы («Хьэсанш цыклухэр дывгэгъасэ / Хэку лэжьаклуэу дывгэгъэу!» – «Давайте обучать маленьких Хасаншей / Работников родины возвращать!») и через ее активные действия: для Лины-трактористки «безразлично – какие (на пути) заросли / То, что попадается первым, угождает под трактор» («Къуаци чыци и зэхуэдэщ – / Япэм къыхуэр еггэгъуэль»). Но героиня лирики Шогенцукова входит в эту жизнь не только радостно и счастливо, но и женственно, и поэт настойчиво выделяет эту женственность, словно опасается потерять ее из виду. Иными словами, в освещение пролетарского идеала привходит сентиментальный модус. Вот как он воссоздает эпизод из жизни активистки в стихотворении «Псэемыблэж пщацэр» («Самоотверженная девушка». 1931): «Партым унафэу

ицлахэм / Ар едэлуауэ псэлъащ: / Къэрэхьэлькъыбэм я сходым /  
*Щабэурэ, гуфлэурэ хэтащ*». – «Постановления партии / Выслушав,  
 она выступила: / В сходе рабочих и крестьян / *Мягко, радостно*  
 участвовала».

*Мягкое участие* в партийном сходе – логический диссонанс, но в свете идеала женственности он вполне гармоничен. В таком же духе смягчает Шогенцуков действия героини в «Сэтэней дахэ» («Сатаней-красавица». 1935):

Сэтэней дахэр тэджащ,  
 Цыхубз уэчылуи уващ.  
 Дахэурэ хуэмурэ мэпсалъэ,  
 Изэурэ, щабэурэ мэгиер.

Сэтэней-красавица встала  
 Защитницей (интересов) женщин стала.  
*Красиво, тихо* говорит,  
*Мудро, мягко* укоряет.

С одной стороны – величавость, грандиозность действий героини, с другой – смягчение этой грандиозности через акценты женственности. С одной стороны – новая суть, с другой – «прежнее» имя. Действия Сатаней-красавицы вернее было бы назвать деяниями, ее образ синтезирует величавую красоту богини, мудрость фольклорной героини и смелость пролетарской активистки. Ее устремления полностью соответствуют идеологии нового времени, но при этом нет никакого соответствия каноническим моделям поведения пролеткультовской героини.

Беззащитная природа женственности звучит завершающим аккордом стихотворения «Самоотверженная девушка», – летний вечер и лес оплакивают красоту убитой бандитами активистки: *Тхьэрыкъуэм и фэр зи цхьэцым / Мэзыр нэху цыхуки тегъащ*. – «*Ту, чьи волосы цвета голубки, / До утра оплакивал лес*».

\*\*\*

В плане соотношения женственности и социальных свобод и в плане его дальнейшей эволюции образ новой женщины находит логическое развитие в произведении «Лалина». Логическое в том смысле, что поэтизация женственности начинает перевешивать остальное. Упоение героя красотой Лалины и опьяняющая прелесть весеннего мира виртуозно воссозданы в едином поэтическом порыве, последовательно усиливающимся на протяжении шести строф стихотворения. Стихотворение появилось в 1936-м, спустя лишь год после Областного съезда женской молодежи. Но нет и намека на упрощение сематики, на лозунговые шаблоны и агитационную риторику. Автор дает себе полную свободу в воспевании женской красоты: «Гъатхэ щіэра-щіэм и розэр» («весны нарядной роза»), «губгъуэ тхьэрыкъуэ» («степная голубка»), «тхьэрыкъуэ пщэху» («голубка-белошейка»), «мэз лъапэ розэ» («роза, выросшая у подножья леса»), «Къыр пхьэщхьэмышхьэу а пщэцэр / Къыпычыгъуейуи ялъытэ» («как плод, созревший на скале, девушка эта неприступна») – обилие подобных метафор и сравнений, определяя эмоциональный и идейный строй произведения, красноречиво свидетельствует о ценностных доминантах поэта. Социальный же мотив, как отмечалось выше, выступая лишь дополнительным элементом идеала красоты и молодости, сообщает ему необходимую полновесность: никто не вправе покуситься на свободу прекрасной Лалины.

Когда подобные явления целенаправленно выделяются из общего контекста пролетарской поэзии, невольно происходит их утрирование, а важно именно то, что они тихо прорастают сквозь стандарты отражения новой действительности.

В 1936 году появляются стихотворения «Баю-бай, мой мальчик» («Лэу-лэу, си щіалэ») с подзаголовком *адыгэ гуцащхьэ уэрэд* (дословно «адыгская песня над изголовьем колыбели») и «Колыбельная песня» («Гуцэ уэрэд»). Пролетарская семантика в эти годы уже утрачивает актуальность. Происходит органичное сращение идеологии нового времени и национальной духовности. Это сращение воссоздано здесь искренне и

любовно, темы новой жизни, свободы, победы, патриотизма, труда, социального равенства мягко просвечены сквозь лад колыбельной песни:

Хэкуф! щлэблэу сэ си нэ.  
Дуней дахэм и гуцэм  
Ущожейри умыцтэ!

Шынэхъыжьхэм уи тхылъхэр  
Дыщэ хьэрфкIэ тырадзэ,  
Уэ Дзэ Пльыжьым шынелхэм  
Орден инхэр пхурадэ,  
Лэу-лэу-лэу-лэу, си щлалэ,  
«КъакIуэ», – хэкум къыбжелэ,  
Уи нэ плацэр зэтепхми  
Ба хуищынуи къолэбэ.

НасыпыфIэу си щлалэ,  
ГъащIэ хуитым дэгъагъэ,  
Дэкъузахэм я бынуэ  
Къэмышъуауэ, си тIасэ.  
Лэу-лэу-лэу-лэу, си щлалэ,  
Хэку щхьэхуитым и щлэблэ,  
Большевикхэм я вагъуэ,  
Си нэ дыгъэ, хэжае!

*Лэу-лэу, си щлалэ*

Замечательной страны новое поколение, мой родной.  
В колыбели прекрасного мира  
Ты спишь, не бойся!

Старшие братья твои книги  
Золотыми буквами печатают,  
Для тебя Красная Армия на шинелях  
Ордена большие пришивает,  
«Баю-баю-баю-бай, мой мальчик,

«Ко мне иди», – говорит родина,  
А как большие глазки свои откроешь,  
Тянется, чтобы поцеловать тебя.

Счастливый мой мальчик,  
С жизнью свободной (наравне) расцветай,  
Притесняемых (людей) дитем  
Не будучи, мой милый.  
Баю-баю-баю-бай, мой мальчик,  
Страны свободной новое поколение,  
Большевиков звезда,  
Ясноглазый мой, засыпай!

*Баю-бай, мой мальчик*

Впечатляет творческая смелость поэта, внедрившего в материю текста, который должен умиротворять ребенка, общественные и политические реалии времени. Еще больше впечатляет идеологическая и эстетическая гармония, возникающая в результате, искренность и глубина веры, которая не дает даже сегодня, в эпоху явного крушения идеалов, ни одному слову из «*Адыгской колыбельной*» Шогенцукова прозвучать натянуто, наивно или смешно. Даже критический взгляд «из сегодняшнего дня» не в силах примыслить к этим строкам иронический подтекст.

Похожий синтез, но уже приближенный к философскому, – в стихотворении «*Старик-сторож*» («*Хъумаклуэ лыжь*», 1937). Здесь сопоставление прежнего и нового миров происходит камерно: во встрече мелодии, которую тихо напевает старый сторож, и песни молодежи, которую доносит до него ветер.

Старик (иначе говоря, уходящее время) – в сознании кавказца образ авторитетный: «*Дыгъуасэ клуахэм я сыну / ЗэикI дэлуэжырт зигъэжу*». – «*Будто памятник прошедших времен / Вдруг замирал он, вслушиваясь*». Конечно, поэт не мог не понимать, что новый строй несет не только радость

прогрессивных свершений, но оттесняет и вроде бы делает ненужным прежний мир, обращенный к древности, традиционности. Новое большей частью выросло не на образовании, а на отрицании культуры прошлого, а значит, многого из того, что было дорого и понятно старшему поколению.

Фыуэ сольгагьур жьаклэхухэу  
Махуэ зыбжанэм теплѣхэр –  
Къагъэщла махуэхэм я гьуджэу  
Напэ зэлѣхэр зытелѣхэр.

Абы и жьыуэр сифлѣфми,  
Зэуэ сабыру къэнащ,  
Баш къуэбэбжьабэр къузауэ  
Зытригъащлэри уващ.

Иджы а лыжьыр гъэжауэ  
Зы уэрэд гуэрым йодалуэ.  
Ныбжьыщлэ гупым дежьууэ  
Ар яхэтыну мэхъуапсэ.

Люблю я белобородых,  
Дни многие повидавших –  
Словно зеркало прожитых дней  
У кого щеки морщинистые.

Хоть и по душе мне его напев,  
Мгновенно он стих,  
На палку бугристую,  
Опираясь, стал.

Теперь этот старик замерев  
К какой-то песне прислушивается,  
Средь молодых, подпевая им,  
Ему хотелось бы быть.

Поэт вполне логично ставит знак равенства между молодостью и счастьем (*«Подпевай им, мой дедушка! / Мир с ними становится прекраснее»*). – *«Дежью абыхэм, си дадэ! / Дунейр добжьыфлэ абыхэм»*), и здесь же – мучительная грусть от понимания того, что уходит старый мир и вместе с ним – его авторитеты и идеалы (*«Кто этого сторожа обидел? / Тихий напев свой оставил / Словно пугало для воров, бездвижным, / Безмолвным стал он»*). – *«Хэт а хъумаклуэм къегуауэр? / Дзапэ уэрэдыр щинаи, / Дыгъу гъащтэ пыхэу, мыхъейуэ, / Мыдымыжыххэу къэнаи»*). Уязвимость, так тонко прочувствованная автором за «основательностью», «кряжистостью» образа (широкий тулуп, плотно обернутый вокруг стана; скрывший шапку высокий меховой воротник; крепко сжатая в руке палка), заставляет совершенно иначе взглянуть на одиночество старика-сторожа, суровую независимость его облика, родную и понятную именно кавказцу. Образ проникновенен настолько, что, несмотря на жизнеутверждающую, вполне в духе времени, концовку произведения, вызывает щемящее чувство безвозвратной утраты, которое борется с цинично-констатирующим превосходством нового над старым.

В сопоставлении старого и нового уже нет торжественности, нет ситуативности, нет призывов (разве только лирическое обращение к старику), нет контрастности, – это 1937 год, когда были написаны стихотворения *«Верховному Совету»*, *«Съезд»*, *«Не стало Серге Орджоникидзе»*. Подобно этому, в течение одного, 1939 года, появятся с одной стороны, – *«Октябрь»*, *«Песня пионеров»* (*«Пионер уэрэд»*), *«Ленин»*, с другой – преисполненные глубоких философских раздумий *«Лыклуэ»* (*«Посредник»*), *«Гурыщлэ дыдж»* (*«Горькое предчувствие»*).

Возвращаясь к отзывам Дж. Налоева о шогенцуковском творчестве 20-х годов, стоит вспомнить, что «оно представляет из себя какую-то стройную гармонию образов, какой-то приятный, цветущий садик, где и музыка, и счастливый труд гражданина, который трудится и, трудясь, слушает пленительную сим-

фонию, наслаждается наукой, искусством. Его гражданин живет в обществе, живет с песней. У него нет печали, он оптимист и в своем оптимизме – творец»<sup>25</sup>. Не касаясь эмоциональных, образных и идейных модификаций, которые проявятся в последующие годы, скажем лишь, что критик чутко уловил неприятельность масштаба, в котором был смоделирован Шогенцуковым новый мир. Возможно, этим и вызван был такой упрек, как «совершенно недостаточный размах его творчества»<sup>26</sup>. Действительно, грандиозные преобразования жизни требовали грандиозности художественного выражения. И в этом отношении можно заметить, что в порывах пролетарского воодушевления 20–30-х годов Али Шогенцукову никогда не изменяло чувство меры.

Реальность менялась кардинально, и выдвигала на арену истории свой авангард – пролетариат. В художественной практике модель нового мира первым и весьма успешно регламентировал Пролеткульт. В поэтической интерпретации этой модели Али Шогенцуковым оказываются воспринятыми многие образные шаблоны. Но усваивая пролеткультовскую семантику, он не выводит, тем не менее ее центральный образ – образ пролетария, выходца из рабочих масс, ибо фабрично-заводская реальность попросту еще не оформилась. В его пролетарской реальности оказываются наиболее четко очерчены две фигуры – ребенка и женщины, при этом решение великих преобразовательских задач адресуются пионерии. В сегодняшнем, ретроспективном прочтении такая расстановка героев кажется символичной.

Способ внедрения в художественное творчество идеологических стандартов, как мы уже говорили, в каждом индивидуальном случае свой. Возможно, есть еще и своя справедливость в том, что становление так называемого «нового мира», при всей его прогрессивности оставившего глубокие рубцы на судьбах современников, под пером талантливого художника, пусть лишь до некоторой степени, но все же утрачивает свою бескомпромиссность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Левченко М. Индустриальная свирель: поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. СПб.: СПГУТД, 2007. С. 7.

<sup>2</sup> Пролеткульту вменялась в вину главным образом пропаганда классовой автономии, претензия на автономию в государстве (изначально заявляя себя как независимая и самостоятельная форма культурно-просветительного движения, и только после ликвидации в 20-м году руководящих органов, стал подконтролен Наркомпросу); один из ведущих его идеологов, А. Богданов, был обвинен в политическом оппортунизме.

Рассматривая причины резкой критики Лениным Пролеткульта, автор монографии «Индустриальная свирель: поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг.» М. Левченко замечает: «Если Богданов все время ведет речь именно о пролетарской культуре в целом (и литература здесь выступает в ряду с наукой, искусством, философией), то для Ленина важно именно *литературное* дело, и «ленинская» часть большевиков занималась стимуляцией развития именно пролетарской *литературы* – как непосредственного орудия агитации и пропаганды. Богданов вряд ли серьезно воспринимал возможность пролетарской литературы: пропагандистская литература для него – литература, созданная *интеллигентами* с определенными целями»; «... в будущем разгроме Пролеткульта определяющую роль сыграло, конечно, то, что идейными руководителями в нем были А. А. Богданов, давний оппонент философских, а позднее – и политических студий В. И. Ленина, и П. И. Лебедев-Полянский. Очевидно, что «культурная» программа революции была создана под прямым влиянием Богданова и Луначарского, в то время как Ленина гораздо больше занимали вопросы политики и практики, поэтому и первые годы революции прошли под знаком «пролетарской культуры», концепция которой была разработана и выход на поверхность которой был подготовлен за несколько лет до Октября, но парадоксально – практическая дореволюционная культурно-просветительная работа большевиков оказалась не менее влиятельной: практика Пролеткульта по организации и «вовлечению» масс в дело создания пролетарской культуры была явно связана с тактикой «ленинского» крыла большевиков (как организационной, так и поэтической) / В кн.: Левченко М. Индустриальная свирель: поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. СПб.: СПГУТД, 2007. С. 35, 38.

<sup>3</sup> Бартов А. Заметки о пролетарских и крестьянских поэтах, объединениях и кружках раннего советского времени // Нева. 2009. № 11.

<sup>4</sup> Николаева Л. С. Пролеткульт: страницы истории [Электронный ре-

сурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=113030>  
(Дата обращения: 11.10. 2015 г.).

<sup>5</sup> Карпов А. В. Русский Пролеткульт. Идеология, эстетика, практика. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 111.

<sup>6</sup> Улигов У. А. Социалистическая революция и гражданская война в Кабарде и Балкарии и создание национальной государственности кабардинского и балкарского народов (1917–1937). Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 157.

<sup>7</sup> Богданов А. Что такое пролетарская поэзия (1918) // Богданов А. О пролетарской культуре. 1904–1924. Л.; М.: Издательское товарищество «Книга», 1924. С. 140.

<sup>8</sup> Налоев Дж. Литературное наследие (на каб. яз.). Нальчик: Эль-Фа, 2004. С. 128.

<sup>9</sup> Левченко М. Указ. соч. С. 15.

<sup>10</sup> Налоев Дж. Указ. соч. С. 130, 131.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. С. 112.

<sup>13</sup> Ошнокова Ф. Ш. Очерки истории кабардино-балкарской журналистики (1917–1937). Нальчик: Эль-Фа. 2005. С. 38.

<sup>14</sup> Важный акцент в интерпретации Шогенцуковым драматической смены «картины мира» выявляет Ю. М. Тхагазитов: «Трагедийность «Зимней ночи» прежде всего в том, что гибнет семья – смерть воина на поле боя, смерть мальчика от голода и холода и неизбежная гибель горянки. Поэт говорит об этом однозначно, смысл названия «Зимняя ночь» прочитывается как ночь смерти традиционной жизни рода, народа» (курсив наш. – И. К.) / В кн.: Тхагазитов Ю. М. Эволюция художественного сознания адыгов». Нальчик: Эльбрус, 1996. С. 137.

<sup>15</sup> Гутов А. М. Опыт и прозрение // Гутов А. М. Слово и культура. Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 84.

<sup>16</sup> Богданов А. Простота или утонченность (1920) // Указ. соч. С. 176.

<sup>17</sup> В контексте русской литературы, позиционировавшая себя как новое доселе небывалое явление культуры, поэзия Пролеткульта, тем не менее, не могла обойти влияния и заимствований уже существующих литературных традиций (авангардная литература). У нее была своя традиция, она признавала связь с крестьянской поэзией, но со значительными оговорками. Так же здесь происходит перетасовка литературных рядов. «С изменением социального пространства неизбежно оказывается связана и перестановка в литературном поле. Иерархия литературы подвергается такому же переустройству, как и социальная иерархия: на первый план выступают маргинальные литературные факты, существовавшие всегда в «подполье», на обочине литературного процесса; писатели же, традиционно отно-

сившиеся к «первому ряду», отторгаются новой культурой и сами не принимают ее, вытесняясь, таким образом, в «прошлое». Пролетарские поэты, до революции воспринимавшиеся в одной парадигме с поэтами крестьянскими, «самоучками» и т. д., теперь выходят на авансцену культуры – прежде всего за счет своих и постулируемых, и официально поддерживаемых социальных и идеологических установок, которые в новом социокультурном контексте оказываются мерилом эстетических систем, фактов и идей» / В кн.: *Левченко М. Индустриальная свирель: поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг.* С. 12.

<sup>18</sup> *Налоев З.* Творчество Али Шогенцукова // *Очерки истории кабардинской литературы.* Нальчик: Эльбрус, 1968. С. 127.

<sup>19</sup> Из воспоминаний А. Березко // *Котлярова М. А., Котляров В. Н.* Ты создал мир, и он велик. Книга о поэте Али Шогенцукове. Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2003. С. 51.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> *Хайруллин К.* Революция, космизм и поэзия Пролеткульта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ra/2015/11/revolyuciya-kosmizm-i-poeziya-proletkulta.html> (Дата обращения: 14.04.2016).

<sup>22</sup> См. об этом: *Бройтман С. Н.* Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 66 с.

<sup>23</sup> *Мазаев А. И.* Искусство и большевизм (1920–1930-е гг): Проблемно-теоретические очерки и портреты. М.: КомКнига, 2007. С. 129.

<sup>24</sup> *Шакова М. К.* Мой Али Шогенцуков. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. – 96 с.

<sup>25</sup> *Налоев Дж.* Указ соч. С. 122.

<sup>26</sup> Там же. С. 131.



## **ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ БЫТИЙНОГО И БЫТОВОГО ПЛАНОВ В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ АХМЕДХАНА НАЛОЕВА**

Частный, повседневный и конкретный план нашего существования мы называем бытом, когда же встает вопрос о его смысле, мы говорим о бытии.

Нетрудно заметить, что многие герои новеллистической прозы Ахмедхана Налоева склонны к философским рассуждениям. При этом они далеко не всегда выступают блистательными рассказчиками, но, как правило, среди них оказывается много внимательных слушателей. «Истина» в рассказах Налоева не рождается в споре, и происходит так именно потому, что его герои умеют слушать. Они никогда не стремятся переубедить друг друга, – одна из диалогизирующих сторон всегда в большей степени, нежели излагает собственную точку зрения, но тот синтез мнений, который должен возникнуть в итоге общения, автор все же «доверяет» стороне внимающей.

В своих наблюдениях мы будем опираться на фрагменты из рассказов, вошедших в сборник Ахмедхана Налоева «Пчелиный рой»<sup>1</sup>.

Краткие реплики Нафруз, героини рассказа «Три котенка», всего лишь устало вторят пространственным рассуждениям ее собеседника, стрелочника Степана, и почти не раскрывают ее собственного мировоззрения. Так, с одной стороны – претенциозная риторика Степана, с другой – тихий отклик, напоминающий отдаленное эхо. Тем не менее читатель безошибочно определяет «ситуацию нравственного и интеллектуального

равенства говорящих»<sup>2</sup>, принадлежность обоим одной системе ценностей. Вот некоторые примеры.

С т е п а н. Ты говоришь слава? Что значит слава в жизни?! Ею нельзя удобрить поля, из нее не сделаешь саманных кирпичей: зачем тебе, Нафруз, нужно, чтоб твое имя стало одним из многих, гниющих на свалке истории?<sup>3</sup>

Н а ф р у з. Совершенно не нужно.

С т е п а н. Для истории совершенно безразлично, чье имя гниет в том навозе. Поняла Нафруз?

Н а ф р у з. Да, поняла.

С т е п а н. Может, знаний хочешь?! Вот это годится. Каждый нуждается в знаниях: и ты, и я, и другие – все мы хотим знаний. Ты думаешь, у меня их нет? А-а?

Н а ф р у з. Нет, не думаю.

С т е п а н. А вот и есть. Я в молодости работал на почте служащим. Сколько я читал всякой литературы, знаешь? Скажу по секрету, и сам тоже писал, а может, и сейчас пишу... Поняла, Нафруз?

Н а ф р у з. Чего же тут не понять?

В таком духе продолжается беседа, занимающая центральную часть рассказа, но итог ее подводит Нафруз, и итог этот полон безысходности: *«Мое счастье съела собака, немецкая овчарка. Оно невозвратимо. И ты не сможешь стать мне мужем. Даже если займею ребенка, то что это за дитя? Сколько нам осталось? Не сегодня, так завтра помрем... Если мы оставим на свете беспомощного малолетнего, такой грех не даст нам и в могиле покоя.*

*Эх, жизнь, жизнь! Как ты похожа на наш седой Терек! Начинается в скалах узкой лентой, через которую можно перешагнуть, затем врывается с грохотом и ревом в долину, разбрасывая исполинские камни, словно гальку мелкую, дальше на равнине умолкает, становится мирным и спокойным, а впадая в море, и совсем исчезает...».* Беседа героев, как мы сказали, занимает центральную часть произведения, обрамля-

ет же ее описание блаженства, в котором пребывает кошачье семейство, живущее в доме Нафруз. И на вершине кошачьего счастья, как повествует о том автор в начале рассказа, оказывается присутствие Нафруз – хозяйки: *«...кот-отец только что вышел и скоро вернется, а самое главное – их хозяйка дома».*

Как всякий истинный художник, Налоев прибегает к особым способам организации пространства. Так, пространство, в котором безмятежно обитает кошачье семейство, расположившееся на кровати в лучах послеполюденного солнца, «встроено» в пространство жилища женщины, тусклый колорит судьбы которой раскрывается автором ступенчато, через отдельные детали. Во время беседы она большой *черной кружкой* черпает из ведра еще не перебродившее до конца вино и разливает его по стаканам; мы ничего не знаем о внешности Нафруз, о ее возрасте, характере. Лишь когда она упоминает о своих *старых сапогах и телогрейке*, сняв которые все равно уж не станет «снова женщиной», возникает психологический портрет героини. Но быт переносит свой светлый колорит на бытие, и черная кружка, старые сапоги и телогрейка в конце произведения решительно вытесняются уютом и светом на периферию читательского восприятия: *«Кошачье семейство мирно спало на кровати, нежась в лучах осеннего солнца. Их нисколько не беспокоила песня, которую пели Нафруз и Степан, стрелочник-пенсионер...»*

Брейгелевская манера мирного совмещения разных планов существования, когда событие значимое, отсылающее к плану бытия, изображается буднично, оказываясь всего лишь подробностью в детальной мозаике быта, очень созвучна мировосприятию А. Налоева. Она находит свое выражение в рассказах *«Пчелы роятся»* и *«Смертельно хочется жить»*. Автор реалистично описывает, как во дворе умершего односельчанина толпится большое количество людей, как все искренне жалеют усопшего. Но *«между тем все шло своим чередом. После ночного дождя утро выдалось солнечное. Пахло свежестью и прохладой. Воробьи все так же чирикали без умолку, найдя убежище на крыше. Мирно разгребала навоз курица, да*

*и в поведении собаки ничего не изменилось». Довольно трудно определить, что именно происходит – торжество быта или бытия – в тот момент, когда старший из сыновей усопшего, узнав о начавшемся роении пчел, оказывается вынужденным спешно покинуть двор своего отца: «Дотоле молча сидевшие словно по сигналу вдруг все разом заговорили.*

*– Верно, сейчас время роения пчел.*

*– М-да, время роения. Говорят у Тату сразу десять ящичков начали роиться».*

То же самое – но воссозданное не с внешней точки зрения, а через эмоциональность героя, размышляющего о мировосприятии соседа-старика, который, судя по всему, уже пребывает на пороге смерти, встречаем в рассказе «Смертельно хочется жить». Халид созерцает удручающие признаки овладевающей человеком кончины: подробное воссоздание искривленных черт, неподвижного взгляда, невнятной речи, перемежающейся кашлями и стонами, совершенно неожиданно для самого героя венчается своеобразной апологией жизнелюбия, когда прикованный к постели старик начинает вдруг сокрушаться о том, что высокоудойную буйволицу, телочку которой он мечтал бы купить, продали колхозу. «Халиду еще долго слышался стон старика... Неожиданно ему пришла мысль об удивительности человеческого бытия: «Больной старик, которому сто лет, на смертном одре думает о том, чтобы попить молока телочки, которая еще не зачата».

Один из героев рассказа «Студенты», Заур Мударович, опустошенный испытаниями судьбы и серьезно помышляющий о самоубийстве, кардинально меняет свое мировоззрение, услышав рассказы старого колхозного сторожа. Соотношение разных жизненных ситуаций, разных сценариев бытия помогает Зауру Мударовичу с благодарностью принять иерархию даже не вполне оправдавших себя ценностей, хотя, как ему казалось раньше, жизнь без них утрачивала смысл. Старик, поведавший герою свою историю, когда-то проходя во Франции через ужасы фашистского плена, был потрясен душевной тоской по родине богатого черкеса-эмигранта, ко-

торый устроил для себя встречу с военнопленными, своими бывшими соотечественниками (*«Постарайтесь вернуться на родину и не покидайте ее больше никогда. Если бросите – всю жизнь будете жалеть»*). Познанное в тоске того эмигранта помогло бывшему военнопленному вернуться на родину в то время, когда многие не решились на этот шаг. Оно же не дало ему сломиться в магаданской тюрьме: *«В нашем лагере было ничуть не легче, но и в самые трудные минуты я не отчаивался, не призывал смерть, а старался выжить»*.

Обращает на себя внимание то, что в новеллистической прозе Налоева крайне малое количество героев, которым можно было бы дать определение «отрицательные». В основной массе это те, кого принято называть «обыкновенными людьми», за их плечами – богатый жизненный опыт, и молодые герои, прежде времени повзрослевшие от военных испытаний, в этом отношении исключения не составляют.

Но более всего Налоев-новеллист интересен тем, что не использует статичных приемов. Так, повествуя о трудностях военного времени, он не погружается в трагизм, а придерживается логики безостановочного движения жизни. Интересно проследить за тем, как избыточный трагизм отвергается в одном из его рассказов на уровне детали быта – картины, привезенной героем с фронта: *«В качестве трофея я вез с собой отлично выполненную копию с картины Флавицкого «Княжна Тараканова», которая поразила меня трагизмом ситуации, и я решил во что бы то ни стало довести ее до дома»*.

С юмором описывается реакция односельчан на бесполезную вещь – портрет, да еще и неизвестно какой княжны: то ли дочери кабардинского князя, то ли русского. То ли она его невеста, и если так, то это неприлично, и вообще, где она у них будет жить – *«В их доме не то что княжне, служанке негде расположиться»*.

Очень подробно воссоздается мрачный образ жилища, в котором проживает семья героя – вместо оконных стекол вставлены вразбежку тонко расколотые поленья, черный дым, идущий от слишком короткой трубы, просачивается между

кусками черепицы. Другие жители живут так же – «в полуразрушенных домах, в сараях и курятниках, превращенных в жилища». Но с возвращением героя с фронта быт преобразуется: оштукатуриваются и выбеливаются стены, в окна вставляются стекла, появляются двери, «дети теперь выходят прилично одетыми и мать принарядилась». Но самое почетное место в преобразившемся доме достается привезенной с фронта картине: «Вскоре я заметил, что вся наша семья проявляет к картине повышенный интерес. Даже маленькую сестру мать однажды поругала за то, что та залезла на стул и гладила портрет рукой. Сама она все чаще останавливалась у картины и подолгу смотрела на нее». Но княжна Тараканова вскоре вступает в слишком уж резкий диссонанс с жаждой света и счастливой жизни, настойчиво утверждающей себя в послевоенные годы.

Узнав от сына печальную историю княжны Таракановой, да еще усиленную словами – «Я мать, видел смерть и могу сказать, что художник хорошо чувствовал это состояние, которое ему удалось выразить на картине», мать героя просит унести куда-нибудь это изображение, потому что, посмотрев на него, начинает думать о смерти. И даже когда картина водворяется в чулан, матери начинает казаться, «что комната для княжны стала второй тюрьмой».

Важно отметить, что Ахмедхан Налоев, свидетель трагических страниц отечественной истории, большей частью культивирует и удерживает «в поле зрения» своей новеллистической прозы мирное, светлое чувство жизни. Все послевоенные тяготы он воссоздает в какой-то обывательной, может даже несколько отстраненной манере, совершенно лишенной моментов самооплакивания.

Рассматривая взаимодействие планов быта и бытия, было бы наивно говорить о доминировании одного из них, потому что у Ахмедхана Налоева они поверяются друг другом. Их взаимодействие осуществляется непосредственно через диалоги, а косвенно – через изображаемое пространство и задействованные в нем детали.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Налоев А. Х.* Пчелиный рой: Повести и рассказы / Пер. с каб. языка. Нальчик: Эльбрус, 1988. – 216 с.

<sup>2</sup> *Нестеров И. В.* Диалог и монолог // Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 2006. С. 368.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитируемые фрагменты приводятся в художественном переводе Л. Анисова.



## **ГЕРОЙ И ЕГО РЕАЛЬНОСТЬ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ АБДУЛА КУМЫШЕВА «ДО ЛУЧШИХ ВСТРЕЧ!»**

В потоке публикуемой литературы определяющая роль привычно отводится тем произведениям, которые в своей нацеленности на круг вечных вопросов способны вызвать живую реакцию современника и еще долгое время резонировать в пространстве культуры. Иные же, и таких всегда меньшинство, схватывают мимолетные черты сегодняшнего дня, – нечто подвижное и изменчивое, что пребывает на уровне житейской прозы. Они сосредоточены на преходящем. В художественном воплощении это не обнаруживает ни малейшей претензии на монументальность, и все же актуально тем, что в своем будничном характере тесно сращено с человеком. Данная категория произведений не стремится поднять человека над обыденностью, но способна вовлечь его в столь ценный для обретения внутреннего равновесия процесс по «...размягчению и распылению догматически отвердевшей угрюмой серьезности»<sup>1</sup>.

Книга юмористических рассказов Абдула Кумышева (1941–2006) «До лучших встреч!» («НэхъыфыжкIэ дызэхузэ!»). 1997) не была акцентирована ни в период ее появления, ни в последующие годы. В контексте обзорных исследований адыгской литературы имя Кумышева не фигурирует, тем более что к популярности он никогда и не стремился. Главной для него была работа педагога. Ей он посвящал себя, преподавая русскую и адыгскую словесность в школе родного селения Нижний Куркужин. В сочинительстве же сказывалась не столько по-

требность самовыражения, сколько органичная ему стратегия взаимодействия с миром. Читая рассказы, вошедшие в сборник «До лучших встреч!» нетрудно заметить, что простодушный и незадачливый герой Кумышева, как правило, раскрывается от первого лица и не ставит себя вне осмеиваемого явления. Его глазами мы видим реальность и вместе с ним проживаем те нелепые ситуации, на которые та оказывается – очень щедря. В юморе Абдула Кумышева нет и тени надменно-оценивающей важности. Нет иронии как черты «злорадного превосходства» (Ф. Ницше). Зато есть самоирония. По воспоминаниям друзей он вообще высоко ценил людей, не обделенных этим даром.

Время, на которое пришлось становление личности будущего педагога и писателя, было пронизано духом созидания. Послевоенное поколение молодежи – люди активной жизненной позиции, движимые мечтой о радостном, светлом мире. И Абдул Кумышев характерный представитель этого поколения, что проявится и в зрелые годы, когда он станет депутатом сельского Совета, председателем комиссии по народному образованию, и вразрез привычному формализму подобного рода деятельности, будет проявлять самое живое участие в судьбах односельчан. А в школьные годы Абдул Кумышев – секретарь комсомольской организации. Запоминающимся эпизодом юношеских лет станет поездка в Москву на ВДНХ – поощрение восьмикласснику Кумышеву, организовавшему в летние каникулы ученическо-полеводческую бригаду, добившуюся высоких результатов. Его бригада будет награждена «Большой серебряной медалью», а самому Абдулу вручат полное собрание сочинений Чарльза Диккенса и наручные часы.

С позиции нынешних ценностей многое в эмоциональном восприятии приоритетов прошлого утрачивается, и это неизбежно. Но в те годы достижения в аграрной сфере, а Кумышев в 16 лет стал «Лучшим кукурузоводом Кабардино-Балкарии», удостоверяли личность деятельную, ищущую, в высшей степени воодушевленную.

По окончании школы Абдул Кумышев делает выбор в пользу



Абдул Кумышев.  
1961 год

агрономического института, но учебу бросает почти сразу же, а в 1961 году поступает на филологический факультет Кабардино-Балкарского государственного университета. Тогда же его призывают на службу в Советскую Армию, и к учебе он возвращается только через три года.

В гуманитарную стихию он погружается с упоением. Определенный знак его успешности в университетские годы – то, что за достижения в учебе он получает стипендию им. М. Горького. Его окружает одаренная среда.

В ту пору на филологическом факультете учатся Борис Утижев, Адам Гутов, Арсен Гергов и др. Непосредственно среди его однокурсников Хангери Баков, Нургали Пшуков, Мухамед Анзоров.

Дипломную работу Кумышев пишет под руководством Ахмедхана Налоева, уже известного на тот момент ученого-лингвиста и художника слова, личность и талант которого – бесспорный авторитет в глазах его подопечных. Можно предположить, что эстетические предпочтения Кумышева определялись именно под влиянием произведений любимого учителя, – как раз в тот период вышел в свет «Юмористический словарь» («Гушыгальэ». 1963) Ахмедхана Налоева. Во всяком случае комическая модальность, доминирующая в «Юмористическом словаре», доверительность интонации героя-рассказчика прочно укоренятся и в творчестве Кумышева. Но главное, сам тип героя, который станет постоянным для рассказов Кумышева – назовем его человек обыкновенный, человек прозаический – определенно перекликается с тем

героем, который шагнул в адыгскую литературу со страниц рассказов Ахмедхана Налоева.

Блестяще окончившему университет молодому человеку открывались перспективы преподавательской деятельности в вузе, но, единственный сын в своей семье, Кумышев предпочел вернуться в родное село.

Короткие юмористические зарисовки Абдула Кумышева стали появляться на страницах республиканской и районной периодики – в газетах «Советская молодежь», «Ленинский путь», «Коммунист», в журнале «Ошхамахо». Некоторые из них позднее составят его единственный сборник.

Культурно-исторический период, отразившийся в большинстве его произведений, распознается без особого труда. Мотив рыночной торговли, устойчивый для ряда рассказов, периодически вкрапливающаяся лексика типа «самофинансирование», «хозрасчет», «суверенитет» и проч. погружают читателя в непростую эпоху реформ конца 80-х – начала 90-х годов XX века. Атрибуты проблематичного времени предстают в юмористическом преломлении, пропущенные через своеобразную саморефлексию героя-рассказчика. Интересно, что при этом нет особой сосредоточенности на проблемах социальных, хотя, казалось бы, характер эпохи к этому подталкивал. Здесь скорее преобладает сосредоточенность на людских типажах. Но без назидательности и без морализаторства. И от такого ракурса «исследования» реальности Кумышев отступает крайне редко. Можно ли усмотреть в этом фиксированность авторского сознания на людских слабостях? Можно, если принять во внимание, что все преломляемые в комическом модусе пороки получают преломляемое в том же ключе наказание.

В предлагаемых временем обстоятельствах востребованными оказываются хитрость и сноровка. И простодушный герой вынужден их в себе культивировать. В рассказе «Кто нашел, кто потерял...» («Къэзылъэфри зылъэфыжри...») он хитростью сбывает на рынке некачественную муку, затем удачно, как ему кажется, приобретает для себя другую. На самом же деле

натывается на подобного себе дельца и за более высокую стоимость перекупает свой же товар.

Похожая ситуация повторяется и в рассказе «Познакомились» («Зэрыцыхуащ»). Герою предстоит отправиться на торжество к родственникам своей жены, с которыми ему, стесненному в средствах после трат на собственную свадьбу, еще не довелось познакомиться. Вынужденный раздобыть приличную сумму на подарки для новых родственников, он отправляется на рынок и счастливо реализует мешки с картошкой. Интрига в том, что все мешки упакованы с «секретом»: мелкие, пригодные лишь на корм клубеньки присыпаны отборным картофелем. Но триумф героя оказывается недолгим. В момент знакомства со своим тестем он вдруг распознает в его грозном облике того самого «базарного деда», которому столь успешно сбыл свой товар... Суровая правда жизни сводит на нет предпринимательский талант героя: *«Вот что с тобой приключится, если своевременно не познакомишься с родственниками. Особенно если это родственники по линии жены»*<sup>2</sup>. / «Арац кыпщыщынур уи благъэр и зэманым зомыгъэцыхумэ. Псом хуэмыдэу уи фызымкIэ уи благъэр»<sup>3</sup>.

Но есть человеческие «таланты», которые ко времени и обстоятельствам не привязаны. Об этом повествуют выдержанные в стиле сельских баек рассказы «Правду говорят», «Беда» и «Только врагу пожелаю подвернуться Хабуце» («Жалэр пэжт», «НэщIэбжэ», «Узижагъуэр Хьэбуцэ пэщIэхухуэ»). В последнем случае комический эффект достигается через умело использованный прием художественной гиперболизации.

Кошмаром целого селения является болтушка Хабуца, от «ораторского» натиска которой каждый спасается, как может. Самое страшное – быть застигнутым ею врасплох (недаром женщины селения в самых жестких перебранках проклинают друг друга именем Хабуцы). Так, несчастный Хамит, скрывшийся от нее в высоких зарослях крапивы, обжегся до полусмерти; тучный Ауес, дабы не столкнуться с нею, преодолел ползком расстояние больше километра, «и это притом, что вес его самого составляет 109 килограмм, да и возраст преклонный»...

Сам же рассказчик по милости Хабуцы подхватил воспаление легких. Увидав ее на своем пути прохладным осенним утром, он вынужден был броситься в какую-то канавку и пролежать там длительное время, ибо Хабуце как назло вздумалось усесться на лавке, расположенной неподалеку от его убежища. Свекровь Хабуцы скончалась раньше времени, у свекра стала трястись голова, у супруга – руки-ноги... Словом, безвинные жертвы аномальной словоохотливости Хабуцы неслучайны. Символично, что возмездие над неумной болтушкой свершается посредством одного сельского молчуна. Когда потерявший было терпение, после часового выслушивания сплетен Хабуцы, он просто-напросто решил спастись бегством, кинувшаяся вслед ему преследовательница сорвалась с моста, в результате чего *«теперь лежит в больнице с больной ногой и с сотрясением мозга. При падении на землю челюсти ее сомкнулись, оказавшийся между ними кончик языка отхватило, словно ножом»* / «Иджы фызыр сымаджэщым щіэлъщ, и лъакъуэр узарэ и щхьэри зетеклауэ. Щыым щытехуэм и дзэпкъ-итыр зэтеуэри, яку диубыда бзэгупэри сэклэ паупщам ещху пихаш»<sup>4</sup>.

Как мы уже сказали, повествование в рассказах Кумышева чаще всего ведется от первого лица. Герой-рассказчик при этом всегда один и тот же. Постоянство его подчеркивается также тем, что он практически везде предстает под одним и тем же именем – Кабац. Простодушный и непрактичный, со своеобразной речью, в которой адыгская бытовая лексика активно мешается с «адаптированными» русизмами. Для учителя-словесника А. Кумышева в этом, конечно же, был стилистический прием, имевший определенную смысловую подоплеку. Макароническая речь героя-рассказчика не просто создает комический эффект (в этом плане она порой бывает даже избыточна), но также удачно пародирует дух культурного разброда и шатания.

Герой прекрасно осознает особенности своей речи и даже заявляет об этом в одном из эпизодов рассказа «Рано или поздно встретимся здесь!»: «Нобэклэ дунейм сехыжами,

фысцыгъупщакъым, аращ мы письмор ныщ|эстхри. Абы сыкыф|ф|эмылуэхуу цытамы, иджы фыкызыэдалуэ.

Письмоти сытти жи|эу, мыбы сыту зигъэурысыбзэрэ, кыисхужывмы|э, кхъы|э. Сесаци, мыбыи кыыщысф|ыхохоуэ» («Мыдэ мыбы дыщызэхуэзэжынкъэ!»)<sup>5</sup> / «Хоть и покинул я земной мир, о вас не позабыл, потому и пишу это письмо. Хоть и не считались вы там со мной, теперь уж послушайте.

Письмо там и все такое, не упрекайте меня в козырянии русскими словами, пожалуйста. Так вошло в привычку, что и здесь, нет-нет, да и вверну» («Рано или поздно встретимся здесь!»).

Причем оговаривается не просто нераздельность героя и макаронической речи, но и широкий «ареал» распространения этого явления. Настолько широкий, что обнаруживается и на том свете: «Между прочем, си закъуэкъым апхуэдэр. Мыбы дыкыщык|уам япэ дыдэу дызэхэзыдза Сэро къуэдзэм и бзэри ныкъуэщ.

– Мыр мыбык|э, этого – сюда, а с этим иджыри зэ надо разобраться делать – апхуэдэхэщ»<sup>6</sup> / «Между прочим, не я один такой. Когда мы только прибыли сюда, изначально распределявший нас заместитель Саро тоже изъяснялся на смешанном языке.

– Этого в эту сторону, этого – сюда, а с этим еще разок надо разобраться делать, – вот так вот». (Курсивом выделены русскоязычные слова, фигурирующие в тексте оригинала. – И. К.).

Надо заметить, что голоса персонажей, о которых герой-рассказчик спешит поведать, и голос его самого стилистически не разграничены. Принадлежность к одной языковой стихии закономерно проступает и через так называемые рамочные компоненты произведений. Большинство заглавий принадлежит стилю разговорной речи, где допустимы просторечные обороты, наподобие «Е|, мыгъуэ...» («Эх, незадача...»), «|еи мэ хъу, ф|ыи мэ хъуж» («Бывает так, бывает и эдак») или реплики вроде «Мыдэ мыбы дыщызэхуэзэжынкъэ!» («Рано или поздно встретимся здесь!»). Герой-рассказчик осознает себя «целиком внутри изображенной реальности»<sup>7</sup> и словно диалогизирует

с подобными себе собеседниками, речь которых также изобилует словечками наподобие «вэпще», «сирознэ» и т. д.

Почти во всех рассказах рядом с героем маячит силуэт верной спутницы его жизни – грозной Таташхо, которой он волей-неволей подчиняется и опасается не брать в расчет ее мнение. «Говорящее» имя данного персонажа, безусловно, играет свою роль. «Татлэшхуэ» можно толковать как «дородная, тучная». Авторитарная Таташхо весьма и весьма далека от опозитизированного адыгской культурой идеала женщины. То появляется, гремя ведрами, и требует от супруга сбрить его нелепо выглядящие усы; то, рассердившись на него по поводу раздобытой им муки не лучшего качества, вынуждает его съесть просевший каравай. Высказывается она не часто, кратко и по существу, гораздо чаще мечет взглядом молнии. Ее импозантность комически контрастирует с вечно заискивающим перед ней Кабацем (в оригинальном звучании имя КIэбац ассоциируется с определением «пышнохвостый»). Новое время перетасовывает роли в семейных парах, все чаще доверяя бразды правления женщине, и об этом мимоходом упоминается почти в каждом рассказе: *«...если на чем настаивает, то категорически. Твое счастье, если еще настаивает на чем-то хорошем. Но и в противном случае вынудит тебя сделать так, как ею сказано»* / *«...иукъуэдиямэ зэфIэклащ. Уи насыпмэ, фIы иукъуэдиинщ. Армырами, жиIам утригъэхуэнуц»*<sup>8</sup>.

Персонализации героя, помимо речевых особенностей и семейной «истории», содействуют попутные упоминания рода его деятельности и любимого увлечения. «По профессии я учитель» – замечает он в рассказе «Усы», и, особо не прибегая к приемам усиления комизма, описывает курьезы учительских будней в миниатюрах «Случалось ли тебе сталкиваться с подобным?» и «Если скажешь, не подумав...» («Уэ урихьэллакъэ мыпхуэдэ Iуэху?», «Умыгупсысэу упсалъэм...»). А в рассказах «До лучших встреч!» и «Рано или поздно встретимся здесь!» обнаруживается его склонность к писательству. В последнем случае остроумно обыгрывается вечный образ непонятого гения. Точнее, герой Кумышева понят и принят всеми респуб-

ликанскими периодическими изданиями, кроме одного – газеты «Адыгское слово», жгучую обиду на которую он копит всю жизнь, а затем уносит ее в мир иной. (Правды ради стоит упомянуть, что произведения самого автора в «Адыгском слове» публиковались, в частности, данный рассказ был помещен в первоапрельском номере газеты за 1994 год.)

Упорное игнорирование его писательского таланта одним и тем же изданием потрясает восприимчивую душу героя, тем более что все остальные давно уже его признали и выказали свою благожелательность: «Мыхъуу къэфлъытэр щцлэртэкъым, ауэ сытевдзэртэкъым. «Iуащхэмахуэми», «Советская молодежь», Бахъсэн районым къыщыдэкI «Махуэгъэпсми» махуэпс срамыгъафэу си тхыгъэр традзэрт. Ауэ фэ жэуапыншэу сыкъэвгъанэрти, нэгъуэщI авторхэмкIэ фысфлеплэкырт!» / *«Не знаю, что вас там не устраивало, но вы меня не печатали. И «Ошхамахо», и «Советская молодежь» и баксанский «Вестник», не давая мне житья, публиковали мои сочинения. Вы же оставляли меня без ответа и вопреки моим ожиданиям поглядывали в сторону других авторов!».*

Интересно, что в контексте столь благожелательного отношения возникает фразеологический оборот с совершенно противоречащим этому контексту значением. Иронизируя то ли над необходимостью создавать произведения в сжатые сроки, то ли над повышенной требовательностью (а возможно и лояльностью) перечисленных изданий, он прибегает к буквализации метафоры <sup>9</sup>, ведь значения фразеологического оборота махуэпс емыгъэфэн следующие: «1. убить, уничтожить; 2. сжить со света» <sup>10</sup>. В силу чего подобная благожелательность («...не давая мне житья, публиковали мои сочинения») начинает казаться несколько странной. А всплывающая далее аллюзия на строку из известной лирической песни «Нэхуц удж» («Рассветный удж») – «Жэуапыншэу сыкъогъанэри / НэгъуэщI щлалэхэмкIэ усфIоплэкI» / *Оставляя меня без ответа, ты вопреки моим ожиданиям поглядываешь в сторону других парней*», – обнажает «глубину» душевного потрясения.

За пережитые страдания герой обретает на том свете воз-

награждение высочайшее с точки зрения творческой личности – абсолютное признание. В этом апофеозе духовности непритязательной ремаркой пристраивается материальный комфорт. В описании нынешнего положения героя он упоминается в первую очередь: «Иджы мис... Фи тедзи кыытеджи сыхуэныкыуэжкыым – си ахърэтыр нэхущ, си шхыныр хуабэщ. Мыбыи кыыщыдокл газет. «Жэнэтыку», – жоуэ. Узэсэр сэгъейщ, – абыи сотхэ»<sup>11</sup>. / *«Теперь вот... Не нуждаюсь я в ваших изданиях-переизданиях – обитель моя светла, пища моя тепла. Здесь тоже издается газета. «Центр рая» называется. Как говорится, привычка – вторая натура, – пишу и туда».*

И не важно, что в поговорке «привычка – вторая натура» проскакивает также оценка своей склонности к писательству. Главное, что его талант оценивают лучшие деятели лучшего мира: «Си япэ тхыгъэр – «Адыгэ псалъэм сызэрытрамыдзар» жыхуиэр, хьэрфышхуэкIэ кьэщыпауэ япэ напэм традзаци, культурэмкIэ отдeлым щIэсхэм кыфхуэшхыдэхэурэ кьоджэ. Мыбы щыIэ газетым щылажьэхэр хэплъыхьауэ цыыхуфI защIэщ (армырамэ, жэнэтым ягъаклуэхэрэт ахэр?), псом хуэмыдэу редактор нэхъыщхэ дьдэр егъэлеяуэ цыыху гуапэщ, ахърэтым КультурэмкIэ шIыхь зилэ и лэжьаклуэщ»<sup>12</sup> / *«Первое же мое произведение – под заголовком «О том, как меня не публиковали в «Адыгском слове»», напечатали прописными буквами на первой полосе; сотрудники отдела культуры читают его и ругают вас. В здешней газете работают очень хорошие люди (а иначе быть бы им в раю?), в особенности главный редактор, человек исключительно благожелательный, заслуженный работник Культуры того света».*

Сам герой тоже, бесспорно, положителен. Он тоже заслуженно оказывается в мире, где свершается высший суд и царствует справедливость. Потому взирает на все и всех с высшей точки зрения. И с этой точки зрения он оценивает своих обидчиков. При этом прибегает к остроумному парадоксу: «... бедные (так вас называют обитатели рая)» / «... фэ тхьэмышкIэхэм (жэнэтым исхэр апхуэдэущ фэ кызырэвэджэр)»<sup>13</sup>. Понятно, что эпитет «бедный» традиционно прирастает к имени человека,

отошедшего в мир иной. Однако герой-рассказчик дает понять, что это – лишь заблуждение, свойственное тем, кто обитает в суетном мире.

По ту сторону земного бытия каждому воздается по делам и по вере его. Сам же герой понят, принят и благодетельствован. Вознесшийся над обидчиками, он несравнимо выше их. А еще он имеет возможность наблюдать посмертный удел некоторых личностей. Так, во время «ознакомительной экскурсии» по раю он с удивлением встречает Бота, убежденного коммуниста. Тот предстает перед ним в ярком сиянии, облаченный в великолепную черкеску. Его окружают все «блага» современной автору действительности: «Сникерсы», «Твиксы», «Пепси», «Кока-Кола»... Воздаяние такого рода имеет логическое объяснение: «...Бот псэуху Алыхьталэм и закъуэныгъэм зэи шэч къытрихъакъым, хьэрэм ишхакъым, дунеягъэкIэ хуэмыпшыныжын гуэныхъ гъэтIыльа иIэкъым»<sup>14</sup> / «...При жизни Бот не сомневался в единосущии Всевышнего, не присваивал чужого, и нет за ним неоплаченных земных грехов».

Рай и ад разграничены «нейтральной полосой», которая представляет собой территорию искупления. На этой территории герой распознает знатока Корана Хамирзу, привязанного цепями к столбу, вокруг которого разбросаны пустые бутылки из-под спиртного... «Ахэр абы щыщIалэм ирифауэ щытащ. Алыхьталэм къимылъагъу игугъэурэ. Иджы мис, мы «нейтральнэ пэлэсам» мыпхуэдэу щепхауэ кIэрытурэ, а гуэныхъ ищIахэр ипшыныжмэ, и псэр къабзэ хъужмэ, и Iуэхум аргуэру зэ хэплъэжынущ»<sup>15</sup> / «Это то, чем он злоупотреблял в молодости. Думал, что Аллах не видит. Теперь вот, привязанный у «нейтральной полосы», расплачивается за свои прегрешения, если его душа очистится, его дело рассмотрят повторно».

Одной из достопримечательностей того света является список, в котором указаны имена пока еще здравствующих претендентов на рай. Внимательно изучив список, герой, разумеется, не обнаруживает в нем никого из сотрудников одиозной газеты. Ведь непризнание его таланта тенью смертного греха лежит на их судьбе: «Си Iэрытх къом фи деж щызэтрихъам

фепль – си гуэныхьым фигъэклуэн фэ жэнэтым?! Так что, жэнэт лъэпкъ фыщымыгугъ. Фи дежкIэ жэнэтыр мис а иджыпсту фы- зэрыпсэу тIэклуращи, фытхъэ, фышхэ, фэфэ!»<sup>16</sup> / *«Взгляните на ворох моих рукописей, скопившихся у вас – пустят ли вас в рай прегрешения, совершенные в отношении меня?! Так что ни на какой рай не рассчитывайте. Ваш рай это та ничтожная жизнь, которой вы живете сейчас, радуйтесь, ешьте, пейте!»*. Казалось бы, совершенно очевидно, какая участь уготована его обидчикам, по какую сторону «нейтральной полосы» они окажутся.

Это реальность, в которой все тайное становится явным и каждый получает по заслугам. В таком свете и в свете заявления «не нуждаюсь я в ваших изданиях-переизданиях» неожиданной эксцентрикой оборачивается финал всей этой истории: «АдэкIэ дыжэурэ... Хьэмэрэ куэд ар? Куэдщ. Мыр кытевдзэмэ, псори зэпкърыхауэ ныфхуэстхынщ. Къызжилакъым жывмыIэж: кытевмыдзэмэ, фэсщIэнури?...» / *«Следуя дальше... Или достаточно? Достаточно. Вот опубликуете это, напишу вам обо всем подробнее. И не говорите потом, что я вас не предупреждал: знаете, что с вами сделаю, если не опубликуете?»* Такая концовка в буквальном смысле являет жизнеутверждающий характер, сущность юмористического изображения: «ходульная «высокая заданность» перевешивается в герое его «низкой данностью» как неким неразстворимым избытком жизни»<sup>17</sup>. Желание быть все-таки в кругу авторов газеты «Адыгское слово» оказывается сильнее всех доводов возвысившегося над земной суетой непонятого гения.

Стоит заметить, что изображенное в данном рассказе пространство, обнажающее соотношение возвышенного и земного в человеке, встречается лишь единственный раз. Во всех других случаях задействовано пространство вполне привычное, не просто земное, но подчас даже заземленное.

Очень часто герой Кумышева оказывается на базаре. Учитывая то, что в большинстве рассказов отражается эпоха утверждения рыночных отношений, образ базара можно определить как наиболее емкое воплощение культурно-

исторической среды. В адыгском языке не фигурирует слово «рынок», есть только «базар», но это обстоятельство не дает, однако, возможности уйти от таких реалий времени, как рыночные отношения, рыночная демократия и прочее. Напротив, пространство и нравы рынка воспринимаются как квинтэссенция моральных отношений современного писателю общества. Словарь С. Ожегова доводит до нашего сведения два толкования, раскрывающие две ипостаси рынка: 1. Сфера товарного обращения, товарооборота; 2. Место розничной торговли под открытым небом или в торговых рядах»<sup>18</sup>.

Как «сфера товарного обращения» рынок неуклюже вторгается в быт селения Узко-длинный Овраг (Къуэзэвкыхь): «Ар рынкэ къудейкъым, къыбгурылуэмэ, регу... регу... регу... регулиримэ рынкэц!»<sup>19</sup> / *«Это не просто рынок, если хочешь знать, регу... регу... регу... регулиримый рынок!»*. Выразительны пространственные характеристики, отраженные в названии селения, в котором проживает герой – Узко-длинный Овраг. Оно заужено и предельно «заземлено». Зато рынок как «место розничной торговли под открытым небом» обретает статус жизненно важного пространства, в котором непрерывно ведется непримиримая борьба за собственное благополучие, совершенствуются принципы естественного отбора. Особое «культурное явление» тех лет – баксанский рынок. В рассказе «Кто нашел, кто потерял...» (*«Къэзылъэфри зылъэфыжри...»*) совершаются удачные подступы к его изображению: «Мы бэ-зэрыр зымыцыхум псалъэкIэ фэзгъэцыхунщ жыслэу ар къалэн зыщысцIыжыфынукъым, ауэ уимыгъэбэлэрыгъын щхъэкIэ бже-сIэнщи, уи щIылу тIасхъэу, уи бохъшэ махэу, уи напэр техыгъу-афIэу мыбы укъытемыхъэ. Ирачынуц, ирачынуц, трахынуц»<sup>20</sup> / *«Тому, кто с ним не знаком, охарактеризовать этот базар одним словом не берусь, но чтобы предостеречь от оплошностей скажу лишь: с болтающейся пуговицей, с ненадежным кошельком, с чувствительной совестью здесь лучше не появляться. Отдерут, отберут, опорочат»*.

Механизм реализации известной формулы «спрос рождает предложение» убедительно продемонстрирован в рассказе

«Желтая папка» («Папкэ гъуэжь»). Герой совершенно невольно и неосознанно выступает последовательным проводником в жизнь данной формулы.

Однажды на рынке он теряет дорогую сердцу вещь – желтую папку. Папка эта была уже стара, потерта, с вечно застревающим бегунком, своим нелепым видом вызывала глубокое раздражение членов его семьи и друзей. Но для героя она давно стала чем-то большим, нежели просто вещь. Как говорит он сам, и в дождь и в зной, с давних лет она повсюду сопровождала его, словно верный друг... Раздосадованный потерей желтой папки он по совету добрых людей просит объявить о пропаже через микрофон. И с этой минуты, не подозревая о том, провоцирует ажиотаж, жертвой которого становится сам. Так, внезапно вспомнив об одном из прилавков, возле которых ему довелось в тот день остановиться, он возвращается к нему и обнаруживает свою папку, но радость оказывается недолгой: «...некая миловидная девушка хватает меня за шиворот, задевая мою шею своими тонкими длинными пальчиками:

– Ты разве не слышал объявления о желтой папке? Пошли к тому, кто объявлял!» / «...зы хъыджэбз луплэзгъуафлэ гуэрэм си пщамплэр еубыд, и лэпэ псыгъуэ кыхь цыкылухэр си лым лъэлэсу:

– Мы папкэ гъуэжьым щхьэклэ къата хыбарегъащлэр зэхэпхакъэ, наклуэ ар къэзытам деж!»<sup>21</sup>.

Попытка героя защитить свои законные права на имущество переходит в потасовку, в которой миловидная девушка являет свои бойцовские таланты: «– Уней мылькур щытрах зэманым къымыгъээжамэ, мы папкэр къызырэысщэхурэ сысейщ, хъыджэбз! – жызолэ, клэбгъу зыкъэсщыну яужь сыщыхьэклэ, си лъакъуитлэ зэхуакум лъакъуэ псыгъуэ цыкылу кыдедзри, «боф, апщий!»; си щхьэр си щлагърэ си лъакъуиттыр итлауэ дэклуеиплэм сыкъоджэрээх...»<sup>22</sup> / «– Если только не вернулись времена, когда отнимали частную собственность, эта желтая папка, с тех пор как я ее купил, моя! – закричал я, и только попытался удрать, как вдруг она занесла меж моих ног свою тоненькую ножку и – «привет, удар!», я кубарем слетаю с лестницы...» Под конвоем бдительной девушки и подоспевшего милиционера

героя ведут туда, откуда было дано объявление. Недоразумение разрешается. Желтая папка возвращается владельцу. Опьяненный победой, он на радостях решает приобрести подарок своей супруге – небольшой кусок халвы. Но внезапно обнаруживается, что приступ бдительности уже обурекает и продавщицу халвы: «– Мис а папкэ гъуэжь плыгъыр зейм лэрыбгъэхъэжмэ, нэзыгъэээжыр уэстыжынщ! – жи.

– ?!

Уа, мы си папкэм деж псори чеснэ щыхъужыну щхэ яужь ихъа?!»<sup>23</sup> / «– *Вот вернешь хозяину ту желтую папку, которая в твоих руках, тогда и отдам тебе сдачу!* – говорит.

– ?!

– *Ой, да почему же, как только дело коснулось моей папки, все вдруг решили стать честными?!»*

И вновь тот же унижительный маршрут, с тем, чтобы защитить свое честное имя и свое право на желтую папку. На этот раз в микрофон объявляют о том, что папка нашлась, и благодарят всех, кто содействовал ее возвращению. Ситуация достигает апогея, когда на выходе со злополучного рынка героя отводят в сторонку два парня и предлагают ему продать папку за сотню долларов. Мужественно отвергнув выгодное предложение, он, наконец, возвращается домой. Однако поведав о своем приключении супруге, приходит к горькому осознанию упущенного счастья. На следующее утро возвращается на рынок, чтобы продать все-таки свою папку, и становится свидетелем диковинной картины: «Бэээрым сызэрытехъэу слъагъур сыт? Цыклуи ини бэээрым тетым я блэгущэм папкэ гъуэжь зэрызыххэ щцэлъщ»<sup>24</sup>/ «*Лишь оказался я на рынке, и что же вижу? И взрослые, и дети ходят по базару с желтыми папками подмышкой*». Спрос рождает предложение, даже когда то и другое выглядят нелепо. Претворение популярной схемы разрешается смехом. В общем-то, герой в этой истории не столько реализатор, сколько безвинная жертва, застрявшая со своей странной привязанностью в сетях рыночных отношений.

Виртуозно владея эстетикой комического, подмечая людские слабости и недостатки, Абдул Кумышев, тем не менее

редко осуждал их своим вышучиванием. Смех как «неотъемлемое звено доброжелательного отношения»<sup>25</sup> в его творчестве значительно преобладал над смехом, являющим форму «...неприятия и осуждения людьми того, что их окружает»<sup>26</sup>. Здесь юмор явно перевешивал сатиру.

Безусловно, причины тех нелепых ситуаций, которые он воссоздает в своей книге, – свойственное многим людям стремление любой ценой вписаться в предлагаемые временем условия, их завышенная самооценка, а порой и невежество. Но Кумышев любит своего героя и всех окружающих его персонажей, ибо прекрасно понимает, что данный тип людей, незадачливых, полуобразованных, жадно хватающих новые веяния и преломляющих их в своем мировоззренческом ключе, всегда был, есть и будет. Идеальный человек – объект стремления, а в наличествующей реальности, здесь и сейчас, он наблюдает именно эти типажи, не осуждая их недостатки и слабости, а вышучивая их, и тем самым, действительно смягчая серьезность бытия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Исупов К. Г.* Комическое (Из авторского словаря «Космос русского самосознания») // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2008. № 3. С. 167–170.

<sup>2</sup> Здесь и далее по тексту все художественные переводы наши. – *И. К.*

<sup>3</sup> *Кумышев Абдул.* До лучших встреч! Юмористические рассказы (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1997. С. 34.

<sup>4</sup> Там же. С. 22.

<sup>5</sup> Там же. С. 12.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Тамарченко Н. Д.* Субъект изображения // Введение в литературоведение: Учебное пособие / Ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 308.

<sup>8</sup> *Кумышев Абдул.* Указ. соч. С. 41.

<sup>9</sup> По терминологии А. Н. Лука / В кн.: *Лука А. Н.* О чувстве юмора и остроумии. М.: Искусство, 1968. – 192 с.

<sup>10</sup> Кабардино-русский фразеологический словарь / Сост. Б. М. Карданов. Нальчик: Эльбрус, 1968. С. 169.

<sup>11</sup> Кумышев Абдул. Указ. соч. С. 11.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. С. 12.

<sup>14</sup> Там же. С. 13.

<sup>15</sup> Там же. С. 14.

<sup>16</sup> Там же. С. 13.

<sup>17</sup> Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 1993. С.47.

<sup>18</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1990. С. 688.

<sup>19</sup> Кумышев Абдул. Указ. соч. С. 29.

<sup>20</sup> Там же. С. 25.

<sup>21</sup> Там же. С. 52.

<sup>22</sup> Там же. С. 52.

<sup>23</sup> Там же. С. 53.

<sup>24</sup> Там же. С. 54.

<sup>25</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 49.

<sup>26</sup> Там же.



## **О ПЕРЕЖИВАНИИ ДВОЙСТВЕННОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ МУАЕДА ПХЕШХОВА**

Среди ряда обстоятельств, открывающих для аудитории ценность художественных поисков, поражает жизнестойкость количественного критерия. Теоретически для каждого очевидно, что он не может быть определяющим, на деле же количество заявляет о себе гораздо успешнее, чем качество. Потому творения многих художников слова, которым не довелось заявить о себе отдельным изданием, а тем более рядом таковых, оказываются в тени.

Опыт северокавказской литературы при всем своем богатстве слишком сжат во времени, потому возникающее в ней зачастую не успеваает быть оцененным. Однако многим художникам слова «не везет» еще и в том смысле, что по каким-то причинам они совершенно не стремятся «заполонить» своей неординарностью все видимые пространства. Случай черкесского поэта Муаеда Назировича Пхешхова (1949–1999) из этого ряда.

Муаед Пхешхов был известен в основном журналистской деятельностью на телевидении, радио и в печати, между тем его поэтическое творчество, к которому, по воспоминаниям коллег, сам он относился весьма иронично, отмечено высокой культурой слова и необыкновенным драматизмом мировосприятия. Единственный сборник художественных произведений – *«Гьузгуанэ» («Путь»)*, – куда вошли стихи и новеллы Пхешхова, увидел свет спустя четыре года после его смерти, в 2003 году. Небольшое по объему издание явилось свидетельством редкостного таланта, удачным примером того, как



Муаед Назирович  
Пхешхов

непринужденно национальный слог и национальное сознание могут существовать и преобразаться в тонком поле философской мысли, порожденной европейской культурой.

Основной интерес Муаеда Пхешхова сосредотачивается на внутреннем, духовном плане явлений. Образный ряд, который при этом выстраивается, давно стал привычным для адыгской лирики – сердце («гу»), надежда («гугъэ»), время («зэман»), воспоминание («гукъэкълж»), намерение («мурад»), прошедшее («блэклар»), будущее («къэклэунур»), – но в контексте его исканий эти образы устремляются к новой пластике.

Возможно, в какой-то мере годы обучения на философском факультете Ростовского университета обусловили устойчивую тенденцию поэтического видения Пхешхова – способность воспринимать каждое явление действительности в соотношении его противоположных сторон. Дуализм легко просматривается на уровне образостроения. Вот самый простой случай.

Адыгская поэзия знает множество образных версий происхождения двуглавой вершины Эльбруса, Пхешхов выдвигает свою. Раздвоенность вершины порождена сомнениями горы, возникшими в споре ее силы и разума: что именно принесет живущий в ее недрах жар, – вдохнет жизнь в засыхающее деревце или же уничтожит лавой зеленый лес? («Шэч» («Сомнение»)).

Другой контекст «распознает» трагическую двойственность в расколотой действительности адыгов: «Лъэпкъыр тIу дыхъуауэ, гъащIэр идохъэкI, – / Нобэ диль зыщIэтым ящIыщ

лгээ телъми, / Дэ дымышцгээ пшынэм къафэр къыдогъэк!»<sup>1</sup>  
 («Ичынды хуэгъазэу дунейм и дахэгъуэм...»). – «Народ, раско-  
 ловшись надвое, / Существование влачит, – / Тот, в ком наша  
 кровь, возможно, лежит сегодня на смертном одре, / Мы же  
 по незнанию из гармонии кафу извлекаем»<sup>2</sup> («Перед закатом,  
 когда мир преображается...»).

Противоречие двух совершенно разных жизненных сцена-  
 риев раскрывается также в многократно обыгранном поэзией  
 взаимодействии сердца и разума. Казалось бы, ничего нового,  
 однако в этом взаимодействии Муаед Пхешхов принципиально  
 не оставляет места никакой благостности, никаким компро-  
 миссам:

Сигу къилъэтыр выгум ныщызоцгэ,  
 Си акъылыр соцгэ гублащхъэдэс –  
 Насыпышэ сызэрыкгуэр соцгэ,  
 Сыщыгъуазэщ псыиклыплэ къэс.

Мапкгэ-малъэ си гур лъэхъу-лъэщу,  
 Ар зезыхуэм ищгэр ецгыхуж:  
 Зэфгэки зигэм йохъэри и ужьым,  
 Асыхъэтми къещгыр ныбжьэгъужь<sup>3</sup>.

*Гумрэ акъылымрэ*

*Мое рвущееся наружу сердце запрягаю в воловью арбу,  
 Мой разум назначаю возницей –  
 Знаю, что отправляюсь в путь за счастьем,  
 Мне знаком каждый брод.*

*Несется мое сердце то рысью, то галопом,  
 Тот, кто правит им, хорошо знает свое дело:  
 Устремляется вслед за тем, у кого есть хватка (предприимчивым),  
 И тотчас же набивается ему в друзья.*

*Сердце и разум*

В этих строках «рвущееся наружу» и «скачущее» сердце, скорее ассоциирующееся с конем, никак не «увязывается» с «воловоьей арбой» и умелым возницей-разумом, – под его управлением оно «усыхает, страдает». Зато в «обратном» сценарии, оказавшись на месте возницы, сердце заставляет разум напряженно работать, и это выглядит вполне органично, тем более что лишний раз утверждает принцип нравственного служения, сущностный для субъекта сознания лирики Пхешхова. Но искомое счастье недостижимо и в этом сценарии:

Гъуэгу сытетц абы кыщегъэжьауэ,  
Къэзгъуэта ныбжьэгъури кӀуэдыжащ.  
ИмыщӀэжу зэрыщыӀэр жьауэ,  
ХьэтырыщӀэу си гур хыхьэжащ.

Псэху имыщӀэу кырехуэкӀ акъылыр,  
Гъуэгум токӀри, джабэм кӀэрохьэж,  
Сызыщыгугъауэ насып гулъэр  
Зэхэтхъуа гупщысэмкӀи схуехъуэж...<sup>4</sup>

*С тех пор я странствую,  
Друг, которого (я) обрел, исчез.  
Позабыв о том, что существует тенек,  
Мое сердце пустилось творить благоденствия.*

*Не зная устали, гоняет (оно) разум,  
Сходит с дороги, взбирается на косогор,  
И поклажу счастья, на которую (я) надеялся,  
Подменяет мне горстью смешанных дум...*

*Сердце и разум*

Двойственность, за которой конфликт сердца и разума, в поэзии Пхешхова нравственно окрашена. Также оказываются сопряженными с вопросами нравственности, человеческого достоинства, два разных типа отношения к старости («Дуней

*еплѷыклитл*» («Два воззрения на жизнь»). Вечный дуализм земной жизни – противостояние черного и белого, чести и бесчестия, гения и бездарности – переходит, оказывается, даже в мир иной («Зэмыщхьу цыыхухэр...» («Люди различные...»)). Общество, которое окружает поэта, выразительно разделяется на недругов и доброжелателей («Зыгуэр кыисцыгугьыху» («Пока кто-то на меня надеется»)).

В противоборстве добра и зла поэт неуклонно запечатлевает обыденность последнего («Срок», «Устроено иначе», «Сказка»). В одном из произведений он печально констатирует, что составляющие добра – справедливость, милосердие, доверие, правда, чистота – преобладают лишь в сказке, а в действительности все обстоит иначе, потому понятие «жизнь» выступает в его текстах бесспорным аналогом несправедливости:

Атланэ-щэ? Атланэ гурыуэгъуэщ –  
 Си махуэм кѷиштэжынущ гъащэ щэн...  
 Тхъэм уигэпсэу, дэпхащи си бамплэгъуэр,  
 Нэхъыбэу сыт таурыхъым кыпхуищэн...<sup>5</sup>

*Таурыхъ*

А что же потом? А потом – ясное дело –  
 Мой день вновь обретет нрав (этой) жизни...  
 Благослови тебя Бог, (ведь) ты успокоил (на время) мою душу,  
 Чем же еще может помочь сказка...

*Сказка*

Подробная картина вечного противостояния добра и зла воссоздана в стихотворении «Пальэ» («Срок»). Зло всегда в действии, всегда активно, оно предстает в бодрых ритмах бевсовских плясок, крепнет на фоне убывающей надежды:

Гугъаплэхэр мэхъу хуэм-хуэмурэ нэхъ мащл...  
 Жагъуэгъухэм ар яльагъури, я лутыжщ.

Луитбзитым ирегъахъуэр фадэ гуащэр,  
Къэрабгъэм и гур кыызэрогъуэтыж

Клуитлэжь и пшынэр пцлашхъуэу мэбзэрабзэ.  
Щыклахэм къафэр, месыр, ирахузэкл...  
Дунейм тетыжкъым зы цыхугъэ хабзэ –  
Ар гъуащэныгъэ, хъэмэрэ гукъэк! <sup>6</sup>

*Палъэ*

*Надежды постепенно убывают...  
(И) враги, видя это, торжествуют.  
Лицемер наполняет свой кубок,  
Трус преисполняется уверенности.*

*Гармонь притворщика разливается птичьей трелью.  
Разнужданные, вон, пустились в пляс...  
На свете не осталось ни одного закона человечности –  
Это заблуждение, или догадка?*

*Срок*

В системе представлений Пхешхова понятие «добро» ассоциируется главным образом с духовной стойкостью («Гупцлэнэ», «Аракъым зэрыщытыр»), поэтому столкновение добра и зла трактуется им, прежде всего, как столкновение личности и окружающей ее среды.

Акъыл хуэныкъуэм сещыр щлэнэклалэ,  
Апщлондэхунклэ сохъу делэ хъурей:  
Иралъэфалэ щхъэпылъаплэм псалъэр,  
И лыкыуэ Пэжым кыытехьар дунейм <sup>7</sup>.

*Палъэ*

*Тот, кто скуден умом, делает меня посмешищем,  
А к тому времени я окончательно теряю рассудок:*

*Волокит к виселице слово,  
Что вестником Правды явилось на свет.*

*Срок*

Здесь красноречив сам по себе принцип построения ведущих образов: зло множественно, многолико и детализировано, его напор произведен от безмолвия доброты. Надо заметить, что и композиционный строй вторит логике образа, ведь «тема» надежды занимает в стихотворении «Срок» всего одну строку, противопоставленная же ей «тема» зла (ответ на убывание надежды) подробно развивается в двух строфах.

Подобно тому, как привычна синонимичность жизни и несправедливости, привычна и оттесненность добра на дальний план, его пребывание «за кадром». Но детальной проработанности зла в стихах Пхешхова мощным противовесом выступает цельность и категоричность добра. Справедливость торжествует, потому что это – непреложный закон, который не нуждается в обоснованиях и оправданиях:

Щыпкъагъэр жьэкIэ къахьтэмэ, дунейм  
Щхъэхуеци пцIылуэпцIыши темытынт –  
Къыфидыгъунт и пыIэри цIыху хейм,  
Шы хъэхукIэ мысэр къуажэм яхэтынт...  
Аракъым гъащIэр зэрыщытыр: хейм  
Иш тетIысхъар лъэрыгъым лъэмыIэс,  
Гувами, пыIэр IэщIохъэжыр зейм, –  
Узэрыхуейуи натIэм ар тегъэс <sup>8</sup>.

*Аракъым зэрыщытыр*

*Если бы превосходство завоевывалось словами, на свете  
Не сыскать было бы ни корыстолюбцев, ни пройдох.  
Украли бы у безгрешного человека его шапку,  
(И) на одолженном коне разъезжали бы по селу...  
Но не так устроена жизнь: безвинного*

*Коня кто оседлает, не достает до стремян,  
Пусть поздно, (но) шапка возвращается к владельцу, –  
Хоть как (ни) натягивай ее (себе) на лоб.*

*Устроено иначе*

Однако у справедливости свои сроки наступления. Характерно, что в текстах его произведений рубеж, на котором происходит разделение двух начал, двух, условно говоря, реальностей – добра и зла – отмечен многоточием. Попутно заметим, что многоточие – знак, к которому поэт сильно тяготеет, оно часто прерывает текст произведения и предваряет следующий отрывок, особым образом указывая дистанцию – временную, духовную, физическую, – разделяющую законы мира и их осуществление, вопросы и ответы на них:

*Щыхокыр щыльгэм Псальгэм и псэ къабзэр,  
Ар жэнэтбзууэ хьэршым йольэтэж,  
Абдеж щызеклуэу жалэр нэгъуэщI хабзэ,  
Зэ уклуэжам щыIэжкым къэггээж...  
...Арами, пщIантIэ удзым нышэдибэ  
А жэнэтбзур къызэджэу щэхуу хэст!  
«Ящыщкъым пэжыр ящыфахэм ибэ,  
Умыгужьей, ди пIальэр зэ къэггээс!»<sup>9</sup>*

*ПIальэ*

*Покидает землю чистая душа Слова,  
Она улетает райской птицей в иной (лучший) мир,  
Там, говорят, царят иные законы,  
Уйдя туда, не вернешься...  
... И даже если так, в зелени моего двора сегодня утром  
Эта птица, меня зовя, мирно сидела!  
«Не принадлежит правда к тем, кого можно осиротить,  
Не унывай, дождись нашего часа!»*

*Срок*

\*\*\*

Категории, которые в поэзии Муаеда Пхешхова определяют личностное пространство – это время и воспоминания. Здесь необыкновенно значимо переживание временной протяженности: не только способность времени становиться прошлым, но обреченность ярких мгновений тускнеть в его длительности, и отсюда – предчувствие «других» смыслов, которыми неизбежно обрастает все, что дорого человеческой душе. Интересны приемы, к которым прибегает поэт, чтобы уловить эти переходы. Он заглядывает в будущее взглядом из прошлого, особой емкостью наполняя при этом понятие «когда-нибудь»:

Зэгуэрым си гум укыридзэжынц,  
Семыжагъэххэу, ауи сфлэмылуэхуу,  
Блэклам и гъуджэм дызэдиплъэжынц,  
Къэклуэнум и зы псалъи къытхэмыхуэу <sup>10</sup>.

*Зэгуэр*

*Когда-нибудь я вспомню о тебе,  
Нежданно, совершенно равнодушно,  
В зеркало былого мы посмотримся вдвоем,  
И будущее нас ни словом не коснется.*

*Когда-нибудь*

Он «предвидит» и предчувствует свое прошлое в будущем:

Игъэщтащи псалъэ хъуэтым мы си гуццэр –  
Щцэнэклалъэу къежэхыплэ ар ящыж.  
Сэ куэд щлауэ си къэклуэнур къыстехъуццэт,  
Си ильэсхэр жыгым уэсу пыщэщыжт.

*Игъэщтащи псалъэ хъуэтым...*

*Сковали льдом холодные слова глубь моей души –  
Насмехаясь над ней, скатываются с нее как с (ледяной) горки.*

*Уж с давних пор грядущее меня бранило,  
Мои года осыпались с дерева снегом.*

*Сковали льдом холодные слова...*

Прошедшее, прошлое – это воспоминания, которые в поэтическом мире Муаеда Пхешхова чаще всего болезненны:

*А псор блэклам кыыхэхуэкъым и пщыыхь –  
Дамэншэщ, Іэмалыншэщ, къару мащІэщ.  
Ар мыхъеижу мы си гущІэм щІэлъщ,  
Зауэлым и Іэпкълъэпкъым хэлъ фочышэу,  
Куэд щІауэ кыищтэжауэ нэгъуэщІ хьэл,  
ГуфІэгъуи гузэвэгъуи кыисхуимышэу <sup>11</sup>.*

*Блэklar уз къомыфыгъуэ*

*Все это былому и не снится –  
(Оно) бескрыло, беспомощно, бессильно,  
Оно бездвижно залегло в глуби моей души,  
Подобно пуле, вжившейся в тело воина,  
Давно уж поменяв свой нрав,  
Ни радости, ни горя мне не принося.*

*Прошедшее не завидует тебе*

Но его герой, тем не менее «опосредован» своим прошлым, своими воспоминаниями. И в этой опосредованности проступает трагическая двойственность, – они определяют смысл жизни, но они же ее и отягощают: «ФыдимыІэми ди гъащІэр гурымышъщ, / ФыщыдиІэкли ди нобэм дэ гъунэжу, / Зы гуфІэгъуи, гуауэ мыхъумэ, кыитхуэвмышъ...» <sup>12</sup> («ГукъэкІыжхэр»). – «И когда вас нет, жизнь постыла, / И когда вами изобилует наш сегодняшний день, / Никакой радости, лишь печали вы приносите» («Воспоминания»).

Интересно, что гнетущий скепсис, который разбивается о

торжество справедливости, скажем так, в масштабах «бытийных», в мире личностных переживаний безоговорочно берет верх: «Гугъаплэ щыIэжкъым / Ищхъэрэкли ипщэкли... / Жэщ жьыбгъэр си гуцIэм щокъугъ...»<sup>13</sup> («Щхъэ хуэпсалъэу»). – «Не существует надежды ни вверху, ни внизу.../ Ночной ветер на дне души моей воет...» («Мысли вслух»);

Время подчиняется здесь, прежде всего, эмоциональному измерению. И в этом сказывается не столько поиск ярких, необычных образов, сколько поглощающее поэта стремление «уловить» невыразимое:

КIэ зымыIэж жэщхэм къысхуалъхуа мурадым  
 Гуцэхэлъ сабийуэ уэрэд хуэзусынт...  
 Ауэ сыт IэмалкIэ зэхэслъхъа уэрэдым  
 И макъамэр псэууэ гугъэм нэхъэсын<sup>14</sup>?

*Сэ сыкIуэнут куэдрэ, сы сыкIуэнут жьжьэ...*

*Порожденному бесконечными ночами стремленье  
 Точно дитю в колыбели песню бы сложил...  
 Но каким же способом сочиненной мною песни  
 Мелодию перевозданной донесу к надежде?*

*Я шел бы долго, я шел бы далеко...*

Предчувствуя в будущем прошлое, соотнося видимое и невидимое, глядя как бы сквозь осязаемую предметность, он фиксирует гнетущий и неотвязный фон существования души. Особенно явно это дает о себе знать в интимной лирике, где доминирующим предстает не традиционное отношение «Ты и Я», или же «Я и Она», а прежде всего этот смутный фон души, с которым герой всегда оказывается наедине. «Он» – наедине с миром неминуемых переходов, изменчивых смыслов, воспоминаний, прошлого, и этому миру «Она» всегда внеположна.

«Она» – прекрасная – всецело пребывает в пространстве предметного мира:

Къэувыи, кхъыIэ, зэ дызэгэплъыж –  
Гупсысэр пхъэру къиуващ си ужьым.

КIуэ пэтми ахэр къохъур нэхъ гъунэгъу,  
Уэ тхъэмпэхэм уапхокI укъэмыувыIэу!..  
Кысщыхъут дахагъэм иIэу сэ гуцIэгъу,  
Иджы сольагъу хъэтыри зэримыIэр <sup>15</sup>.

*Мыгъэрей тхъэмпэр пасэу полъэлъыж...*

*Остановись и, прошу, еще раз взглянем друг на друга –  
Думы несутся за мной вдогонку.*

*И с каждым мгновением они становятся все ближе,  
А ты идешь сквозь листопад, не останавливаясь!..  
Я думал, красота умеет сострадать,  
Но теперь вижу, что (она) даже не делает одолжений.*

*Листва в этом году опадает рано...*

Но этот сумрачный мир внутренних переживаний ревностно оберегаем героем, отсюда характерные призывы «не трогай воспоминаний моих», «мой порыв от души моей не отрывай». Иначе невозможно, хотя бы потому, что, как было замечено выше, это и есть координаты, в которых существует субъект лирики Муаеда Пхешхова. Такой, в общем-то, нетипичный для адыгской поэзии способ мирочувствования заявляет о себе в его интимной лирике очень прониновенно, вот два наиболее ярких примера:

Си гукъэкIыр, кхъыIэ, псэм пумыч,  
Ар ныпхокI уи щхъэцым гугъэ налъэу,  
ИмыщIэжу и тхъэмыщкIэ пIальэр,  
КхъыIэ, хъуну щытмэ, зэ кIэрыкI... <sup>16</sup>

*Гухэль налъэ*

Мой порыв, прошу, от моей души не отрывай,  
Он проходит сквозь твои волосы прядью надежды,  
Не помня о своей несчастной доле,  
Прошу, если можно, оставь-ка его в покое...

*Прядь мечты*

Блэклам и лъапсэр си псэм къыхыумытхъ,  
Гухэль гъужахэр къысхуумыгъэщытэ,  
Жэщ джанэр илъэс кӀахэм къашумытхъ,  
Нобэрей махуэм ахэр цоуклытэ.  
Блэклар уэ къомыфыгъуэ, къомыиж,  
Уи лъагъуныгъэм зыкӀи хуцӀэмытӀэ,  
Итхар абы и натӀэм гукъэкӀыжт,  
А тӀэкӀум сыт уигу щӀэгъуу щӀыхуумыдэр? <sup>17</sup>

*Блэклар уэ къомыфыгъуэ*

*Былого корни из души моей не вырывай,  
Засохшие желанья не размягчай,  
Ночную рубашку с лет прошедших не срывай,  
Сегодняшнего дня они стыдятся.  
Былое не завидует тебе, с тобою не враждует,  
Твоей любви не чинит никаких препятствий,  
На роду ей были predeterminedены воспоминания,  
Отчего же ты, не сжалившись, ей в этой малости отказываешь?*

*Былое не завидует тебе...*

Необходимость всякий раз всматриваться в тончайшие нюансы духовной жизни заставляет говорить о том, что поэзия Муаеда Пхешхова тяготеет к интеллектуальности. Однако эта интеллектуальность никогда не «перекрывает» проникновенной ясности и простоты его стихотворений. Также бросается в глаза то, что его герой не приемлет поэтического позерства и риторики, – опыт, на который он опирается, слишком лично-

стен и слишком выстрадан, чтобы впускать в себя какую-либо фальшь. Выражаясь словами Владимира Абитова, «хоть их и немного, но когда читаешь его стихи и новеллы, осознаешь, что он относился к числу тех людей, которых не сумело испачкать наше лицемерное время»<sup>18</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Пхешхов М. Н.* Путь: Стихотворения, проза (на черк. яз.). Нальчик, 2003. С. 19.

<sup>2</sup> Здесь и далее по тексту все подстрочные переводы наши. – *И. К.*

<sup>3</sup> *Пхешхов М. Н.* Указ. соч. С. 42.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 44.

<sup>6</sup> Там же. С. 29.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 31.

<sup>9</sup> Там же. С. 29.

<sup>10</sup> Там же. С. 15.

<sup>11</sup> Там же. С. 58.

<sup>12</sup> Там же. С. 16.

<sup>13</sup> Там же. С. 60.

<sup>14</sup> Там же. С. 32.

<sup>15</sup> Там же. С. 62.

<sup>16</sup> Там же. С. 54.

<sup>17</sup> Там же. С. 58.

<sup>18</sup> *Абитов В.* Адыгские писатели. Черкесск, 2008.



## **ИГРА ТЬМЫ И СВЕТА В ПОВЕСТИ ДЖАМБУЛАТА КОШУБАЕВА «БЫЛ СЧАСТЬЯ ДЕНЬ»**

...Каждое мгновение – рождение и угасание света и тени, ветер перебирает цветы своими легкими перстами, перемешивая ароматы, и ускользящая красота растворяется в стеблях, бутонах и лепестках, любое слово оказывается лишь жалким отражением этого хрупкого совершенства.

*Джамбулат Кошубаев*

В плане теоретического осмысления русскоязычная литература Кабардино-Балкарии сегодня пребывает больше в состоянии попытки, нежели определенного факта. Однако одну особенность стоит признать за ней, безусловно, – это причастность ее к традиции, которую вслед за В. А. Подорогой можно назвать экспериментальной<sup>1</sup>.

Художественное произведение допускает разные способы и уровни понимания. Это не всегда очевидно, но разные типы его интерпретации осуществляются не только в ходе известного движения мысли от частей к целому и от целого к частям, но также в колебаниях между безусловным воздействием на восприятие эксплицированных значений и характерным недоверием к ним, что заставляет присматриваться к скрытым закономерностям. Как видится нам, преимущественно в этом русле семантизируются тьма и свет в повести Джамбулата Кошубаева «Был счастья день» (2004).

Пределы восприятия, устанавливаемые уже первыми словами пролога, довольно специфичны: «Приснилось мне, что был я сыном и внуком халифов и был я поэтом, и звали меня Ибн аль-Мутазз»<sup>2</sup>, – мгновенно активизируется круг внешних,

но достаточно функциональных представлений о Востоке. В самом упрощенном виде его могут составить загадочность и волшебство, роскошные дворцы, гаремы, «глаза газели», поэзия, коварство... Независимо от того, насколько точными атрибутами восточной культуры являются эти представления, и насколько вообще необходима такая точность, «восточная заявка» даже в самой наивной читательской интерпретации подстраивает под себя дальнейшее восприятие текста, в том числе предопределяет ожидание «витиеватых», нетипичных смыслов. Возможно, в свете этого ожидания значения тьмы и света раскрываются более разнопланово, хотя понятно, что для такого раскрытия «восточная заявка» не является определяющей.

Сразу отметим, что «тьма» употребляется нами в расширительном значении и отождествляется с такими понятиями как мрак, тень, ночь и актуализируемая в ряде ситуаций чернота (черный цвет). Оговорим также, что «светотеневые отношения», закономерности которых мы попытаемся определить, принадлежат в первую очередь «плану выражения» некоторых событий повести.

Наиболее зримо возможности тьмы и света реализованы в трех эпизодах – это явление Татаос, выезд на охоту Ибн аль-Мутацца, и его последнее видение, в котором он превращается в цветок. В светотеневых соотношениях смысл перечисленного обретает полновесность. Ведь не случайно импрессионистическая составляющая этих эпизодов безраздельно подчиняется игре света и тени. Выразительность образов в подобных случаях вызывает интерес и к остальным формам их присутствия в тексте.

Чаще всего образы тьмы и света служат в повести Джамбулата Кошубаева непосредственному обозначению времени суток и цветового восприятия тех или иных явлений, и лишь изредка они несут метафорический смысл. Можно, например, увидеть многоуровневую метафору во фрагменте пролога: «Мне вспоминается одно **утро**, когда мне повстречался бе-

лый лотос на водной глади. Зачарованный его красотой, я не заметил, как спустилась **ночь**...»<sup>3</sup>. – Утро, белый лотос, ночь. В первом приближении, вероятнее всего, выступит потенция красоты, нейтрализующая движение времени. Возможно также, красота здесь – искомая суть бытия, делающая безболезненным неминуемый переход из света во мрак. Если же допустить сплетение прекрасного с лейтмотивной для повести темой творчества, то наступление тьмы будет равнозначно мраку смерти, который способна «заслонить» собой красота, или же равнозначно опасностям действительности, от которых отвлекает зачарованность красотой, делая человека беззащитным. Ведь тьма, в силу традиционных представлений несет в первую очередь негативные смыслы: небытие, тревога, страх, горе, неизвестность, опасность. Функции мрака, черного цвета оказываются вполне предсказуемыми, когда, например, в саду, после ухода Самеры, остаются «лишь фиалки в траурных одеяниях», или когда «группа всадников в живописных одеяниях» перед отъездом героя во дворец «вдруг стала черной, как стало черным солнце». Так или иначе, все формы воплощения тьмы и света в повести Кошубаева могут дополнять друг друга, образуя собственную сферу значимостей, в связи с чем, даже пребывая в сугубо фоновой роли, они стремятся к расширению своих возможностей.

Свет и тьма вплетены в характеристики времени и пространства. С этой стороны светотеневое «решение» определяется закономерной задачей – обозначением времени суток. Чаще всего в тексте упоминаются сумерки, вечер, ночь. Дневное время отмечается значительно реже.

В изображаемом Кошубаевым пространстве, как правило, задействована та или иная мера контрастности света и тьмы.

Самый обыденный тип контрастности порождается здесь «соседством» открытого и замкнутого пространств. Так, например, центральный герой повести, Ибн аль-Мутазз совершает обычные переходы из тьмы к свету и из света во тьму:

«Когда я добрался до кабачка Шлума, над притихшим Багдадом уже **воцарилась ночь**. Но здесь, в кабачке, было **светло и шумно**»; «Я возвращался ночью из кабачка Шлума в полном одиночестве»; «В предрассветных сумерках я возвращался из кабачка Шлума»; персонажи повести – друзья Харут и Марут – наблюдают ночью яркий свет, льющийся из дома Татасос: «Дверь приоткрылась, изнутри лился яркий, золотистый свет».

Непосредственно в пределах замкнутого пространства тоже наблюдается контрастность света и тьмы. Большая часть повествования связана с пространством, пропущенным через восприятие героя, заключенного в темницу. Психологическая тождественность подобного помещения мраку активизируется машинально, потому «колорит повести» по преимуществу затемненный. Интересно, что эта темница сообщается с дворцом через лабиринты «темных, извилистых коридоров подземелья». В этих пределах неоднократно совершаются переходы героя из темницы в зал дворца: «...Мы шли по залам халифского дворца(...) Неожиданно надо мной будто прогремел гром, в голове **вспыхнул пронзительный свет** и тут же погас»; «Мы долго шли по извилистым коридорам, то опускаясь, то поднимаясь по многочисленным ступенькам, и я впервые для себя открыл, сколь хитроумно построен халифский дворец, изобилующий **подземными** ходами. Наконец, мы приблизились к небольшой дверце, один из стражей постучал, она отворилась, и мы оказались в зале Ослиного дворца»; «...**в полной темноте** мы двинулись в путь. (...) Наконец впереди показалась узкая **полоска света**. Дверь открылась. Мы вошли в зал, **ярко освещенный** светильниками». Значение подобной контрастности осуществляется как переход из менее опасного в опасное, из известного в неизвестное: «Я оказался внутри. Было ощущение, что дом абсолютно пуст – ни шороха, ни звука. Я продвигался осторожно, наощупь, **в полной темноте**. (...) Войдя **в ярко освещенный зал**, я увидел престарелого принца Исхака. Он лежал в луже крови с перерезанным

горлом». – В данном случае можно констатировать проявление «позиционных» значений света и тьмы.

После каждого перехода из тьмы в свет, из «своей» области в область аль-Фурата, герой теряет дорогого ему человека, – согласно такому раскладу, образ тьмы, в соотношении с освещенной частью замкнутого пространства, оказывается в положительном семантическом поле. Важно отметить и то, что вернувшись в темницу, герой созерцает звездное небо (которое тьмой в полном смысле не является), предается размышлениям о ночи, вспоминает рассказ о племени, свято верящем в смерть и воскрешение солнца. Для нас значима видимая за всем этим апелляция к проницаемости и преобразованию тьмы, хотя, надо сказать, здесь почти не улавливается ее оценка: «В зарешеченном окне, высоко над головой, мерцает ночное небо. Да, и над тюрьмой сияют звезды...», «Но и у ночи есть край, ухватившись за него, можно сдернуть покрывало, словно полог, намотать, как плащ, на руку, и звезды растают в твоей ладони». Образ же света сопрягается в замкнутых пределах с опасностью и смертью, минуя более типичные для него значения. В светотеневых контрастах помещения он ярок, насыщен и внезапен.

Интенсификация света – составляющая инфернального колорита. Такой свет характеризует образ Татаос и пространство, в котором она обитает: «...насурьмленные тонкие брови ее были насмешливо изогнуты, а взгляд загадочно **мерцал** из-под полуопущенных век»; «Дверь со скрипом отворилась, оттуда шел **яркий свет**, такой яркий, что глазам стало больно, и на пороге появилась девушка **ослепительной красоты**»; «в конце сада я увидел **мерцание пламени** в забранном решеткой окне. Я осторожно прокрался к нему и заглянул внутрь. Там я увидел ее, Татаос, она стояла обнаженная посреди комнаты, черные как смоль волосы змеились по плечам, губы были полураскрыты в улыбке, обнажающей ряд жемчужных зубов, а из-под прикрытых век **мерцали глаза**...»; «Они стояли на месте, не в силах шевельнуться, замороженные **сиянием**». – Если

свет в данном контексте интенсифицирован, то относительно тьмы можно отметить ее непроницаемость, сосредоточенную в цвете. Причем красноречивы не столько насурьмленные брови и черные как смоль волосы Татаос, сколько признаки пространства, в котором исчезает она и человек с птичьей головой: «Я всматривался в **чернильную пустоту**, но они не вернулись». Несколько непривычное цветовое обозначение, использованное здесь, в акцентах развиваемой в произведении темы творчества можно понять как один из специфических эффектов пустоты, ее выражение. Этот же эффект пустоты угадывается в каллиграфском таланте Марута: «Из ранки на бумагу закапали черные капли. Он попробовал их на вкус и на запах – это оказались чернила. На каллиграфа это открытие не произвело ни малейшего впечатления, он воспринял происшедшее как должное и даже извлек пользу, накапав полную чернильницу необычной крови. Затем он перевязал палец и лег спать. Марута больше не существовало. Остался один каллиграф».

Чернильная пустота в повести – тьма, образованная не отсутствием света, а отсутствием как таковым, небытием, несуществованием. И в этом отношении тьма небытия только конкретизирует образ Татаос, чье имя перекликается с «Танатос»<sup>4</sup>.

По принципу традиционного противопоставления образ небытия должен предполагать наличие своей антитезы. В отношении Татаос такую противоположность интересно допустить в образе Самиры, тем более к этому подталкивает загадочный момент их взаимной замены в эпилоге повести.

Самира тоже имеет свою светотеневую характеристику. Если в отношении Татаос нами отмечались интенсификация света и закрепленное в цвете сгущение тьмы, то в образе Самиры, напротив, иницированы их прозрачность и зыбкость: «Дверь приоткрылась, и в нее проскользнула **легкая тень**. Между нами лежал **луч лунного света**, падавший в окошко.

– Странные посланники смерти у аль-Фурата, – сказал я, поднимаясь на ноги.

**Тень** шагнула **в полосу света**, и я увидел... Самиру».

Можно заметить, что Самира ближе к полутонам, нежели к контрастам. Тень определяется особым соотношением мрака и света. Обобщенно ее природу можно описать как «тьму, смягченную светом», или же «свет, приглушенный тьмой». При этом даже свет, обозначивший очертания Самиры, мягкий, поскольку отраженный (*луч лунного света*). Светотеневые характеристики Татаос и Самиры вполне красноречивы. Ведь в каком-то смысле интенсификация контрастов равнозначна разъятости света и тьмы, а смягчение контрастов возникает в результате их сопричастности. Именно последнее, как нам кажется, гораздо ближе к естественному «составу» бытия. Подобная игра тьмы и света (*легкая тень*) хоть и сопровождается эффектом иллюзорности, для человека привычна и очевидна.

В незамкнутом пространстве интересующие нас отношения и сопровождающий их эффект обретают непосредственно экзистенциальное измерение: «Мы выехали на охоту *рано утром*. Было *еще темно*, на небе *блистали звезды*, вокруг были разлиты покой и безмятежность, пока не очнулся *рассвет*. Он дрогнул ощущением тревоги, и мы невольно переглянулись»<sup>5</sup>. Если привычным результатом подобного схождения света и тьмы должен был оказаться сумеречный свет, то здесь совершается переход в сверхчувственную реальность. Симптоматично, что при этом говорится о временной протяженности, вернее об ее отсутствии: «...**мгновение** абсолютной тишины и покоя, точка, в которой сходятся жизнь и смерть, будущее и прошедшее. Здесь **нет настоящего**, есть **видимость бытия**, а мы – всего лишь скользящие тени, мысли о самих себе»<sup>6</sup>. Таким образом, схождение тьмы и света, как двух равнозначных субстанций, двух первофеноменов, дает не светотеневое отношение, а чистое качество – призрачность («Мы – **видение** того, кто наблюдает за нами»).

Исчезает «здесь» и, как следствие, исчезает ««Я живущее». Выходит, что человек может постичь сущностное слияние тьмы

и света, но пребывать в нем не способен по причине обычного порядка: длительность, протяженность изменяют смыслы, внося в них обыденность и заурядность. Поэтому вполне закономерно, что сверхчувственную реальность в повести сменяет светотеневая картина, основанная на уже знакомом соседстве открытого и замкнутого пространства: «Солнце поднялось уже высоко. В роще был разбит пиршественный шатер»<sup>7</sup>.

\*\*\*

Тьма и свет способствуют проявлению всего существующего, – это привычно. Даже абстрагированные от традиционных, «позиционных», психологических и философских значений, взятые лишь как сугубо визуальные явления, тьма и свет указывают объемность, форму и пространственность предметов, позволяют осуществиться целостному восприятию. Как нам кажется, можно говорить о том, что в повести Джамбулата Кошубаева «Был счастья день» тьма и свет составляют не только «язык» определенных событий и явлений, но также обобщенную концепцию если не человеческой жизни, то, во всяком случае, человеческих возможностей. Особенно это обнаруживается в предсмертном видении Ибн аль-Мутацца.

Игра тьмы и света в данном случае семантизируется более полно на пересечении этого эпизода с отрывком из первой части произведения, где герой размышляет о растущей в его саду розе: «Сама ли она выросла или же это результат усилий садовника, который ухаживал за ней денно и ночью? Да, но откуда бы взяться садовнику, если бы я не повелел разбить здесь сад и посадить розы? Значит, роза – мой замысел. И сад, и роза, и садовник, ухаживающий за ней. Но розу привезли издалека, из неведомой мне земли, где был другой сад, другой садовник и другой хозяин сада. Получается, что и я сам, и моя роза с садовником лишь часть замысла хозяина сада, неведомого мне? Или же и он, и я – замысел розы?»<sup>8</sup>. Общая направлен-

ность этих размышлений определяется желанием постичь изначальную форму причастности творца и творения, или же «уловить» творца в его творениях. Но среди предположений и догадок аль-Мутацца не присутствует вариант «или цветок – это я?». С позиции жизни он был бы абсурден, а рассуждает здесь герой именно с позиции жизни, и потому он внедрен в реальность творца-садовника, даже, скорее, в реальность того, кто на порядок выше садовника («...откуда бы взяться садовнику, если бы я не повелел разбить здесь сад и посадить розы?»). Перекликающееся с этими вопросами и сомнениями предсмертное видение воспринимается как ответы и решения, при том что в них нет однозначности.

А решением представлена банальная перемена мест: «И вот теперь таким цветком стал я...». Таким образом, отношение «творец – творение», будучи основанным на взаимной причастности, деиерархизуется, но по-особому, поскольку не приводит к равенству.

Как смысловой итог жизни Ибн аль-Мутацца рассматриваемый фрагмент вступает в резонанс с целым рядом вопросов повести: раскрытие «замысла розы» (цветка), постижение прекрасного, измерение истины.

Сам по себе мотив цветка и садовника аллюзивно сближается со строками из мандельштамовского «Дано мне тело – что мне делать с ним...». Но если у Мандельштама единство садовника и цветка утверждается мимоходом, как очевидный факт («Я и садовник, я же и цветок, / В темнице мира я не одинок»<sup>9</sup>), то у Кошубаева они решительно разводятся и поляризуются. Реальность цветка герой постигает только с позиции близящейся смерти. Стало быть, две обозначенные в повести реальности – садовника и цветка, творца и творения – уже изначально несводимы.

Каково же измерение истины в реальности цветка?

С того момента, как аль-Мутацца заключают в темницу, он, выражаясь фигурально, оказывается в положении цветка, «посаженного» неведомым садовником. Через страшные по-

тери к нему приходит осознание истинного счастья («Да, я был счастлив!»), но подобное осознание, заметим, несовместимо с жизненной протяженностью, поскольку длительность, как уже было сказано, имеет свойство изменять смыслы. (В отдельных случаях можно говорить только о ярких вспышках пограничных состояний, которые так или иначе всегда притупляются повседневностью).

Теперь героем-цветком любуются так же, как когда-то он сам любовался цветком: «И вот теперь таким цветком стал я, и кто-то, кто именно, я не мог разобрать, поскольку этот человек сидел, **заслоняя солнце**, я видел лишь **черный силуэт**, так вот, кто-то следил за мной». Характер распределения тьмы и света в данном случае добавляет важные нюансы, благодаря которым приходит идея, что перемена мест не может закрепиться в объектах окончательно.

В приведенном фрагменте, как видим, отмечено пространственное положение объекта относительно света. Так, показанный в видении человек воспринимает свет восходящего солнца и индифферентен к тьме, определяющей его в реальности цветка. Причем тьма здесь – не просто демонизируемая чернота, а заслоненный свет.

В измерении цветка не обнаруживается никакого замысла, есть только ужас перед тем, кому он причастен. Творец и творение всегда обращены друг к другу, но не сводимы в одной реальности и не познаваемы друг для друга. Символично, что для человека-садовника цветок непостижим, для человека-цветка садовник неузнаваем. Таким образом, в «оборотности» светотени смена доминант трактуется как иллюзия, и одновременно в несводимости реальностей творца и творения проступает бесстрастная самоочевидность, ведь чернота силуэта, заслоняющего солнце – норма образования теней.

Рассмотренные нами образы каждый раз выражают отдельную суть, поэтому возможность их однозначной интерпретации исключается: периодически оказываясь за преде-

лами традиционных структур, они не закрепляются надолго в новых.

Из увиденного можно заключить, пожалуй, лишь большую степень причастности главному герою тьмы, причем последняя склонна к определенной нюансировке (подсвеченная тьма, тень, полутона). Если гипотетически признать относительную несвязанность тьмы и света, или, точнее, света и затемнений, то в плане выразительных возможностей затемненная поверхность окажется более емкой. С этой точки зрения самозначимость запечатлевается в фазах, образующих затемненную поверхность в светотеневой градации изобразительного искусства. Так, полутон образуется на поверхности, освещенной скольльзящим светом; самая затемненная поверхность – собственная тень, – как правило, бывает подсвечена светом, отраженным от других предметов (рефлекс); наконец, падающая тень, которую предмет отбрасывает от себя на соседние предметы – является самой насыщенной, темнее собственной тени. Стало быть, в числе условий, определяющих целостность изображаемого, наряду с объемом и формой, выступает пространственное положение и взаимная причастность объектов. Тонкости такого рода раскрывают собственную семантику в светотеневой игре повести «Был счастья день». Несомненно, обычным зрителем они воспринимаются спонтанно – и это естественно, поскольку художник чаще всего преподносит публике не процесс, а результат своих исканий. Однако хорошо известно, что любая закономерность, открытая в художественном произведении, способна дать собственный комментарий авторскому замыслу.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Поясняя в книге «Мимесис» собственные исследовательские установки, В. А. Подорога указывает на существование двух литературных традиций. Одну из них он определяет как литературу *образца*, которая является «источником формирования образцов национального поведения, необходимых обществу для удержания равновесия и

приобретаемым опытом и способами его возможной репрезентации», другую – как литературу экспериментальную, в которой ведущую роль играет *внутрипроизведенческий* мимесис, «указывающий на то, что литературное произведение самодостаточно и не сводимо к достоверности внешнего, якобы реального мира»; Подорога В. А. Мимесис. М., 2006. С. 9, 11.

<sup>2</sup> Кошубаев Д. П. Абраг: Роман. Повесть. Нальчик, 2004. С. 94.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Тánатос, Тánат, Фánат, в греческой мифологии олицетворение смерти.

<sup>5</sup> Кошубаев Д. П. Абраг: Роман. Повесть. Нальчик, 2004. С. 111, 112.

<sup>6</sup> Там же. С. 112.

<sup>7</sup> Там же. С. 113.

<sup>8</sup> Там же. С. 96.

<sup>9</sup> Мандельштам О. Э. Сочинения в двух томах. Т. 1. Стихотворения. М., 1990. С. 68.



## **РЕАЛИЗАЦИЯ ФОРМУЛЫ «ЖИЗНЬ – ДВИЖЕНИЕ» В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА**

*(Б. Пачев, А. Кешоков, А. Мукожев)*

Когда анализ литературного произведения соприкасается с вопросами влияний и традиций, культурного диалога, приходится вступать в область понятий, которыми оперирует теория интертекста. Их осмысление и разграничение в рамки данной статьи не входит, тем более что существует немалое количество исследований, глубоко раскрывающих их суть<sup>1</sup>. Нам же остается лишь выбрать понятия, позволяющие более отчетливо увидеть основание, на котором оказываются связанными поэтические тексты разных авторов.

Произведения, которые стали объектом нашего внимания, включают в себя «явления, переходные между цитацией и формульностью»<sup>2</sup>, что, по выражению Н. А. Кузьминой, имеет место быть, когда «поэтическая формула может восприниматься как маркер определенного типа текста. В этом качестве она тождественна цитате, вызывая в сознании некий текст-эталон, текст-норму, своего рода модель лексических и грамматических связей формулы, привычный способ ее композиционного развертывания»<sup>3</sup>. Существенно, что описывая признаки цитаты и формулы, исследователь говорит о том, что в основе последней лежат семантические универсалии-архетипы»<sup>4</sup>. При этом архетип «жизнь – движение» фигурирует в перечне наиболее очевидных универсалий, – на его образном осуществлении мы и хотели бы остановить свое внимание.

Обращаясь к конкретным образцам воплощения поэтиче-

ских формул, надо прежде сказать, что подобные формулы выступают тем смысловым инвариантом, который определяет парадигму поэтического образа, обеспечивающую «единство нашего духовного мира, взаимопонимание и преемственность в культуре»<sup>5</sup>. Как видится нам, логика развертывания каких бы то ни было поэтических формул в пределах литератур, опыт которых в количественном отношении сильно сжат во времени, должна быть особенно интересна, ведь в таких условиях тексты-эталонные и диалогизирующие с ними произведения нередко оказываются вынужденными развиваться почти параллельно.

Архетип «жизнь – движение» лежит в основе большой поэтической парадигмы (по терминологии Н. В. Павлович) «экзистенциальное → транспорт», включающей в себя малые парадигмы, среди которых «жизнь → транспорт, история → транспорт, время → транспорт и т. д.»<sup>6</sup>. Малые парадигмы, в свою очередь, реализуются через отождествления «жизнь – колесо», «жизнь – телега», «жизнь – поезд» и т.д.

Производные парадигмы «экзистенциальное → транспорт» в адыгской поэзии проявили себя весьма заметно, и это становится особенно очевидно, если к малым парадигмам данного инварианта причислить отождествление «жизнь – скакун» (в словаре Н. В. Павлович оно отнесено к парадигме «жизнь → существо»), – это что касается левой стороны парадигмы. Относительно же правой ее стороны необходимо внести следующее уточнение. Понятие «жизнь» в адыгской языковой картине мира выражается по-разному: *гъащцэ* – «жизнь», «период существования», «образ, способ существования», *дуней* – «жизнь, бытие», «мир, вселенная, мироздание, мироустройство». С этими экзистенциальными понятиями тесно сплетается *эман* – «время», «период, эпоха», «период существования». То есть все приведенные значения способны выступать в поэтическом тексте как метонимические обозначения жизни.

В поэзии адыгов один из наиболее ранних и ярких примеров выражения формулы «жизнь – движение» можно без особого преувеличения связать с именем Бекмурзы Паче-

ва (1857–1936). Небольшое стихотворение «*Время быстро идет...*», появившееся предположительно на рубеже XIX и XX вв., обнаруживает именно тот случай, когда тривиальная поэтическая формула реализуется так, что возникающие на последующих этапах поэтического развития аналогичные отождествления резонируют с пачевской точкой зрения. Ведь как замечено, «если ...личность поэта оказывается достаточно сильной (высокая собственная энергия), то поэтическая формула в данном ее языковом воплощении приобретает печать авторства. Это, например, фактически произошло с сочетанием *телега жизни*, которое генетически восходит к метафорическому архетипу ЖИЗНЬ – ДВИЖЕНИЕ, но в современном (последпушкинском) поэтическом сознании живет как пушкинская цитата»<sup>7</sup>.

Образы, с которыми отождествляются жизнь и время в сознании Пачева весьма разнообразны и разнообразие это поистине достойно отдельного исследования, но именно отождествление «жизнь – арба» в свете интересующего нас инварианта выступает одним из тех, что наиболее емко вмещает суть его экзистенциальной философии:

Эманьыр псынцлэу йоклуэжыр,  
 И гупклэм ису дыздешэр,  
 Гъуэгу быркъуэшыркъуэу дыздэклуэм  
 Дудыныщлэ мычэму.  
 А гупхэм дису дыздэклуэм  
 Дыкыпыхунуц зэгуэрым,  
 А щыгу сьзтехуэм и дежыр  
 Къызахъуэжынуц сэ мацэу<sup>8</sup>.

Время быстро идет,  
 На задке своей арбы сидящих нас с собою везет,  
 Дорога ухабистая, по которой движемся,  
 Нас встряхивает беспрерывно.  
 На том задке арбы едущие  
 Мы свалимся однажды,

Ту поверхность земли, где я упаду  
Сменят мне ямой (могильной). \*

Мучительный путь, его печальное и бесславное завершение – это лаконичный сценарий человеческого бытия. Сначала он предстает как всеобщий, универсальный, затем незаметно переходит в индивидуальный, причем переход точки зрения от «мы» к «я» совершается в пределах одного предложения: «А гупхэм дису дыздэклуэм / Дыкытыхунуц зэгуэрым, / А щыгу сызтехуэм и дежыр / Къызахъуэжынуц сэ мащэу»<sup>9</sup>. – «На том задке арбы едущие / Мы свалимся однажды, / Ту поверхность земли, где я упаду / Сменят мне ямой (могильной)». Следующее за этим заключительное предложение акцентировано непосредственно на финале только собственного движения, только собственного пути:

Абдей щӀалъхъэнуи си хъэдэм  
ДыркъуэщӀэ щӀыщхъэм ищӀынц.  
Хъуэпсэгъуэ дапщэ силами,  
ӀэщӀыб абдежым щыхъунц<sup>10</sup>.

И там чтобы схоронили мое тело  
Новый шрам земля образует.  
Стремлений сколько б ни имел я,  
Будут тогда позабыты.

Попутно можно заметить, что сюда привходит и третья точка зрения: в какой-то момент «субъект действия ... становится объектом наблюдения»<sup>11</sup>, «шрам земли» – могильный холм – это панорама, взятая с верхней точки зрения, или попросту чей-то взгляд, брошенный со стороны на путь и на финал жизни «я». Движение в тряской арбе по плохой дороге, как и падение, осмыслены обобщенно, через коллективный субъект, печальный же финал пронесен сквозь одиночество внутреннего мира со всей его уникальностью: «Стремлений сколько б ни

\* Здесь и далее все подстрочные переводы наши. – И. К.

имел я...» В критике уже говорилось о проступающих сквозь образную и тематическую ткань поэзии Пачева элементах философии Востока<sup>12</sup>. В данном случае она явно опосредует фатальное восприятие поэтом движения. Печальный конец жизни и забвение собственной духовности в избранной им трактовке одинаково неотвратимы. Неотвратим и беспрерывный, мучительный характер этого движения, воссозданный через глагол *деудыныщлэ* – «трясет, встряхивает». И при этом формула «жизнь – движение» реализованная Пачевым имеет выраженный национальный колорит, «и арба, и ухабистая дорога – атрибуты местной культуры»<sup>13</sup>.

В 1941 году в адыгской поэзии обозначенная формула ярко заявит себя через другое отождествление, тоже окрашенное в национальный колорит, но наделенное совершенно иными эмоциональными коннотациями. Преодолевающий преграды стремительный бег скакуна, на котором восседает знаменитый всадник поэзии Алима Кешокова (1914–2001) – это ведь не только манифестация личностных установок автора, но концепция бытия, оказавшая влияние на целую эпоху: «Сыклуэнт нэхъ псынщлэу схузэфлэкым – / Мычэму си шыр согьэлъэхъу» (*«Сыклуэнт нэхъ псынщлэу»*)<sup>14</sup>. – «Я мчался бы еще быстрее, если возможно – / Бесперывно своего коня пускаю рысью» (*«Я мчался бы еще быстрее»*).

Стремительное движение – доминанта поэтического сознания Алима Кешокова. Оно не просто отождествляется с жизнью, а совершается во имя того, чтобы быть достойным жизни: «Псэуну гьащлэ зыхуэфашэр / Мувылэу клуэхэр аркъудейщ»<sup>15</sup>. – «Жизни достойны / Лишь те, кто в безостановочном движении». Оно требует от человека раскрытия высших пределов его возможностей, отсюда постоянные мотивы соревновательности, преодоления преград и опасностей: «Сэ куэдрэ, куэдрэ сигу кьольадэ / Шы жэр сытесу къэсклуэхьын, / Ди хэку губгьуэшхуэм сынильадэу / Зэдэжэм пылэр яфлэсхьын»; «Псы уэру льягьуэ пхызыхьунум, / Кьарур жэхунклэ имых»<sup>16</sup>. – «У меня часто, часто возникает желание / На быстроногом скакуне помчать, / В нашу степь просторную пустившись /

В состязании папаху выиграть»; «Река бурная путь намеревающаяся пробить, / Силу, пока (она) в беге, не утрачивает». Что важно, это движение осмыслено как сквозное, то есть смерть не представлена его конечной точкой, остановка жизни не является остановкой движения: «Си гъащлэ ябгэр щызухыным, / Шы жэр сытесу среух»<sup>17</sup>. – «Моя суровая жизнь, когда подойдет к концу, / На быстроногом скакуне пусть скончаюсь». Только такое сквозное движение может быть ассоциировано с преодолением смерти, следовательно – с бессмертием. Характерно, что это движение сопряженное главным образом с собственным «я», однако и в тех редких случаях, когда оно затрагивает «мы», его направление – к развитию, к цели.

Сравнения с пачевской интерпретацией будут здесь интересны, но не только в силу очевидных различий. Безусловно, движение времени в пачевском измерении, – неважно, говорится ли об универсальных законах жизни, либо конкретно об эпохе, современной поэту, подбрасывает ли оно на ухабах, раскачивает на качелях, или крадется походкой конокрада, – во всех случаях оно, если можно так выразиться, «не к добру»: «Уэ уи хъыринэм ещлэр мэунэхъу» («Ижьым щыгъуазэрэ...») <sup>18</sup>. – «Кто на твоих качелях качнется, попадает в беду» («Осведомленный о былом...»). Кешоков утверждает в своей концепции кардинально другие характеристики, о них свидетельствует уже сам выбор глаголов движения: *сыклуэнт* нэхъ псынщлэу («мчался бы быстрее»), *шы жэр сытесу къэсклухын* («помчать на быстроногом скакуне»), *губгъуэм сынильадэу* («пустившись в степь»), *лъагъуэ пхызыхыным* («собирающийся пробить себе путь»). В контексте такой энергичности и наступательности развертывается «пространственность» этого движения, пересекающего простор родных степей, сметающего преграды. Движение чрезвычайной экспрессии, ведь «транспортным средством» выступает в нем прекрасный быстроногий скакун. Понятно, что свою роль играют здесь и новый культурно-исторический контекст, и индивидуальность художника. Но при том, что эмоциональное восприятие движения и пути А. Кешоковым несравнимо оптимистичнее, нет никакой благостности

в восприятии жизни, и в этом он близок к Б. Пачеву, жизнь в понимании обоих – нечто, явно не расположенное к человеку, она сурова и яростна – «*си гъащцлэ ябгэр*».

Все что индивидуализирует формулу «жизнь – движение» в сознании Алима Кешокова одинаково отвечает и его философии бытия, и концепции творчества. В этой концепции также акцентирована неприемлемость остановок, и не только трудность преодолеваемого пути, но момент выбора наиболее опасного из них: «Сэ си шыр клуэру схуэгъэсакъым / Гъуэгу цлэнтхъуэрыгъуэ схутемыкл. / Къатежмэ, жыслэу сокур слыгъуы / Сыкъепсыхыни схульэмыкл» («*Дамыгъэ*») <sup>19</sup>. – «Я своего коня к иноходи приучить не смог / И не сходит он со скользкой дороги. / Вдруг обгонит (их), – говоря (про себя), я, удерживая гриву, / Спешиться (тоже) не могу» («*Тавро*»).

Диалогические отношения, возникающие в результате разных вариантов образного воплощения обозначенной формулы, дают простор для наблюдений уже в границах кешоковского творчества. Одно из его поздних стихотворений «Суровый всадник» («*Шу пхъашэ*»), которым открывается сборник «Шалушка» (2001), подготовленный самим поэтом, но опубликованный уже в год его кончины, звучит как итоговая оценка самого себя, своей жизненной философии и творческих установок. Образ доблестного всадника, изображение которого занимает в произведении четыре строфы из семи – это взгляд со стороны на претворенный им в жизнь идеал:

– Уей, шу ерыщыр къэувылэ!  
 Уи гъуэгур ину цлэнтхъуэрыгъуэщ.  
 Илэц дэндежи щхъэщыхуплэ,  
 Уи бийхэм пащлэр ягъэлыгъуэ.

Уэ зыуэгъэщхъу сэ сесащи,  
 Къиклуэт жыхуалэр сэ сымышцлэ,  
 Сэ уанэ теслхъэр уанэ махуэщ,  
 Си гъуэгу къыдоклуэр сэри флыщлэ <sup>20</sup>.

– Эй, всадник упрямый, остановись!

Твоя дорога крайне скользка.

Повсюду обрывы,

Твои враги усы (гневом) опаляют.

На тебя походить я привык (и),

Не ведаю, что значит отступать,

Седло, которое я прилаживаю, счастливое,

И мой путь (также) сопровождает удача.

Его неотступное бесстрашное движение вознаграждается признанием не только в земном измерении, но и в небесном («Мазэр кыкѳуэклмэ, и сэламыр / Мо шур зыдэклуэмклэ егъазэ»<sup>21</sup>. – «Месяц если выплывает, свое приветствие / Направляет туда, куда движется всадник»). Интересно, как преобразуется траектория стремительного движения, следствием оказывается его направленность вверх, к вершине, в небо, это движение, которое преобразуется в полет.

Преобразуется путь, на нем преобразуется и личность. Если вернуться к установке «Жизни достойны / Лишь те, кто в безостановочном движении», станет очевидным, что герой Кешокова оказался в числе достойных, и, как достойный, он – носитель высшей правды: «Сэ кѳуршым сихьэм, бгъэм сахэту, / Си щлэклуэ фыцлэр мэхѳур дамэ, / Салѳолэсыфыр, ягу згъэзагъэу, / Пэжым и лыклуэ даубыдамэ»<sup>22</sup>. – «Когда я поднимаюсь в горы, среди орлов, / Моя черная бурка превращается в крылья, / Я достигаю их, к радости посланников правды, когда тех притесняют». Также как в стихотворении «Я мчался бы еще быстрее...» на поздних этапах сохраняется идея сквозного движения, превосходящего по своей мощи смерть, а значит, преодолевающего ее: «Е шу е лэ уэ, кыызжалми, / Сышыншэм – лэныр кыыхызохыр»<sup>23</sup>. – «Или будь на коне, или умри, если мне скажут, / Без коня – выбираю смерть». Излишне доказывать, что поэт достиг своей цели. Идея преодоления преград и побеждающего движения воплотилась непосредственно в его личном опыте. Кстати сказать, предпосланное сборнику

«Шалушка» вступление так и озаглавлено – *уахътыншэ* – «бессмертный», и в этом определении, безусловно, нет гиперболизации.

Выше было упомянуто, что эпизоды, в которых движение сопрягается с «мы», актуализируют путь, направленный к той же заветной цели – к бессмертию. Подобный сценарий коллективного движения развернут «*В поезде бессмертия*» («*Мылэжыныгъэм и мафлэгум*») Кешокова. Но в границах его поэзии нам вряд ли удастся найти пример, способный развить или отвергнуть сценарий, которым «обрастает» формула «жизнь – движение», пропущенная через сознание коллективного субъекта, зато есть диалогизирующий с ним образец в творчестве поэта более позднего периода – Анатолия Мукожева.

Анатолий Мукожев (1956) принадлежит к поколению, которое совершало свои первые шаги в пору творческого расцвета А. Кешокова, а сегодня постепенно переходит в разряд мэтров. В художественно-философских разысканиях этого поколения преломление концепций, откристилизовавшихся на предшествующих этапах адыгской поэзии, а вместе с ними и образных воплощений поэтических формул, неизбежно.

Для современной поэзии характерен резкий спад гражданских настроений, когда «идея общественного служения поэта уступает место идее создания новых эстетических ценностей»<sup>24</sup>. Отсутствие цензуры, открытые возможности к публикации, гласность и многие другие условия общественной жизни располагают к тому, что образ бесстрашного глашатая правды, защитника справедливости теряет свою выразительность. На фоне такой реальности поэзия А. Мукожева выделяется весьма заметно. Философия бытия проступает в его понимании главным образом сквозь закономерности современной ему действительности. Причем сосредотачиваясь на злободневном, он не ударяется в риторику, и проистекает это из того, что гражданская стойкость в его поэзии – это отражение стойкости духовной, так же как несправедливое устройство социальной действительности – оборотная сторона несправедливого устройства бытия как такового: «*Уи хабзэ пхэнжхэм*

щлэмьчэу / Сыкъагъэу|эбжь, дунеижь»<sup>25</sup>. – «Твои ошибочные законы беспрестанно / Приводят меня в недоумение, о мир стародавний».

Законы воссоздаваемой им жизни таковы, что радость в ней мгновенна и чаще всего обманчива, а горе поселяется надолго, здесь страдают безвинные, ложь и наглость «рядятся в одежды добродетели», и за каждую минуту счастья приходится платить высокую цену. Мукожев нагнетает образы и темы, которые обуславливают довольно мрачный колорит его поэзии. Его стихотворения «Давно мечтаю сочинить...», «Наш корабль», «Алкоголик», «Что ни день – лицемерие...», «Жизнь – старый поезд», дополняя друг друга по тематике и тональности, демонстрируют удручающие законы современности, которые всякий раз в его текстах обобщенно именуется «*дунеижь и хабзэхэр*» – «*мира стародавнего обычая*». Надо заметить, что присутствие суффикса -жь в экзистенциальных понятиях, в метафорах мироустройства и жизнеустройства, очень характерно для его поэтической лексики: «Зэману зэманьжь ябгэм / Ди гуцлэр къызэпеуд». – «Время, время матерое суровое / Сердце мое раскалывает»; «Шэрхъ гудзэншэу дунеижь абрагъуэр». – «Подобный колесу с вырванной осью, *старый мир* громадный», «гъащлэ-мафлэгужь» – «жизнь – старый поезд» и т. п. Казалось бы, – незначительная подробность, но за ней скрывается закономерность, свидетельствующая об осознании того, что несправедливые законы этого мира такие же древние, как и сам мир. И, конечно, подобное убеждение не может не соприкасаться с массивом авторитетных традиций, транслируемых прошлым, ведь здесь неизбежна возникающая аллюзия с зачином старинного нартского пшинатля: «Дунеижьыр щымыджэмыпцлэм, щылыгъэ щхъуантлэр щызэпцлагъащлэм...». – «Когда этот *стародавний мир* еще не затвердел, когда земля зеленая только начинала схватываться...». Особенно зримо она проступила в стихотворении «*Стародавний мир*» («Дунеижь»). Так, повторяющийся через каждую строку рефрен «Уей, дунеижь!» («О, старый мир!») вызывает в памяти старинные адыгские песни-пшинатли, однако суффикс -жь подчеркивает

здесь не только архаичность, но также отрицательное отношение к объекту. Будучи производным от прилагательного *жбы* («старый, древний, дряхлый») этот суффикс способен вносить в семантику корневой основы значение «старый, древний», «а также служить обозначением пренебрежительного и неприязненного отношения»<sup>26</sup>. Появляющийся при этом эмоциональный оттенок можно легко уловить через переводы на русский язык слов с данным суффиксом: *щлалэжь* – парняга, *унэжьцьыкы* – домишко.

*Дунеижь*, разумеется, всегда находится в движении, и вот каким его показывает Мукожев:

ЗдэармырамкIэ еджэрэээкIу,  
Уей, дунеижь!  
ЩыхупIэ нэзым лукIэрэхъухъу,  
Уей дунеижь<sup>27</sup>!

Не туда в своем вращении заворачивающий,  
О, старый мир!  
У края обрыва околачивающийся,  
О, старый мир!

Вполне в духе «неправильного» движения переосмыслиется в этом стихотворении и аксиология отождествления «жизнь – скакун»: «Шы дахэ жэркIэ сыпщыгугъами, / Уей, дунеижь! / Шы гъуабжэ мыжэу укъысхущIэкIти, / Уей, дунеижь!»<sup>28</sup>. – «Коня красивого быстрогого хоть и предугадывал в тебе, / О, старый мир! / Конем серым нескаковым оказался ты для меня, / О, старый мир!».

Полисемантичность, которую вносит суффикс *-жь*, ощущима и в образе «жизнь-старый поезд» («*гъащIэ-мафIэзужь*»), которым озаглавлено стихотворение, опубликованное в 1990-х годах. Переключка его с кешоковским «Поездом бессмертия», появившимся приблизительно в 1960-х, очевидна. В полемическом диалоге двух творческих индивидуальностей формула «жизнь – движение» помогает яснее осознать фило-

софию меняющегося времени. Сопоставим начальные строфы  
обоих произведений:

Зиукъуэдийрэ зэцлэскъыскъэу,  
Гъуцл гъуэгуу тлуацлэр кыигъэпсалъэу,  
Макуэр, макуэр мафлэгу псынщлэр,  
Мылэжныр зэдипалъэу.

*Мылэжныгъэм и мафлэгум* <sup>29</sup>

Расправляясь и дребезжа,  
Железные рельсы говорить заставляя,  
Мчится, мчится быстрый поезд  
К бессмертию – цели нашей

*В поезде бессмертия*

В трактовке А. Кешокова поезд исполнен положительной семантики, он символизирует направленное движение жизни, в котором есть цель и смысл, возвышающий смысл. В эмоциональном контексте тех лет, а тем более в сознании поэта-фронтовика он вряд ли мог быть чем-то иным, нежели символом прогрессивного движения.

У Мукожева поезд уподоблен старой арбе. Заостренная реалистичность образа сообщает ему негативную окраску, метафоризуя таким способом эмоциональный ореол эпохи, в которой выпало существовать поэту.

Гъацлэ-мафлэгужым гужу дызэредзэ,  
Гъацлэ-мафлэгужым гуцлэр ззрегъэшх,  
Тлэфл-тлэмыфл жыхуэтлэр щайуэ къримыдзэу,  
Щхьэрутлгыпшу макуэ, пхэнжурэ егъэш

*Гъацлэ-мафлэгужь* <sup>30</sup>

Жизнь – старый поезд, подобно старой арбе нас встряхивает,  
Жизнь – старый поезд заставляет сердце скрежетать,

Совершенно не считаясь с нашими желаниями,  
Без надзора движется, накрываясь на поворотах.

*Жизнь – старый поезд*

Поезд движется во времени, когда иллюзии технического прогресса, как и социального благоденствия, стремительно идут на убыль. Данный образ имеет также отсылку к своему более раннему прототипу – упомянутое выше стихотворение Бекмурзы Пачева *«Время быстро идет...»*. Соотнесение с этим прототипом убеждает в том, что модернизирован лишь образ (поезд вместо арбы), а характер движения так и остался прежним: «встряивает, подобно старой арбе» («гужу дызэредзэ»), только теперь это движение показано более детально, с опорой на современные реалии. Интересно то, что историко-культурный контекст, в котором складывалось стихотворение Кешокова, по времени более близкий и известный Мукожеву, нежели тот, в котором родилось стихотворение Пачева. Тем не менее характеристики жизни-движения в сознании Мукожева и Кешокова резко противоположные. Если кешоковский поезд «заставляет рельсы говорить», то поезд А. Мукожева издает неприятные звуки, «заставляя сердце скрежетать». Духовный облик двух не столь отдаленных друг от друга временных этапов определяется в таком сопоставлении очень ясно: в одном случае есть устремление, цель, в другом – неосмысленный бег, отсутствие цели и маршрута, поезд совершает движение помимо воли пассажиров.

Неоднозначность жизнеустройства, разнонаправленность ценностей («кто-то в дороге пьет чай», «кто-то стоит у окна», «кто-то играет в домино», «кто-то бранится», «кто-то хохочет») преодолевается в поезде А. Кешокова силой, которая поддерживает порядок – это контролер:

А мафлэгум имысыпхэ  
Ису плэрэ, жилэу месыр  
Контролерыр псынщлэу кьосыр  
Гьуэгу тхыль зилэр зэригъащлэу<sup>31</sup>.



ные транспортные средства: надувной круг, корабль, лодочка («Гъащцэ-хышхуэ, хэт хьэфэ гъэпщаклэ, / Хэт къхъуафэжьей цыкыкыкэ, хэт къхъухь инкэ – // Дытехъащи, щхьэж зэрыхуэ-щлэ – / Дэ дыщосыр псори уи толькъунхэм» («Гъащцэ-хышхуэ, хэт хьэфэ гъэпщаклэ...»)<sup>33</sup>. – «Жизнь-океан (громадный), кто на надувном круге, / Кто на лодочке, кто на большом корабле – // Пустившись в путь, каждый оснащенный по возможности – / Мы плаваем все по твоим волнам» («Жизнь-океан, кто на надувном круге...»).

Все приведенные нами эпизоды позволяют говорить о том, что парадигма «экзистенциальное → транспорт» характеризуется в адыгской поэзии высокой степенью устойчивости. В художественном материале, представленном всего лишь тремя авторами, наблюдается разнообразие отождествлений, через которые она реализуется: «жизнь – арба», «жизнь – скакун», «жизнь – поезд», «жизнь» – «колесо», «жизнь – корабль», «жизнь – надувной круг», «жизнь – лодка». Эти отождествления могут сосредотачиваться в одном произведении или быть рассеяны в ряде произведений, реализовываться через центральный или через периферийный образ, – в любом случае они всегда оказываются способными представить цельную картину экзистенциальной философии автора. В нашем случае поэтический диалог, в который вступают эти отождествления, свидетельствует о довольно противоречивом наборе характеристик движения, способов взаимодействия с ним лирического субъекта и почти единой интерпретации характеристик жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Об этом: *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 416 с.; *Кузьмина Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: КомКнига, 2007. – 272 с.; *Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. V. – 220 с.; Москвин В. П.* Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий //

Филологические науки. 2002. № 4. С. 63–70; *Фоменко И. В.* Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003. – 153 с.

<sup>2</sup> *Кузьмина Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М.: КомКнига, 2007. С. 114.

<sup>3</sup> Там же. С. 106.

<sup>4</sup> Там же. С. 100.

<sup>5</sup> *Павлович Н. В.* Словарь поэтических образов. Т. 1. М.: Эдиториал УРСС, 2009. С. 29.

<sup>6</sup> *Павлович Н. В.* Язык образов. М.: Азбуковник, 2004. С. 90.

<sup>7</sup> *Кузьмина Н. А.* Указ. соч. С. 108.

<sup>8</sup> *Пачев Б. М.* Сочинения (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 226.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> *Фоменко И. В.* Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003. С. 96.

<sup>12</sup> *Гутов А. М.* Слово и культура. Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 43.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Кешоков А. П.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2004. С. 101.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> *Пачев Б. М.* Сочинения. С. 227.

<sup>19</sup> *Кешоков А. П.* Указ. соч. С. 205.

<sup>20</sup> Там же. С. 373.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Русская литература XX века: В 2 т. Т. 2: 1940–1990 годы / Под ред. Л. П. Кременцова. М., 2002. С. 373.

<sup>25</sup> *Мукожев А. Х.* Оплот: Стихотворения. Поэма-элегия (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2010. С. 47.

<sup>26</sup> *Урусов Х. Ш.* Кабардинская грамматика (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2001. С. 115.

<sup>27</sup> *Мукожев А. Х.* Указ. соч. С. 45.

<sup>28</sup> Там же. С. 46.

<sup>29</sup> *Кешоков А. П.* Указ. соч. С. 76.

<sup>30</sup> *Мукожев А. Х.* Указ. соч. С. 48.

<sup>31</sup> *Кешоков А. П.* Указ. соч. С. 76.

<sup>32</sup> *Мукожев А. Х.* Указ. соч. С. 48.

<sup>33</sup> Там же. С. 50.



## **К ВОПРОСУ ОБ УРОВНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ НОВЕЙШЕЙ ПОЭЗИИ**

Составляющая литературного развития, обобщенно именуемая творчеством молодых, произвольно воспринимается как целостный пласт культуры, который заявляет о себе чаще всего через обновление канонов или же их отрицание. Как правило, высокая художественность зарождается при этом лишь в отдельных случаях. В этом плане разделение на «тексты» и «поэзию», которым оперирует Игорь Шайтанов применительно к творчеству молодых авторов, представленных в антологиях новейшей русской поэзии <sup>1</sup>, очень показательно. В область «поэзии» им зачисляется немного, но все же, заметим, рассуждения о степени поэтичности ведутся в контексте новаторства как заявки вполне очевидной (пусть и реализующейся в конкретных случаях через вещи малохудожественные). Для нас этот момент особенно важен, ведь когда заходит речь о литературах региональных <sup>2</sup>, определить однозначно степень новаторства и ценность художественных поисков становится непросто.

То, что способно вызвать реакцию в региональных пределах, для исследователя, скажем, русской литературы может вовсе не быть существенным, – разница между «внутренней» и «внешней» точками зрения здесь очень ощутима. Но возможна также иная ситуация, когда поиски нового поколения легко находят объяснение в общекультурном контексте, а в региональном трактуются как некая натяжка. Именно в таком положении оказалось поколение, вступившее в кабардинскую поэзию в постсоветский период. «Внутренняя» точка зрения

была отражена известным кабардинским поэтом Хабасом Бештоковым в статье «Почерк молодых»<sup>3</sup>. Среди критериев, на которые опирался в своих суждениях автор, – уровень владения родным языком, место реминисценций и прямых заимствований, влияние русского языка на поэтическое мышление и поэтический синтаксис, уровень владения стихотворной техникой. При всей обстоятельности изложенных соображений, в молодом поколении не был распознан культурный феномен с собственным мировоззрением и собственными эстетическими координатами. Сегодня, когда возникла необходимость написания «Истории адыгской литературы», вопрос об уровне художественности ее последних этапов заявил о себе сам. И на этом фоне обнажилось, что новый литературный ряд, наметившийся в постсоветский период, не был своевременно и адекватно отрефлексирован.

Малоизвестные читателю авторы, почти ровесники, заявили о себе в течение короткого периода – 1997 года, когда вышли сборники, спонтанно выстроившиеся в своеобразную серию: «Разговариваю с камнем» Нарзана Махотлова, «Небесные бусины» Зарины Кануковой, «Предраасветные думы» Музы Тлостановой, «Каменная ограда» Любови Балаговой, «Отметина на сердце» Латмира Пшукова. Независимо от того, насколько гармоничными были внешние обстоятельства, обусловившие столь согласованное вхождение новых имен в литературу, каждое из этих имен по отдельности удерживает в дальнейшем свою соотнесенность с группой, в контексте которой оно обозначилось. Примечательно, что у каждого из таких авторов могут при этом быть и более ранние, одиночные опыты<sup>4</sup>, но если таковые не успели быть замеченными сразу, то их «дебют» приходится на подобное, групповое вступление.

Отталкиваясь от представления о разномасштабности и неравномерности этапов развития художественной культуры, попытаемся обозначить эстетические координаты творчества авторов, чьи имена обозначились в новейший период адыгской поэзии.

С ходу определить эстетические признаки, объединяющие

поэзию поколения, о котором идет речь, непросто. При том что радикальных заявок на новаторство, таких как эпатирующие идеи и образы, ломка синтаксиса и прочее здесь не наблюдалось, оно необъяснимым образом оказалось в маргинальном статусе. Новой эта поэзия была уже потому, что представляли ее молодые авторы, почти ровесники, сформировавшиеся на общей духовной основе, где влияние русскоязычной культуры и внедренность в уже достаточно солидный слой адыгской книжной культуры обусловили синтез, сказавшийся на их творческом почерке. Кроме того, важно учитывать то обстоятельство, что все они выросли в период бурных политических перемен, ломки прежней системы ценностей, и, возможно, по этой причине большинство из них не столько движимо стремлением быть внедренным в поэтическую традицию с ее требованиями и ограничениями, сколько стремлением понять самих себя, найти свое место. Их поэзия – прежде всего средство самовыражения, потому чаще всего она оказывается ориентированной на целенаправленное движение от явлений внешнего мира к самим себе. Ярким образцом такого движения можно назвать творчество *Зарины Кануковой*.

Героиня Зарины Кануковой пристально вглядывается в окружающий мир, для того чтобы понять себя. Такая погруженность в себя обуславливает камерность ее поэзии. В ней нет обобщенного и универсального поэтического «я», в ней живет не лирический герой, а именно лирическая героиня – молодая женщина с туманной пеленой душевных переживаний, чувствительная к неожиданным ассоциациям, очень дорожающая своей самоуглубленностью. Сложность ее взаимодействия с внешним миром в равной степени сказывается как на построении образов, так и на поэтическом синтаксисе. Канукова крайне редко разбивает свои стихотворения на строфы, что визуально поддерживает уплотненность ее мыслей. Другая особенность ее стихов обнаруживается в предпочтении двучастных поэтических конструкций наиболее привычным – четырехчастным. В большинстве произведений сборника «*Уафэ цыгъэ*»<sup>5</sup> («*Бусы с неба*») предложения состоят из двух стихо-

творных строк, причем каждая такая пара стремится к замкнутости и самодостаточности мысли, в каждой паре может быть заявлена новая ассоциация, что нередко создает ощущение спутанности и неоднородности переживания. От посылки к выводу образ претерпевает очень сложный сценарий развития – это в тех случаях, когда вообще бывает возможным выделить доминирующий образ (чаще всего его в стихотворении нет).

Нарочитая фрагментарность, которая отличает поэтическую манеру Кануковой, создает необходимость несколько раз перечитывать произведение, «довершая» его, постоянно восстанавливать ассоциативные связи, что требует от читателя усилий: замкнутость двустий вызывает некоторую сбивчивость мысли. Но возможно, именно так и осуществляется попытка излить сложную гамму внутренних переживаний.

Кабардинское слово *дуней*, имеющее достаточно широкий спектр толкований – «мир, вселенная, земля, жизнь» – одно из наиболее частотных в ее лексиконе. Из глаголов наиболее характерным является, пожалуй, *узнать* («къэщ/эн»). Лирическая героиня постоянно задает вопросы, косвенный диалог с миром всегда внедрен в материю стиха. Как было сказано, она не просто любит природу, а вглядывается в окружающее, чтобы понять себя. Казалось бы, точно так же «узнавание» себя, движение к определенному решению должно предполагать лучшее понимание мира, но выводы в ее стихах туманны, они лишь раз за разом воссоздают тесное сплетение переживаний и внешних образов: «Дни удивительные под моими пальцами / Оказавшиеся разбираю»<sup>6</sup> («*Наши пути сводящие...*»). – «Махуэ тельдыджэхэр си /эпэм / Щ/эзэрыхъащи зэлызох»<sup>7</sup> («*Ди гъащ/э гъуэгухэр зэхуэзышэ...*»). Многочисленные вопросы не решаются, а только множатся, и наметившийся диалог чаще всего превращается в монолог.

*Размышление, сон, миражи, тоска* – составляющие внутреннего мира, где разочарования и обманутые ожидания, грусть и одиночество явственно преобладают над счастьем и радостью. Но при этом нигде нет протеста, возмущения, мрачные проявления жизни без остатка растворяются в рефлексии

лирической героини. Бунтарские произведения наподобие «Какая еще весна, какой еще аромат?» («Сыт гъатхэмэ? Сыт удзымэ?»), где героиня бросается в костер, нарушая гармонию светлого весеннего дня, в упомянутом сборнике единичны.

Важно отметить, что, погружаясь в свой внутренний мир, З. Канукова не стремится к исповедальности. За фрагментарностью изображения угадывается закрытость натуры: она старается отсекаать начало и конец лирической истории, представляя читателю только свое состояние, и сложность этого состояния дорога прежде всего ей самой.

Основной символ ее взаимодействия с внешним миром – взгляд («плъэк/э»). Его присутствие маркируется существительными *глаз, глазницы, взор, веки, зрачок*. Это может быть пристальный, пыливый взгляд, взгляд, отраженный на стекле, на водной глади, ограниченный взгляд, слепота отрешенности: «Невысказанное в глазах моих тоскует...»; «То, что стало понятным, проступает сквозь мой зрачок»; «Мне солнце всегда свидетель / Мой взгляд на части рассекающий»; «Копирует глазной белок падение звезд, которым пленен...»; «Поднимаю веки, пусть не вижу ничего...» – подобные примеры можно продолжать бесконечно. Обычно этот образ возникает в тексте лишь раз и больше не повторяется, он никогда специально не акцентируется, но его присутствие в абсолютном большинстве произведений говорит о том, что осознание границ личностного мира, субъективной жизни, удерживается автором постоянно. Если это основной способ взаимодействия с внешним миром, то важно заметить, что из всех существующих он – самый тонкий, самый чуткий и вместе с тем самый пассивный.

Итак, для Кануковой важно осознание субъективной стороны бытия, потому она вглядывается в смену своих состояний, настроений: «Уохъу нэгъуэщ/ / Сохъу нэхъ лупщ/». – «Ты становишься другим, / Я становлюсь яснее»; «Сщогъупщэжри псори, / Щ/эрыщ/эу дунейм ськытохъэ». – «Забыв обо всем, / Я снова на свет являюсь». Наблюдая изменения внутреннего мира, она параллельно постигает родственные им переходы времени в разные качества.

Так восстанавливаются связи между разнородными промежутками времени: «Когда вечер перекликается с рассветом», «В моем сегодня, что будет вчерашним днем завтрашнего...», «сейчас – это окончание чего-то, сейчас – это чье-то начало». Но помимо прошлого, настоящего и будущего в ее поэзии присутствует еще одна категория – время неслучившееся, несостоявшееся. Для нее неслучившееся актуально способностью менять образ любого события, ставить все под сомнение, волновать неразгаданностью: «Къэмышъуа зи къежьаплэ спэжьжъэм / Дзыхъмышцъыфэу и щэхухэр сфлегъэпцкы»<sup>8</sup>. – «Неслучившееся время, чье начало от меня далеко / С недоверчивым видом свои тайны от меня оно прячет».

Героиня Кануковой постоянно ставит вопросы. Но диалогизирует она при этом не только с окружающим миром, есть еще конкретное лицо, обозначенное местоимением «ты». «Ты», в данном случае, отнесено к мужскому образу, который никогда не наделяется внешними чертами, чаще всего он – источник гнетущих воспоминаний, некто, по духовному уровню явно уступающий лирической героине, не знающий о ее чувствах или не замечающий их. Взгляд его нередко скользит мимо нее. Духовные взаимоотношения «я» и «ты» можно охарактеризовать строками из стихотворения «Обнадежь и обмани...» («Сыкъэгъэгугъи сыкъэгъапцэ...»): «Уэ пщэрккъым си гухэлъ и плъыфэ, / Уэ къыпхущакъым цыхубз щэн...»<sup>9</sup>. – «Ты не знаешь оттенков моей мечты / Ты не постиг природы женской...». Не показывая внешних черт этого героя, Канукова иногда лишь включает в текст отдельные его реплики, реакция же на них поглощает ее целиком. Можно сказать, что данный образ – составляющая ее внутреннего мира, и многие фрагменты «Бус с неба» свидетельствуют о том, что эмоциональную окраску поэзии Кануковой, где явственно преобладает настроение тоски и одиночества, формирует именно это туманное «ты».

Выше отмечалось, что в стихах Кануковой бывает трудно определить доминирующий образ, однако, когда она делает упор на его динамике, ей удаются блестящие произведения, где ярко проступает неординарность ее характера. В первом

приближении вроде бы трепетная, утонченная, чувствительная к полутонам героиня неожиданно разрывает романтическую пелену и выказывает твердую реалистическую позицию в осмыслении извечного мотива взаимоотношения «поэт и толпа», извечных страданий по поводу «невыразимого»:

Зылэжьэ псалъэ, умыпщэ,  
 Псэр зыхэслъхьа, утримыч.  
 Зыхуэдэр гьащлэр зэ зэгъащлэ,  
 Уэ гьуэгу бгьуэтынуи кьыщыкI.  
 Зылэжьэ псалъэ, улъимыхъэ  
 Узэхихыныр зыфIэлейм.  
 ЗэхимыгъэкI уи цыхуи уи хьы –  
 Зэман щыкIейм укъегъэлъей.  
 Зылэжьэ псалъэ, псэ, зышыIэ,  
 Укьыщиуду, хьурэ угь?!  
 Сэ нэгъуэщI благъэхэр симыIэ,  
 НэгъуэщI и хэкум сигу хуэмыгъу <sup>10</sup>.

*Зылэжьэ псалъэ, умыпщэ...*

Помедли, слово, не спеши,  
 То, во что я вдохнула жизнь, не срывайся.  
 Пойми сначала, какова жизнь,  
 И дай бог, чтобы ты обрело дорогу.  
 Помедли, слово, не устремляйся  
 За тем, кто считает излишним услышать тебя.  
 Что человек, что собака – все для него едино –  
 Бестактное время тебя отталкивает.  
 Приостановись, слово, душа, потерпи,  
 Разве можно раздражаться рыданиями?!  
 Нет у меня другой родни,  
 Ни о ком я так не тревожусь.

*Помедли, слово, не спеши...*

Уже первые строки заставляют вспомнить знаменитый мандельштамовский призыв «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись...» («Silentium») и заметить ее желание найти собственное место в богатой поэтической традиции, которая из века в век воспевает муки творчества, святое служение миру вымысла, желание уловить невыразимое, приручить вдохновение. З. Канукова вроде бы движется знакомыми путями:

Псалъэрыджэгур кьэгъанэ,  
Бзэм кыпыкынуур пцфы защэщ,  
Псэм зэхилъхьахэр нэхъ пэжщ.  
Ауэ акъылым ехъэури,  
Зы наплэзыплэм мэбзэх ар <sup>11</sup>.

*Псалъэрыджэгур кьэгъанэ...*

Оставь словесную игру,  
С языка сходит одна лишь ложь,  
Правдивее то, что слагает душа.  
Но, плененное разумом,  
В мгновение ока оно пропадает.

*Оставь словесную игру...*

Она говорит о бессилии слова, его обманчивости, о противоречиях духа созидающего и разума. Все сказанное на эту тему до нее ей знакомо и близко, но всякий раз она приходит к одному и тому же выводу – это обреченность поэта на слово, – она благодарно принимает ее и, в отличие от великих предшественников («Мысль изреченная есть ложь». – Ф. Тютчев), не придает ей трагических оттенков.

В мытарствах души и муках вдохновения круг возврата к слову осознается ею трезво, без поэтического надрыва:

...Псэм и кьежьаплэр кьэслъыхъуэу  
Ар слэщлэкыным сыносри,  
Кърислуэтэну зыхэсщлэр  
Къысхуэгъуэтыжыр псалъэпкъщ <sup>12</sup>.

...Разыскивая исток души,  
Дохожу до того, что могу не удержать ее,  
Объяснить же пережитое  
Кроме словесного тела, нечем.

*Оставь словесную игру...*

Ряд ее стихов о вдохновении составляют: «Не смогу написать тебя, стих...», «Мы со словом наедине остаемся...», «В мире вымысла...», «Такая значимая мысль...», «Помедли, слово, не спеши ...» И надо сказать, усложненность мысли, которая характерна для некоторых из них, органична объединяющей их теме.

Существенно, что появление в 1997 году сборников З. Кануковой, Л. Балаговой и М. Тлостановой обогатило контекст женской поэзии в адыгской литературе, ранее представленный Фаусат Балкаровой, позднее – Фузой Бештоковой, Хаишат Кунижевой, а на рассматриваемом этапе – поисками Нелли Лукожевой, Мамиржан Мижаевой, Риммой Хакуновой и других.

В литературоведении пока не существует единого мнения относительно дифференцирующих черт женской поэзии, между тем феномен ее бесспорен<sup>13</sup>. В теоретических дискуссиях неизменным остается лишь один признак – то, что авторство в ней принадлежит женщине. Понятно, что ее лирическим субъектом не обязательно должно быть женское лицо, и ориентация на психологию женщины также необязательна. Однако в контексте северокавказской литературы оказывается наиболее привычной женская поэзия с акцентированной женственностью в ее наиболее привычном понимании, то есть с интересом к деталям, к анализу эмоций, с утонченным чувством прекрасного, мягкой цветовой палитрой. Именно в таком духе интерпретирует мир *Муза Тлостанова*.

Если попытаться сгруппировать стихи в сборнике «*Нэхуц гупсысэхэр*» («*Предрасветные думы*») по тематическому признаку, то в одном ряду окажутся пейзажные зарисовки, в другом – произведения, воссоздающие сложный рисунок душев-

ных переживаний. Причем жизнь души предстает всякий раз во взаимодействии с пейзажными образами. Состояние внешнего мира и героини редко вступают в противоречие, чаще всего резонируют друг другу. Пейзаж преимущественно предстает в спокойных, однородных тонах, в нем всегда выделено небо, окрашенное в зависимости от времени суток. Этот пейзаж полнится разнообразием звуков, наделенных цветом: «Аддэ, пшэплъым ирилауэ, / И макъамэр къолу бжьамийм»<sup>14</sup>. – «Там, окрашенная зарей, / Мелодия дудочки раздается».

Характерная лексика индивидуализирует манеру взаимодействия с миром. Так, обращает внимание высокая частотность наречий, выражающих бережность, осторожность движений: *мягко, тихо, тихонько, едва, кротко, осторожно, бесшумно (щабэу, щэхуу, хуэм цыклуу, мащэу, лэсэу, сакъыу, сакъыпэу, лъэмакъыншэу)*. Причем такой «мягкий образ действий» присущ как самой героине, так и наблюдаемому ею миру: «Пшэ лъащлэм щипхъуа губгъуэ иныр / Сакъыпэу нитълым зэхаклухъ»<sup>15</sup>. – «Под облаками расстеленное поле / Осторожно обходит взор мой»; «В мой сон *тихонько* вступает / Весеннему дождю подобный голос...».

Героиня Тлостановой наблюдает за явлениями мира (внешнего и внутреннего), пытается проникнуть в их суть, но при этом не внося в него свое активное действие. Ее волеизъявление, как правило, оформляется сослагательным наклонением: «Я бы бесшумно следовала за тобой»; «Я бы прошла по тающей гряде облаков»; «Я бы вступила в луч, усиливая его свечение, / Но не рискую, ведь я тебя теряю...» («Сылъэмакъыншэу схунт уи лъэужьыр»; «Склунт пшэ лъагъуэ клуэдър»; «Сыныхыхъэнут нурым тлуащлэу... / Дзыхъ схутемыщлэ, усфлобзэх») – все это находится в области возвышенного, мечты, фантазии. Романтически окрашенным порывам души, которыми преисполнены приведенные фрагменты, соответствует одно и то же место действия, пусть не реальное, но желаемое – небо. Отсюда излюбленные образы – *облако, туман, тающая гряда облаков, дымка, рассвет, закат*: «А пшапэ нэзым щытхытх бзий нальэр / Гугъэ къэушым джылъу лусцэнт» («Гупсысэ гуэрым

сыкъегъуэтыжри...») <sup>16</sup>. – «У края той зари трепетную прядь луча / В пробуждающуюся надежду вплела бы» («Некая мысль меня настигает...»).

Формулировки типа *прядь луча, частичка тайны* – одна из составляющих ее поэтического видения. Причем характеризующая их дробность переносится и на внутренний мир. Тлостанова говорит о душе не как о целостной субстанции, а как о некоей частице – «души волосок»: «Души волосок рассыпается, разговаривает, взлетает...» («Псэ налъэр мэльальэ, мэпсалъэ, мэльътэ...» <sup>17</sup>); переживание и мысль сопряжены с образами сна, края, тонкой грани:

Псэ налъэ къэузхэр зэхуосри, зы теплъэу  
Къыхокыр жей лувым и нэзым.  
А теплъэм гупсысэ икъузыр къауцти,  
Схупехыр щиху закъуэм джэрэзу» <sup>18</sup>.

*Ныбжь-теплъэ*

Болящие пряди души собираются в единый образ  
И выходят за край глубокого сна.  
Мысль, которую тот образ сжимал, была лишь пухом  
Слетает он (ко мне) с одинокого тополя, кружась.

*Тень-образ*

Этот пример типичен для Музы Тлостановой в плане передачи переживания через усложненный рисунок, в который в различных комбинациях входят образы сна, полета, ночи, – часто говорится об их облике, но при этом визуализация, в привычном смысле, не осуществляется.

Душа здесь не противопоставлена внешнему миру, она – его частица, а мир видимый и слышимый, в свою очередь, также состоит из деталей, оттенков, нюансов:

Щетысэхауэ жьыр плэ лъапэм,  
Уи паклэ хъейхэм тель нэбзийм,

Дарий бзыхьэхуэу флещлэ пшпэм  
Мыл плащлэ къачэм и макъ дийр<sup>19</sup>.

*Хэт узигъусэр, си гупсысэ...*

Пока ветер сидит у края кровати,  
Лучи, лежащие на каждой твоей частичке,  
Шелковыми лоскутами вплетают в зарю  
Растрескавшейся льдинки зябнувший голос.

*С кем ты, моя мысль...*

Даже в пределах короткого фрагмента – перенасыщенность образами детализирующими, истончающими и дробящими картину. Тлостанова нанизывает одну деталь за другой: пространственную, звуковую, цветовую, – и в этом проявляется остро ощущаемая ею подвижность мира. Перемещаясь от одной характеристики к другой, она преодолевает статику, старается воссоздать подвижную целостность, не прибегая к перечислениям.

Ее повышенный интерес к эмоциям, жизни собственной души, которая неразрывно связана с поэтическим творчеством, каждый раз выражается в попытке передать чувства в зримых образах, но, как мы уже заметили, эти образы не из мира материального:

Гупсысэ гуэрым сыхъегъуэтыжри,  
Еубыд ижьрабгъур зы ныбжь теплъэншэу...<sup>20</sup>

*Гупсысэ гуэрым сыхъегъуэтыжри...*

Некая мысль вновь меня настигает,  
И справа от меня располагается некой тенью бесплотной...

*Некая мысль вновь меня настигает...*

Призрачности и полупрозрачности, акцентированным в ее поэтическом мире, вполне соответствует образ, который

помогает «визуализировать» переживания – окно. Надо заметить, что в поэзии поколения, к которому принадлежит Муза Тлостанова, наблюдение за миром через окно – один из самых актуальных мотивов, а самое актуальное пространство – это комната: «Блынжабипллым ятхьэлэ гупсысэр, / Зэи ирахулэу щхьэгъубжэ зэвым, / Зэбгъузэнатэр нитлым къалъысрэ, / Зы гухэщыгъуэ щылэм ягъэву» («Блынджабипллым ятхьэлэ гупсысэр...») <sup>21</sup>. – «В четырех стенах удушаемая мысль, / К узкому окну порой теснимая, / Взору достается квадрат, / Все возможные несчастья переживающий»;

Своей устремленностью к запредельному, интересом к зыбким, едва уловимым образам творчество Тлостановой в чем-то перекликается с поисками символистов. Тем более что заложенная в основе многих ее произведений сюжетная схема, в которой страдающая душа стремится узреть в заоблачных далях скрытую от глаз красоту, является для символизма сущностной. Но при всех образных перекличках пафос творчества Музы Тлостановой совершенно иной: устремленность к небу, к невыразимой красоте нигде не свидетельствует о том, что она тяготится земным уделом. Она лишь старается постигнуть действительность в ее видимых и невидимых гранях.

Полюсом, уравнивающим трепетность и истонченность связей с внешним миром (что характерно для субъектов лирики Кануковой и Тлостановой), можно назвать аналитический стиль размышлений *Нарзана Махотлова*.

Определяющая мысль ряда произведений сборника Н. Махотлова «Разговариваю с камнем» – незыблемость законов мироздания, которые по сути своей алогичны. К слову, не веря в Бога, мы беспрестанно кого-то выискиваем в небесах, но уверовав в него, мы должны допустить и существование дьявола, и наоборот – «Иблисов слишком много на земле / И в Боге (оттого) не сомневаюсь» («Касаясь догм религиозных...») <sup>22</sup>; чтобы ощутить полноту счастья, мы должны познать горе и т. д. Странность этих законов очевидна, но, тем не менее, с ними строго соотнобразуется все живое:

Ауэ жылэт, – жи си гуцлэм, –  
 Хъумпцэцлэдэж пэт унэ щипцым,  
 Къемэщлэкыу щы хъурейр,  
 Ёуащхэ сыт щыдрищлейр <sup>23</sup>?!

*Сыт бэлыхым дыщыхэтыр?*

Однако, скажи-ка, – доносится из глубины моего сердца, –  
 Муравей и тот, когда строит дом,  
 Не довольствуясь простором земным,  
 Холм зачем-то ведь возводит?!

*Зачем мы маемся?*

Лирический субъект поэзии Нарзана Махотлова задает вопросы, которые чаще всего остаются без ответа, однако в самом этом вопрошании, в констатации странных законов уже вызревает факт освобождения от иллюзий, постоянного пребывания на стыке парадоксов. В таком диалоге он чаще всего не предполагает услышать ответы, а иногда и вовсе не хочет их слышать, поскольку правда грозит оказаться слишком суровой: «Мы гъащлэм сэ хузилэщ упщлэ куэд, / Жэуапыр зэхэсхыну сыхуэмейуэ» («Дунейр ткъутэжмэ...») <sup>24</sup>. – «К этой жизни у меня много вопросов, / Ответы на которые я не хотел бы услышать» («Если мир разрушим ...»). Адресатом в подобном диалоге может выступать мир, жизнь, Бог, современность, эпоха. Можно заметить, что метафоризация законов мироздания осуществляется вокруг семантических узлов «таинственность», «несовершенство», «ущербность». Отсюда такие образы как мир-хранитель тайн («дуней-щэхузахьэ»), мир, подобный незавершенному стихотворению («дунейр усэ ныкъуэтхыу илщ си пашхэ...»), жизнь, подобная неразумному поэту («Цлыху гъащлэр ещхщ усаклэ акыл ныкъуэм, – / Утыку кърехэ тхылъ къемыхулар» («Дунейр усэ ныкъуэтхыу...») <sup>25</sup>. – «Человеческая жизнь похожа на полубезумного поэта, – / Выносит на публику неудавшееся произведение» («Мир, недописанным стихом...»)). Законы мироздания, логика которых порождает беспрерывно

множащиеся вопросы, формируют в его сознании симптоматичную «модель мира». Так, земной шар – это маленькая точка в небесной бесконечности, расположенная под гигантским вопросительным знаком:

Эман мыщлагъуэм псэр къыдэсклэу,  
Пщыхъэшхъэу сьдэплъейрэ пэт,  
Упщлэ нагъыщэм клэщлэс точкэу  
Ди щылгъэр сфлощл вагъуэбэм хэт

*Щхъэзакъуэу сэ сыщыгумацлэм...* <sup>26</sup>

Когда с содрогающейся от смутного времени душой  
В вечерний час взглянул на небо (я),  
Под знаком вопроса притулившейся точкой  
Привиделось мне расположение нашей планеты в созвездии.

*Когда я в одиночестве тревожусь...*

О том, какова роль пребывающего в гуще этих законов человека, Махотлов рассуждать не склонен, идеал человека определяется в его поэзии по большей части опосредованно, через позицию лирического субъекта, в размышлениях о миссии поэта. Непосредственно же о миссии человека в мироздании он говорит не так часто, однако и в этих случаях вера в определяющую роль человека несомненна. Абсолютно в духе того образа, в который трансформируется мироздание, актуализируется и смысл присутствия человека в этом мире. Человек – это завершающая строка стихотворного произведения, в которой сосредоточен весь его смысл:

Дунеишхуэр усэу щытмэ... Цыхур  
Купщлэу хъуар зыхэль иужь сатырщ».

*Сэ си жагъуэщ цыхум зиггэпагэм...* <sup>27</sup>

Если огромный мир является стихотворением... (То) человек  
(Это) вобравшая в себя весь его смысл финальная строка

*Мне обидно, если человек возгордился...*

При том что законы, которые диктует ему бытие, чаще всего несправедливы, лирический субъект Махотлова никогда не ощущает себя пылинкой мироздания, и в то же время он не «воспаряет» над Вселенной. Будучи глубоко осведомленным в законах мироздания, он виртуозно владеет искусством отталкивания от противного ради доказательства своих доводов. Этот дар с наибольшей полнотой даст о себе знать в сборнике «Стихотворения» 2001 года:

Дунейр пфлэмылэфыжу ухъун папщлэ,  
Зэ флэкл нэхъ мыхъуми, фыщэу плъагъун хуейщ.

*Дунейр къищэхэжынуц зы зэман...<sup>28</sup>*

Чтобы охладеть к этому миру,  
Надо (до этого) хоть раз, но безгранично полюбить его.

*Обрушится когда-нибудь весь мир...*

Он умеет удерживать равновесие, берегающее его от избыточной скорби и саморазрушения:

Гурылуэгъуэу щыткъым ди пщэдейр.  
Арагъэнщ дунейр щлэхъэлэмэтыр.  
Уи псэр зыхуэныкъуэр занщлэу бгъуэттэм,  
Къэбгъуэт псори хъунут пудыклеп.

*Хьэлэмэту къиггэщлэщ дунейр...<sup>29</sup>*

Неясен наш завтрашний день.  
Потому, наверное, мир интересен.

Чего жаждет душа, если б сразу обретал ты,  
 Все обретенное обесценивалось бы.

*Интересно устроен мир...*

Примечательно, что лирический субъект, постигающий царящие в мироздании закономерности, открывающий их безрадостный смысл, редко воспринимает их как личную драму. Здесь нет той единичности, которая обычно придает психологическое напряжение подобного рода «открытиям». Субъект или размышляет от лица «мы», или же, рассуждая от своего лица, обнаруживает интенциональную устремленность к обобщенному множеству, к человечеству. Всякая закономерность, формулируемая при этом в финале произведения, по своей емкости приближается к афоризму, потому даже в тех случаях, когда заходит речь о собственной судьбе, вырастает обобщающий контекст, в котором все оказываются равны. Таково, например, стихотворение «Когда-нибудь обрушится мой мир...» («Зэ мыхъуми зэ дунейр къыстекъутэнущ...»). Исполненное провиденциальных настроений размышление о судьбе собственных духовных достижений рисует поэту тревожные картины: сочиненные им песни бросают в огонь, убивают того, кто лелеет в своей душе светлые мечты, затем является сумрачный всадник и отнимает последнюю надежду на возможность когда-либо исполнить свою песнь. Итоговая мысль произведения – в духе выверенной поколениями максимы – это неизбежный закон, в котором трагедия частного сливается с общечеловеческой:

Итланэ сэ слъэкынщ къэспытэжыну  
 Гъуэгуанэу скуар...  
 Упсэуэ сыту гугъу зэхэбгъэкыну  
 Ущлэпсэуар<sup>30</sup>.

И мне тогда осмыслить доведется,  
 Какой был мною путь преодолен...

Живым так трудно разобраться  
Зачем ты жил.

Безусловно, присутствуют в поэзии Махотлова и тона, отчасти смягчающие жесткую неизбежность и неизблемость законов мироздания. Основной противовес этой безрадостности – чистота, в которой поэт провидит один из спасительных векторов как мира природы, так и человека, не случайно он рифмует ее с добротой («кѳабзагъэ / гуапагъэ»). Но все это имеет характер умозрительный. Основной акцент, уравнивающий этот мир, приходится на человека. Человек в его поэзии если и не венец мироздания, то, во всяком случае, начало, способное его облагородить:

Гъащлэр фэншэ хъуауэ къызжевылэ –  
Цыхум игъэдахэр ДАХЭ мэхъу!

*Усум!*<sup>31</sup>

Не говорите мне, что жизнь стала бесцветной –  
Все, что преображает человек, становится ПРЕКРАСНЫМ!

*Два стиха*

Его миссия в мироздании удачнее всего, как нам видится, определена в сравнении «человеческая душа – очи Вселенной»: «Да сохранит Бог человеческую душу – глаза Вселенной...» («Если бы на земле не было множества хороших людей...») – «Дунейм и ниті цыхупсэр тхъэм къихъумэ...» («Цыхуфлхэр щылъэм куэду темытамэ...») <sup>32</sup>.

Таким образом, диалог с мирозданием в поэзии Нарзана Махотлова, проходя стадию осмысления неизбежных и во многом алогичных законов бытия, трансформируется, в конечном итоге, в косвенный диалог с человеком.

Глубоко индивидуализированная манера письма в адыгской поэзии рассматриваемого периода заявила себя в творчестве *Латмира Пшукова*. Его стихи, выдержанные в спокойных интонациях, опираются в основном на незамысловатые образы,

воссоздавая вполне привычные настроения, однако находимые им созвучия расширяют смысл сказанного, заставляя понять, что связь между явлениями может быть гораздо глубже и неожиданнее, чем кажется на первый взгляд:

Кlэрыцтхьэркьым блыным си lэфракlэр,  
 Кьoгузукlри жыжэ си псэр ираджэ,  
 Кьыгуоукlри блыныр утыкур мэхьу сабэ,  
 Си псэ тlэкlур мы сапэм lэцlахтэмэ псапэм.

*Кlэрыцтхьэркьым блыным...* <sup>33</sup>

Не пристывает к стене мой локоть,  
 Окликают и в даль мою душу зовут,  
 Обрушивается стена, и центр площадки покрывается пылью,  
 Если бы душу мою сняли с этого острия ножа, явили бы милость.

*Не примерзает к стене...*

В оригинале созвучие глаголов *обрушивается* – *окликает* (*кьoгузукlри* – *кьыгузукlри*), создавая единство внезапного звука и внезапного движения, интонирует образ опасности, беззащитность лирического героя перед которой и робкая надежда на спасение объединены в аллитерирующей цепочке *псэ – сабэ – сапэ – псапэ* («душа – пыль – кончик ножа – милость»). Подобные созвучия чаще всего сосредотачиваются на опорных в контексте стихотворения понятиях, определяют ритм образа. В стихах Л. Пшукова они возникают за счет глубокой концевой рифмы, эпизодически появляющейся внутренней рифмы, омонимов, анафор и амплификаций.

Иногда несколько таких приемов используются в пределах одного произведения и, конечно, это несколько утяжеляет восприятие. Однако это именно тот случай, когда «словом поверяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире» <sup>34</sup>. При чтении вслух не всегда успеваешь перестроиться, артикуляция



Хоть слово может сердце ранить, убить его оно не может.  
 Что бы ни забрали у человека, ему остается душа,  
 Но если нет того, кто ее дополняет, жизнь мрачна.

Единство, создаваемое в оригинале вариацией *уэ – уи – лу – у – уо – уа*, пронизывает весь текст, построенный в форме монолога. Обращение героя к самому себе – «уэ» («ты») – словно проглядывает в образах, которые составляют ценности его мира – *уэрам, унэ, усэ, уэрэд* (улица, дом, стих, песня), в полных решительности и горечи призывах *уемыджэ, умылыгъ, укълэьмыджэ, укълэьмыгъ* (не зови, не храни, не окликай, не оплакивай). Ассонанс усиливается повторами, сообщающими переживанию стремительный ритм, а звуковые вариации (переходы от плавности к краткости), в которые внедрен звук *у*, придают ему напряжение, это притом, что случаи, когда он оказывается в ударной позиции, в стихотворении единичны.

Надо сказать, что образы, выделенные здесь созвучиями, отнюдь не случайны. Они встречаются почти в каждом стихотворении Пшукова. В общем-то, все они входят в повторяющуюся картину, в которой каждый раз оказывается обозначенной комната и ряд ее деталей: окно, свет, фотография, стихотворные строки (еще не завершенные или завершенные, но уже никому не нужные). Легко заметить, что все перечисленное – атрибуты личностного пространства и домашнего мира. По идее такой акцент предполагает закрытость, некоторую отгороженность от мира внешнего. Но герой Л. Пшукова не придает этому пространству таинственности, охотно впуская в него читателя.

С образом комнаты всегда связывается душевная драма героя. Таково стихотворение «*Немая фотография...*» («*Сурэт бзагуэ...*»), во многом напоминающее есенинское «Письмо к женщине». Здесь – наполненный теми же настроениями косвенный диалог с любимой, кидающей герою упреки, та же мучительная замкнутость в пространстве, та же напряженность, но Л. Пшуков обрывает реакцию героя на слова женщины замечательным ироническим пуантом:

Сурэт бзагуэ, сыхьэт пцлыупс,  
 Зи фэр шэхуу пыкла блынджабэ...  
 Къыхэсхами факъырэлус,  
 Силыхыныр фи пашхьэм иклагъэщ<sup>36</sup>.

Немая фотография, лживые часы,  
 Бледная как воск стена...  
 Пусть избрал я путь бедствования,  
 Умереть пред вами – последнее дело.

Комната способна многое поведать о внутреннем состоянии героя. Чаще всего она сопровождается эпитетами холодная, пустая («Сердце тоскует одиноко в комнате холодной»; «Не могла уже дышать свободно моя пустая комната»). Она навсегда оставлена той, кто дорог его сердцу. Постоянный мотив, при-мыкающий к образу холодной комнаты – дождь и ветер, бьющиеся в окна: «Си абджынэ жэщлар къыхиудурэ, / Си гупсысэ шэщлар зэпиудурэ / Уэшхыр къошхыр, кошхри къошх»<sup>37</sup> («Зэгуэудурэ, зэхуэмыдэурэ...»). – «Истонченное стекло моего окна выбивая / Мою напряженную мысль перебивая / Дождь идет, идет и идет» («Разбиваясь, разнообразно...»); «Уэшх етам игъэхьуцлэрт абджыпсыр. Зы абджынэ хэхуат си щхьэгъубжэ хьэху хьуам, / Къыщлэджалэрт си пэшым а жьыбгъэр»<sup>38</sup> («Схужымылэр арат...»). – «Неистовый дождь вынуждал стекло брызжать. / Выпало одно стекло из моего окна, оказавшееся лишь временным, / Ввалился в мою комнату этот ураган» («Это то, что не мог я высказать...»).

Дождь крушит окна, смывает следы, рвется в дом. Он «холодный», «сырой», «неистовый» и в то же время – «живительный», «желанный». Ветер рвет недописанные стихи, дождь смывает их со стола, но герой Л. Пшукова никогда об этом не сокрушается.

Интересно то, как представлен в этой комнате свет. Свет, горящий в помещении, и свет солнца оказываются в поэзии Л. Пшукова соотнесенными. Тот, что в помещении, ярок настолько, насколько ярок свет, который горит в душе («мой

свет»). Иногда он радует, как в стихотворении «Дождь», но чаще всего – это свет усталый, жалкий, тусклый, назойливый. В отношении этого образа многое говорят два перекликающихся между собой стихотворения «Мой свет не горит...» и «Рассвело...», где образ света, зажженного в помещении, превращается в метафору удрученного состояния героя.

Бытовая деталь, которая постоянно здесь упоминается – фотография. На ней запечатлен образ бывшего счастья. Но этот образ безмолвен («сурэт бзагуэ» – «немая фотография») и обманчив («сурэтым жиэр мыпэж...» – «неправду фото говорит...»), отсутствие фотографии – горестный знак ухода той, что дорога, из жизни лирического героя. Уничтожение фотографии, так же как и уничтожение стихов, не вызывает сожалений («...не читай строки того, кого любишь... не храни фото того, кого любишь» – «...фһыуэ плъагъу и сатырхэм уемыджэ ... фһыуэ плъагъу и сурэт умыһыгъ»). Ведь она, как и стихи, бессильна удержать в себе ту, кто дорог душе.

Стихи связаны с болью: «Если стих болит, он подобен открытой ране». Чаще всего речь идет о недописанных строках – глубоких чувствах, которые оказались ненужными: «Зэфһызотхъыж ныкъуэтхыу къэна усэр, – / Зэпыту уклуэ, зэрысщһынуры сыт? / А усэр и хуцхъуэгъуэми псэ узым, / Ар зи хуцхъуэгъуэр лһащ, сыхуэарэзыщ»<sup>39</sup> («Нэху щащ...»). – «Рву оставшийся недописанным стих, – / Пропади он пропадом, зачем он мне? / Если и был он спасением болеющей души, / Спасаемая умерла, пусть покоится с миром» («Рассвело...»). Они бессильны передать дорогой сердцу образ, стало быть, бессильны излечить душу: «Си сатырхэм уахэклуэддыклат – / Цһыхум усэр щхъэ и клуэддыкла-плэ?»<sup>40</sup> («Бостей тхыпхъэ...»). – «Ты исчезла из строк моих – / Почему стихи становятся местом исчезновения человека?» («Узор на платье...»).

«Охладевшие» строки и опустевшая комната – тождественные символы утраты. Однако то, что стихотворение является бессильным свидетельством пережитого, не отрицает в поэзии Пшукова традиционного представления о великой силе слова. Нетрудно заметить афористическую непреложность, внедрен-

ную в строках: «Усэр жыбггэм хэклуадэми, гу кьуэпсым флонэ, / Псалгэм гур цуэфми имыуклыф» («Уэрам сабэм хашыхьу кьыс-хуадзыжа гу лэмыщлэ») <sup>41</sup>. «Но стих, уносимый ветром, цепляется за корень сердца, / Хоть слово может сердце ранить, убить его оно не может» («Горсть сердца, что кинули мне обвалянной в уличную пыль...»). И параллельно известному утверждению о смертоносной и животворящей способности слова здесь подмечена удивительная жизнестойкость человека, которая преодолевает любые горести, и слово, ранящее сердце, в их числе.

Подобное преобразование устойчивых выражений, вплетение их в ткань стиха – одна из примечательных особенностей стиля Л. Пшукова. Осуществляется она в основном с опорой на максимы и устойчивые словосочетания кабардинского языка. Вот некоторые примеры: «Кьыщлачар анэ бггяфэм / Хэту щытми мэклуэд». – «Оторванный от материнской груди, / Кто бы он ни был, погибает» в противоположность пословице «Даже оторванный от материнской груди, и тот выживает»; «Сыщылэзум дежи зыслэжынкьым / Сыщыллыным дежи сабырынщ / Сигу слэщлэкыу «екъуу ежьэжымур», / Ар лэпкълэпкълщыкълутым хуэпэжынщ» («Сыщылэзум дежи...»). – «И когда настанет время умирать, не стану убиваться / И когда настанет время явить мужество, будет спокойно / Сердце, которому «положено от меня удрать», / Оно сохранит преданность телу» («И когда настанет время умирать») – здесь смягчается, и тем самым переводится в план будничности, максимализм старинной кабардинской пословицы «Явить мужество или умереть!». Преобразование клише, устойчивых выражений, во многом определяет стремление поэта не только «вывести предмет (и слово) из автоматизма восприятия» <sup>42</sup>, но не потерять себя в том, что стало давно привычным.

Суммируя наши наблюдения, мы, конечно, не возьмемся утверждать, что эстетические координаты, определяемые в рассмотренных произведениях, являются типичными для творчества целого поколения. Тем не менее, некоторые установившиеся, объединяющие четырех, на наш взгляд, достаточно не

похожих друг на друга авторов незначимыми быть не могут. Так, на уровне эмоций и идей заметен напряженный интерес к личностному миру и созерцательное отношение ко всему, что находится за его пределами. В плане образов – предельная интенсификация духовной компоненты изображаемого, что, в свою очередь, сказывается на особенностях поэтической техники, вызывая сложное соотношение замкнутых двустушии (З. Канукова), обилие детализирующей лексики (М. Тлостанова), смыслопорождающую звукопись (Л. Пшуков).

Если попытаться одним словом обозначить черту, роднящую творчество рассмотренных авторов, то это – неровность, проявляющаяся на всех уровнях стиха, кстати, совершенно не характерная для поэзии старшего поколения (поэтому, вероятно, его смутившая), зато вполне отвечающая духу рубежного времени. То, что имело место в творчестве предшественников как эксперимент или же как исключение, здесь становится доминантным. Что же касается непонимания или неприятия предшествующим поколением поисков младшего, и вытекающих отсюда последствий, то, вероятно, они найдут объяснение в исследованиях, раскрывающих особенности развития художественного творчества в условиях культуры постфигуративного типа.

Возвращаясь к проблеме разности «внутренней» и «внешней» точек зрения, затронутой нами в начале, отметим, что элементы художественности, оказавшиеся заметными в региональных пределах, в соотношении с общекультурным контекстом окажутся явлениями далеко не нового порядка. И звукопись, и хаотичность переживания, и проникновение за грани видимого мира – факты, мировой поэзии хорошо известные.

Но позволяет ли, в таком случае, региональный контекст называть поэзию молодого поколения новейшей в качественном, а не в хронологическом отношении? Однозначно ответить на этот вопрос трудно. С одной стороны, все ее новации, какими бы интересными они не были, осуществлялись строго в нравственно-эстетических рамках адыгской поэзии в том виде, в каком она предстала к

концу прошлого столетия. Поэтому о попытках коренной трансформации нравственно-эстетической системы, о значительных скачках в развитии говорить не приходится. А с другой стороны, вряд ли вообще правомерны окончательные выводы, если творческий поиск целого поколения оказался прерванным. Среди названных авторов на сегодняшний день активно публикуется лишь Л. Балагова. Другие заявляют о себе лишь изредка. Второй сборник стихов З. Кануковой вышел спустя целое десятилетие после «Бус с неба», сборник Л. Пшучкова – через четырнадцать лет после «Отметины на сердце». После «Стихотворений» (2001) Н. Махотлова последовало затяжное молчание, которое, хочется верить, предваряет новый этап его творческой судьбы. Плеяда, подававшая большие надежды, тихо трансформировалась в талантливых одиночек.

Ситуация складывается парадоксальная: в кабардинской поэзии новейшего периода невозможно выделить лидера. Конечно, в эти годы появлялись интересные произведения поэтов старшего поколения, но их талант – факт давно признанный, состоявшийся более полувека тому назад и к рассматриваемому периоду как явление нового порядка не принадлежащий. Таким образом, мы имеем случай, когда об уровне художественности новейшего этапа приходится рассуждать в условиях временного разрыва в творческом развитии поколения, которое его представляет.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Шайтанов И. О.* Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М., 2007; *Инфантильные и пубертатные* // Арион. 2003. № 3. С. 27.

<sup>2</sup> Ввиду существования разных мнений относительно термина «региональная литература» отметим, что мы придерживаемся точки зрения А. Н. Власова: «В понятие региональная литература входит совокупность текстов, созданных местными авторами и востребованных местными читателями, словом, все то, что составляет письменную и устную традицию края. Региональная литература – это система нарративных текстов, функционирующих в контексте локальной культурной традиции»; *Власов А. Н.* Образы святых подвижников на русском

Севере. Региональный аспект изучения памятников письменности // Рябининские чтения – 1995: Материалы Международной научной конференции. Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижы», 1997. С. 12.

<sup>3</sup> *Бештоков Х. К.* Родник адыгской словесности: Критика (на каб. яз.). Нальчик, 2009.

<sup>4</sup> В нашем случае необходимо вспомнить сборник «Утренняя заря» (1991) Л. Пшукова, опубликованный им в период школьной учебы, сборник стихов для детей «Игра в прятки» (1992) З. Кануковой, сборник юношеских произведений Л. Балаговой «Одинокая ветка» (1991) и «Мелодии сердца» (1994) Н. Махотлова.

<sup>5</sup> *Канукова З. С.* Бусы с неба: Стихи (на каб. яз.). Нальчик, 1997.

<sup>6</sup> Здесь и далее переводы подстрочные наши. – *И. К.*

<sup>7</sup> *Канукова З. С.* Указ. соч. С. 90.

<sup>8</sup> Там же. С. 63.

<sup>9</sup> Там же. С. 99.

<sup>10</sup> Там же. С. 83.

<sup>11</sup> Там же. С. 39.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> См.: *Высоцкая Н.* Три монолога: существует ли «женская поэзия»? // Литературная газета. 1983. 16 марта. С. 5; *Степанян Е.* Что скажет Камена...: Заметки о женской поэзии // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 52–55; *Мелихов А., Елагина Е.* Ангелы стихов не пишут: Женское и мужское в жизни и в поэзии // Литературная газета. 1998. 12 авг. № 32–33. С. 10.

<sup>14</sup> *Глостанова М. Х.* Предрассветные думы: Стихи (на каб. яз.). Нальчик, 1997. С. 5.

<sup>15</sup> Там же. С. 24.

<sup>16</sup> Там же. С. 10.

<sup>17</sup> Там же. С. 19.

<sup>18</sup> Там же. С. 45.

<sup>19</sup> Там же. С. 8.

<sup>20</sup> Там же. С. 10.

<sup>21</sup> Там же. С. 46.

<sup>22</sup> *Махотлов Н. Ш.* Разговариваю с камнем: Стихи (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 1997. С. 38.

<sup>23</sup> Там же. С. 22.

<sup>24</sup> Там же. С. 30.

<sup>25</sup> Там же. С. 35.

<sup>26</sup> Там же. С. 76.

<sup>27</sup> Там же. С. 101.

<sup>28</sup> *Махотлов Н. Ш.* Стихотворения (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2001. С. 48.

<sup>29</sup> Махотлов Н. Ш. Стихотворения (на каб. яз.). Нальчик: Эльбрус, 2001. С. 50.

<sup>30</sup> Там же. С. 53.

<sup>31</sup> Там же. С. 47.

<sup>32</sup> Там же. С. 65.

<sup>33</sup> Пшуков Л. Х. Отметина на сердце: Стихи (на каб. яз.). Нальчик, 1997. С. 53.

<sup>34</sup> Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 175.

<sup>35</sup> Пшуков Л. Х. Указ. соч. С. 56.

<sup>36</sup> Там же. С. 26.

<sup>37</sup> Там же. С. 3.

<sup>38</sup> Там же. С. 14.

<sup>39</sup> Там же. С. 29.

<sup>40</sup> Там же. С. 64.

<sup>41</sup> Там же. С. 56.

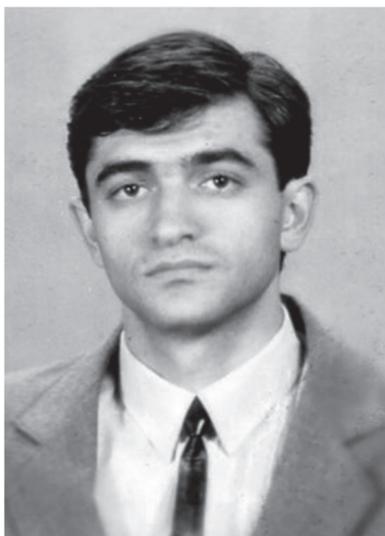
<sup>42</sup> Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 218.



## **МОТИВ НЕПРИКАЯННОСТИ В ПОВЕСТИ ЗАУРА КАНКУЛОВА «ЗАТЕРЯВШИЙСЯ В ГОРОДЕ»**

Повесть «Затерявшийся в городе», как и личность ее автора, Заура Канкулова (1967–1992), – явление адыгской литературы, исполненное трагического смысла и глубокой тайны. Уже первые писательские опыты Канкулова, появившиеся на страницах республиканской периодики в конце 1980-х, определенно выдавали человека с неординарным мышлением, художника напряженного поиска. Однако наибольшую известность ему принесла повесть «Затерявшийся в городе», создание которой, судя по всему, пришлось на период учебы в МГУ, на факультете журналистики, куда Канкулов перевелся с филологического факультета Кабардино-Балкарского государственного университета, и который успешно окончил в 1992-м. Его жизнь трагически оборвалась в том же году. Рукопись повести была обнаружена спустя несколько лет Зариной Кануковой, и опубликована с ее послесловием в журнале «Ошхамах»<sup>1</sup>.

Энергетика его дарования уже в начале творческого пути не оставляла равнодушным его окружение. Сверстники, студенты филологического отделения, устраивали обсуждения его рассказов. Тонкое участие в становлении начинающего писателя, в утверждении его художнической позиции принимали педагоги – Нина Шогенцукова, Зара Бижева. Им же, наряду с Зариной Кануковой, Хамидом Кажаровым, Борисом Кагермазовым, Борисом Утижевым спустя несколько лет после гибели Канкулова суждено было проделать скрупулезную работу по сбору и подготовке к публикации его творческого наследия.



Заур Канкулов.  
Конец 80-х.

Так в 2004 году увидел свет сборник «Затерявшийся в городе», куда, помимо одноименной повести, вошли пять его рассказов, известных на сегодняшний день.

В 2009 году повесть «Затерявшийся в городе», переведенная на русский язык Ларисой Маремкуловой, была включена в сборник «Цепи снеговых гор». Сборник вышел в Москве и представил русскоязычному читателю наиболее интересные произведения северокавказской прозы последних десятилетий.

Несомненно, что со времени написания повести, ее выхода к читателю, заметно изменился социально-психологический фон адыгской литературы, в ней появилось немало нового и интересного, но и в новом контексте уникальность художественного феномена Заура Канкулова осталась очевидной – «...аналогов ему не было и до наших дней нет»<sup>2</sup>.

Погружаясь в проблемы и образы, порожденные эпохой экономического и культурного кризиса конца 80-х – начала 90-х годов, молодой автор ставил перед собой непростую задачу – в небольшом по объему полотне представить многомерное изображение современности, найти адекватные средства, чтобы передать ее деформирующуюся ментальность.

Это была эпоха, когда размывание и смещение ценностных границ происходило с особой интенсивностью, что не могло не порождать в людях ощущение неприкаянности. Смещенность границ, ощущение собственной неприкаянности входили в литературу, обретая в ней закономерность мотива. Как нам

предстоит увидеть, мотив неприкаянности воплотился во всех проблемных узлах повести «Затерявшийся в городе».

Состояние неприкаянности в его наиболее распространенном понимании, как душевная бесприютность и неустроенность (неприкаянный – «не находящий себе места, беспокойный, а также не имеющий постоянного места, положения в жизни, неустроенный»<sup>3</sup>), присутствует в повести как лейтмотив воссоздаваемой «картины мира» и как определяющая черта обитающих в ней героев. На магистральную роль мотива неприкаянности указывает также и заглавие произведения – «Затерявшийся в городе».

Заур Канкулов исследует тот аспект действительности, который ему ближе всего – реальность родного этноса, и выбирает героев, близких ему по возрасту – это молодые люди, которым предстоит вступить на дорогу новой, взрослой жизни. Вчерашние школьники Феликс, Коля, Залина и Ахмед, совершенно разные по складу характера, озабоченные столь же разными и в то же время вполне типичными для их возраста вещами. Кто-то из них переживает светлое чувство первой любви, с меньшей или большей степенью энтузиазма размышляет о выборе профессии (Феликс и Залина), кто-то пытается определить наиболее верный жизненный путь (Ахмед), кто-то стремится реализовать свою жажду доминирования (Коля).

Ничего из всего этого еще не свершилось, но начало и итог уже пересекаются: Феликсу еще только предстоит предать свое светлое чувство, оставив Залину на поругание хулиганам, Ахмеду только предстоит разочароваться в истинах Корана и отвернуться от него, но образ «затерявшегося в городе» уже курсивом проходит через пространство повести, внося в него настроение обреченности: *«Страх, необъятный страх черным дымом обволакивает его, стискивает до дрожи в ногах, гонит и не дает остановиться. Стиснуть зубы. Ни звука. Ни стопа. Снова городская улица. Лечь бы, но некуда – земля горит. Что это, помутнение рассудка? Он перестал ориентироваться во времени и пространстве...»*<sup>4</sup>.

Инверсивное восприятие событий задано самым началом

повествования. Произведение открывает диалог уже надломленных жизнью героев, и первая из череды «неприкаянных», кого мы видим – это Залина, некогда кроткая девушка в белом платьице, державшаяся за свою любовь как за спасительную нить, по-настоящему и, как говорит автор, не по-современному преданная ей. Начало повести являет Залину в образе сумасшедшей, что заранее определяет вектор дальнейшего прочтения и восприятия истории ее любви, о которой читателю пока только предстоит узнать. Тихий носитель лирического начала повести, Залина с первых же строк изображается у своего печального итога, – навсегда утратившая смысл жизни, обреченная на беспорядочные скитания: «Перестань шляться по улицам как полоумная!»<sup>5</sup>, – раздраженно бросает ей Феликс.

Мир ее опрокинут и ничего спасительного случиться в нем уже не может. Беседующий с ней Феликс, вроде бы сумевший отмежеваться от пережитого, обрести почву под ногами и благополучно существовать в потоке будней – семья, работа, друзья, – как станет ясно в дальнейшем, совершает всего лишь короткую остановку, перед тем как потерять дорогу и заблудиться навсегда.

К пониманию того, что в образе блуждающего в смятении по городу мужчины заложена предопределенность судьбы самого Феликса, автор подводит читателя постепенно, по мере развития событий.

Как уже сказано, события выстраиваются вокруг ключевого этапа в жизни главных героев – это время их перехода из стихии школьного коллективизма во внешнюю действительность, в самостоятельную жизнь, потому их история – это история выбора пути и обретения собственной цельности. В семантике этого перехода своеобразно проступает трансформированный во времени обряд возрастной инициации.

Переход подростка во взрослую жизнь сам по себе сложен. Переход, совершаемый в мире хаотических ценностей, сложен вдвойне. Варианты посвящения во взрослую жизнь, прохождения инициационных ступеней могут быть разные.

И степень осознания данного рубежа способна многое пове-  
дать о внутреннем мире героев.

Наибольшая степень духовного напряжения в этом смысле выделяет Ахмеда. Пожалуй, в отношении именно этого героя понятие «посвящение» подходит органичнее всего и ближе всего к своей изначальности, ведь глубинный смысл посвящения «... всегда религиозен, потому что изменение экзистенциального состояния происходит в результате религиозного испытания. Посвященный становится другим человеком, ибо ему открывается религиозная сущность Мира и Жизни»<sup>6</sup>.

Не по годам серьезный, вдумчивый парень, Ахмед умеет «разговаривать с Кораном». Обучил его этому дед Бекул, «одичавший старый отшельник». Именно через мудрость Бекула Ахмед надеется найти разрешение своих терзаний и получить совет в выборе жизненных приоритетов (как надо жить: в свое удовольствие или согласно истинам Корана?). С позиции духовного бытия совет деда Бекула аксиоматичен и предсказуем: «Помни мои слова. Живешь, пока желаешь познать что-то. Сердце в чистоте храни. Для праведного человека не то что творить негодее, а и помыслить о плохом – великий грех»<sup>7</sup>. Как знак посвящения можно трактовать то, что Бекул передает юноше свой Коран, и дает ему позволение клясться на нем при надобности.

Ахмед духовно богат. Из всех молодых людей, представленных в повести, он единственный, в ком наиболее ощутима сила, восходящая от родных корней. Он знает отвергнутый и позабытый не только его сверстниками, но и поколением их родителей родной язык наршу. Для него значим авторитет предков, что явствует из его привязанности к своему «наставнику», деду Бекулу (как увидим дальше, для Коли, Феликса и Залины связь с предками разорвана окончательно). Он освоил язык, на котором нужно «разговаривать» с Кораном и теперь посвящен в его истины. Однако все это не избавляет его от чувства неприкаянности.

Трудно судить о том, насколько это знание приближает Ахмеда к религиозной сущности Мира и Жизни, но он постиг,

что Коран наделен душой. В нем, в Коране, образ, за которым юноша уже способен прозревать отчетливую модель жизни и поведения. Книга эта с лицом смиренным и замкнутым «похожа на устоявшегося в мыслях и делах человека», «не криклива в одеянии и словах, не выбалтывает всех мыслей разом»<sup>8</sup>. Но так же ясно Ахмед видит и удручающую разобщенность истин священной книги и законов жизни. «Везде ложь. Сытая, румяная ложь. Наши горные речки отравлены. Мальчик Дидаровых напился из речки... Нана ходила на похороны. Все знают, что винзавод сливает в речку всякую гадость. Знают, а молчат. А что толку говорить? Ходили смельчаки жаловаться. И что?»<sup>9</sup>. С одной стороны – строгое лицо Корана, с другой – абсолютная индифферентность окружающего бытия к этому лицу и к его духовности, оптимистичное следование собственной спекулятивной логике. Отсюда вопросы без ответа, метания Ахмеда между великими истинами Корана и принципом «жить надо в свое удовольствие».

Отчетливое чувство порога, стремление вступить во взрослую жизнь с осмысленными приоритетами, наличие проводника-предка, посвящающего в жизнь, и символа такого посвящения – все это атрибуты инициации. Наиболее сконцентрированно они присутствуют на участке повести, где происходит диалог (мысленный и вербальный) Ахмеда и деда Бекула.

То, что мы обозначили как чувство порога, в жизни Феликса дает о себе знать спонтанно, но неизбежность и драматизм его от этого не ослабевают. В случае с Феликсом встает вопрос уже не о выборе наиболее верного пути, а прежде всего о желании избавиться от постоянно преследующей его шаткости, неустойчивости собственного бытия. Внутренние метания провоцируются здесь уже не двумя возможными вариантами бытия, а мировоззренческим сумбуром, который и приведет Феликса к окончательной потере самого себя.

Можно сказать, что тропа сама выбрала его в то время, когда он, будучи еще совсем мальчишкой, прирос душой к глазастой девчонке. Его тропа рассекает тьму, она ярко све-

тится лунным светом в ночи и отрывается от земли, – это его сокровенный ориентир, ведь на этой тропе он ясно видит силуэт Залины: «Тропа оторвалась от земной тверди и скручивается в спираль. Залина повернулась спиной и собирается убежать на школьный двор. Что он делает здесь? С кем он?»<sup>10</sup>.

Залина и Феликс – двое, которым по какой-то причине уже с ранних лет открылась жизнь в ее высочайшем смысле. Они привязались друг к другу еще в раннем детстве. И вроде бы в этой трогательной истории нет ничего такого уж неординарного. Но обращает на себя внимание то, что в детском осознании этого чувства Феликсом пробивается какая-то удивительная самородная преданность, стойкость. Его это не пугало, – говорит автор о детском сердце, с готовностью приемлющем внезапно возникшее чувство: «Сохранить чувство, родившееся столь рано, не хватит никаких сил, физических и душевных, но Феликса это не пугало. Он протягивал ей упавший мяч, давая понять, что так будет всякий раз, а понадобится носить за ней портфель до скончания века – он и на это согласен»<sup>11</sup>. Однако, озаренная лунным светом тропа, на котором его ждет любимая девушка, пробегает пунктиром через жизнь Феликса, так ничего в ней не изменив, поскольку сделать твердый выбор в пользу этого пути он не решается.

Синхронно в судьбе Феликса проступает образ еще одного пути. Он связан с мистическим ужасом, поскольку, очутившись на нем, герой оказывается чем-то вроде медиума для недавнего прошлого своего народа. Образ пошатнувшейся, уходящей из-под ног или проваливающейся земной тверди теперь сопровождает его постоянно. Неприкаянное прошлое мечется в поисках своего медиума и, наконец, найдя его в лице Феликса, доводит его до полубезумного состояния. Но и выбор прошлого, судя по словам деда Бекула, также неслучаен, он кармически предопределен неприкаянностью предков Феликса: «Оставь свои тревоги. С тобой говорит прошлое. Почему выбор пал на тебя – мне неизвестно. Возможно, в твоей родине много таких, чьи души после смерти не нашли успокоения» (курсив наш. – И. К.)<sup>12</sup>.



Кошмары и видения Феликса – те ступени испытаний, которые он должен пройти. Путь, о котором идет речь, имеет древний прообраз: еще в фольклоре ранних времен «инициация включает временную изоляцию от социума, контакты с иными мирами и их демоническими обитателями, мучительные испытания и даже временную смерть с последующим возрождением в новом статусе»<sup>13</sup>. На этом пути ему доводится пересечься с дедом Бекулом, на какое-то мгновение дед становится его проводником, и жизнь юноши, пусть медленно, но начинает выправляться. Дед Бекул дает ему заветную бусинку-слезу и произносит мудрое наставление: «Живи, не причиняя боли другим»<sup>14</sup>. Однако Феликсу так и не достает мужества пройти ступени инициации до конца, а потому становление личности, нахождение собственного «я», так и не свершается. У Феликса уже есть свой проводник во взрослую жизнь – приятель Коля: «...Он так и слышит голос приятеля и видит его презрительно скривившиеся губы. – Время кошек-мышек прошло, мы уже взрослые. Будь мужчиной и следуй мне во всем, не то...» (...)Феликс понимает, что значит «не то». Если Коля отвернется, кто будет его проводником по жизни? А она, как известно, огромна, трудна, непонятна. С отцом ему не по пути. Залина скрылась за школьными воротами. О матери и говорить нечего, на что ему советы женщины»<sup>15</sup>.

Примечательно, что дед Бекул первоначально предстает перед взором Феликса в каком-то страшном образе из ночного кошмара, Коля же совершенно другой: всегда обаятелен, находчив, остроумен. Колю отличает ясное видение желаемого пути и четкое следование ему, иное дело – каковы ценности, к которым ведет этот путь.

Образ Коли наиболее сложный, ибо многогранно и многократно отрицательный, однако именно в нем прослеживается поступательное движение от состояния юношеской неприкаянности к обретению твердой почвы под ногами. Этот герой тоже проходит посвятельные испытания, но с иным смыслом, здесь «...инициация толкуется как познание зла, приобщение к злу, нечто вроде грехопадения»<sup>16</sup>.

Находчивого и жизнелюбивого Колю резко отличает от его друзей жажда доминирования. Возможно, в этой жажде – попытка бегства от ощущения собственной осиротелости. Оно поселилось в нем еще в детстве, когда вдруг сместились границы между скрытой жизнью взрослых и ребенка: «Стенки тонкие, чего только не услышишь. Коля давно привык подслушивать. Неужели это те двое, что ссорились на кухне? Мать пошептывает-постанывает, отец воркует. Когда Коля впервые подслушал эти звуки за стенкой, он решил, что должен за кого-то из них заступиться. Скорее всего за мать. Она слабая, ей отец спать не дает. Но однажды он услышал, как мать разбудила уснувшего отца. Все смешалось в голове мальчика, и он заплакал. *Кому он нужен на этом свете? Разве он не сирота?*» (курсив наш. – И. К.)<sup>17</sup>. Здесь внешний план его мотивации, но есть и план сокровенный. Душой он устремлен к своей тайной мечте. И мечта эта запечатлена на плакате, висящем на стене его комнаты: «Девушка на стене зовет его, манит. На загорелом теле блестят крупные капли, длинные волосы пластаются по воздуху, подобно крыльям.

Однажды ночью она сошла с плаката и легла рядом со спящим Колей. Он ощущал ее прохладное тело. Кровь стремительно понеслась по его жилам, и в момент наивысшего ее бурления он пробудился»<sup>18</sup>. Сокровенная мечта – девушка с плаката – граничит с ночной грезой. Трепетный момент близости с одной из девушек, с которыми Коля и Феликс познакомились на пляже городского озера, заставил его подумать, что мечта осуществилась. Но то была лишь мимолетная иллюзия, которая, однако, вынуждает героя сделать невольное признание собственного одиночества:

«– Почему ты бегаешь по берегу одна? – спросил вдруг Коля. – Я зову тебя, а ты не слышишь, все убегаешь да убегаешь.

– О чем ты? – удивилась Джульетта.

– Или ты получаешь свободу только ночью? *Трудно жить одинокому. А может, тебе противна эта жизнь и ты обратилась в картину на стене?*»<sup>19</sup> (курсив наш. – И. К.).

Преодоление неприкаянности, прохождение ступеней

инициации осуществляется Колей через женщину. Если восстановить все инициационные ступени, то в начале окажется женщина, которую, по его словам, он познал, когда ездил с родителями на море, следующей – приезжая девушка с вымышленным именем Джульетта, с которой он заводит интрижку на озере; невнятный эпизод пробуждения возле какой-то девушки; престарелая Оля, которой он за деньги оказывает интимные услуги, затем – девушка из общежития, которую он выигрывает в карты, и, наконец, девушка его лучшего друга Залина, над которой он совершает насилие. Идея становления воплощается здесь через реализацию демонического соблазна. В конце повести, когда Коля силой возьмет Залину, оба плана сойдутся: жажда доминирования и овладение мечтой. «Он усмирил вырывающуюся девушку одним ударом кулака. Начал торопливо расстегивать пуговицы. Вот она. Девушка с плаката, наконец она принадлежит ему. Лежит неподвижно. Сейчас он расстегнет все пуговицы и откроется слегка тронутое солнцем прекрасное тело. Раньше она сама спускалась к нему со стены и ложилась с ним рядом своим прохладным телом. А теперь он добыл ее сам...»<sup>20</sup>.

Из всех героев повести Коля единственный, кому удается занять свое место под солнцем. К обретению себя, как и полагается отрицательному герою, он движется через сломанные судьбы других. Он уверенно проходит испытания и сам утверждает себя в статусе проводника. Попытавшийся было взбунтоваться против него Феликс, покорно склоняется перед его властью: «Он пошел к другу. Пошел, чтобы спросить с него. Тот встретил его ласково, провел в комнату. Показал следы от побоев, на чем свет ругая того, кто их нанес. «Я знал, что ты придешь, – сказал он. – Таких, как она, полно на свете, выбирай любую, надоеет – меняй. Она отнимала у тебя свободу».

Феликс молчал. Пора уезжать. И зачем он приехал? Он знал, что с этой минуты никогда не слушается лучшего друга»<sup>21</sup>.

В галерее представленных героев антиподом негативной аксиологии Коли, безусловно, может выступить Ахмед. Но все же, при явной ментальной разнонаправленности Ахмеда и его

сверстников, становится очевидно, что в городе затеряется и он, человек глубокой рефлексии и высокой морали. Разочарованный, испытавший отторжение от принципов, казавшихся ему незбылемыми, он отвернется от Корана. «Он не станет на нем клясться. Не скоро еще человек обратит к нему свое сердце»<sup>22</sup>.

В образе Ахмеда – печаль автора не только о своем поколении, но об этносе, блуждающем в пустоте, а поколение молодежи – оно болезненный «симптом» этого блуждания. Примечательно, что через Ахмеда сначала намечается, а затем сводится на нет оппозиция «село/город», ибо моральная деградация наблюдается и там, и здесь. Человек, воспитанный мудрейшими жителями селения Чарцуко – бабушкой Марем, проживающей в верхней части села и дедом Бекулом, обитающим в его нижней части, он в фигуральном смысле – искомая вертикаль духовного возрождения народа. Бабушку Марем тревожит «недетский взгляд» Ахмеда, Феликс отмечает, что тот «всегда сдержан, а в глазах всегда печаль, словно знает за всеми людьми их роковую ошибку, но прощает их»<sup>23</sup>. (Попутно заметим, что в повести лишь Ахмед и Залина «наделены» взглядом, – глаз других героев мы не видим.) Казалось бы, именно таким людям, как Ахмед, назначено нести упорядочивающее (мессианское) начало в мир хаотических ценностей, но этого не происходит. В финале повести Ахмед, столкнувшийся с жестокой реальностью, приезжает в село, уже «преображенный». Облик его снова оценивается глазами наны: «Внук вернулся. Только это не тот мальчик. Смирный, вежливый. Это не он. Этот обкусал себе губы до крови. И взгляд колючий»<sup>24</sup>.

Мысли автора о своем поколении – в тесной связке с судьбой этноса, его историей, с проблемой оторванности от корней, забвения родного языка, взаимоотношения поколений. В изображенной им картине мира властвует взаимная глухота двух поколений – детей и их родителей: ни традиционного в культуре адыгов (племени наршу, как обозначает их Канкулов) почитания старших, ни даже пресловутого спора отцов и детей. Нет ничего. Они живут в отдельных мирах. «Если чада одеты,

обуты и накормлены – миссия родителей считалась выполненной. При этом послушать их – не было в мире лучше, добрее, внимательнее, мудрее отцов и матерей, чем они. «Наши дети, наше будущее, наша кровь и плоть, наш след на земле» – эти слова произносились часто, а вот высокая стена между ними и детьми их взору была недоступна»<sup>25</sup>. Между поколениями стена, и в этой метафоре проступает искажение привычных границ, ведь, казалось бы, ментальной системе, четко определяющей алгоритм взаимоотношений старших и младших, метафора стены вообще несообразна.

Ментальные трансформации этноса читаются через символы, в которых запечатлеваются его прошлое и современность. Так, трагическая история народа – в образе сорвавшегося в пропасть скакуна: «Злосчастье вцепилось в стремя. Конь рванулся, ободрал ногу до крови и сорвался в пропасть. Большинство народа полегло в той войне, выжившие ринулись к морю, чтобы переправиться на тот берег»<sup>26</sup>. Но Вселенная не терпит пустоты, и в настоящем можно обнаружить симулякр коня – ослики, – своеобразное олицетворение выносливости и жизнестойкости, «А ведь одно время была установка избавляться от животных, олицетворяющих пережитки старины. И отбирали их, и вывозили, но порода возрождалась с поистине ослиным упрямством»<sup>27</sup>.

Не менее красноречивый символ трансформаций – лежащий во дворе деда Бекула камень в виде собаки: «Из окна камень виден хорошо. Он похож на огромного пастушьего пса. Положил тяжелую голову на лапы и выжидает. Вот-вот поднимет к небу морду и завоет, столько долго и протяжно, что в душе человека не останется места для сколь-нибудь цельной мысли. А горы вдалеке так и притаились в ожидании этого воя, готовые отозваться на него всей силой многоголосого эха, слышимого во всех пределах осиротевшей земли»<sup>28</sup>. Каменная собака не покидает своего места. Она – символ несгибаемой воли той горстки адыгского народа, которая осталась на родной земле. Камень этот привезли в дни переселения, перевезли на арбе со старого подворья. Всем своим видом он

свидетельствует о возвышенном и монументальном смысле бытия этноса, о том смысле, который когда-нибудь должен осуществиться, и даже горы ждут его воплощения. Но вместо воплощения возвышенного смысла напряженному ожиданию отвечает совершенно другое – вой приبلудной собаки: «Из-под поленницы неподалеку от костра раздался протяжный собачий вой. Феликс вздрогнул и невольно вцепился в руку Ахмеда.

– Не пугайтесь, парни, спокойно сказал дед. – Приблудная собака там оценилась. Облюбовала себе место жительства, что поделаешь. Впервые слышу, чтобы выла»<sup>29</sup>.

Среди символов трансформаций трудно оставить незамеченными памятники. Сильный, крепкий Тембал, который охраняет вход в парк, и монумент на въезде в село Чарцуко. Оба были установлены как символ новой, счастливой жизни народа. Один ночами срывается с места, другому просто-напросто периодически сносят голову, не давая возможности войти в определенный образ и утвердиться в нем: враг народа, многострадальный старый пасечник, нищий с протянутой чашей... «этот давно никому не нужен. И вряд ли у него хватит сил срываться с места и разгуливать по ночам»<sup>30</sup>. Наводящий жуть истукан Тембал ночами с грохотом покидает свой постамент и отправляется по какому-то мистическому маршруту в странное место на окраине города. Несмотря на постоянные коннотации несокрушимой мощи Тембала, неприкаянность воплощена здесь в ее изначальном смысле, как отсутствие постоянного пристанища для грешной, не покаявшейся души.

В повести есть момент, когда на улицах города появляются неприкаянные души. Момент этот почти незаметен, поскольку всплывает мимоходом в описании постепенно налаживающейся жизни Феликса. Провалив экзамены в чужом городе, молодой человек принимает самостоятельное решение остаться в столице, чтобы посещать подкурсы. Это именно тот этап, когда история Феликса, после встречи его с дедом Бекулом, наконец-то высветляется и в этом высветлении даже начинает проглядывать поступательность. Соскучившись по родным и Залине, он едет в родной город, скоро день его рождения. Этап

налаживания жизни, теплота, которая накатывает волнами на душу Феликса, и влечет ее домой, день, который обещает новое рождение... В контексте всех этих светлых настроений и обнадеживающих событий прозвучит фраза: «Я ажалкэ дунейм емыхыжахэм я псэхэр уэрамхэм кышыдыхьэ жэцт»<sup>31</sup> / «Это была ночь, когда по улицам бродили души умерших не своей смертью». Именно эта фраза и предвещает страшную кульминацию в разрывании мотива неприкаянности.

В любой культуре и любой художественной системе молодежь символизирует будущее. Ахмед, Залина и Феликс, каждый со своим сценарием, каждый по своим причинам, из состояния юношеской неприкаянности переходит в небытие. Беспощадная позиция автора «Затерявшегося в городе» в том, что будущего он не видит. Всепоглощающие страхи Феликса не разрешаются катарсисом, и, говоря откровенно, в эпизоде надругательства хулиганов над его девушкой безвыходность его положения видится не вполне убедительной. Можно ведь было, по крайней мере, позвать на помощь? Ведь была возможность хотя бы «повязать» насильников на месте преступления. Но автор дает ему убежать, совершить скачок от едва начавшегося высветления жизненных ориентиров к гибели, духовной и физической... Без преувеличения можно сказать, что произведение Заура Канкулова – не просто уникальный факт художественной литературы, оно само по себе есть прохождение через мистериальную смерть, после которой можно либо возродиться в новом качестве, либо отступить перед собственной слабостью.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Къанкъул З. Къалэм дэгъуэщыхьа: Повесть // Гуашхьэмахуэ (Канкулов З. Затерявшийся в городе: Повесть // Ошхамахо). 1995. № 1. С. 3–52.*

<sup>2</sup> Из послесловия Нины Шогенцуковой к повести З. Канкулова «Затерявшийся в городе» // Цепи снеговых гор. Повести писателей Северного Кавказа. М.: Фолио, 2009. С. 187.

<sup>3</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1990. С. 408.

<sup>4</sup> Канкулов З. Затерявшийся в городе // Цепи снеговых гор. Повести писателей Северного Кавказа. М.: Фолио, 2009. С. 134.

<sup>5</sup> Там же. С. 111.

<sup>6</sup> Мирча Элиаде. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/355327-tajnie-obshestva-obryadi-initiatcii-i-posvyasheniya.html> (дата обращения: 01.02.2016).

<sup>7</sup> Канкулов З. Указ. соч. С. 119.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. 122.

<sup>10</sup> Там же. С. 142.

<sup>11</sup> Там же. С. 141.

<sup>12</sup> Там же. С. 173.

<sup>13</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 21.

<sup>14</sup> Канкулов З. Указ. соч. С. 173.

<sup>15</sup> Там же. С. 142.

<sup>16</sup> Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 21.

<sup>17</sup> Канкулов З. Указ. соч. С. 131.

<sup>18</sup> Там же. С. 131.

<sup>19</sup> Там же. С. 139.

<sup>20</sup> Там же. С. 185.

<sup>21</sup> Там же. С. 186.

<sup>22</sup> Там же. С. 186.

<sup>23</sup> Там же. 180.

<sup>24</sup> Там же. С. 186.

<sup>25</sup> Там же. С. 183.

<sup>26</sup> Там же. С. 120.

<sup>27</sup> Там же. С. 114.

<sup>28</sup> Там же. С. 122 – 123.

<sup>29</sup> Там же. С. 174.

<sup>30</sup> Там же. С. 169.

<sup>31</sup> Къанкъл З. Къалэм дэгъуэщыхъа. (Канкулов З. Затерявшийся в городе: Повесть, рассказы). Нальчик: Эльбрус, 2004. С. 49.



## АРХЕТИП ЖЕНЩИНЫ В СБОРНИКЕ СТИХОВ БЭЛЛЫ АБРОКОВОЙ «СЕРЕДИНА»

Творческий путь Бэллы Аброковой, известного в Кабардино-Балкарии журналиста, от ранних художественных опытов к появлению отдельного сборника произведений оказался долгим и вдумчивым. Ее первые рассказы стали появляться на страницах республиканской периодической печати в 1980-х, а в 2011 году увидела свет первая книга Аброковой – поэтический сборник на родном языке «Купсэ» («Середина»). Издание включило в себя произведения, созданные в период с 1990-го по 2010 год.

Примечательно, что тексты, рождавшиеся на протяжении целого десятилетия, подчиняясь идейной целостности сборника, расположились в нем не в хронологическом, а в тематическом порядке, образуя подобие миниатюрных циклов, причем каждый из этих циклов являет логическое продолжение предыдущего и переход к последующему. Примечателен также лексико-семантический аспект воплощения этой целостности, ведь «умение выбрать и использовать из огромного числа языковых единиц именно те, которые придадут произведению яркость и неповторимость, и составляет мастерство того или иного писателя, поэта»<sup>1</sup>. Так, цепочка образов, озаглавившая циклы, – «Анэ гущӀэ», «Гурыфыгыуэ», «Гу псысэ», «ГурыщӀэ», «Гурыгыу уз», «ГуӀэфӀтещӀэж» («Глубь материнской души», «Надежда», «Сказки сердца», «Чувство», «Боль переживания», «Утешение напоследок») – имеет в корневой основе понятие «гу» (сердце) и определяет направленность поэтического переживания

ния во внутренний план бытия. В абсолютном большинстве случаев образ сердца, который фигурирует в сборнике «Середина», сопряжен с архетипом женщины. Семантика вне-временности, всеохватности и жертвенности, которой наделена женщина в поэзии Бэллы Аброковой, дает нам право обозначить носителя этой образной доминанты именно как архетип. На некоторых аспектах его преломления мы и остановимся.

Каждый уровень сборника апеллирует к аутентичному опыту родной культуры, знаком чего выступает и периодически возникающий образ старика-песнотворца (Джэгуаклуэ), и широко используемые аллитерации, характерные для адыгской народной поэзии, и неологизмы, построенные не по принципу калькирования иноязычных слов, а несколько непривычного на слух современника сращения лексем адыгского языка. В ряде случаев автор стремится воссоздать исконный дух и облик родной культуры через синкретическое мироощущение. Не последнюю роль играет в этом графика и звукопись. Так, озаглавившее сборник стихотворение «Середина», судя по всему, не случайно вынесено за пределы составивших его циклов. Оно открывает сборник и служит своеобразным звуковым и смысловым эпиграфом к его содержанию: «куПсэ».

Графическое выделение звука «П» рождает эффект не только вслушивания, но и «вглядывания» в глубь понятия. Если во внутренней форме адыгского слова «середина» на слух легко определяются «ку» (*сердцевина*) и «псэ» (*душа*), то в графической интерпретации Аброковой через это слово обнажается симметрия «сердцевины» («ку») и человеческого «я» («сэ»). По ритмике и интонации стихотворение напоминает детскую загадку, но именно в этой «детскости», неприятельности ритма и кроется его мощная суггестивная энергия, предопределяющая смысловую направленность того, что будет разворачиваться в процессе ознакомления с последующими произведениями сборника:

Купкъым и кум купщӀэ ищӀым,  
 КупщӀэм и гум купсэ исым,  
 Купсэр кусэу уэрэ – сэрэ –м,  
 Уэ узи – Псэм,  
 Сэ сыуи – Бзэм  
 Сытым дэ дыхуэныкъуэж?»<sup>2</sup>.

Если в середине (плодовой) косточки ядро  
 образуется,  
 Если в сердце ядра живет середина,  
 Если середина в полоску – ты – да – я,  
 Если ты для меня – Душа,  
 я для тебя – Речь,  
 Что же нам недостает<sup>3</sup>?

Паронимы «ку» (середина) – «гу» (сердце), «псэ» (душа) – «бзэ» (речь, язык) имитируют слово «купсэ», анаграмматическую лексему, «...которая членится на значимые для общей смысловой структуры данного стихотворения лексоиды»<sup>4</sup>: «кусэ», «псэ», «сэ», и являет тот звукообраз, который выступает ключом к пониманию сборника. Как видим, сердце («гу») заявлено в составе этого звукообраза опосредованно, через паронимию. Но уже в стихотворении «Анэ гущӀэ» («Глубь материнского сердца»), открывающем первый цикл, оно обретает полновесность:

Анэ гущӀэм – дуней гуцэу  
 ГъащӀэр щӀегъэхъае,  
 Шылэ хъару хузэрихъэу  
 И анэгуу щӀащэр...

*Къуажэ гуцэ джабэм...*<sup>5</sup> [1, с. 5]

Глубь материнского сердца подобно вселенской колыбели  
 Жизнь покачивает,  
 Кружевным шелковым покрывалом сплетая для нее  
 Свое рассыпающееся сердце...

*Косогор у окраины села...*

Абруптивный звук «щ!» сменяется глухим «щ» и глубь материнского сердца («гущ!») предстает как сакральный, спасительный хронотоп бытия – колыбель («гущ»). Это – некое первоначало, непостижимая загадка, над которой бьется старик-песнотворец: «Хьы, лыхъужьыпсэ ауэ хъуа уфлэщлрэ абы кьильхуу ипла си лъэпкъыр! Итлани, щэхущ абы и гущлэр си дежклэ, тхэ солуэ щэху-хушхуэклэ... згъэфлэнуми субы-нуми сымыщлэу» («Къуажэ гунэ джабэм...») <sup>6</sup>. / «Гм, думаешь случайно обрел героический дух рожденный и возвращенный ею мой народ! И все же, для меня тайна глубь ее сердца, величайшая тайна... неведомо мне, лелеять ее или укорять» («Косогор у украины села...»). Данное первоначало, которое фигурирует здесь как глубь материнского сердца или материнская душа, справедливо обозначить как архетип праматери, средоточие исконных ценностей, которые противостоят окончательному разрушению этнического духа адыгов.

Конечно, образ старика-песнотворца – тоже красноречивая отсылка к аутентичному слою культуры, очерченная в рассматриваемом сборнике очень определенно. Но все же, этот образ имеет подчиненное значение, ведь старик-песнотворец – всего лишь транслятор утраченных ценностей. Женское осмыслено в «Сердцевине» в своей вневременности, как извечное начало, и прошлое – лишь один из его аспектов. Доминирование женского имеет также нравственный подтекст. Как пишет Х. Кирло, «когда женщина предстает в образе души, она оказывается выше мужчины, потому что становится отражением возвышенных и чистых качеств человека. (...) Возможно, именно здесь она появляется в своем самом характерном и вневременном образе Вечной женственности, которая вбирает все ее ипостаси» <sup>7</sup>.

Характерно, что облик праматери прочитывается лишь в отдельных штрихах, через упоминание героинь эпоса и исторических песен адыгов: Малечипх (которая посредством своего знаменитого кисета также связана с «историей» человеческого сердца), легендарной Ханифы, которую старик-песнотворец

созерцает своим «устремившимся сквозь века сердцем». Ему слышен голос Богини Поэзии (Усэ Гуащэ), которая вещает о том, что «– Утонченная глубь материнского сердца / Стихотворной речью разливается, / Крошащегося сердца материнского тревога / Бусинами белыми рассыпается» («Косогор у окраины села...») / «– Анэгуу плащэм и гурыщэр / Усэбзэу зэрощэщыр, / Анэгуу щазэм и гурыгъур / Щыгъэхуу зэпощэщыр» («Къуажэ гупэ джабэм...») <sup>8</sup>.

Как видим, черты, которые характеризуют праматерь, тесно переплетаются друг с другом, создавая, в конечном счете, единый метаморфический образ. Так, материнская душа, оказавшаяся свидетельницей смены эпох, «стихи слагает», стихотворным языком в минуту душевного смятения излагает свои мысли Ханифа, не говоря уже о природной предрасположенности к стихотворству Богини Поэзии и лирической героини Б. Аброковой. Лирическая героиня, в свою очередь, приходит к осознанию своей оберегающей роли через материнскую ипостась. На краю пропасти она слышит отрезвляющий голос, напоминающий ей о материнском предзнаменении («– Адыгэ бзылхугъэ, лъхуэн-плэнкIэ сыпхуейщ» («Лъэс лъагъуэм си закъуэ сытету сроклуэ...») <sup>9</sup> / «Адыгская женщина, ты нужна мне, чтобы рожать и воспитывать» («Иду по тропе одиноко...»)), она объемлет мир своей материнской любовью и по-матерински прощает его («Уэшх къошх» («Идет дождь»)).

Символично, что оттесненные современностью этнические ценности просматриваются также через очертания женского национального костюма, при этом лирическая героиня предстает ребенком, наблюдающим удивительные смыслы в колыбели старинного одеяния:

Нанэ и фашэм  
 Гуащэу зигъазэт,  
 Сыхуэмыгъасэм  
 Гусэт Iэдийр.  
 Дадийуэ пщыпщIу

Абы и тхьэмпэ  
Тещыыхьа тхыпхьэр  
ТхьэрыкI нэбзийт <sup>10</sup>.

*Нанэ и фацэ*

Платье наны (бабушки. – И. К.)  
Со статью княжны поворачивалось (в танце),  
Если не удавалось (меня) обучить,  
Опечаливался локоть.  
Красиво переливающийся  
На его нарукавнике  
Вышитый орнамент  
(Это) луч, божественной рукой сотворенный.

*Платье наны*

Наблюдения над семантикой костюмных деталей в контексте адыгской поэзии выявляют закономерность, которая позволяет говорить о том, что «лишь в контексте женского одяния наблюдается сопоставление/противопоставление прошлого и современности» <sup>11</sup>, семантика же мужского костюма в этом отношении проявляет себя более статично. Тот же принцип выдерживается и в «Платье наны»: транслируемая им семантика возвышенного, божественного, косвенно трактуется здесь как утраченная, поскольку раскрывается она в атмосфере сна, а явь (т. е. современность) констатирует их недостижимость.

Подводя итог, отметим, что среди образов, которые восходят в сборнике Б. Аброковой «Середина» к архетипу женщины, можно назвать глубь материнского сердца, материнский дух, Богиню Поэзии, поэтическое «Я» автора. О чем бы ни размышлял автор – об истории родного этноса, о проблемах современности, о природе, о поэзии, людских взаимоотношениях – все существует на фоне этой доминанты. Интерпретация женщины-праматери осуществляется через звукопись, графиче-

ское оформление текстов «Середины», а также через синтез индивидуализирующих черт персонажей эпоса и исторических песен адыгов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Токмакова М. Х.* Место лексико-семантической системы в кабардино-черкесской художественной литературе // Вопросы теории и практики. 2015. № 4 (46). Ч. 2. С. 195.

<sup>2</sup> *Аброкъуз Б. Купсэ (Аброкова Б. Середина).* Нальчик: Тетраграф, 2011. С. 3.

<sup>3</sup> Здесь и далее подстрочные переводы наши. – *И. К.*

<sup>4</sup> *Казарин Ю. В.* Анаграмма как способ смысловыражения в поэтическом тексте // Известия Уральского университета. 2000. № 17. С. 94.

<sup>5</sup> *Аброкова Б.* Указ. соч. С. 5.

<sup>6</sup> Там же. С. 8.

<sup>7</sup> *Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2007. С. 165.

<sup>8</sup> *Аброкова Б.* Указ. соч. С. 18.

<sup>9</sup> Там же. С. 20.

<sup>10</sup> Там же. С. 22.

<sup>11</sup> *Кажарова И. А.* Деталь костюма в контексте идеала раннесоветской кабардинской поэзии // Вопросы теории и практики. 2014. № 7 (37). Ч. 2. С. 91.



## СОДЕРЖАНИЕ

«Девушка из Ленинграда» Саадулы Канукова. Модальность оригинала и перевода .....	5
Актуализация пролетарской семантики в поэзии Али Шогенцукова 20–30-х годов .....	26
Принципы взаимодействия бытийного и бытового планов в новеллистической прозе Ахмедхана Налоева .....	55
Герой и его реальность в сборнике рассказов Абдула Кумышева «До лучших встреч!» .....	62
О переживании двойственности в поэтическом мире Муаеда Пхешхова .....	79
Игра тьмы и света в повести Джамбулата Кошубаева «Был счастья день» .....	93
Реализация формулы «жизнь – движение» в контексте поэтического диалога (Б. Пачев, А. Кешоков, А. Мукожев)	105
К вопросу об уровне художественности новейшей поэзии .....	121
Мотив неприкаянности в повести Заура Канкулова «Затерявшийся в городе» .....	149
Архетип женщины в сборнике стихов Бэллы Аброковой «Середина» .....	164

*Научное издание*

**Кажарова** Инна Анатольевна

## **МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

Корректор *Т. М. Ачабаева*

Художник *А. М. Иевлев*

Компьютерная верстка *О. Ф. Малюги*

Подписано в печать 16.12. 2016. Формат 84×108<sup>1/32</sup>.  
Печать офсетная. Гарнитура Муриад Pro. Бумага офсетная.  
Усл. п. л. 9,24. Тираж 300 экз. Заказ № 629

ООО «Печатный двор»  
360000, КБР, г. Нальчик, ул. Калюжного, 1  
Тел. 8(8662) 74-11-33  
E-mail: printhouse07@gmail.com

ISBN 978-5-905770-94-4



9 785905 770944



