

Российская академия наук
Кабардино-Балкарский научный центр
Институт гуманитарных исследований правительства КБР
Адыгейский государственный университет

К. Н. ПАРАНУК

Мифопоэтика и художественный образ мира
в современном адыгском романе

Майкоп

2012

Russian Academy of Sciences
Kabardino-Balkarian Scientific Center
Research Institute of the Humanities of the Government of KBR
Adyghe State University

K.N. PARANUK

**Mythical poetics and an artistic image of the world
in the Adyghe modern novel**

Maikop

2012

УДК 83. 3(2=Ады) 6-8

ББК 82. 3 (470. 621)

ISBN 978-5-7608-0717-5

П 18

Научные редакторы: доктор филологических наук, профессор, действительный член РАЕН и АМАН **Шаззо К.Г.**

доктор филологических наук, профессор действительный член АМАН **Панеш У.М.**

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор, действительный член АМАН **Мамий Р.Г.**

доктор филологических наук, профессор, действительный член АМАН **А.М. Гутов**

Паранук К. Н.

Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе. – Майкоп: Адыгейское республиканское книжное издательство, 2012.-412с.

Монография Паранук К.Н. посвящена актуальной для адыгского литературоведения проблеме мифологизма современного романа. В книге исследуется влияние мифопоэтики на содержательную и структурную основу современного адыгского романа в широком контексте отечественной и зарубежной литератур. Выявляя художественный образ мира в романах Н. Куека, Ю. Чуюко, Х. Бештокова, Д. Кошубаева, автор исследует типы мифологизма и особенности их мифотворчества.

Книга рассчитана на специалистов-филологов и читателей, интересующихся литературой народов Северного Кавказа.

Ключевые слова: адыгский роман, миф, фольклор, литература, художественные особенности, историзм .

Издание 2-е, дополненное и переработанное

Science Editors: Doctor of Philology, Professor, Full Member of the Russian Academy of Natural Sciences and AMAN **K.G. Shazzo**

Doctor of Philology, Professor, Full Member of AMAN **U.M. Panesh**

Reviewers: Doctor of Philology, Professor,

Full Member of AMAN **R.G. Mamiy**

Doctor of Philology, Professor, Full Member of AMAN **A.M. Gutov**

Paranuk K.N.

Mythical poetics and an artistic image of the world in the Adyghe modern novel. – Maikop: Adyghe Republican Book Publishing House, 2012. – 412 p.

The monograph by K.N. Paranuk sheds new light on topical for the Adyghe literary criticism problem of mythologization of the modern novel. In the book, influence of mythical poetics on a content and structural basis of the Adyghe modern novel is investigated in a wide context of domestic and foreign literatures. The author describes an artistic image of the world in N. Kuyek, Yu. Chuyako, H.Beshtokov and D. Koshubayev's novels and explores the mythologization types and features of their mythical creativity.

The book is intended for philologists and the readers who are interested in literature of the people of the North Caucasus.

Key words: adyghe romance, myth, folklore, literature, art features, historicism

Publication of the 2nd enlarged and revised edition

Paranuk Kutas Nuhovna

Adyghe State University, Faculty of Philology, Department of Literature and Journalism

Email:kutas01@mail.ru

**Моим дорогим родителям:
Нуху и Шамсет Джаримок
и всем истинным Учителям
*посвящаю...***

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	7
Глава первая. Влияние мифопоэтики на духовно-нравственные основы современного адыгского романа, его сюжетостроение и жанрообразование.....	38
Мифоэпическая традиция и адыгский роман, этапы развития и уровни мифо- фольклорной ориентации. Характер мифологических референций в творчестве «традиционалистов» (Т. Керашев, А. Кешоков Т. Адыгов, А. Эльберд, И. Машбаш, А. Евтых); Неомифологизм современного адыгского романа. Мифопоэтика и духовно-нравственные основы романа; Осмысление глобальных проблем современности: человек и космос, человек и история, человек и природа - через обращение к онтологическим основам мифа; Вариативность способов мифологизирования и творческих методов: художественный мифологизм эпики (Ю. Чуяко), синкретический мифологизм (Н. Куек), мифотворчество и постмодернизм (Х. Бештоков, Д. Кошубаев).	
Глава вторая. Мифопоэтика и образостроение в романах Ю. Чуяко, Н. Куека, Х. Бештокова, Д. Кошубаева.....	142
Архетипы и национальное мировидение; Типологическая классификация образной системы по характеру репрезентации архетипов и степени мифологизации; Мифопоэтика и художественная концепция личности в современном адыгском романе.	
Глава третья. Мифопоэтика и структура художественного текста в современном адыгском романе. Особенности мифопоэтического миромоделирования в романах Ю. Чуяко, Н. Куека, Х. Бештокова, Д. Кошубаева.....	210
Влияние мифопоэтики на структурирование романов Ю. Чуяко, Н. Куека, Х. Бештокова, Д. Кошубаева, его особенности, его мифоэпические истоки; Мифологема пути как архетипическая структура сюжета и способы ее	

трансформации; Структурные инварианты: бинарные оппозиции, повторы, параллелизмы, двойничество, оборотничество, сновидения; Пространство и время. Особенности хронотопа. Тенденция перерастания национальной картины мира в универсум; Роль и функции основных мифологем: земли, огня, воды, воздуха, леса, деревьев, гор, коня, геометрической символизации в формировании национального космоса; Ритуально-обрядовые элементы мифа и их роль в формировании художественного образа мира.

Заключение362

Литература.....369

ВВЕДЕНИЕ

Неомифологизм XX века, синтезирующий в своей системе разновременные традиции (миф, ритуал, фольклор), стал явлением ярким и значимым как для зарубежной, так и отечественной литератур. Не стали исключением и сравнительно молодые национальные литературы.

Мифоэпическая традиция была особенно значимой для адыгских литератур с самого начала их зарождения, так как в силу отсутствия письменности до той поры основной базой развития были фольклор, эпические традиции параллельно с мировой классической и русской литературой. Обращение же конкретно к мифу стало характерным явлением лишь для литературы современного периода (особенно за последние несколько десятилетий XX века) в близкородственных адыгских (черкесских) литературах, имеющих общие этногенетические корни.

Миф решительно вторгся в семантическое и структурное поле современного адыгского романа последних двух десятилетий, обогатив его поэтику и обусловив определенные трансформации в стиле, сюжетике, образостроении, жанровых модификациях и т.д. Богатейший фольклорно-мифологический контекст современного адыгского романа, наличие в нем архетипов, мифологем, бинарных оппозиций, мифоструктур диктует необходимость углубления системного исследования современного романа, подключения, помимо историко-литературоведческого анализа, еще и других подходов: психоаналитического, структурно-семиотического, ритуально-функционального, жанрового подходов.

В последнее время наблюдается тенденция рассматривать мифологизм и фольклоризм с позиции взаимодействия мифа, фольклора и литературы как частей единой метасистемы, базирующейся на общих законах словесного творчества и мифотворчества. При таком подходе генетический аспект проблемы становится составным элементом более глобального исследования мифо-фольклорно-литературных отражений и

взаимосвязей. Неомифологизм XX века, для которого характерен синтез разновременных традиций и возрождение в авторском мифотворчестве глубинных структур и механизмов, требует от исследователя синтетического подхода к изучению проблемы генетической преемственности и типологических соответствий. Соответственно возникает потребность использовать в исследовании проблемы мифо-фольклорно-литературных взаимосвязей не только фольклористические и литературоведческие аспекты, но психоаналитический метод исследования для выявления философско-психологических сторон проблемы мифотворчества. Использование этого метода позволяет выявить имплицитный мифологизм отдельных авторских образов и мотивов, строго разграничить проявление мифологического и фольклорного, выявить процесс их взаимодействия в авторском тексте.

При анализе проблемы мифотворчества в современном адыгском романе мы опираемся на исследования отечественных и зарубежных авторов, внесших весомый вклад в развитие как литературоведческой, культурологической, философской наук о мифологии, так и психоаналитической школы, подвергавшейся ранее критике со стороны советских авторов. Но конец XX века, принеший интеграцию в самых различных сферах общественной жизни, коснулся и научной жизни, стремившейся к синтезу достижений в различных отраслях человеческого познания. Подобная интеграция оказывается весьма перспективной, обнажая на ее стыках глубинные, доселе неисследованные пласты. К примеру, современные теории мифа позволяют совершенно по-новому, в ином мифологическом ключе, прочесть тексты, позволяющие за архетипами, символами, мифоструктурами обнаружить совершенно новый, неисследованный мир онтологических основ мифа.

В настоящее время созрели все предпосылки для комплексного изучения фольклорно-мифологического контекста современного романа и особенностей его мифопоэтики, включая достижения психоаналитического,

структурно-семиотического, ритуально-функционального и жанрового подходов. Такой комплексный подход к изучению фольклорно-мифологического контекста современного романа и составляющих его мифопоэтики позволяет дифференцировать уровни исследования и выявить глубинный слой мифологических структур и архетипов.

Теория архетипов способствует различению случаев подсознательного проявления мифологизма от сознательной установки автора на мифологизм. Систематизация образов на основе архетипов и установление путей их реализации в тексте дает возможность проследить во времени эволюцию авторского стиля и мышления, принципы трансформации традиционных элементов и закономерности творческого освоения фольклорно-мифологических образов, мотивов, сюжетов.

Вполне очевидна необходимость комплексного изучения проблемы мифопоэтических и литературных взаимосвязей с включением достижений психоаналитического, структурно-семиотического, ритуально-функционального, жанрового подходов. Такой подход позволит выявить не только очевидные, лежащие на поверхности связи мифа и художественного текста, но и обнаружить глубинный слой мифологических структур и архетипов, а также в каждом конкретном случае дифференцировать уровни мифопоэтики, выявить функциональную значимость мифа в содержании и структуре литературного произведения.

В этой связи исследование мифопоэтики современного романа и особенностей мифологизма и мифотворчества авторов, обуславливающих характер художественного образа мира, представляется нам особенно актуальным.

Соответственно определяются цель и задачи исследования, выявляющего как закономерности усвоения мифопоэтической традиции в индивидуальной авторской системе, так и выявление законов авторского мифотворчества.

При исследовании особенностей художественного мифологизма современного адыгского романа (сер. 80-х гг. XX в. - 2005 г.) нами предполагается рассматривать адыгские литературы как некую литературную целостность, функционирующую в Северо-Кавказском регионе, одновременно не упуская из виду более широкий контекст, распространяющийся и на общероссийскую, и на мировую литературу. Необходимость такого подхода к исследуемым явлениям диктуется общностью исследуемых литературных процессов и явлений, обнаруживающих типологические схождения вне зависимости от места и времени их проявления.

Вполне очевидно, что для исследования подобной региональной литературы и выявления как общих закономерностей развития, так и их особенностей, необходимо сочетание синхронного и диахронного подходов.

Настоящее исследование ориентировано на раскрытие художественного образа мира в современном адыгском романе и анализ влияния мифопоэтики на его формирование. Это определило и задачи данного исследования: а) проанализировать полифункциональность мифа, его содержательную и структурообразующую функции в романе; б) выявить роль мифопоэтики в сюжетостроении, жанрообразовании и формировании различных жанровых модификаций; в) рассмотреть роль мифопоэтики в образостроении; г) изучить наиболее часто встречающиеся образы и мотивы, мифоструктуры, архетипы, мифологемы, бинарные оппозиции – то есть, составляющие мифологизма; д) исследовать различные способы мифологизирования в связи с такой литературоведческой категорией, как традиция, и в соответствии с этим дифференцировать творчество «традиционалистов» и «неомифологизм» творчества современных романистов; е) обозначить различные способы мифологизации в художественном тексте каждого конкретного автора и характер мифологизма отдельных авторов в сочетании с творческим методом, используемым ими в каждом конкретном произведении; ж) выявить роль мифа и эпоса в создании целостной

национальной картины мира и выражении национального мировидения и мироощущения. Определить роль и функции в моделировании национальной картины мира;

В решении этих задач автор видит определенную теоретическую значимость и научную новизну работы.

Данная монография является первой попыткой синтезированного исследования современного адыгского романа одновременно по трем направлениям: литературоведческому, фольклористическому и философско-психологическому.

В работе впервые выявлены, систематизированы и классифицированы базовые источники сквозных авторских образов и мотивов, - универсальные архетипы, а также архетипические структуры сюжетных схем отдельных авторских текстов, обнаружены и систематизированы принципы авторского моделирования и их соответствие с принципами моделирования в мифе.

Генезис адыгского романа вообще и структурные его особенности являлись в той или иной степени предметом исследовательского внимания в монографических исследованиях ряда литературоведов: Е.М. Шабановой «Тембот Керашев» (Майкоп, 1959); Х.Х. Хапсирокова «Пути развития адыгских литератур» (Черкесск, 1968); Л.А. Бекизовой «От богатырского эпоса к роману. Художественные национальные традиции и развитие повествовательных жанров адыгских литератур» (Черкесск, 1974); А.Х. Хакуашева «Адыгские просветители» (Нальчик, 1978); М.Ш. Кунижева «Истоки нашей литературы» (Майкоп, 1978); Р.Г. Мамия «Пути адыгейского романа» (Майкоп, 1977) и «Вровень с веком» (Майкоп, 2001); К.Г. Шаззо «Художественный конфликт и эволюция жанров в адыгских литературах» (Тбилиси, 1978); Т.Н. Чамокова «В ритме эпохи» (Нальчик, 1986) и «В защиту человека» (Майкоп, 1992); Ю.М. Тхагазитова «Адыгский роман» (Нальчик, 1986), «Духовно-культурные основы кабардинской литературы» (Нальчик, 1994) и «Эволюция художественного сознания адыгов» (Нальчик,

1996); А.А. Схалыхо «Идейно-художественное становление адыгейской литературы» (Майкоп, 1988) и «На путях творческого поиска» (Майкоп, 2002); У.М. Панеша «Типологические связи и формирование художественно-эстетического единства адыгских литератур» (Краснодар, 1990); А.Х. Мусукаевой «Северокавказский роман: Художественная и этнокультурная типология» (Нальчик, 1993); А. Камбачоковой «Адыгский исторический роман» (Нальчик, 1994).

Вопросы литературно-фольклорных взаимосвязей рассматривались глубоко в монографических исследованиях У.Б. Далгат «Литература и фольклор. Теоретические аспекты» (Москва, 1981), «Этнопоэтика в русской прозе 20-90-х гг. XX века (Экскурсы)- Москва, 2004, а также региональных литературоведов Л.А. Бекизовой, Ю.М. Тхагазитова, В.Б. Тугова. Исследователи адыгского романа справедливо отмечают, что «адыгский роман изначально восходит к эпосу «Нарты»[302;29]. Разные теоретические аспекты изучения фольклора стали предметом тщательнейшего исследовательского внимания в работах А.И. Алиевой, З. и М. Кумаховых, А. Гутова, Ш. Хута, А. Ципинова.

Исследованию адыгской мифологии посвящены основательные труды А.Т. Шортанова «Адыгская мифология», М. И. Мижаева «Мифологическая обрядовая поэзия». В монографии А. А. Ципинова «Мифоэпическая традиция адыгов» подвергается системно-аналитическому исследованию адыгская мифоэпическая традиция, ее структурный состав, жанровые образования. В частности, автор выделяет следующий ряд разностадиальных жанров мифоэпической традиции: мифы, нартские сказания, предания, сказы, легенды, мифы-былички, былички и бывальщины [355;158].

Одной из первых работ, посвященных исследованию романа в соотношении с фольклором в означенном регионе, является работа Л. Бекизовой «От богатырского эпоса к роману»(1974), где автор исследует особенности и характер фольклорных истоков в романе.

В работе В. Тугова «Фольклор и литература абазин: динамика взаимодействия» (2003) прослеживаются особенности фольклорно-литературных взаимосвязей, включающих довольно обширный обзор мифо-фольклорного контекста абазинской литературы на протяжении всех этапов ее развития. В ней определяется жанровая система абазинского фольклора, особенности поэтики и эволюции каждого жанра, устанавливаются пути возникновения и формирования письменной литературы, исследуются характер и формы влияния фольклорных традиций на становление и развитие письменного художественного слова.

Проблема соотношения мифоэпического и литературного художественного сознания стала предметом исследования монографии Ю. Тхагазитова «Эволюция художественного сознания адыгов» (1996), посвященной стадильному изучению кабардинской литературы и адыгского романа, где миф - эпос - этикет рассматриваются как системообразующий фактор литературы на всех этапах ее развития. Ю. Тхагазитов обозначил новые подходы в исследовании мифоэпических истоков современного адыгского романа. Однако анализ проведенного им исследования базируется, в основном, на кабардинском материале, и заканчивается обзором литературы 80-х годов.

Таким образом, современный адыгский роман последних двух десятилетий XX века ни разу еще не являлся предметом монографического исследования в плане обозначенной нами проблемы, есть лишь частичные касания данной проблемы в общем контексте отдельных работ (в частности, докторская диссертация В. Бигуаа «Абхазский исторический роман. История. Типология. Поэтика», 2003 г., кандидатские диссертации Приймаковой Н. «Жанрово-стилевое богатство современного адыгского романа об историческом прошлом», 2000г., Аутлевой Ф.А. «Взаимосвязь фольклорно-эпического и литературного сознания в художественном осмыслении нравственно-философских проблем современного адыгского романа (диалогия

«Баржа» и «Бычья кровь» А.Евтыха, «Сказание о Железном Волке» Ю. Чуюко»).

Тем не менее именно в последние два десятилетия в адыгских литературах четко обнажилась тенденция тяготения к неомифологизму, очередному возвращению и более глубокому погружению в мифопоэтические истоки, требующая пристального исследовательского внимания и толкования. Именно этим объясняется выбор темы данного исследования, посвященного мифопоэтике и ее концептуальному значению в миромоделировании современного адыгского романа.

Методологической и теоретической основой монографии являются: труды общеприкладного, культурологического и общеприкладного характера – М. Бахтина, В. Виноградова, Г. Гачева, И. Ильина, Ю. Лотмана, А. Потебни, Г. Федотова, П.Флоренского; работы из области теоретического и исторического литературоведения - В. Белинского, А. Веселовского, Л. Гинзбург, М. Голубкова, С. Кормилова, Д. Лихачева, Ю. Тынянова; труды ведущих исследователей мифологии и фольклора - С. С. Аверинцева, В. М. Гацака, У. Б. Далгат, К. Леви-Стросса, Дж. Кэмпбелла, А. Ф. Лосева, Ф. Х. Кессиди, Е.М. Мелетинского, В. Я. Проппа, В.Н. Топорова, Э. Тейлор, М. Элиаде, К. Г. Юнга;

исследования северокавказских ученых - А. Алиевой, Л. Бекизовой, А. Гадагатля, Г. Гамзатова, А. Гутова, З. Джапуа, Л. Егоровой, Ш. Инал-Ипа, С. Зухбы, М. Кунижева, Р. Мамия, З. Налоева, У. Панеша, Ш. Салакая, А. Схалыхо, З. Толгурова, А. Хакуашева, Р. Хашхожевой, Ш. Хута, Т. Чамокова, П. Чекалова, К. Шаззо, Е. Шибинской, А. Шортанова, Ю. Тхагазитова, Х. Хапсирокова, М. Эфендиевой.

То, что миф в XX веке миф приобрел особую, почти завораживающую притягательность и для литературы, и культуры, ни у кого не вызывает сомнений. За многие века своего существования миф превратился в чрезвычайно многозначную категорию, «способную выражать,

иллюстрировать, обозначать и символизировать чрезвычайно широкую палитру смыслов.... Миф, воспринимаемый и как образ мира, и как понятийная система, может видаться тотальным и всеобъемлющим или фрагментарным и тавтологичным. Даже структурная основа мифа выделяется по-разному: миф – это слово, миф – это повествование, наконец, природа мифа ритуальна, слово вторично, а мифологическое повествование комментарий к ритуальному действию. И каждая из намеченных выше трактовок порождает дополнительные градации» [488; 305.].

Миф онтологичен по своей сути и соотносится со всем миром и привлекает литературу и философскую мысль благодаря своей многозначности. В качестве «идеи» миф удивительно «пластичен и гибок», в смысловом поле мифа уживаются диаметрально противоположные его интерпретации. Неудивительно, что и определения мифу давались в разные времена самые разнообразные. Еще в античные времена свое толкование мифа давали Платон, Аристотель, Эвгемер, о мифе говорили христианские теологи в средние века и ученые-философы в эпоху Возрождения (Ф. Бэкон), просветители XVIII в. Итальянский ученый Вико создает первую серьезную философию мифа, которая в зародыше содержит почти все основные направления в изучении мифа.

В XIX в. появляется лингвистическая концепция М. Мюллера, антропологическая школа (Э. Тайлор, Э. Лэнг и др.), представители «философии жизни» (Ф. Ницше, А. Бергсон и др.) вносят новые «оттенки» и коррективы в толкование мифа.

С самого начала XX в. начинается бурный процесс «ремифологизации» мифа, наблюдающийся в различных сторонах европейской культуры. Возникает еще большее количество школ, направлений и теорий, сводящихся в общей сложности к: «структурализму» (К.Леви-Стросс, Р. Барт); «ритуализму и функционализму» (Дж. Фрезер, Б.Малиновский); французской социологической школе (Дюркгейм, Л.Леви-Брюль); символическим теориям (Э. Кассирер); аналитической психологии

(З. Фрейд, К. Юнг, Дж. Кэмпбелл, М. Элиаде); русской и советской науке о мифотворчестве (А. Потебня, А. Н. Веселовский, В.Г. Богораз, Л.Я. Штернберг, С. А. Токарев, А. Ф. Анисимов, М. И. Шахнович, Ю. П. Францев, А.Ф. Лосев, В. Я. Пропп, О. М. Фрейденберг, Я. Э. Голосовкер, М.М. Бахтин, В.Н. Топоров, Е.М. Мелетинский).

Приведем ряд наиболее характерных определений из числа этих исследователей мифа более поздних времен.

Ф.В. Шеллинг пишет: «Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства.... Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии» [371].

По Шеллингу эволюция первобытного сознания связана с эволюцией осознания Бога. Он утверждает: «Осознание и начало порождающего мифологического процесса заключено уже в первом действительном сознании человека»... И это – «полагающее Бога сознание». Это есть по сути первая фаза в развитии теистического сознания. Вторая фаза – политеизм – «путь к освобождению от односторонней мощи Единого». Третья фаза – истинный монотеизм. «Это теперь монотеизм действительный, возникший и одновременно постигнутый – предметный для самого сознания. Первоначальным импульсом для возникновения мифологии явилось «отчуждение от божественной самости», ее развитие – действительное становление Бога в сознании...» и в последнем мифологическом сознании восстанавливается образ истинного Бога» [369; 319, 326, 339].

Р. Барт связывает миф с языком и информацией, рассматривает мифологию как часть семиотики, изучающей значения независимо от их содержания. Миф, по Р. Барту, своего рода «способ значения», некая форма, имеющая историческое основание, но совершенно независимая от природы

вещей». Р. Барт пытается уточнить соотношение мифа как вторичной семиотической системы или как «метаязыка» с языком. [645].

В концепции К.Юнга миф связан с психикой на уровне «коллективного бессознательного» и является «одним из наиболее ранних и наиболее универсальных видов деятельности человеческого ума»...». Мифология обращена к глубинам коллективной психологии как к источнику первосоздания человеческого космоса [386;138].

Труды Дж. Фрезера представляют собой аргументированное доказательство существования субстрата мифологического сознания. Принцип систематизации разноплановых и полиэтнических культов и обрядов на основе единого магического обряда («Золотая ветвь») или текста священного писания («Фольклор в Ветхом завете») близок к принципам обращения с мифом авторов ритуально-мифологического романа, что открывает для исследователей литературного мифологизма новые пути анализа, в том числе вскрытие механизмов структурирования текста посредством систематизации мифологических лейтмотивов [313; 153].

Н. Фрай использует как фрейзеровский, так и юнгианский подходы и представляет миф тем ядром, первичной клеточкой, из которой развивается вся последующая литература, возвращаясь на определенном витке к своим первоисточкам [516].

М. Элиаде, в теории которого миф и ритуал неразрывно связаны между собой, предлагает весьма подробную структуру мифа: 1) составляет историю подвигов сверхъестественных существ; 2) это сказание представляется как абсолютное истинное (так как оно относится к реальному миру) и как сакральное (ибо является результатом творческой деятельности сверхъестественных существ); 3) миф всегда имеет отношение к «созданию», он рассказывает, как что-то явилось в мир или каким образом возникли определенные формы поведения, установления и трудовые навыки; именно поэтому миф составляет парадигму всем значительным актам человеческого поведения; 4) познавая миф, человек познает «происхождение» вещей, что

позволяет овладеть и манипулировать ими по своей воле; речь идет не о «внешнем», абстрактном познании, но о познании, которое «переживается» ритуально, во время ритуального воспроизведения мифа или в ходе проведения обряда (которому он служит основанием); 5) так или иначе миф «проживается» аудиторией, которая захвачена священной и вдохновляющей мощью воссозданных в памяти реактуализированных событий». [379].

В. Я. Пропп развил и углубил основные идеи Дж. Фрезера в своей книге «Исторические корни волшебной сказки», где, опираясь на отечественный материал, показал, что в основе сказки и мифа лежит обряд инициации, фрагменты которого в той или иной мере сохранили сказка и миф [248].

С позиций структурализма обосновывает теорию мифа французский этнолог К. Леви-Стросс, он выявляет своеобразные механизмы мифологического мышления, а также бинарные оппозиции (верх - низ, левый-правый, свой - чужой, добрый - злой, высокий - низкий, черный - белый) [463].

Э. Кассирер в своих исследованиях особое внимание уделяет мифологическим категориям пространства, времени и числа, разведению мифа и аллегории по принципу различения / неразличения знака и присущего ему содержания. Они стали наиболее прототипом современных семиотических исследований в области мифа [649].

А. Ф. Лосев дает следующее определение мифа: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история», «миф есть развернутое магическое имя» [179; 91-99].

Я. Э. Голосовкер является посредником между взглядом на миф как на универсум и как на инструмент классификации и анализа. Как интуитивист, он постоянно демонстрирует случаи предвосхищения имагинативным мышлением научных теорий [94].

А.А. Потебня, концепция которого восходит к солярно-мифологической школе, отталкивается от понятия «внутренний образ слова».

Он считает, что миф есть сознательный акт мысли и знания, зачастую рождаемый внешней и внутренней формой слова, а язык является основным орудием мифотворчества [241;192].

М.И. Стеблин-Каменский считает, что «миф – это не жанр, не определенная форма, а содержание, как бы независимое от формы, в которой оно выражено. Миф – это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена» [269;87].

Приведем еще два определения, которые кажутся нам наиболее удачными, ибо в них подчеркивается верная, по нашему мнению, мысль: миф - не жанр словесности. По Е.М. Мелетинскому, «миф – это повествование, совокупность фантастически выражающих действительность рассказов, но это не жанр словесности, а определенное представление о мире, которое лишь чаще всего принимает формы повествования...»- считают Е. М. Мелетинский и С.А.Токарев [511;14]. И. Дьяконов дает следующее определение мифу: «Миф - это осмысление мира и эмоциональное вживание в его явления, но никоим образом не жанр словесности. Миф – это факт мироощущения, которому можно придать разную форму – песни, действия, сказки, повести, запевки».... «миф принадлежит к сфере словесности не как жанр, а лишь в том смысле, что он не только выражает взаимоотношения человека с внешним явлением, но и – в отличие от обряда – выражает их в словесной форме. Т. е. в известном высказывании или даже в сюжетном повествовании» [449 ; 17].

Приведенные определения явствуют о многозначности толкования мифа за последние несколько веков. И все же, обобщая эти определения и высказывания, можно обозначить ряд основных свойств мифологии, как формы общественного сознания: во-первых, ее универсальность, общезначимость, охватывающая фундаментальные начала бытия: природу, жизнь племени, народа, человечества, вселенной. В мифах особенно важна бинарная оппозиция «хаос - порядок (космос)» и опора на классическую картину мира, предпочтение космоса хаосу; во-вторых, смысл мифа

переживается теми, для кого он существует, как нечто непререкаемое, истинное, не подлежащее сомнению и аналитическому рассмотрению. Мифологические представления понимаются, по Шеллингу, как «абсолютная реальность». Мифология по сути иррациональна (хотя и может иметь логически упорядоченную форму). Миф «гносеологически парадоксален: он опознается в качестве мифа лишь со стороны, извне причастного ему сознания. Для тех же, кто принимает миф, он существует в качестве полной и самодостаточной истины, не как миф»[329;245]; в-третьих, гибкая, податливая, свободно меняющаяся и варьирующаяся форма мифа, обуславливающая широкий диапазон форм мифотворчества и бытования мифов (особенно за последние два столетия).

В XX веке миф стал мыслиться как категория надэпохальная, трансисторическая, бытующая в жизни народов на протяжении всей их истории, форма общественного сознания, которая связана с особым родом мышления. Мифология в таком ее понимании – это одна из констант в жизни человечества, феномен, наличествующий всегда и везде.

Термин «мифологизм» уже обрел статус общенаучного, хотя его употребление намного опережает теоретическую разработанность данного понятия. Давно употребимы и термины «мифологемы», «мифемы» как содержательные, структурные единицы текста, понимаемые как некий древний и изначально сущий образ, структура, мотив, на материале которого затем и конструируется как мифологический сюжет, так и сюжет художественного произведения.

Термином «мифопоэтика» мы пользуемся с известной оговоркой, учитывая, что мифотворчество содержит в себе лишь бессознательно-поэтическое начало, а значит, применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле, как объектах поэтики. Однако известно, что мифам свойственно претворение общих представлений в чувственно-конкретной форме и что литература, художественная форма унаследовала от мифа и конкретно-чувственный

способ обобщения, и самый синкретизм. Термины «мифопоэтика», «поэтика мифологизирования», поэтика «мифотворчества» приобретают особый смысл и в связи с тем, что в XX в. многие писатели обращаются сознательно к мифологии и мифотворчеству (Дж. Джойс, Ф. Кафка, Элиот, Т. Манн, Г. Маркес и др.).

«При самом приблизительном описании того, как мы представляем себе миф, невозможно обойтись без таких слов, как «первозлементы», «первообразы», «схемы», «типы» и их синонимов», - пишет С.С. Аверинцев [390;118].

Понятие «архетип» впервые было введено К. Юнгом, который считал, что глубокие коллективные недра подсознания являютсяместищем не комплексов, а архетипов. Суть же архетипов он возводил к тому, что это – «мифообразующие структурные элементы бессознательной *психе*»; «некие структуры первичных образов коллективной бессознательной фантазии, категории символической мысли, организующие исходящие извне представления» [472 ;110-111]. Позже последователями К. Юнга (М. Элиаде, Дж. Кэмпбелл, Г. Хессе, Т. Манн, И. Бергман и др.) были внесены определенные корректировки в трактовании понятия архетипа. Т. Манн к примеру, считал, что «в типичном всегда есть много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, - это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [579 ; 175].

В позднейшей литературе термин архетип применяется «для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, и в том числе мифологических структур (например, древо мировое) уже без обязательной связи с юнгианством как таковым [472; 111]. Несмотря на довольно широкую трактовку архетипа, мы

придерживаемся традиции психоаналитической школы, которая принципиально различает архетип и мифологический образ. В ее трактовке миф есть символ, который реализует архетип, всецело принадлежащий бессознательному. Архетипы, в отличие от символа, являются не образами, а лишь схемами образов. Мифологический символ, который представляет собой имя (по А.Ф. Лосеву), есть посредник между бессознательным и сознанием, в этом как раз и заключается его функция. Говоря иначе, миф воплощает архетип посредством символа, который и есть имя – мифологический образ, взятый в аспекте своей знаковости.

Исследователи выделяют два пути проникновения архетипа в художественный текст: непосредственный, когда речь идет о подсознательно воплощенных элементах мифосознания, и второй путь – сознательное воспроизведение мифологических образов и структур. Динамику движения от архетипа к художественному образу можно выразить следующим образом: архетип воплощается в мифологическом образе путем символизации; последний, в свою очередь, становится архетипом (в широком литературоведческом смысле слова) для образа художественного. При отсутствии авторской установки архетипы напрямую проявляются в тексте. Механизм такого проявления аналогичен функционированию психологического механизма в сновидениях, мифе, детских фантазиях, в силу общей укорененности в бессознательном. Для определения характера различия мифотворчества писателя становится принципиально важным различие способа воплощения архетипа в авторском тексте. В русле обозначенных задач данного исследования подчеркнем еще такой фактор теории архетипов, как ее значимость в исследовании сюжетно-образной системы фольклорно-мифологического текста.

Разработанными с научной точки зрения являются и такие литературоведческие понятия, как «поэтический космос», «модель мира». К примеру, мифопоэтическая модель мира в самом общем виде определяется как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о

мире в данной традиции, взятых в их системном и операционном аспекте»[633;161]. Модель мира не относится к числу понятий эмпирического уровня. Понятие «мир» понимается как человек и среда в их взаимодействии, в этом смысле мир есть результат переработки информации о среде и о самом человеке, причем, человеческие структуры часто экстраполируются на среду, которая описывается на языке антропоцентрических понятий» [636 ; 161].

«...Модель мира ...реализуется...как сочетание разных семиотических воплощений, ни одно из которых не является независимым: все они скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему, которой и подчиняются»[354; 5-24].

Многозначную трактовку имеет и понятие символа у разных авторов. Символы по Ю. Лотману – это наиболее устойчивые элементы континуума культуры. «Будучи механизмом памяти, они переносят различные семиотические образования (тексты, сюжетные схемы и т.д.) из одного пласта культуры в другой. Константные наборы символов берут на себя основную функцию осуществления единства культуры в диахронном срезе» [183 ;241].

М. Элиаде делает акцент на то, что символ является способом обобщения: «Символ – это выход за ограниченные рамки того фрагмента, каким является человек или любая из его частей, и интеграция этого фрагмента, в сущности, широкого охвата» [379].

«Символ есть знак, содержание которого используется в качестве формы другого, более общего содержания; это знак, порождаемый связью означающего и означаемого по условному соглашению, наличие внутренней связи между обозначающим и обозначаемым...Символ есть созерцание, определенность которого является тем содержанием, которое оно как символ, выражает. Символ связан с образом» [146 ; 81].

Метод «бинарных оппозиций», получивший широкое распространение в мифологии, фольклористике, этнографии, лингвистике, семиотике,

культурологии, был разработан Леви-Строссом. Суть данного метода состоит в восприятии рассматриваемых предметов, явлений под углом зрения бинарности, дихотомии, дуализма.

Понятие обряда (ритуала) также тесно связано с мифом. Обряд составляет своеобразную инсценировку мифа, а миф выступает как объяснение, истолкование совершаемого обряда.

Как пишет В. Н. Топоров: «ритуал напоминал о структуре акта творения, и последовательности его частей, как бы переживал их заново, но с усилением, и тем самым верифицировал вхождение человека в тот же самый космологический универсум, который был создан «в начале». Это воспроизведение акта творения в ритуале (подобно повторениям в сказке) актуализировало самое структуру бытия, придавая ей в целом и ее отдельным частям необыкновенно подчеркнутый символический характер, обнажая знаковость этой структуры, и служило гарантией безопасности и процветания коллектива» [513 ;15].

Архаический ритуал рассматривается Ю.М. Тхагазитовым в русле синтеза архаического мифа и этикета, «так как ритуал не только «запечатлевает» миф, но и в нем, несомненно, воплощены первоначальные свойства этикета, и в частности адыгского». Он совершенно справедливо отмечает «фактор несомненной органической связи мифа, ритуала, эпоса, этикета, их взаимодействие и взаимопроникновение» [302;13]. Для нас кажется существенным вывод автора о том, что именно в этом он видит «истоки адыгского этикета, его преемственность и многовековую устойчивость».

Следует отметить, что для первой половины XX в. ритуальная концепция мифа оказывается особенно соблазнительной. С точки зрения этой теории мир отражается в мифе в категориях деяния - события, и слово может стать частью мифа только в той мере, в которой оно способно само стать деянием. Понятый таким образом миф как будто позволяет вырваться из пут текстуальности к реальному и безусловному, хоть и открытому для

различных интерпретаций, действий. ... Поставленный в такой контекст миф, в первую очередь, привлекает внимание авангардистов, по преимуществу воспринимающих современное им состояние литературы не как качественно новое, а как кризисное, а, значит, требующее разрешения, и склонных искать путей этого разрешения в новых методах видения мира и отображения реальности.

Как верно отмечает А. Можаяева, «для авангардистов ...особенно привлекательной оказывается принципиальная иррациональность мифа, предотвращающая полное его раскрытие в слове, сулящая некий иной, высший смысл. Благодаря ей миф может использоваться в качестве искомой оппозиции условности рационалистического, логического слова, приобретая при этом, в силу парадоксальной «обратной логики» статус «Безусловности» - по меньшей мере, прикосновенности к самой сути бытия»[488 ; 306-307].

В общей сложности все эти понятия: миф, символ, архетип, мифологизм, мифотворчество, ритуал в совокупности и врозь оказывают бесспорно влияние на содержание и структуру современного романа, в том числе и адыгского.

Мифологизм (по С.С. Аверинцеву) в литературе явление типологическое. Одним из важных аспектов исследуемой проблемы является выявление типов мифологизма в художественном контексте современного романа. В современной литературе (по «Литературному энциклопедическому словарю / под ред. В.М. Кожевникова и П.Н. Николаева».- М., 1987) «традиционно выделяются следующие более или менее «радикальные» типы художественного мифологизма: 1. Создание художником своей оригинальной системы мифологием («Поминки по Финнегану» Джойса, пьесы и романы С. Беккета, поэзия У. Йитса). 2. Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, причудливое совмещение разных времен и пространств, двойничество и оборотничество персонажей), долженствующее обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия (романы и новеллы Кафки, Х.

Борхеса, Х. Кортасара, Акутагавы Рюноске, Кобо Абэ). 3. Реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с большей (пьесы Ж. Жироу, Ж. Ануя, Ж.П. Сартра) или меньшей («Моисей» Т. Манна, «Варавва» и «Сивилла» П. Лагерквиста) долей осовременивания. 4. Введение отдельных мифологических мотивов или персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями («Доктор Фаустус» Т. Манна, «Кентавр» Дж. Апдайк). 5. Воспроизведение таких фольклорных и этнически самобытных пластов национального бытия и сознания, где еще живы элементы мифологического мирозерцания (А. Карпентьер, Ж. Амаду, М. Астуриас, Ф. Камон, отчасти В. Распутин). 6. Притчеобразность, лирико-философская медитация (часто в рамках жизнеподобия), ориентированная на изначальные архетипические константы человеческого и природного бытия: дом, хлеб, очаг, дорога, вода, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и т.п. (проза А. Платонова, Я. Кавабаты, поэзия Р.-М. Рильке, Сен-Жон Перса, Д. Томаса). Прообраз объединения разных типов художественного мифологизма дан в «Фаусте» И.В. Гете; В современной литературе к такого рода синтезу приближаются, например, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Сто лет одиночества» Г. Маркеса. Для жизненных направлений современной литературы характерно свободное, непатетическое отношение к мифологизму, в котором интуитивное вникание дополняется иронией, пародией и интеллектуалистическим анализом и которое осуществляется через прощупывание мифических первооснов часто в самых простых и обыденных вещах и представлениях.

В советской литературе неомифологические тенденции проявляются с конца 60-х – начала 70-х гг., в основном, у писателей Востока, в том числе русскоязычных; при этом преобладает мифологизм национально-фольклорного или лирико-медитативного характера (Ч. Айтматов, О. Сулеменов, А. Ким, Т. Зульфикаров, Т. Пулатов, Г. Матевосян), наряду с чем встречается воссоздание мифологических образов древности (аргонавты у О.

Чиладзе) и опыты оригинальной мифологизации (в поэзии Ю. Марцинкявичюса, А.А. Вознесенского, Ю.П. Кузнецова»[634 ; 224-225].

Дополнительно к данной классификации мы намерены в анализе художественного контекста учитывать также следующие критерии:

1. Способ использования автором мифа в романе: как текст-первоисточник или как специфическое мироощущение, совокупность приемов постижения окружающей действительности, превращающихся впоследствии в композиционные приемы структурирования текста.
2. При обращении автора к мифу, как первоисточнику – выявление степени трансформации подобного текста (пародирование или травестирирование, создание антимифа и т. п.)
3. Функциональная значимость мифа в содержании (идейно-художественная проблематика, образостроение, сюжетостроение) и структуре (сюжетно-композиционные особенности, пространство и время) романа.
4. Уровень поэтики, основные приемы и методы мифологизации, ведущие мифологемы, основные мифоструктуры, архетипы и их роль в создании, мифопоэтическом моделировании национальной картины мира, ее сходство и отличие от мифоэпической модели мира.

Л. Арутюнов выделяет два типа мифологизирования: «эпическое мифологизирование» и «индивидуальное мифологизирование»[25]. Данная концепция положена в основу исследования Ю. Тхагазитова «Эволюция художественного сознания адыгов» (1996г.). Ю. Тхагазитов правомерно отмечает, что «миф творимый – явление самой действительности, и возникает он тогда, когда первобытный миф, т. е. миф, созданный коллективом, утрачивает свою мировоззренческую «регулятивно – нравственную функцию.... В отличие от мифа творимого первобытный миф дает литературе и искусству возможность использования этого мифа для утверждения гуманизма и человеческой общности, для воплощения в жизнь высоких общечеловеческих идеалов, которые вырабатывались на

протяжении тысячелетий, дает литературе опору, основу веры в человека, в победу добра над злом, в победу жизни над смертью» [302;242].

Следует отметить, что взаимодействие двух типов мифов, живущих в авторском сознании современного писателя, приводит к выраженной трансформации произведения как художественного целого. «Миф литературный понимается нами как интуитивно – сознательное воспроизведение народной мифологии с целью создания целостной картины национального мира, целостной картины бытия, в котором органически соединяются в некую целостность национальная действительность и национальная история» - пишет Ю. Тхагазитов [302 ; 242].

По нашим представлениям, здесь необходимо уточнить и конкретизировать методику исследования проблемы мифотворчества и разграничивать два явления в авторской мифологизирующей прозе: в первом случае мифологизм представляет собой интерпретацию и трансформацию исходного мифосюжета в авторском тексте; во втором случае речь идет о создании в тексте собственного мифа или моделировании текста как миф.

Понятие «неомифологизм» применительно к адыгским литературам требует уточнения, ибо, по М. Шенкао, вместо мифологизма следует иметь ввиду мифоэпическое сознание. Мы вполне согласны с утверждением М. Шенкао, что «миф - порождение рода, а мифоэпическое сознание есть порождение разлагающегося патриархального рода...Мифоэпическое сознание имеет уже представление о народе» [630]. Если учесть, что мифоэпическое сознание, ориентирующееся на народ, реализуется во всех жанрах, и адыгский роман изначально восходит к героическому эпосу «Нарты», то вполне закономерно говорить о значении и влиянии мифоэпического сознания на адыгский роман на всех этапах его развития [302 ; 189].

Ю. Тхагазитов вполне логично отмечает, что «возвращение развитых литератур к «истоковым» структурам может происходить по-разному: этот процесс может быть связан с обращением литературы к мифоэпическому

сознанию и, следовательно, к различным жанрам (эпопея А. Твардовского «Василий Теркин») или к собственно-мифологическому, коллективному сознанию (современная «деревенская проза»).в молодых литературах уровень ориентации определяется тем, из чего вырастает литература (фольклор или мифология). Если для северокавказского региона характерна ориентация на мифоэпическое сознание, то для литератур Сибири и Дальнего Востока – на мифологическое сознание» [302 ; 188].

Таким образом, применительно к адыгским или северокавказским литературам мы будем пользоваться термином: мифоэпическое сознание, что в основе своей содержит понятие и мифа, и эпоса и ориентировано на народ, в то время как понятие мифологическое – подразумевает только лишь миф, ориентированный на род. В то же время, говоря об адыгской мифоэпической традиции, мы также учитываем тот фактор, что данное понятие синкретично по сути и объединяет в себе такие самостоятельные эстетические категории, как миф и эпос. Роль мифологии в генезисе архаического фольклора велика, элементы древних мифов ярко прослеживаются в нартском эпосе адыгов и других народов Кавказа. Известно, что традиционные мифологические схемы лежат в основе сюжетостроения и образостроения преданий и легенд, что архаическая сказка произошла из мифа и унаследовала от него такое качество, как вера в рассказываемое (в отличие от жанров несказочной прозы). И лишь «в процессе стихийно-материалистического освоения мира архаические жанры подвергаются демифологизации» [355 ; 9].

У.Б. Далгат вполне правомерно предлагает разграничивать «фольклорные мифы», «которые имели на Кавказе самостоятельное существование» еще до того, как вошли в систему нартского эпоса, и «эпические мифы», вошедшие в идейно-эстетическую систему нартского эпоса, в которой они получили свои широкие структурно-композиционные и сюжетообразующие функции» [111; 7, 74].

Памятуя о таких закономерных процессах, как «эпизация мифа» и «мифологизация эпоса» (по У.Б. Далгат), мы, по возможности учитываем их

в анализе художественного контекста и пытаемся выявлять «пульсацию» мифа сквозь эпические и фольклорные элементы, и, с другой стороны, рассматриваем миф во всевозможных органических «сцеплениях» с другими элементами поэтики там, где речь идет о слиянности форм и не представляется возможным их механическое расщепление.

Исследуя мифологизм современного адыгского романа, мы рассматриваем его в общем контексте фольклорно-литературных взаимосвязей. По справедливому замечанию У. Б. Далгат, «фольклор продолжает оставаться творчески продуктивным средством художественного изображения. За этнопоэтикой остаются такие функции, как эстетическая, эмоционально-выразительная, сюжетообразующая, информативная, экспликативная, социальная, этнопсихологическая, национальная и другие» [114 ; 4].

Представляется важным и такой аспект проблемы при анализе мифо-фольклорного контекста романа, как необходимость разграничения явлений мифопоэтики с фольклорными элементами.

Однако, как справедливо отмечает А. Минакова: «У нас и за рубежом понятие мифологизма традиционно входит в инструментарий изучения прозы, поэзии и драмы нереалистических направлений – «неомифологизма», текста-мифа в символизме, мифологизма футуристов (В. Хлебников и др.), русского экзистенциализма (М. Булгаков и др.) и других направлений в литературе и искусстве XX века, в том числе литературного мифа, мифологизма реалистической европейской и американской литератур, прежде всего философской прозы, особенно философского (интеллектуального) романа. Однако, ни одна из уже имеющих концепций или парадигм не захватывает сущностного содержания мифологизма и закономерностей его бытования в эпике и ее традиционных жанровых разновидностей двух последних столетий»[615 ; 9]. Для нас представляется продуктивной и методология А. Минаковой, позволяющая разграничивать понятия художественный мифологизм и миф в философской прозе, и

выявлять сущность и закономерности функционирования мифоструктур в эпическом произведении. Методология А. Минаковой выработана для изучения эпических текстов, которые, в отличие от философской прозы, «свертывающей содержание до мифа», «развертывает миф в содержании».

Современная литература (и, в особенности, последних десятилетий XX в.) демонстрирует примеры удивительного сочетания, переосмысления народных мифов в сочетании с сложными модификациями художественного времени, внутренним монологом и другими приметами повествования XX века. Таково творчество латиноамериканских писателей Г. Маркеса, А. Карпентьера, Астуриаса, киргизского писателя Ч. Айтматова, узбекского писателя Т. Пулатова, грузинского писателя О. Чиладзе, Г. Матевосяна, российских писателей Л. Костомарова, А. Кима, адыгейского писателя Н. Куека и др.

О парадоксе стыковки самых высокоразвитых литератур - от латиноамериканского «магического реализма» до философской и историко-философской прозы и литератур, только обретавших себя в 60 - 80-е годы (от адыгских литератур до литератур Крайнего Севера и Дальнего Востока)», - говорят и адыгские литературоведы [302 ; 227].

То есть многочисленные исследования убеждают в том, что национальные литературы не стоят в стороне, а все активнее вовлекаются в мировые литературные процессы, взаимодействуя и взаимообогащая друг друга. Весьма притягательным для национальных литератур становится ритуально-мифологический роман, популярный в западной литературе.

В XX в. литература вышла на такой уровень модернизации классической мифологии, который говорил о ре-мифологизации, о мифопоэтическом «пере-создании древних историй» и, наконец, о мифотворчестве, сотворении новых мифов, что «отвечало жизнестроительным устремлениям изменявшейся литературы»[502 ; 285].

Как совершенно правомерно отмечает Е.М. Мелетинский в монументальном исследовании «Поэтика мифа»: «Мифологизм не

противостоит собственно критическому началу, он даже предложил дополнительные средства для заостренного выражения наблюдаемых процессов нивелировки человеческой личности, уродливых форм отчуждения, пошлости буржуазной прозы», кризисного состояния духовной культуры. Мифологические параллели сами по себе не могли не подчеркивать кричащего несоответствия этой буржуазной прозы» и высоких образцов мифа и эпоса». Он далее отмечает: «...Однако пафос мифологизма XX в. не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений. Мифологизм повлек за собой выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки[200 ; 295-296].

Выбор нами жанра романа в качестве объекта для исследования влияния мифопоэтики объясняется двумя причинами:

во-первых, роман - самый молодой и быстро развивающийся жанр. По словам М. Бахтина, «роман единственно становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности. Только становящийся сам может понять становление» [33 ; 451]; во-вторых, как это ни парадоксально, но именно роман, исконно противопоставляемый эпосу и мифу, в XX веке оказался в наиболее тесном взаимодействии с ними. Углубленный психологизм, множественность сюжетных линий, «стилистическая трехмерность», свободное обращение с временными планами и координатами, ценностное уравнивание автора и героя — все эти важнейшие жанроопределяющие факторы романа способствуют органичному вплетению в его содержание и структуру отдельных мифологем, архетипов, мифологических персонажей, а также структурированию на основе универсальных мифологических схем и сюжетов.

Жанр романа рассматривается нами как системно-структурное образование, и наша задача заключается в исследовании влияния мифопоэтики на его содержательную и структурную основу, на обеспечение целостности художественно произведения как единого целого.

Исследователи указывают, что именно «в романе наиболее отчетливо выражена специфика новейшего мифологизма, в силу того, что в прошлом столетии роман в отличие от драмы и лирики почти никогда не становился полем мифологизирования. Этот феномен несомненно расцвел на путях преобразования классической формы романа и известного отхода от традиционного критического реализма XIX в.[33].

О возможностях нового мифологизма размышлял Элиот в статье «Улисс, порядок и миф»(1922), как раз в тот момент, когда особенно разгорелись «страсти» вокруг романа Дж. Джойса. Статья эта практически заявляла «о смерти романа, кончившегося с Флобером: «Романная форма больше не работает, ибо роман не был формой, он был просто выражением века, не утратившего еще собственных форм». Статья была примечательна еще тем, что автор обосновывает понятие «мифологический метод» и заменяет им «метод повествовательный». Для Элиота мифологический метод означает – «способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история [454 ; 228].

Томас Манн, который использовал «мифологический метод» в романе «Иосиф и его братья» и шел от анализа к синтезу, был солидарен с Элиотом, высказывая свое мнение по этому поводу следующим образом: «В области романа теперь примечательны только те произведения, которые по сути уже не являются романами»[451 ; 34]. Бесспорно, «повествовательный роман» на этом не завершил свое существование и «мифологический метод» не стал универсальным в последующей литературе, но то, что он стал для нее характерным и плодотворным - весьма однозначно. В качестве примера сошлемся на латиноамериканский роман, в частности, творчество Гарсиа

Маркеса, которое можно причислить к высшим достижениям литературы XX века, устремленной к синтезу и в плане понимания времени, и концепции человека, и вообще описываемой картины мира.

Е. Мелетинский подчеркивает такую «важнейшую особенность неомифологизма в романе XX в., как его теснейшую, хотя и парадоксальную, связь с неопсихологизмом, т. е. универсальной психологией подсознания, оттеснившей социальную характерологию романа XIX в.» [200 ; 296]. Позже именно сочетание мифологизма с психологизмом ставилось в заслугу мифологизирующим авторам, использовавшим язык психоанализа Фрейда, К. Юнга или обратившимся к подсознанию, к «потoku сознания», к внутреннему монологу (начало которому положил Лев Толстой). При этом болезненная психология одинокого или угнетаемого человека часто скрашивалась присутствием иронии или самоиронии. Указанные самые общие черты мифологизма, «казалось бы, прямо ведут нас к эстетике модернизма в том его конкретном понимании, которое выработано советской литературной критикой, - отмечает Е. М. Мелетинский, - У целого ряда авторов мифологизм довольно тесно сопряжен с их разочарованием в «историзме», со страхом исторических потрясений и неверием, что социальные сдвиги изменят метафизическую основу человеческого бытия и сознания» [200 ; 297].

Но при этом ученый совершенно правомерно указывает на то, что «мифологизм в романе XX в. функционирует в весьма широком ареале, несводимом к западно-европейскому модернизму 20-30-х годов в узком смысле этого термина». Мы считаем очень важным это замечание Е.М. Мелетинского, призывающего «при исследовании корней феномена мифологизирования в XX в. признать их сложность и комплексность и особо учесть такие моменты, как стремление по той или иной причине связать настоящее с прошлым в единый поток ради ли обнаружения их единой метафизической природы (Дж. Джойс), или ради опоры на традиции европейской гуманистической мысли и классической морали (Т. Манн), или

во имя сохранения и возрождения национальных форм мысли и творчества (латиноамериканские и афро-американские писатели)» [200 ; 370-371].

При исследовании моделей национальной картины мира можно идти двумя путями: начиная с архаики идти через классику к современности или же наоборот: от современности восходить к глубинам мифоэпического сознания. Что касается методологии исследования новописьменных литератур, нам кажется верной мысль Л. Арутюнова: «К пониманию соотношения: миф – литература – художественный текст мы должны двигаться не со стороны понятия «миф», а со стороны самих художественных структур, качеств художественного мышления и прозаического повествования. В этом случае мы будем находиться в привычной среде национально – традиционной терминологии, что само по себе уже есть некоторое преимущество, поскольку оно предлагает адекватность между означаемым и означающим» [25 ; 26].

Возвращаясь к адыгским литературам, отметим, что динамика взаимодействия мифоэпического сознания и литературы на разных этапах ее развития была сложной и неоднозначной. Критика отмечала, что на ранних этапах развития романа речь шла о несколько «прямолинейном», «поверхностном» использовании мифоэпической традиции.

Современный адыгский роман успешно преодолел «зависимость от схем героического эпоса», что, с одной стороны, освободило его от «прямолинейного противопоставления прошлого и настоящего», а с другой - от притяжения «абсолютной эпической дистанции»(М. Бахтин). М. Бахтин, отмечая, что «изучение романа как жанра отличается особыми трудностями», указывает на причины: «Это обусловлено своеобразием самого объекта – роман единственный становящийся и еще неготовый жанр.... Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел. И мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей» [35 ; 194].

Ю. Тхагазитов справедливо отмечает: «Диалектика национального и общечеловеческого определяет тяготение современного романа к мифу и

фольклору как к своей первооснове, как к извечным темам, которые, являясь своеобразным нравственным ориентиром, в трансформированном виде остаются жить в современной культуре»[302; 222]. Особенности ускоренного развития новописьменных литератур, вобравших в своем развитии совершенно разновременные и разнохарактерные традиции русской классической и мировой литератур, обуславливают сложные, многозначные, порой противоречивые литературные процессы. Произведения современных адыгских авторов, тяготеющих к мифологизму и мифотворчеству, порой являют собой самое причудливое переплетение разнохарактерных и разновременных традиций, и их мифологический подтекст имеет самую широкую парадигматику, включающую и свои мифоэпические истоки, и мифологию других народов, и авторские мифы современных отечественных и западных писателей.

И суть этого этапа выражается в неомифологизме, в том, что роман настойчиво и уверенно обращается к мифу, как к истоку, для нового переосмысления глубин этого первоначала. При этом авторы обнаруживают совершенно разные позиции, позволяющие говорить о таких явлениях, как традиционализм, постмодернизм, неомифологизм и т. д. Следует дифференцировать эти понятия и не смешивать, к примеру, мифологизм (который есть тип сознания), с постмодернизмом (который представляет творческий метод), понятия и концепции которых оказались в XX в. сложными, многозначными и изменчивыми, в силу осознания сложности самой переломной эпохи. Особенно это касается концепции традиции, и мы, наверное, не ошибемся, утверждая, что понятие традиции – одно из самых подвижных, относительных и переменчивых. И лучшим доказательством того явились всевозможные трансформации, которым подверглись традиции в прошлом веке. Известно, что степень традиционности литературного произведения принадлежит к его важнейшим чертам, но «оценка традиционности и новизны не может быть абсолютной, будучи зависимой от

различного наполнения и понимания традиции в разные культурно-исторические эпохи» [504 ; 4].

В прошедшем столетии произошел грандиозный слом всех предшествующих традиций, и одновременно сложились новые отношения между разными традициями, выразившимися в причудливом переплетении многих из них друг с другом. О том, что в этот период шел активный процесс переосмысления и преобразования существовавших прежде традиций, говорит появление неореализма, необарокко, неоклассицизма, неоромантизма. Таким образом, в XX в. утвердилась идея историчности традиции, которая привлекается в измененном виде, а не в первоначальном, неизменном. Ю. Н. Тынянов писал: «Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, иными словами, функция его перемещается» [303 ; 227].

Но параллельно с исторической появилась мифологическая концепция, основывающаяся «на отказе от теории линейного прогресса в искусстве, на вере в неизменность человеческой природы и цикличность развития».

Согласно Н. Фраю, в определенной мере мифологизм – реакция на рационалистическую, научную картину мира, оттесняющую человека своей объективностью, деперсоналистичностью [655].

Все эти процессы в определенной степени отразились и в адыгских литературах, и в частности, в таком мобильном и быстро развивающемся жанре, как роман, что диктует необходимость тщательного их анализа и осмысления.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ВЛИЯНИЕ МИФОПОЭТИКИ НА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОГО АДЫГСКОГО РОМАНА, СЮЖЕТОСТРОЕНИЕ И ЖАНРООБРАЗОВАНИЕ

Мифологизм стал характерной чертой для литературы XX века. Как правомерно отмечает Е.М. Мелетинский, «поэтика мифологизирования является орудием семантической и композиционной организации текста не только у таких типичных модернистов, как Дж. Джойс, но и у сохранившего верность реалистическим традициям Т. Манна, и у латиноамериканских или афро-азиатских писателей, соединивших элементы модернистской поэтики мифологизирования... с неоромантическим обращением к национальному фольклору и национальной истории» [200 ; 370].

Художественный мифологизм в той или иной степени присущ творчеству Ч. Айтматова, О. Чиладзе, Т. Пулатова, В. Астафьева, В. Белова, С. Алексеева, В. Распутина, Б. Шинкубы, М. Булматы и др. Процессы неомифологизма особенно актуализируются в 80- 90-е гг. В творчестве Л. Костомарова, В. Пелевина, А. Кима, Х. Бештокова, Н. Куека, Д. Кошубаева наблюдается широкое варьирование самых разнообразных способов и приемов мифологизирования.

В данной главе ставится задача выявления роли и функций мифа и эпоса в современном адыгском романе (сер. 80-х гг. – 2005 г.), для решения которой необходимо:

- рассмотреть в обзоре эволюцию жанра романа в ракурсе динамики его взаимодействия с мифом и эпосом и выявления уровней фольклорной ориентации с начала возникновения до исследуемых 80-х годов;

- проследить различные способы мифологизирования в связи с такой литературоведческой категорией, как традиция, и в соответствии с этим дифференцировать творчество «традиционалистов» и «неомифологизм» творчества современных романистов.

- в исследуемом периоде развития адыгского романа, представляющем новый уровень мифо-фольклорной ориентации и усвоения мифоэпической традиции, выявить и четко обозначить роль мифа и эпоса в выражении идейно-художественных функций для воссоздания целостной национальной картины мира и выражения национального мировидения и мироощущения. Осмысление глобальных проблем современности через использование онтологических основ мифа;

- проследить роль мифопоэтики в сюжетостроении;

- выявить традиционные мотивы, их функции и способы реализации в художественном контексте;

- определить роль мифопоэтики в жанрообразовании и формировании различных жанровых модификаций;

- выявить различные способы мифологизации в художественном тексте каждого конкретного автора и исследовать характер мифологизма отдельных авторов в сочетании с творческим методом, используемым ими в каждом конкретном произведении.

Говоря о неомифологизме, мы будем вести речь не только о художественном мифологизме авторов-традиционалистов, по-новому использующих мифоэпическую традицию, или эпическом мифологизме (по Л. Арутюнову), но и об авторском мифотворчестве, создании литературных мифов, сводящихся порой к анти-мифу, травестии традиционного мифоэпического наследия.

Обращение современного адыгского романа к мифу и его онтологическим основам имеет свои логические мотивы и причины. За последние два десятилетия произошли изменения в сознании общества, которое более раскрепостилось с обретением больших свобод в национальном самосознании. Абсолютное большинство романов современных авторов обращено в прошлое, историческое или даже мифическое. Что касается художественного сознания, то оно всегда стремилось к воспроизведению соотношений: история – человек – космос

или время – человек - вечность. На пересечении двух веков и тысячелетий растёт стремление авторов к осознанию себя и своего места во Вселенной и осмыслению исторического пути, пройденного народами. Подобная гиперболизация смыслов и уровень обобщения потребовали новых художественных средств воплощения идеи. И вполне естественно, что для писателей вновь актуальными стали мифы, ритуалы, древние символы, обряды.

Мифологические референции на уровне отдельных образов, мотивов, тем были присущи адыгским литературам на всех этапах развития. Однако мифологизм адыгского романа последнего десятилетия XX в. свидетельствовал о качественно ином возвращении к мифу, ином характере востребованности, когда он (миф) использовался как средство семантической и структурной организации текста. Для того, чтобы сравнить характер функционирования мифоэпической традиции в предшествующей литературе (до середины 80-х гг.) и неомифологизма в современном романе, необходимо вернуться к начальному этапу развития адыгских литератур.

Адыгский роман, как жанр младописьменной литературы, существует не так уж долго – неполный век. По сравнению с развитыми литературами мира этот возраст совсем незначителен. Но за столь малый период адыгский роман прошел ускоренным темпом все этапы развития, характерные для развитых литературно-художественных систем, и добился заметных завоеваний. Столь короткий этап «взросления», разумеется, не способствовал отдалению романа и литературы в целом от основного своего источника – устно-поэтического творчества, продолжавшего питать их на всех этапах развития, наряду с усвоением лучших традиций русской и мировой литературы. И, несмотря на то, что характер и динамика взаимодействия литературы и фольклора менялась на протяжении этих этапов развития, все же фольклор оставался одним из основных источников развития литературы.

В конце XX века ситуация несколько поменялась, когда литературоведение склонно было рассматривать уже миф, фольклор и литературу (как виды словесного искусства), как части единой метасистемы. Весьма характерно, что и адыгский роман обратился к мифу лишь в конце прошлого века, стараясь как можно глубже зачерпнуть из мифа, как из неиссякаемого кладезя народной мудрости, новых образов, способов и приемов для более самобытного выражения национального духа и мироощущения. Это был новый виток спирали, обозначивший совершенно иные временные параметры в исследовании взаимоотношений фольклора и литературы, динамики взаимодействия романа и мифа. Ведь достаточно вспомнить, что адыгский роман, как и вся литература, базируется на эпосе «Нарты», - одном из самых древних и феноменальных явлений мирового эпоса, к тому же впитавшем в себя древнюю адыгскую мифологию. Во-вторых, символизирующий совершенно иное качество, иную динамику взаимодействия, востребовавшую более глубокие пласты народного национального сознания и иные авторские подходы и приемы в их использовании.

Впрочем, феномен мифологизирования имел место не только в адыгских литературах, он был присущ всей литературе XX века, особенно заметной стала эта тенденция в западных литературах.

Мифологические референции были характерны для мирового искусства, начиная с гомеровского эпоса. Реактуализация мифотворчества писателями XX века объясняется во многом и обнаружением несостоятельности рационального объяснения мира на основе причинно-следственных связей, тотальным пересмотром общественной истории.

Говоря о причинах этого явления, исследователи, в частности, отмечали, что «литература ищет в мифологии схему и тип»,.. иначе говоря, в XX в. литература вышла на такой уровень модернизации классической мифологии, который говорил о ре-мифологизации, о мифопоэтическом «пере-создании древних историй» и, наконец, о мифотворчестве, сотворении

новых мифов, что отвечало жизнестроительным устремлениям изменявшейся литературы» [502;285].

Говоря об этапах становления и развития адыгского романа в его взаимосвязях с фольклором, в адыгском литературоведении (в частности, Ю. Тхагазитовым) принято выделять два этапа. Мы согласны с концепцией данного исследователя, рассмотревшего обстоятельно эти два этапа в развитии адыгского романа, поэтому ограничимся лишь кратким обзором основных произведений, в которых мифоэпическая традиция и элементы мифологизма проявлены наиболее отчетливо на уровне как внешних приемов, так и имплицитно.

Первый этап связан с 20-30 гг., когда в жизни адыгов происходили бурные процессы становления новых форм жизни, социального уклада, становления нового сознания и т. д. Вполне естественно, что и литература, перестраиваясь соответственно жизненным процессам, переходила от малых эпических форм (рассказа, очерка) к освоению жанра романа, единственно способного отобразить коренные преобразования в жизни целых народов, на фоне которых изображалась судьба и нового героя. Так появляются первые романы адыгских авторов Х. Абукова «На берегах Зеленчука» (1930), М. Дышекова «Зарево» (1934), Т. Керашева «Шамбуль» (1937) и др.

Как справедливо отмечает М. Бахтин, «роман единственно становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности. Только становящийся сам может понять становление» [33 ; 451].

Разумеется, о совершенстве жанровой формы первых романов говорить еще не приходилось в то время, когда и сама литература, по верному замечанию У.Б. Далгат, представляла собой еще «литературно-неопределившуюся систему». Подверженная изменению под влиянием фольклорных факторов, «она слабо воздействует на функциональное преобразование фольклорных элементов в литературные» [112;13-14]. У.Б. Далгат отметила самую главную особенность, присущую и раннему

адыгскому роману,— сильное влияние фольклорной поэтики на авторов, которые к тому же склонны были к несколько «поверхностному» ее усвоению, «калькированию» современного им фольклорного материала.

Заметные процессы трансформации жанра романа начинают происходить на втором этапе, когда с 60 - 80-х гг. под влиянием требований быстро меняющейся действительности и литература как бы расширяет параметры своего бытия, вобрав в себя, помимо фольклорного наследия, еще и миф – эпос – этикет, как часть единой метасистемы.

Ю. Тхагазитов, говоря о первом уровне фольклорной ориентации, утверждает, что «это ориентация на эпическое сознание. Оно соответствует первому этапу развития литературы (30-е годы), но не замыкается в нем, а претерпевает качественные изменения в последующие годы (романы А. Шомахова «Заря над Тереком» (1968), М. Кармокова «А тополя все растут» (1982) и др.)». И далее ученый совершенно правомерно замечает: «Этот уровень фольклорной ориентации предполагает следование фольклорным традициям в выборе героя, в приемах композиции, в построении сюжета, в использовании фольклорных мотивов по принципу прямых аналогий; первый тип фольклорной ориентации характерен только для молодых литератур» [302;191].

Говоря о втором уровне фольклорной ориентации, Ю. Тхагазитов отмечает, что он основан на «синтезе двух типов художественного сознания (мифоэпического и современного литературного), определяющего, в свою очередь, структурно-стилевые доминанты жанра: а) собственно-эпический синтез (А. Кешоков); б) философизация прозы, которая, в свою очередь, имеет два разветвления – лирико-психологическое (И. Машбаш, Т. Адыгов) и собственно-философское (А. Евтых, М. Эльберд) [302 ; 191].

Тхагазитовская классификация адыгского романа в интересующем нас аспекте охватывает период до середины 80-х гг.

Вместе с тем, в конце XX века (с середины 80-х гг. - 90-е гг.) в литературе происходят бурные процессы, позволяющие, по нашему

убеждению, говорить о начале нового - третьего этапа в развитии адыгского романа в рамках взаимодействия романа и мифо-фольклорного начала. Именно в этот период роман выходит на активное и разноплановое взаимодействие с мифом, обозначившим новые возможности жанра в аспекте многообразия его жанровых модификаций, образостроения и структурирования. Романы Х. Бештокова «Каменный век» (1985), Н. Куека «Черная гора» (1997), «Вино мертвых» (2002), Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке» (1993), Д. Кошубаева «Абраг» (1999) стали свидетельством не только значительных достижений адыгских литератур именно в этом жанровом образовании, но и приобщили их к наиболее заметным литературным процессам, происходящим в мировой литературе.

Этот этап, в отличие от предыдущих, еще ни разу не являлся предметом специального исследования, что обуславливает его актуальность и объясняет выбор его нами в качестве объекта исследования.

Прежде чем приступить к исследованию неомифологизма, характерного для данного этапа, остановимся вкратце на особенностях мифо-фольклорных и литературных связях второго этапа в творчестве писателей-«традиционалистов», так или иначе подготовивших последующий этап. Обзорный характер анализа этого этапа обусловлен еще и тем, что он являлся предметом тщательного анализа адыгских литературоведов в аспекте литературно-фольклорных взаимосвязей.

Поиски новых путей развития адыгского романа в 60 - 80-х гг. исследователи совершенно справедливо связывают с именами А. Шогенцукова в кабардинской и Т. Керашева в адыгейской литературах. Роман в стихах «Камбот и Ляца» (1936) А. Шогенцукова и «Одинокий всадник» (1973) Т. Керашева являются ярким свидетельством трансформации народной эпической традиции в художественное авторское видение мира. Говоря об «Одиноком всаднике», Е. Шибинская справедливо отмечает, что «народные мотивы входят в повествование и где используются фольклорная форма и содержание, явно проступает сугубо

индивидуальное начало. Народная поэтика воссоздается словно бы заново, но именно в моменте воссоздания обнаруживается разница и сходство: конструируется фольклорно подобный, но уже по-современному олитературенный поэтический образ мира»[529 ; 90].

Этнопоэтика романа Т. Керашева сочетает в себе богатый и разнообразный материал устно-поэтического, фольклорного, этнографического плана. В повествовательно-событийной канве романа, его образной системе широко присутствуют древние мифологемы, фольклорные архетипы народного сознания, архетипические структуры. В частности, образ Ерстэма Залоко восходит к архетипу воина-героя, а в образе главной героини Суанды Темгановой реализуется архетип воинственных женщин из эпоса и фольклора. Они оба по-своему реализуют еще один традиционный для адыгского эпоса архетип - Одинокого всадника. Значимой в поэтике романа представляется и мифологема пути, реализованная в образе Ерстэма и Суанды и отражающая путь поисков истины в сопряжении с исторической судьбой своего народа. Присутствие традиционных мотивов в контексте романа влияет в определенной степени и на семантические и структурные особенности романа. К примеру, Суанд, задавшаяся целью отомстить князю Альджерукову, назначает ему встречу на Тамбыр-кургане. Из эпоса известно, что для любого героя считалось постыдным не явиться на встречу, назначенную на кургане. В данном случае в Тамбыр-кургане реализуется архетип «Юшъхьэ-пIальэ», самого распространенного в эпосе хронотопа, где происходили встречи и состязания героев.

Роман «Одинокый всадник», представляющий эпос о прошлом, без сомнения стал вехой в адыгских литературах. В частности, Е. Шибинская справедливо отслеживает основные тенденции развития современного адыгейского романа, как сформировавшиеся в творчестве Т. Керашева. Правомерен и ее вывод о том, что «современные исторические повествования других авторов (И. Машбаша, А. Евтыха, Ю.Чуяко, Н. Куека)

приближаются к этой модели или уходят от нее, поднимаясь на новую художественную высоту»[529 ; 90].

Верным является и заключение Ю. Тхагазитова о том, что с романа А. Кешокова «Вершины не спят» (1970) начался новый этап в развитии жанра романа, обратившегося к мифу и мифоэпическому сознанию и знаменовавшего собой уже «литературно-определившуюся систему»: «Именно благодаря «выходу» на народный миф А. Кешокову, впитавшему также современный литературный опыт, удалось в романе «Вершины не спят» преодолеть дихотомическое мировосприятие первых адыгских романистов и воспроизвести эпически целостную картину бытия своего народа. Выход на миф оказался под силу только современным адыгским прозаикам. «Вершины не спят» показывают, что движение прозы в молодых литературах – это движение не только однонаправлено – от фольклора к роману, но также и от романа к эпосу, и через него к мифу» [302 ; 224].

Новое отношение к фольклорно-мифологической традиции и способам ее усвоения и трансформации отобразилось также в романах Т. Адыгова «Щит Тибарда», М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо», И. Машбаша «Сто первый перевал», А. Евтыха «Баржа» (1983), «Бычья кровь» (1993).

Эти процессы были характерны не только для адыгских литератур, но и для развитых литературных систем с устоявшимися традициями и новым характером процессов адаптации мифо-фольклорной традиции в литературе. В романах Ч. Айтматова «Белый пароход», «Плаха», «Тавро Кассандры», О. Чиладзе «Шел по дороге человек», Т. Пулатова «Черепаша Тарази», «Плавающая Евразия» и др. активно используется мифо-фольклорный материал в повествовании о жизни и быте своего народа. Причины обращения писателей к мифоэпическому наследию на всех этапах развития литературы являются многообразными и их исследование остается актуальным для литературоведения.

Адыгейский писатель Н. Куек в письме к московскому критику В. Дементьеву в 70-х гг. подробно излагал свою позицию в этом смысле

следующим образом: «Отношение к фольклору «святое». Люблю его с самых юных лет. Бжедугия – край Адыгеи, где я рос, самый богатый сказками, легендами, преданиями. В годы моей юности я застал в ауле стариков, которые рассказывали одну сказку семь-десять вечеров подряд, а слушателями их были самые почтенные люди. Мы же, детвора, подслушивали, спрятавшись по углам кунацкой... Что я ценю в фольклоре? Масштабность, ёмкость образов при предельной ясности, гениальной простоте и доходчивости. Не могу терпеть, когда на фольклор смотрят свысока. Никакое это не детство человечества. Фольклор – это не «воспоминание», хотя это прошлое во времени. Это настоящий первоисточник для художников, возвращаясь к нему, возрождаешься, его узнаешь и сегодня, встретишь и завтра». [446 ; 82].

Рассуждая на эту же тему, К. Султанов как-то заметил: «Но даже гипотетически я не представляю себе и отдельного писателя, абсолютно свободного от воздействия фольклора. Подлинный художественный поиск, каким бы новаторским он ни был, удерживает в глубине ощущение первоначала, синтезирует в себе традицию и одновременно ее преодоление.... Литература развивается не только благодаря, но и вопреки фольклору, причем это «вопреки» не разрыв, а внутреннее отталкивание, полемика, которая, если вдуматься, тоже есть форма связи» [508].

Обратимся к роману А. Кешокова «Вершины не спят» и рассмотрим особенности проявления народной традиции, обусловившие начало второго этапа развития романа в означенном русле. Присутствие мифопоэтического пласта в романе обозначено и в специфике жанровых форм: построении диалогии в виде хабаров (устных народных рассказов), и в широком использовании мифологем воды, огня, земли, воздуха для воспроизведения национального космоса, и в присутствии символов, бинарных оппозиций в художественной структуре романа.

Опора на мифопоэтическое сознание маркируется в самом начале романа. Описание наводнения в результате разлившейся в горах реки с первых же

страниц романа создает предощущение грядущих социальных перемен в жизни кабардинского народа. Образ разлившейся реки и одновременное рождение героя Лю является водоразделом конца одного и начала следующего этапа в жизни народа. Подобное сопряжение стихийного бедствия и народной судьбы характерно и для контекста романа И. Базоркина «Из тьмы веков» (1982). Здесь также людские судьбы оказываются зависимыми от разгула стихий, наводнения, безжалостно стирающего с лица земли земельный участок Турса, что побуждает отчаявшегося героя отправиться в Турцию. Мифологема огня в обоих произведениях представлена как грозная, все сокрушающая стихия, также отзвучивающаяся далеким эхом в судьбе героев. К примеру, пожар в усадьбе князей Шардановых («Вершины не спят») не проходит бесследно и для народа, принимавшего участие в грабеже горящей усадьбы: впоследствии он подвергается кровавой расправе со стороны белых, воспользовавшихся ситуацией. В романе «Из тьмы веков» поджог хлеба, устраиваемый Калоем, символизирует определенную веху в развитии и самоутверждении героя, формировании его духовного самосознания.

В обозначении структуры духовного пространства этих романов стихии воды, огня, земли, воздуха являются значимыми и способствуют воссозданию эпически целостной картины бытия народа.

В романах «Щит Тибарда» Т. Адыгова, «Страшен путь на Ошхамах» М. Эльберда, дилогии «Баржа», «Бычья кровь» А. Евтыха, проявлена несколько иная тенденция, ориентировка на философизацию прозы, усиление личностного сознания. Как уже отмечалось выше, внутри этой группы романов выделяются две подгруппы, два ответвления: с выраженным лирико-психологическим началом (Т. Адыгов, И. Машбаш) и собственно философским (М. Эльберд, А. Евтых). Остановимся подробнее на особенностях трансформации мифо-фольклорного начала в обозначенных романах.

Исторический роман Тенгиза Адыгова «Щит Тибарда» представляет крыло «лирико-психологического романа», в котором фольклорно-мифологическое начало присутствует широко и многообразно. Роман отображает драматические события XIII века, участниками которых оказываются не только адыги, но и многие народы и племена, населявшие восточное побережье Черного моря в те далекие времена. Главным героем романа является Тибард - предводитель разрозненных адыгских племен, находящийся в активном поиске выхода из затруднительного положения и приходящий к выводу, что только в союзе с русскими княжествами можно противостоять напору Латинской империи и нашествию татаро-монгольских завоевателей.

События, описываемые в романе, привязаны к конкретно-историческому времени и пространству и происходят на восточном побережье Черного моря, где проживали адыги в средние века. Мифопоэтическим присутствием обозначено самое начало романа, пролог, где автор, увидев останки средневекового храма - «память молодости моего народа», рассказывает о том, что именно он вдохновил его на написание романа. Он навеял ему историю тех стародавних времен, которые стали содержанием романа: «и здесь я услышал тот далекий и тихий голос, что пробрался ко мне сквозь толщу веков и поведал мне о далеких ушедших днях» [537 ; 191].

То есть, в стремлении автора осуществить связь времен и обнажить ту «морщинистую тайнопись тысячелетий», что увидел он в извилистых трещинах тысячелетнего храм, уже маркировалось мифологическое время. Описывая храм, которого не сломали ни время, ни люди, автор создает мифопоэтический образ Времени, переводящий эту категорию в иное русло и способствующий осуществлению связи времен: «Воздух спрессованных веков – гигантское полотно, на котором солнечные лучи, пробившись в узкие и длинные окна, оживляют тени минувших эпох»[537;4]. «Время тоже спрессовывается автором», предпринимающим попытку осуществить связь

прошлого с настоящим. Таким образом, линейное историческое время в романе обнаруживает элементы циклизма, и служит связи настоящего с прошлым.

В историческое повествование автор широко вводит отдельные традиционные мотивы, мифологемы, предания, народные песни, отображающие быт, обычаи, традиции, образ жизни адыгов того времени. Автор подробно описывает обряд чапща, обычай гостеприимства, национальные блюда, древний обычай примирения между враждующими сторонами через женщину, появляющуюся между ними с платком в руках (сцена столкновения сторонников Тибарда и старейшины Баруко, когда Мелиуан пытается их примирить во избежания кровопролития). Традиционный эпический мотив «обжигания руки» используется автором в описании ситуации, когда юный герой Лиуан добивается признания матери о его происхождении, попросив ее приготовить горячую пасту и схватив ее за руку в момент подачи горячего блюда.

Использование преданий, народных песен, героических песен, песен-плачей оказывается сопряженным в первую очередь с центральным героем. К примеру, песня-плач о Ридаде и Идаре в исполнении Лукмана Даура становится своеобразным лейтмотивом, предвосхищающим последовавшие далее трагические события и гибель Тибарда. Фабула этой песни, повествующей о Ридаде с Идаром, а также князе Кануко, напоминает во многом сюжет поэмы «Песнь о Роланде», повествующей о гибели арьергарда французской армии, попавшей в окружение врагов, во много раз превосходящих его по численности. И друг Роланда Оливьер несколько раз упрашивал его позвать на помощь короля, но отважный Роланд отказался. Князь Каноко, так же как и Оливьер, пытается уговорить Ридада и Индара отступить перед натиском превосходящего по силе врага. Но народный герой Ридада и молодой князь Идар неумолимы и неустрашимы, подобно Роландуиз французского эпоса. Исход этого поединка между богатырем Ридадой и вождем тургутов (монголо-татарское войско) Арлатом во многом

напоминает и поединок Редедя с «русичем» Мстиславом, когда герой-адыг погибает от предательского удара ножом в спину. Цепь предательств вьется, переходя из предания в художественную ткань романа. Ситуация повторяется, на этот раз с главным героем романа Тибардом, который во время столкновения с тургутом гибнет, но не от руки врага, а из-за предательского выстрела своего же соплеменника Дуко, сына старейшины Баруко. Все усилия, которые предпринимает Тибард перед смертью, пытаясь помочь раненому Баруко, лишний раз подчеркивают благородство героя и его бескорыстие. Интересны также предсмертные размышления героя, который, бросая прощальный взгляд на родной пейзаж, высящиеся вдали снежные вершины гор, словно впервые постигает истинный смысл жизни, иллюзорность прежних идеалов и устремлений. Мифологема гор, предстающая в романе как символ «первозданной чистоты», «непостижимых тайн», «торжества сотворившей их силы», обретает иной, более глубокий смысл, становится выражением высоких духовных устремлений героя [537 ;184]. Они являются антиподом других вершин, покоряемых в суете и тщете мелочных человеческих устремлений, «одурманенных ядом ничтожных желаний».

Отголоски мифомышления древних в романе присутствуют через воспроизведение языческих верований адыгов: благодарение бога Амышша за хороший урожай, в тексте используются и пословицы в виде традиционных адыгских благословений или проклятий. В контексте романа присутствует также описание народных поверий, преданий, разноголосицы верований: языческих, христианских, католических.

Пространство и время в романе носят характер конкретно-исторический. Пространство адыгского мира - пространство красивой первозданной природы, благодатной земли, недостижимых горных вершин, горных рек с их стремительно несущимися чистейшими водами и потому являющееся предметом соблазна и вожделений для завоевателей. Защитить это пространство, обустроить мир, добиться мирного сосуществования как

между разрозненными адыгскими племенами, так и с соседями – основная цель истинных героев романа. В связи с этим особую значимость имеет мифологема земли, обретающая разные семантические оттенки в зависимости от контекста: то она многострадальная, и ей «остается только надеяться на «благоразумие нарождающихся поколений», то она «благодатная», «сочная», и истинная кормилица для таких тружеников, как Баруко, Лиуан, Мелиуан, то она – праматерь, пространство любви и отеческой заботы, доставшееся от предков, и для героев, подобно Тибарду, важно сберечь ее и передать потомкам.

Категория времени в романе соответствует линейному, историческому времени, но обнаруживает разнообразные оттенки: время «остановилось для Тибарда», которого жизнь медленно покидала после ранения; время «не властно над собором, сооруженным на вершине горы рядом с селением Тибарда; «в мутной пелене неотвратимого времени исчезают человеческие мечты, надежды, которые должны были свершиться и не свершились». Примечательно, что в размышлениях автора о времени и вечности образ Чингисхана - «Потрясателя Вселенной» (как его именовали адыги), становится символом быстротечности времени, всего преходящего, временного: «Что такое Чингисхан? Затерявшаяся на задворках Вселенной песчинка, чуть шевельнувшаяся и навсегда исчезнувшая в быстролетной череде событий...»[537;184]. Как уже отмечалось выше, элементы цикличности времени обнаруживаются в прологе и эпилоге романа, где автор создает мифопоэтический образ времени.

Особую значимость для мифопоэтического контекста романа приобретают традиционные для национального космоса мифологемы гор, камня, коня. Горы в описании Т. Адыгова представляют собой мифопоэтически окрашенное пространство: «Горы! Древние и юные! Величественно выситесь вы над землею торжеством сотворившей вас силы и гордо зовете людей к своим чистым вершинам»[537;184].

Так же значима в романе мифологема коня, являющегося непреложным атрибутом эпического героя. Конь Тибарда Жан описан в характерных для эпоса красках. Это истинно верный друг героя, проявляющий больше преданности, нежели многие его друзья и соратники. Конь Жан, наподобие Тхойя Сосруко, вытаскивает с поля битвы смертельно раненного Тибарда и тащит за пределы селения, пытаясь спасти ему жизнь. Примечательно, что в контексте романа имеет место явно выраженная антиномия преданного коня и неверного человека, предающего своих соратников. Приведем отрывок: « Жеребец Тибарда волочил за собой павшего седока, а Гучар-нойон, глядя на это, размышлял о том, что животные, по сути, преданнее людей. «Если ты не мертв, - думал он о Тибарде, - дарю тебе жизнь... Твой конь достоин такого хозяина. Сумей только выкарабкаться. Нет, это не мы звери, а вы, разрозненные ненавистью и страхом, всаживающие друг другу нож в спину, разящие друг друга исподтишка... И не подняться вам до чистоты и доброты этого благородного животного» [537;181]. Именно Жан сбрасывает с себя и губит впоследствии Дуко, убийцу своего хозяина, когда тот пытается овладеть им. Вполне очевидно, что благородству коня противопоставлены человеческие пороки, гордыня, зависть, жажда власти, приводившие к разобщению адыгских племен в средневековье.

Мифологема камня становится символом истории народа, его исторической памяти. Примечательно, что мифологема камня также представлена в бинере: «камни, отшлифованные до гладкости зеркала» и «камни, отточенные, словно кинжал». И те, и другие «застыли как человеческие слова».

Т. Адыгов использует и другие бинарные оппозиции, столь характерные для мифологического мышления: свой - чужой, сакральное - профанное, верх - низ. К примеру, в оппозиции представлены образы вождя адыгов Тибарда и вождя монголо-татаров Гучар-нойона. При всей исключительности, благородстве, наличии громадного авторитета, они разные и противопоставлены друг другу: Тибард - мудрый, сдержанный,

волевой полководец, в летах, Гучар–нойон – пылкий, вспыльчивый, стремительный, словно звезда, юноша. Примечательны пространственные обозначения сакрального и профанного (храм, который высится на склоне горы рядом с селением Тибарда, и само селение, располагающееся в низине) и др..

Таким образом, в романе Т. Адыгова «Щит Тибарда» мифопоэтика выражена через использование значительного числа приемов, способствующих созданию эпически целостной картины мира и раскрытию образа главного героя, его единства со своим народом. Она в большей степени этнографически описательна и способствует воспроизведению изображаемой исторической эпохи, быта и нравов адыгов, особенностей их мифомышления. Вместе с тем, категория времени уже обнаруживает первоэлементы мифологизма, тенденцию к цикличности.

Лирико-психологический роман Исхака Машбаша «Сто первый перевал» (1972) также ориентирован на мифоэпическое сознание и использование отдельных мифологем при изображении национальной картины мира. В частности, эта идея маркируется в мифологеме пути, лежащей в основе фабулы романа, в его структурно-композиционных формах, в их глубинной связи с народными историческими сказаниями, в идее «кровного» родства главного героя со своим народом, слитности его мироощущения с народным и т.д. Примечательная особенность этого романа, в отличие от предыдущих, заключается в переносе социального конфликта во внутренний мир героев. Использование отдельных мифопоэтических приемов в романе чаще всего носит имплицитный характер. Подобная тенденция сохранилась и в последующих больших исторических повествованиях И. Машбаша «Хан-Гирей», «Рэдэд».

Глубинное присутствие мифопоэтики присуще и романам Аскера Евтыха 80-х гг. «Глоток родниковой воды», «Баржа», «Бычья кровь», с которыми связаны определенные успехи адыгейской литературы в жанре историко-философского романа. В них автору удалось достичь заметного

мастерства прежде всего в изображении психологии и философии исторического человека. Эти романы примечательны еще и тем, что отражение народно-эпического сознания в них носит несколько иной характер. Во-первых, автор широко и объемно воспроизводит мир адыгов в широком контексте жизни других народов, населяющих черкесские и прикубанские земли, во всей сложности и полноте их взаимоотношений. Во-вторых, мифо-эпическое сознание в романах присутствует не в чистом виде, а в тесном переплетении с литературно-художественным сознанием, нена поверхности, а в глубинных пластах текста.

Трансформация национального мировидения стала объектом глубокого и многостороннего художественного исследования в романах «Баржа» и «Бычья кровь». Рассказывая о событиях революционных лет в Адыгее и на Кубани, автор акцентирует внимание не на воспроизведении внешней цепочки фактов. «Главное для него – философия этих событий, их отражение в сознании людей, в их устоявшихся взглядах, укладах жизни, привычках, - замечает совершенно правомерно Р. Г. Мамий [470 ; 204]. В частности, Ю.Тхагазитов отмечает, что «романная структура А. Евтыха характеризуется изображением эволюции национального мира адыгейцев в эпоху разрушения его патриархальной ценности (разрушение «идиллического хронотопа») и становления нового для адыгейцев мира»[302 ; 339].

Примечательно, что осмысление истории народа сопряжено в романе «Бычья кровь» с традиционной для мифологического сознания мифологемой пути, семантически созвучной с апокалипсическими мотивами. В частности, об этом свидетельствует эпиграф к роману «Бычья кровь», который представлен в антиномии с присутствующей в контексте романа мыслью-надеждой на торжество добра. Для диалогии характерно сочетание эпического и литературно-художественного сознания в органическом сплаве, отмечающего новый этап эпичности в адыгских литературах.

К. Султанов, рассуждая о сложных, порой противоречивых формах выражения национальной идеи в современном национальном романе, совершенно справедливо отмечает: «Тотальная вовлеченность писателя в сферу национальной идеи не дает художественного результата, ибо делает его заложником заданности, гасит столь необходимое чувство дистанции, вне которой невозможно в полной мере выразить всеобщность особенного, общезначимость национального. Кроме того, свой образ и свое понимание национального мира, сотканного из противоречий, художник может выстраивать не благодаря, а вопреки доминирующим представлениям. История литературы знает немало примеров, когда самостоятельно мыслящий писатель прорывается к субстанциональным основам национального бытия сквозь дымовую завесу мифологем, понятийного фетишизма, словесного гипноза, расхожих схем, дежурных компонентов национальной идентичности (верблюды)». Эту победу художника находишь в романах адыгейского прозаика А. Евтыха, в которых национальная идея раскрывается в своей антиномичности, проблемности, в своем трагическом накале на исторических путях-перепутьях. В романе «Баржа», например, особенно заметны пафос отрезвления, самокритики, духовного преломления национальной идеи и выстраданная мысль о том, что следовать требованиям национального большинства не всегда означает жить в истине. Автор отказывается от провозглашения национальной идеи в пользу полифонического ее выяснения через столкновение «про» и «контра», диалог точек зрения»[274 ;141].

Несмотря на определенные ритмико-интонационные перебивки в структуре и смены планов, в контексте романа на уровне глубинных слоев присутствует эпический элемент, порой сближающийся со сказовым началом. Имплицитное присутствие этого начала обозначено и широким использованием многозначных символов, народных пословиц, поговорок, афоризмов и присловий. Особо примечательна символика красного цвета, имеющая многозначный смысл и получающая разнообразные оттенки в ходе

повествования: как обозначение места событий - хутор Красный кут; крови революции; бычьей крови. Присутствуют в романе и традиционные для национального адыгского космоса мифологемы коня, всадника, быка, но они чаще всего имеют характер внешнего приема, доминантой же эпичности в повествовании является, как уже было отмечено, народное сознание.

Это же крыло адыгского романа с выраженной философизацией прозы связано и с романом М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо», в котором мифопоэтическое начало проявилось ярко и самобытно. Особо примечательным было присутствие в романе образа Созерцателя, выполняющего функцию повествователя с отдаленной от событий позиции. Присутствие такого героя в контексте романа существенно сказалось в его структурировании, формировании хронотопа с разорванным линейным историческим временем и элементами мифологизации, что позволило объединить разностадиальных героев в едином пространственно-временном континууме. Внутренняя полемика М. Эльберда с авторами, бессознательно тяготеющими к этнографизму, свидетельствовала о приближении нового этапа в развитии современного романа – неомифологизма.

* * *

Обращение к мифу становится для адыгского романа устойчивой традицией, проявляющейся не только в романах об историческом, мифическом прошлом («Черная гора», «Вино мертвых» Н. Куека, «Каменный век» Х. Бештокова), но и в романах, в которых сопряжены современность и реальная история («Сказание о Железном Волке» Ю. Чуяко, «Абраг» Д. Кошубаева).

Творчество этих авторов синтезирует в себе одновременно разнохарактерные традиции, опираясь как на народный миф, так и на традиции русской и мировой литературы, и обнаруживает типологические схождения, интертекстуальные связи и «внутреннюю перекличку» с

творчеством отечественных и зарубежных авторов: Ч. Айтматовым, О. Чиладзе, В. Астафьева, В. Белова, С. Алексеева, Б. Шинкубы, М. Булкаты, А. Кима, Т. Манна, Г. Маркеса, и др.

Этот этап примечателен решительным вторжением мифопоэтики в семантическое и структурное поле современного адыгского романа.

Разнообразны и творческие методы, стилевые течения, в которых актуализирован мифологизм: от реалистического романа с элементами мифологизма, до философско-мифологического романа, романа в русле «магического реализма», постмодернистского романа–мифа. Это обстоятельство побуждает нас вернуться к вопросу о традициях и стилевых течениях литературы XX века, отразившихся и в литературном процессе новописьменных адыгских литературах.

Появление этих романов и существование подобного прецедента в литературе соответственно обуславливает необходимость тщательного исследования данных явлений и процессов, что позволит выявить характер мифологизма и особенности его функционирования в художественном тексте.

Все чаще в литературе появляются притчевые («параболические») формы повествования, в художественном тексте присутствуют мифы, легенды, сказания, несущие как семантическую, так и структурирующие функции.

В 80—90-х гг. в адыгской романистике весьма ярко и настойчиво заявил о себе исторический роман новой жанровой модификации. Это был роман об историческом прошлом с ярко выраженным мифоэпическим началом.

Обнаруживаемое тяготение этого жанра к мифологизации (по Мелетинскому), имеет ряд причин: «диалектика национального и общечеловеческого, стремление соединить в единый поток настоящее с прошлым для обнаружения их единой метафизической природы или сохранения и возрождения национального мифоэпического наследия». Еще одним из важных факторов обращения к мифотворчеству явился «выход за

социально-исторические и пространственно-временные рамки» [200 ; 295-296].

Примечательной особенностью интересующей нас разновидности романа было стремление авторов преодолеть границы традиционных тем и выйти широкомасштабному художественному исследованию глобальных проблем современности: война и мир, человек и история, человек и природа. Для решения столь глобальных задач как нельзя лучше подходил миф с его универсальным общечеловеческим смыслом и целостным восприятием мира.

Таким образом, мифологическое начало было востребовано самой жизнью и имело под собой две причины.

Первая - использование мифа для объединения различных временных потоков, в частности - настоящего с прошлым, так как адыгский роман и литература в целом созрели для широких и глубоких обобщений в плане осмысления в целом пройденного народом пути, его культурно-исторического развития.

И для этого уже было недостаточно одной фольклорной поэтики, писатели вынуждены были идти дальше – в глубь мифа, в самую сердцевину мифа с универсальностью мировосприятия, и тем самым обрести перспективный ракурс видения, воспроизведения исторических событий прошлого: изнутри, из глубин истока. Такой ракурс видения был ближе народному мироощущению: слияние с мифологическим мироощущением позволяло авторам преодолеть дискретное, клиповое сознание, ставшее приметой конца прошлого столетия, и обрести целостность мировидения и мировосприятия.

Вторая причина заключалась в стремлении сохранить и преумножить мифоэпическое наследие прошлого, по-новому его переосмыслить и освоить

Примечательной особенностью современного адыгского романа был широкий диапазон его жанровых модификаций: роман – притча («Сказание о Железном Волке» Ю. Чуяко), роман-миф («Каменный век» Х. Бештокова,

«Черная гора», «Вино мертвых» Н. Куека), роман-мистерия («Абраг» Д. Кошубаева), что обусловлено востребованностью мифопоэтики.

Для того, чтобы убедиться в правомерности подобных утверждений, обратимся к этим романам и постараемся выявить характер и особенности их мифологизирования. Если следовать хронологическому принципу, то следует начинать с Х. Бештокова, роман «Каменный век» которого намного опередил всплеск неомифологизма в адыгских литературах и явился своеобразным «прорывом» к новой художественности. Но мы постараемся рассмотреть творчество обозначенных авторов в той последовательности, которая отражает степень мифологизации по возрастающей. И соответственно такому принципу следует начинать анализ романов с Ю. Чуюко, творчество которого стало своеобразным переходом от «традиционализма» к неомифологизму.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИФОЛОГИЗМ РОМАНА Ю. ЧУЯКО «СКАЗАНИЕ О ЖЕЛЕЗНОМ ВОЛКЕ»

Роман «Сказание о Железном Волке» (1993 г.) Юнуса Чуюко был первым в адыгейской литературе опытом обращения к мифу как средству семантической и структурной организации текста. Это роман о современности и одновременно о прошлом, где реалистическое повествование о духовно-эстетических парадигмах эпической культуры адыгов сопрягается с мифоэпическим сказовым началом. Уже само название романа сразу же заявляло об обращенности к мифоэпической традиции, и это было первой его особенностью. Вторая же особенность заключалась в том, что вынесенное в название сказание не «зависало» само по себе условно, было не просто приемом, а «работало» в качестве структурирующего фактора в контексте произведения. Роман появился в печати в журнале «Роман-газета» в прекрасном переводе крупного русского прозаика Гария Немченко и сразу получил широкий резонанс среди российских читателей и

даже был удостоен премии этого журнала в качестве лучшего произведения года.

То, что роман и поднятые в нем проблемы находятся в центре духовно-нравственных поисков современности, было очевидно по тем широким откликам, которые последовали сразу же следом за опубликованием. Причем широта спектра авторов откликов – от знаменитых писателей, русских и адыгейских, до простых читателей самых разных национальностей, профессий и возрастов, убеждала в том, что автор вышел на самые животрепещущие вопросы современности, сопряженные и с историей.

Писатель с поразительной искренностью и открытостью заговорил о многом из прошлой истории, о чем раньше не принято было говорить, в первую очередь, Кавказской войне XIX века. За всем тем, что пишет Ю. Чуяко о прошлом и настоящем, стоит народное мироощущение, и именно этот пласт позволил автору найти позитивные точки соприкосновения в такой важной проблеме, как: Восток – Запад, Россия - Адыгея, прошлое-настоящее. Эти бинарные оппозиции, обозначенные в контексте, теряют свою контрастность, полярность, будучи раскрытыми, «увиденными» через мифоэпическое сознание, которое, как известно, целостно по своему мировосприятию. Мифологическое сознание разных народов обнаруживает много общего, и их возвращение к своим истокам обретает особую важность, оно равносильно обретению вновь духовности, человечности.

Одно из свидетельств данного тезиса – предисловие к книге, написанное выдающимся русским писателем Валентином Распутиным, который определил суть романа таким образом: «Как должно в наше время любить свой народ».

«В этой книге в сущности нет сюжета, той событийной канвы, того остова, который обрастает художественной плотью и являет законченную каноническую фигуру романа».- ...В романе, который перед вами, многое не так. Начинаясь, как положено с завязки, с приезда в адыгейский аул ленинградского ученого-археолога и его студента, уроженца этого аула, на

раскопки кургана, который в скором времени уйдет на дно рукотворного моря, они получают анонимное предупреждение: коснетесь священного кургана – вам не сдобровать. Начало – лучше некуда для принятой ныне литературы. Однако, этим его остросюжетность, да и вообще сюжетность в строгом смысле, и заканчивается.... Это одновременно и прерывистое, и мощное повествование, трагическое и радостное, печальное и счастливое, историческое и современное, локальное и масштабное; оно все соткано из легенд, сказок, песен, традиций, обычаев и устоев народа; из поверий, сказаний, примет и «родимых» пятен его;герои – не столько действуют герои, сколько являют себя, создают строй ликов, рисующих вечное и живое чело нации.

Жанровое обозначение – роман – здесь условно; это страстная песнь своему народу, страстная любовь к нему и страстная тревога за его дальнейшую судьбу. Не помню, чтобы мне приходилось читать более «национальную» книгу, т. е. обращенную в себя, в свои природные и духовные начала, в свое родословие. ...

Понятия «национальное сознание», «национальная память» здесь оживотворены, к ним никто не взывает, словно к спасительному знамени, а среди них существуют так же естественно, как среди родной земли. Уважение к себе – это уважение к другим, знание себя – жажда познания других, национальная исполненность и состоятельность – первое условие всечеловечности всякого народа».....[500 ; 5-7].

В повествовательно-событийный сюжет романа органично вплетается огромное количество народных сказаний, преданий, песен, обрядов, ритуалов и других жемчужин народной мудрости, которые используются как на уровне внешнего приема (орнаментальной функции), так и концептуально.

Богатый и разнообразный фольклорно-мифологический контекст романа широко апеллирует к нартским сказаниям (о Сатаней, Сосруко, Тлепше), народным песням (об Адыйф, о герое, который умеет терпеть боль), притчам, пословицам, поговоркам, народным поверьям, созвучным

мифоэпическому сознанию. Но мифы занимают в романе доминирующее положение по сравнению с фольклорными источниками, используемыми в контексте.

В контексте романа представлены мифы: о Железном Волке, об Удачливом всаднике, миф-предание о двух кузнецах. Но самым значимым по своим функциям и концептуальности является центральный миф-сказание о Железном Волке, обозначенный в названии романа. Здесь следует отметить, что исходным материалом для создания сказания о Железном Волке явилась адыгейская народная сказка о Железном Волке, которая трансформируется автором в жанр сказания в том виде, в котором оно звучит первый раз в контексте романа.

Сказание о Железном Волке, «пожирающем целые аулы» и поедающем сердца людей, прозвучало в романе Ю.Чуяко первый раз автономно в изложении мудрого старика, знатока устнопоэтического творчества Хаджекыза Мазлокова: «Он был весь из железа, этот Волк. Из пасти у него вырывался огонь, а ноздри его дымились. И он жрал аулы, этот проклятый Железный волк, съедал их целиком. Заходил снизу по реке, начинал с самого большого. И так шел вверх, пока не добирался уже до самого маленького в горах, и никому в аулах не было пощады»...[601; 195]. Далее Хаджекыз рассказывает о том, как Железный Волк, расправившись с жителями одного из таких аулов, преследует маленьких детей: брата с сестрой, как им помогают спастись корова, затем старая кобыла, затем три верные собаки, как они вырастают: «брат выкормил сестру мозгами оленей – она быстро выросла и стала красавицей!...Как-то брат снова отправился с собаками на охоту....она пошла на Лабу стирать белье... А Железный Волк давно уже приглядывал за братом и сестрой...обратился в стройную девушку и подошел к берегу напротив. «Боже мой, как мне перейти через речку – за мной гонится Железный Волк!» - сказал оборотень тонким голосом....Сестра достала платок из кармана брата, бросила его на воду, и он превратился в медный мост...На этот мост вбежала стройная девушка, но уже на середине

моста она снова сделалась волком....И Железный Волк клал свои челюстями и шерсть его из стальной проволоки ошетилилась, из пасти пыхнул огонь, а из ноздрей повалил дым.

«...Я сейчас съем тебя!»- сказал Волк.

- Она не уронила ни слезинки, ей! Она только сказала: «Не ешь меня, я буду твоей женой!». Железный Волк задумался и спросил: «Хорошо, я женюсь на тебе!... Но за это ты мне поможешь съесть твоего родного брата!»

И она сказала: «Я согласна, я тебе помогу!» [601;195-197]. Далее Хаджекыз рассказывает о кознях, которые строила сестра родному брату, и которого много раз предавала, ибо «когда Железный Волк первым делом выест в человеке его живое сердце...тогда можно родного брата предать»... Но ей помешали реализовать коварный замысел три преданные собаки, оставленные чалой кобылой. «Спасут его собаки, а не сестра, которую он выкормил мозгами оленей... Это собаки будут зубы себе обламывать и вырывать с мясом когти, когда станут рвать на куски Железного Волка!...А сестру, у которой он успел съесть ее сердце, родной брат повесит за косы посреди хаты», потом пожалеет и «продаст кумыку за штуку сукна». [601;197].

Так завершается сказание о Железном Волке в эмоционально-экспрессивном изложении Хаджекыза – носителя мифопоэтического сознания в романе. Мир мифа, фантастики словно оживает и воспринимается как реальность благодаря контексту: живому рассказу с комментариями самого Хаджекыза, для которого Железный Волк – не просто мифологическое чудовище, а реально существующее зло, персонифицированное во многих лицах. Ощущение реальности мифа о Железном Волке создается также благодаря восприятию и горячему обсуждению слушателями сути повествования. Для собеседников Хаджекыза - Сэта и Оленина - также больше всего воспринимается предательство брата сестрой, которую он спас в детстве от голодной смерти, но, по выражению Хаджекыза, «все можно, если сердца уже нет». Очень важен и контекст, в котором прозвучало это

сказание-миф. Хаджекыз рассказывает о Железном Волке, потрясенный зрелищем разрушенного аула, «взъерошенной, вздыбленной земли», вырубаемых «дубов-черкесов», всего того, что в совокупности представляло крушение национального космоса в результате предательства отдельных чиновников с «железыми сердцами»: «Все молчат, если Железный Волк успел сожрать твоё сердце!... Тогда все можно... Погубить землю... даже если это такая, как эта – райская земля...»[601; 200].

Но функциональная значимость мифа на этом не завершается, в ходе дальнейшего повествования он «разворачивается» в тексте, обрастая ассоциациями, дополнительными образами символами: Железный Волк – лесная собака – городская собака. И в конечном итоге образ мифического чудовища из первой части к концу романа обретает глубокий обобщающий смысл, символизирующий жестокость, бездушие, беспамятство, имперские амбиции, наступление технократии. По словам В. Распутина, Железный Волк – «чудовище, безжалостно пожирающее аулы и выедающее сердца людей, способных затем попить, предавать, торговать древней своей землей и отеческими святынями. Если говорить о России, «железный волк» – то, что он собой олицетворяет, ...уничтожил во имя благодеяний более ста тысяч деревень,... во имя свободы...наполнил злобой друг к другу сердца миллионов людей.. Теперь это чудовище уже не прячется, а действует открыто и откровенно, и нет народа, которому бы оно не угрожало гибелью» [500 ; 6].

Таким образом, миф о Железном Волке, давший название роману, имеет концептуальное значение для выражения его философской идеи. Миф позволяет также соединить настоящее и прошлое. Широкое эпическое повествование о жизни, быте, нравах адыгов, данное в просторном многоплановом контексте современного бытия России, содержит в себе широкие экскурсы в прошлое, историю адыгов, раскрывает непростые взаимоотношения России и Кавказа. Характерно, что для воспроизведения исторического прошлого автор привлекает достоверные исторические

документы: «Перед национальной катастрофой. Приезд царя Александра II к абадзехам» и «Даховский отряд на Южном склоне Кавказских гор в 1864 году».

Как верно подметил один из читателей романа Ю. Чуяко: «В едином времени романа слились и как отдельные течения живут три потока – закончившаяся ровно 130 лет назад Кавказская война и то, что было до нее и после. Как в археологическом разрезе единым взглядом можно охватить следы – пласты прошедших столетий, так и в едином пространстве романа одновременно продирается в 1864 году по южным склонам Кавказа Даховский отряд, кузнец Урусбий кует шашки, изрубившие егерей «Зеленой розы» в атаке под Куцевкой в 1942 году, кует так, как ковали кольчуги лежащие в кургане предки – Челестенов и Мазлоков, как ковал первый нарт кузнец – Тлепш; выезжает на поляну перед селением Хамкеты Государь Император Александр II, и выходят ему навстречу старшины абадзехов, решать по законам войны и чести будущую судьбу народов; сражаются достойные соперники – гордые горцы и не годный для парадов цвет русской армии – солдаты и казаки Отдельного Кавказского корпуса» [431 ; 13].

В первой части «Возвращающиеся всадники» миф о пожирателе сердец Железном Волке словно «вбирает» в себя семантически и остальные части повествования: трагические картины Кавказской войны XIX, разорение адыгских аулов в 60-е годы XIX в. в связи с войной и в 70-е годы XXв. из-за строительства искусственного водохранилища. Через эти и другие ситуационные повторы в романе выражается идея цикличности истории, столь характерная для мифологического сознания.

Содержание второй части романа «Идущий в ночи» отражает реализацию смысла мифа о Железном Волке в «постсоветской» Адыгее и России.

Через историю семьи Мазлоковых на протяжении трех поколений: Хаджекыз – Бирам - Сэт писатель ведет широкое эпическое повествование о своем народе, его прошлом, настоящем и будущем, о нравственно-

эстетических парадигмах национального духа. И при этом реалистическое повествование в романе успешно сопрягается с мифопоэтическим, сказовым началом.

Отмеченное В. Распутиным «огромное количество персонажей, второстепенных лиц, задействованных в конфликте романа помимо главных героев, множество разновременных событий, эпизодов, монологов, диалогов, рисующих жизнь разноликого и разноголосого населения постсоветского пространства» стало возможным во многом благодаря ассоциативной, свободно трансформируемой логике мифа.

Критика вполне правомерно отмечала, что «традиционный прием сюжетостроения на фольклорной основе в романе трансформирован, найдя новое виртуозное композиционное воплощение. Перед нами органичное сцепление всевозможных народно-поэтических форм (предания, мифы, сказания, притчи, песни, пословицы, сказки) с самыми современными приемами литературного психологизма и ассоциативной поэтики, с четко выстроенной художественной системой символов и лирических лейтмотивов» [529 ; 97].

В образной системе романа особое место принадлежит Хаджекызу Мазлокову, носителю мифопоэтического сознания и истинному джегуако. Именно через образ этого мудрого старика, данного в сочетании реалистических черт и эпических традиций, реализуется в романе философская концепция автора о возвращении к своим истокам. Хаджекыз, будучи дедушкой главного героя Сэта Мазлокова, старается воспитать внука в духе лучших традиций, приобщить к многовековой мудрости предков.

Характерно, что в романе оромное внимание уделяется адыгскому этикету, «адыгству» - незыблемому своду законов нравственности, испокон веков формировавшему и регулировавшему человеческие отношения в адыгском сообществе. Не случайно в романе много раз звучит фраза: «Или ты уже не адыг?», ставшая лейтмотивной и отражающая характер рефлексий главного героя Сэта и его поиски истины.

Весьма примечательно, что именно профессору Петру Ленину приходит в голову идея о необходимости книги - «вроде хрестоматии» к правилам Адыгэ хабзэ, ибо это нужно не только Адыгее, а всей России: «Пойми, Сэт: не только Адыгее. Больше – России. Маленькая Адыгея еще станет для нее добрым примером, поверь... Когда исстрадавшаяся, заблудившаяся... запутавшаяся во многом Россия решит вернуться, наконец, к своим истокам. К народным корням...» [601; 294]. Русский профессор, побывавший в тюрьме, затем в лагерях за свои политические убеждения, приравнивает Адыгэ хабзэ к «кодексу чести», «рыцарскому кодексу», к «нравственному закону в себе». «Забыть про этот нравственный закон в себе» для героя то же самое, что и забыть, « что есть Господь Бог». От каждого из нас только и ждут, чтобы он стал отступником... подлецом, убийцею, спекулянтом, лжецом... Чтобы мы стали отступниками. И цель всякого живущего – не поддаться. Не изменить себе. Имея в виду, что создан ты по образу и подобию. То-есть, не изменить Господу, который для всех – един...» [601;296].

Следует отметить, что образы шиблокохабльских стариков: джегуако Хаджекыза Мазлокова, кузнеца Урусбия Юсуфокова, шапошника Чемаля Чатокова - носителей народной мудрости, многовекового художественно-эстетического опыта народа, являются светлой оппозицией Железному Волку и его всевозможным ипостасям.

Если миф о Железном Волке организует внутренний сюжет романа, то следующие два мифа, включенные в контекст, ведут внешнюю линию сюжетики, через которую выражено основное интригующее ее начало - раскопки кургана. Эта линия связана с развитием темы: Мазлоковы - Челестэновы. Миф-предание о двух предках-кузнецах Мазлоковых и Члестэновых гласит, что они ковали удивительные по прочности, красоте и изяществу сабли и кольчуги. А испытывали надежность своих кольчуг очень жестким способом: становясь под пули своих заказчиков. Однажды, во время очередного испытания кольчуг, заказанных приезжими крымскими ханами,

пуля пробила Челестэна, одетого в кольчугу Мазлокова. Крымский хан тут же отсек голову предателю Мазлокову и приказал « похоронить кузнеца Челестэнова по обычаю предков, со всеми почестями, а труп Мазлокова бросить у него в ногах: чтобы Мазлоков и на том свете угрызался от сделанной подлости и прислуживал Челестэну в загробном царстве...» [601 ; 36].

С тех самых пор и началась вражда между Мазлоковыми и Челестеновыми, дотянувшаяся и до наших дней и столь трагическим образом отозвавшаяся в судьбе главного героя романа Сэта, полюбившего юную Суанду Мазлокову. Особенность конфликтных завязок сюжетных перипетий и романа заключается не только в переключке с мотивами шекспировской трагедии о Ромео и Джульетте. Выяснение всех нюансов истории «полумифических кузнецов» становится для Сэта делом чести и в личном плане, и как будущего ученого археолога, которому поручено раскопать курган, где они захоронены. Но первые же попытки приблизиться к кургану и приступить к работе до затопления кургана заканчиваются получением угрожающей анонимной записки. Так в тесный клубок завязываются начало конфликта романа, связь с мифической составляющей и нравственное звучание романа в тесном переплетении с национальными представлениями о чести, «адыгэ хабзэ», «адыгэ намысе».

Курган, в котором захоронены два легендарных кузнеца, – своего рода «эпицентр», сюжетное ядро, от которого ведутся нити повествования практически ко всем остальным героям. Он же является структурообразующим центром, связывающим разные временные пласты романа, точкой, где пересекается прошлое с историей о полулегендарных кузнецах и настоящее, где решается судьба не только кургана, но и всего аула перед затоплением его.

Следующий миф - об Удачливом всаднике, связан непосредственно с образом загадочного старика Османа Челестенова. Осман, ревностно охраняющий «фамильный» курган с легендарным предком, свято верит в

реальность предания и, соответственно, в предательство Мазлокова. Он верит также в Удачливого всадника, о встрече с которым рассказывает пришедшему к нему в гости Сэту Мазлокову: «И тут мне показалось, будто по дороге ... едет Удачливый всадник. Другие никогда не видят его – я и до этого видел его часто... Обычно спокойный, на этот раз он был хмур и невесел. Поравнявшись со мной, натянул поводья и остановил коня.... Всадники вернутся. Но сможешь ли ты увидеть их?.. Потому что впереди будет Удачливый всадник, а его видят только самые отважные, самые добрые и самые достойные люди» [601;139]. Именно вера в реальность описываемых событий и трансформирует рассказ Османа в миф, ибо миф характеризуется прежде всего тем, что рассказчик воспринимает за реальность суть повествования.

Так мифы тесно вплетаются и в сюжетную канву, и в проблематику романа, и в особенности национальной формы, через которую выразилась основная идея романа. Таким образом, присутствие мифа в контексте романа Ю. Чуюко не только существенно влияет на содержательную сторону романа, но и становится его семантическим ядром. Миф о Железном Волке живет в контексте, разворачиваясь в контексте, персонифицируясь в лесных и городских собак, в бездушных чиновников, затопляющих храмы и десятки аулов ради сооружения искусственных водохранилищ и реализации прочих технократических проектов. Присутствие Железного Волка реально ощущается персонажами романа.

Таким образом, введение в контекст эпического повествования мифа не только не мешает, но и способствует углубленному реалистическому воспроизведению действительности в романе «Сказание о Железном Волке».

Говоря о характере художественного мифологизма данного романа, можно прийти к заключению, что здесь имеет место случай, когда «миф разворачивается в содержании» романа и присутствует как на уровне внешних приемов, так и имплицитно.

Следует также отметить, что в способах мифологизирования Ю. Чуюко отмечается много сходного с творческой манерой абхазского писателя Баграта Шинкубы. В частности, роман «Рассеченный камень» Б.Шинкубы и «Сказание о Железном Волке» обнаруживают определенные типологические сходства, что во-многом объясняется общностью этногенетических корней адыгского и абхазского народов. В этих двух романах немало сходного: и в раскрытии истории семьи через преемственность трех поколений: дедушки – отца – сына, и в присутствии ярко выраженной фольклорно – мифологической стихии в контексте, и в характере главного героя, рефлексии которого отражают его духовно-нравственные поиски. В обоих произведениях в основу названия легла мифологическая символика, ставшая впоследствии семантическим и структурным ядром повествований. В частности, В. Бигуаа в своем исследовании, посвященном абхазскому историческому роману, отмечает, что Б. Шинкуба «использовал в романе реконструированный вариант мифа об Абрскиле, ...созданный на основе многочисленных вариантов, записанных как самим писателем, так и другими собирателями фольклора. Нет сомнений, что миф об Абрскиле играет ключевую роль в художественной системе романа, с ним связан и основной, полифункциональный образ Рассеченного камня. Этот образ – свидетельство того, как природное явление (камень) превращается в фольклорный образ, а фольклорный – в литературный. Естественно, без включения всего мифа в повествовательную структуру произведения, осталось бы непонятным, тем более, что в «Рассеченном камне» ему присуща смысловая динамичность, которая и делает его полифункциональным элементом поэтики романа. Неоднократная трансформация значения образа камня происходит на разных уровнях повествования и художественного раскрытия жизни общества в 20 - 30-х гг. XX в. и характеров персонажей»[55 ;176].

Примечательно, что миф об Абрскиле звучит из уст дедушки героя Бежана, носителя народной культуры. В мифе образ Абрскила амбивалентен: он богоборец и одновременно защитник интересов народа. Возгордившегося

героя преследуют небесные силы, и когда на Абрскила с неба летит огромный камень с целью поразить его, то он своим мечом рассекает надвое камень, летевший с неба. Абрскил, «глядя на две совершенно равные половинки камня, но лежащие по-разному, сказал: Так вот распалась сегодня и моя жизнь... Это мое прошлое», - и показал на ту половинку, что упала срезом вверх, навзничь, как бы открыв лицо. «А вот мое будущее, и одно отделено от другого» [602; 44].

В ходе дальнейшего повествования образ камня, рассеченного надвое, обрастает сложной многозначной символикой, обозначая и историю Абхазии (Апсны) до и после Кавказской войны XIX в., и рефлексии главного героя Лагана в моменты «душевного разлада», и в качестве антиномии: Освенцим - Холм Рассеченного камня, и в качестве жизненных противоречий в эпоху коллективизации сельского хозяйства и строительства социализма и т.д. Таким образом, можно утверждать, что символика рассеченного камня становится семантическим ядром романа, предопределив во-многом и двухполюсность его структуры.

Весьма примечателен и контекст, в котором звучат мифы об Абрскиле и Железном Волке. В романе Б. Шинкубы об Абрскиле рассказывает дедушка Бежан своему внуку Лагану, который безоговорочно верит в истинность содержания мифа. Образы Бежана и Хаджекыза являются воплощением мудрых старцев – носителей мифоэпического сознания. Оба они прилагают много усердия к процессу воспитания своих детей, развивая в них, прежде всего, любовь к истокам народной культуры, в которой видят неиссякаемый клад мудрости, героизма, человеколюбия. Здесь стоит отметить, что особенности народной педагогики, применяемые этими мудрыми старцами, весьма примечательны и могут стать предметом специального исследования педагогов и психологов, и в этом ряду необходимо упомянуть также и систему воспитания, приводимую в «Черной горе» Н. Куека. Однако в нашу задачу не входит детальное исследование

специфики этой системы, хотя мы и отмечаем ее очевидные достоинства и преимущества.

ХАРАКТЕР МИФОЛОГИЗМА РОМАНОВ Н. КУЕКА «ЧЕРНАЯ ГОРА» И «ВИНО МЕРТВЫХ»

Если в творчестве Ю. Чуяко мифологизм сопряжен с реалистическим повествованием и миф, по А. Минаковой, «развертывает миф в содержании», то творчество Н. Куека, Х. Бештокова, Д. Кошубаева иллюстрирует обратную тенденцию, когда «содержание свертывается до мифа», то есть сопряжено с авторским мифотворчеством. Причем, если Ю. Чуяко опирается на мифоэпическую традицию и новаторски использует ее, то эти авторы, (с опорой на традицию или без нее) создают свой миф, реализующийся в разных творческих методах: от мифологического реализма до постмодернизма.

Нальбий Куек является одним из ярких самобытных авторов, творческие поиски которого сопряжены с многообразными способами и приемами мифологизирования. Н. Куек - автор более десятка поэтических сборников, а также драматических произведений и стихов для детей, - в 90-х гг. переходит к созданию эпических полотен, примечательной особенностью которых являлось присутствие ярко выраженного мифологического начала. Проза Н. Куека (рассказы, повесть, романы) глубока, значительна, многопланова, она раскрывает новые грани таланта зрелого художника слова. В ней историко-философское мышление автора обретает новые художественные параметры, ярко и художественно убедительно отразив национальное сознание, национальный опыт, национальную проблематику.

В романах «Черная гора» (1997 г.), «Вино мертвых» (2002 г.) Н. Куека вся национальная история адыгов предстала как единое целостное повествование, в котором сопрягаются прошлое, настоящее и будущее адыгов.

Роман «Черная гора» (сам автор называл это произведение повестью), опубликованный на русском языке в авторизованном переводе, был столь глубоким, многосложным по содержанию и новаторским по жанрово-стилевым формам, что «задел всех за живое» и вызвал оживленные дискуссии в литературных кругах. Причиной тому было обращение автора к вечной философской дилемме «добро и зло», волновавшей человечество во все времена. Художественное исследование данной проблемы в романе ведется в двух аспектах: общем, абстрактно-философском истолковании, и конкретном, художественном изображении событий через призму Кавказской войны XIX века.

Автор в предисловии к своей книге пишет: «Эта повесть - попытка осмыслить Зло и понять, что можно противопоставить ему. Я думаю о народе, к которому принадлежу, я его сын и его родитель, хочу понять его. Поэтому попытался оглянуться назад и почувствовать его в страшное, может быть, самое трагическое для него время. Мне показалось: что-то я почувствовал. И вот - захотелось рассказать об этом» [576 ; 3-4].

Н. Куек обращается к мифу и его онтологическим основам для того, чтобы осуществить эту художественную ретроспекцию, наделить абстрактные философские категории «плотью, мыслью, духом» и «проецировать их на человеческую жизнь, на бытие своего народа, на себя» [529;100]. Таким образом, нова была не тема романа, а способы ее раскрытия, сфокусированность автора на внутреннем мире героя, на его подсознании. Книга явно была рассчитана не на интеллектуальное восприятие, а на постижение сердцем. Строки автора из предисловия: «Приходящий - яви нам Душу. Уходящий — оставь нам Свет», - определили духовно-нравственное наполнение проблемы: «Добро и Зло» в художественном его истолковании. Творческая концепция автора требовала соответствующих неординарных форм и жанрово-стилевых решений.

Структурообразующим началом повести становится ассоциативный ряд образов, символов, ощущений. Действие же происходит в двух планах: реальном - физическом мире, и ирреальном - вне времени и пространства.

Неомифологизм «Черной горы», сочетание глубокого философского содержания с мифологическим началом, синкретизм жанрово-стилевых форм приводили во вполне оправданное замешательство критику в определении ее жанровых форм. О жанровой природе «Черной горы», не укладывающейся в привычные рамки и каноны «большой прозы», размышляют разные авторы. К примеру, К. Г. Шаззо пишет: «Не проза, не стихи, не драматургические диалоги. А что? Не знаю, но могу только сказать о своем ощущении текста: это и рассказ, и повесть, и роман, и стихи, и проза, и драматургия. А скорее всего – нечто новое, синкретическое, основанное на эпосных началах народно – сказительного времени, замешанное на «взбудораженном» тексте современного трагически-гуманистического романа (Голсуорси, Маркес, Айтматов) и апокалиптически насыщенной драматической поэмы (Лорка, Марцинкявичюс, Севак, Мустай Карим)». [525;123-124].

Но присутствие в произведении крупных «философско-духовных проблем», «развернутых мифо-эпических пространств» [246;89] повествования побуждало считать его философским, мифологическим романом.

Е. Шибинская отмечает взаимосвязь философского содержания и структуры «Черной горы»: «Его повесть – это своего рода трилогия «очеловечивания» идеи постижения смысла мироустройства – природного и общественного. Уже эта мысленаправляющая структура придает повествованию признаки философского романа...»[529;102]. Свои размышления Е.П. Шибинская вполне справедливо заключает: «философский роман - это не тема и не преобладание философских вопросов, нарушающее пропорции общего содержания произведения. Не трудно предположить, что это стиль, это структура. Н. Куек нашел эту структуру,

создал новый стиль историко-философского романа, где осмыслению подлежат и национальные, и общечеловеческие проблемы» [529;103].

Мы согласны с мнением авторов, причисляющих данное произведение к жанру романа, и считаем, что «Черная гора» является первым в адыгейской литературе философско-мифологическим романом.

Его примечательной особенностью в структурно-стилевом плане романа становится широкое варьирование в контексте разных приемов мифологизирования.

Ориентация на мифопоэтические формы и сознание в значительной степени определяет жанрово-стилевые формы произведения, его структуру. Говоря иначе, повествовательный нарратив «Черной горы» выражает ситуацию, когда, по А. Минаковой, «форма выливается в содержание, а содержание - в форму», причем метатекст романа «сворачивается в миф».

Следует отметить, что методология исследования произведений авторов с философским мироощущением отличается от методологии поэтического космоса и требует соответственного прочтения на всех уровнях текста, в данном случае - подбора мифологических «ключей» для осмысления этих уровней, включая и метатекст.

Роман выстраивается соответственно творческой задаче и замыслу автора - художественное исследование философских категорий добра и зла через конкретику событий Кавказской войны XIX в.. Авторская контаминация реалистического и мифологического начал приводит к образованию сложнейшей многоплановой, многоуровневой структуры произведения. Опора на онтологические основы мифа при реализации поставленной художественной задачи организует как внешний, так и внутренний сюжет, ведомый ассоциативными мыслями автора.

«Черная гора» состоит из трех глав. Первая глава обращена в прошлое и повествует о неординарных героях, напоминающих мифопоэтическое прошлое адыгов: о старце Мазаге, воплощающем мудрость народа, о Нарыче,

в котором выразилась вся недюжинная сила эпических богатырей, о мудрой матери Нешара, о встрече с Черной горой.

Начинается первая глава с описания мудрого старца Мазага, который, сидя «на самом высоком месте адыгской земли», поджидает Нешара. Пространственная ориентация героя не случайна: отсюда видна вся земля адыгов, превращенная войной в руины и пепелище. Мазагу двести лет, он «не устал и не болен», но он «не может участвовать в этой бойне, не умеет воевать и не хочет»[576 ; 7]. Автор создает образ старца, воплотившего лучшие черты мифоэпических героев, накопленную тысячелетиями мудрость народную, его опыт. Он прожил свою жизнь «в полном согласии с луной и звездами», «не раз уводил он «град и губительные дожди от полей в гнилые болота». Теперь же «в сердце Мазага садится солнце», вся надежда на шестнадцатилетнего юношу, пробирающегося к морю следом за остальными беженцами. Нешар, подобно мифическим героям, наделен метафизическими способностями: «течет с водой» и «летит с ветром», может пребывать одновременно в нескольких планах (реальном и ирреальном), понимать язык растений и животных, ощущать мысли и чувства других людей, перемещаться свободно во времени и пространстве, постигать прошлое. По мысли Мазага, только этот юноша, за которым он следил с рождения, способен «стать новым семенем для всего народа», поэтому недопустимо, чтобы и он покинул родную землю.

Встреча Мазага с главным героем Нешаром и его напутствия сводятся к следующим сентенциям: «Верни себе свою землю, иди назад!», «Не привыкай к гневу, не ищи виноватого... Сеющий проклятие вселяет в свой разум зло» [576;11].

Следующие за этим маленькие новеллы «Нарыч», «Мать Нешара», «Черная гора», «Чудище» ретроспективно воссоздают портреты отца и матери, атмосферу удивительного взаимопонимания и доброжелательности, царящую в их семье, особенности мудрой системы воспитания адыгов.

Все это в совокупности представляет миниатюрную замкнутую модель адыгского мира до начала войны. Этот мир изображен как нормированное пространство, где царит гармония, мудрость, где люди живут в согласии с луной и звездами, лесом и реками и черпают силы от единства со всем миром: «В этом месте был адыгейский аул. На пологих склонах росли сады, наливались виноградники. Справа аул окружали высокие горы, осенью и зимой скрывая его от холодных ветров. В жаркие летние дни прохладные ветра с моря освежали аул, проникая через узкое пространство слегка расступающейся горной цепи. Люди приучили себя жить в согласии с природой, с деревьями, травами, животными, птицами» [576 ; 56]. Одним словом, это мифоэпическое пространство, в котором реализуется характерная для мифомышления целостность мировосприятия: в этом мире «ничто не пропадает бесследно: звуки упавшего камня, качнувшейся ветки, заснувших в веках шагов, слов, вздохов и стонов, дыхания загнанной лани» [576;6]. Герои этого мира ощущают нерасторжимость микромира и макромира. К примеру, «луна и звезды нередко грелись теплом, идущим из дымохода дома Мазага» и т.д.

Вместе с тем, как известно, мифологическое сознание амбивалентно: нет добра без зла и наоборот. Представление о бинарности мира обозначено в романе с первых же страниц присутствием зла в виде Черной горы. Она периодически встает на пути главных героев, испытывая их на мужество, стойкость, способность сопротивления злу. В общей сложности Черная гора - это мифический, метафорический образ-символ тотального зла, которое автор изначально собирался исследовать. На протяжении всего романа автор разворачивает парадигматику этого зловещего образа, наполняя ассоциативными связями и многоплановым содержанием. Параллельно с ним в романе присутствует и реальный образ зла, черной тенью обрушившийся на адыгскую землю - война с ужасающими ее последствиями. При этом автору удивительным образом удается сочетать мифологическое начало с реальным историческим содержанием. Встреча и поединок Нарыча с Черной

горой оборачивается для героя трагической гибелью. Смерть отца, уход матери и начавшаяся война побуждают и главного героя покинуть свой отчий дом.

Последовавшие за этим скитания Нешара по опустошенной войной земле - содержание второй главы. Автор описывает гармоничный мир природы родной земли, которая также превращается в пространство хаоса с появлением Черной горы и наступлением войны.

Все увиденное Нешаром по пути к морю, общение с тенями ушедших, тех самых «невидимых, которые видят нас», проникновение в мир их мыслей, чувств и ощущений перед смертью – это с одной стороны, постижение героем реального зла в конкретике выражении. А с другой стороны, своеобразное отражение мифомышления, для которого характерно единство духовного и природного, склонность воспринимать «за действительное простую игру воображения», когда чувства проецируются на объекты и они начинают казаться оживленными» [75;12].

Встреча Нешара с тремя солдатами и плененной ими семилетней девочкой является кульминационной точкой в развитии конфликта романа. Частный конфликт между завоеванным народом и завоевателями перерастает в метаконфликт добра и зла, света и тени, гармонии и хаоса, характерные для любой мифологической системы.

Разгул зла в потрясающей по своей трагичности исторической конкретике изображен в новеллах третьей главы: «Привязавший себя», «Рыжебородый», «Никто не знает, когда рассветет». Автор пытается разобраться в мотивах, побуждающих Рыжебородого и его спутников сжигать, рушить, уничтожать все на своем пути, оставляя одни руины и пепелища: «Что они ищут, чего хотят? Ходят лесом, сжигают дома, попадающиеся на пути, срубают посаженные человеком деревья, идут, не видя под собой ничего, видимо, Великий Бог не дал им постоянного места для жизни. Если кого-нибудь убьют, его кидают в наспех вырытую яму и засыпают землей и стреляют над могилой, не думая о том, что душа

погибшего может витать над ними» [576; 90-91]. Одна за другой чередуются картины, рисующие страшные по своей бесчеловечности последствия торжествующего зла: скинутые в яму и сожженные заживо дети, посаженные на колья головы, убитые старики, дети, беременные женщины с разрезанным чревом.

Параллельно автор ведет мифопоэтический план повествования, изображающий вовлеченность пространства и времени, всего окружающего космоса в суть происходящего. Пространство вселенского космоса в романе реагирует адекватно на события, происходящие в маленьком локусе земли. К примеру, когда трое солдат поочередно совершают надругательства над маленькой беззащитной семилетней девочкой, то крик ее отзывается во всей Вселенной: проснулись жестокие ветра, тревожа столетние пепелища,...горы встревожились, дохнули вулканами....упало солнце с неба, испуганный месяц проскочил низко над горизонтом и, потемнев, спрятался...»[576; 47]. То есть нормированное пространство перестраивается, пробуждая силы стихий и грозя обернуться хаосом. Описание событий в реалистическом и мифологическом планах сопровождается напряженными внутренними рефлексиями главного героя Нешара (он же двойник автора) о Боге, о сути Добра и Зла, Света и Тени, Любви, о предназначении человека. Встреча Нешара с Одиноким всадником, промчавшимся мимо него «пламенным вихрем», приводит его к осмыслению трагической судьбы адыгов на протяжении многих веков. «Страшный лик» Одинокого всадника, на котором «запечатлелись тысячелетия», напоминает Нешару то дедушку, то отца, то его самого, является воплощением истории народа, также ищущего «ответа на мучающие его вопросы» и мечтающего вновь обрести утерянный свет своей души.

Финал романа повествует о том, как молодые герои – Нешар и девочка попадают в самое чрево Черной горы. И здесь с ними происходит та трансформация, которая позволяет верить в торжество света над тьмой: свет души девочки прорывается сквозь темную утробу Черной горы и прорастает

к небу в виде маленького деревца. А Нешар, которому девочка помогла прозреть, зажечь свет своей души, также соединяется с Небом, вселенским светом через нее, словно ребенок, получающий пищу в утробе матери, они растворяются в нем, и в муках зарождается внутри него Свет» [576 ; 114].

Таким образом, можно заключить, что художественное исследование философского бинера: «добро и зло» в романе Н. Куека носит глубокий, сложный, многоплановый характер. Антиномия добра и зла, света и тьмы представлены далеко не на паритетных началах: да, зло (тьма) есть, и оно торжествует, превалируя над Добром в количественном отношении, но «живет только Свет» - Добро, а, значит, победа Света эволюционно суждена, предreshена, иначе не было бы смысла в самой жизни. Существование же Зла на Земле временно. Что можно противопоставить ему? На этот вопрос автор отвечает вполне определенно: Свет души. Тьма сгущается более всего именно перед рассветом, а свет рассеивает тьму. И рассвет наступит так скоро, как скоро каждый зажжет Свет души своей, той Божественной частички, которая есть в каждом, являя средоточие любви, мудрости, сострадания.

Автор, следуя гуманистическим традициям Гомера, Шекспира, Пушкина, Толстого, утверждает идею Добра через пробуждение Души, через прощение, со-чувствие, со-страдание, со-переживание людям, природе, через возвращение к своим истокам .

Роман Н. Куека «Черная гора» стал весомым вкладом в философскую прозу адыгейской литературы. Говоря о жанровых особенностях этого произведения, представляющего «своеобразный синтез исторической конкретики с фольклорно-философскими формами», критика совершенно справедливо отмечает, что Н. Куек «создал новый стиль историко-философского романа, где осмыслению подлежат и национальные, и общечеловеческие проблемы» [529 ; 103].

Таким образом, в прозе Н. Куека наметилась тенденция усиления философского начала в осмыслении жизни, сопровождающаяся

поисками в области поэтики и стиля, концептуальным изменением отношения к фольклорному наследию. Сочетание и взаимопроникновение мифологического и реалистического планов повествования определили не только особенности сюжетостроения и жанрово-стилевые решения данного произведения, но и структуры, и образостроения, которые будут рассматриваться в следующих главах.

Эта тенденция прослеживается и в следующем романе «Вино мертвых». Роман «Вино мертвых», вышедший в печати в 2002 году на русском языке, свидетельствовал о незаурядном таланте Н. Куека как романиста, зрелого художника, привнесшего в адыгейскую литературу новые идейно-художественные возможности. Художественное исследование истории народа с разворачиванием широчайшей панорамы духовно-нравственного мира адыгов как этноса исследуется в едином контексте духовно-нравственного пространства всего человечества.

То, что новое произведение Н. Куека является незаурядным явлением адыгской романистики, было очевидно для большинства критиков, давших ему высокую оценку: «Вино мертвых» - история народа, рассказанная сыном этого народа, до мозга костей преданного ему, человеком, хорошо знающим его мир, образ мыслей, форму и содержание каждодневного его пребывания на земле, народа, который имел свою землю, свои горы и реки, свой воздух, свои свет и тень, свое прошлое, но не свое будущее. Вот в этом суть той исторической трагедии, которую создал Н. Куек. И тем не менее «Вино мертвых» - песня, прекрасная песня о тех, которые жили красиво, честно, сильно, благородно, но которые так же честно, красиво и благородно ушли и уходят по сей день из жизни» [246 ; 90].

Многомерный, синтетический роман имеет сложную структуру: это «роман в новеллах», состоит из семнадцати новелл, являющихся одновременно вполне самостоятельными по семантической и структурной организации. Все новеллы образуют кольцевую композицию, в которой первая и последняя новеллы являются своеобразным прологом и эпилогом.

Эти две новеллы апеллируют к мифу и отображают эпическое время адыгской Нартиады. Остальные новеллы (2-16) повествуют о сложной трагической истории адыгского народа, прослеженной на примере становления, расцвета и угасания рода Хаткоесов, потомков великих нарттов и хатов. Так автор сворачивает линейно-историческое время в циклическое, мифологическое, тем самым как бы замыкает его в круг, который в мифологии символизирует вечность.

Содержание каждой новеллы – определенная веха из истории адыгов, начиная с древнейших времен, и охватывает средневековый период, феодальную Черкессию, период Кавказской войны XIX века, Гражданскую войну, Великую Отечественную войну, мирное послевоенное время и даже картины из будущего.

От новеллы к новелле выстраивается целая плеяда блистательных воинов из рода Хаткоесов, неустрашимых, с высочайшим чувством долга, самозабвенно преданных своей Отчизне, родной земле. Это мамлюк Дэдэр, предки которого служили наемниками в Египте, касог Редед, сразившийся с князем Мстиславом, герой народных песен Пшимаф Кунчукоко, братья Четав и Тепсав – участники Русско-Кавказской войны, братья Махмуд и Долет на Гражданской войне, Последний (именно так называет автор безымянного представителя из рода Хаткоесов, ветерана Великой Отечественной войны). Все они виртуозно владеют военным ремеслом, ставшим смыслом их жизни. Трагичность исторической судьбы адыгов выразилась в том, что самой востребованной из всех возможных ремесел и профессий оказалась профессия воина. Суровая кочевая жизнь, бесконечные походы, постоянная готовность защитить свою «райскую» землю, которая всегда была предметом вождения для захватчиков – выпестовали из адыгов искусных воинов и непоколебимых защитников Отечества. Каждый из названных героев «привязан» к конкретно-историческому времени и типизирован в стиле своего времени. Но хронология событий не носит

последовательный характер и не делит время на прошлое, настоящее и будущее, все сосуществует одновременно.

Вместе с названными героями в семантическом поле романа-мифа живут и действуют эпический герой Кунтабеш (имя-перевертыш Шабатнуко) и фольклорная героиня Светлорукая Адиюх, сквозные герои: мудрая три-бабушки, и два неразлучных собеседника – вечно юный поэт Ляшин и мудрый весельчак Фэнэс. Три-бабушки - прародительница рода Хаткоесов, которая часто посещает представителей своего рода и дает им мудрые совет Ляшин и Фэнэс комментируют происходящие события, их бесконечные диалоги, продолжающиеся в веках, выражают квинтэссенцию философской концепции романа.. Их образы мифологизированы и имеют концептуальное значение для всего романа. Все они наделены чертами бессмертия, пребывают одновременно в двух мирах: земном и потустороннем и являются участниками событий, которые происходят всегда, символизируя единство сиюминутного и вечного, нерасторжимую связь микромира и макромира.

Интересно проследить, как в романе «Вино мертвых» Н.Куек мастерски использует категорию игры. Она прослеживается в структуре романа, его композиции, в образной системе, его семантике. Она четко маркируется в кольцевой композиции романа, в чередовании темпоральных планов, совмещении и чередовании когнитивных плоскостей – реалистического и мифопоэтического.

Игровой прием прослеживается и в применяемом автором принципе зеркальности, отражения, дублирования сущностей, в частом повторе имен Дэдэра, Гоцанды, Темзага, Табарака в разных поколениях; в использовании имен-перевертышей (Шабатнуко–Кунтабеш, Бебет-Тебеш, Редед-Дэдэр, Сэнэф-Фэнэс). Свидетельством тотального использования категории игры в семантике и структуре романа является десятая новелла, которая так и называется - «Танцующая гора».

Авторская контаминация мифопоэтики и реалистического стиля повествования при описании трагических перипетий династии Хаткоесов позволяет передать размышления о сложной исторической судьбе адыгского народа, его перспективах на будущее.

Параллельно с историей рода Хаткоесов в романе автор ведет взволнованный лиро-эпический дискурс об уникальной культуре адыгов, их обычаях, традициях, и мировидении, составляющих в совокупности яркую национальную картину мира. Философия музыки и танца является предметом глубоких рефлексий в романе. Такова, например, новелла «Танец Мешвеца», где приводится описание целого ряда адыгских народных танцев: «исламея», «зафака», «загатлята». выливающих в единую песнь, мифопоэтический рассказ «о человеке, сотворенном Богом», о полете его души, обо всем прекрасном, что «приравнивает», приобщает его к вечности.

Отметим также, что архетипы музыки, танца, поэзии присутствуют имплицитно, в глубинных слоях текста романа, зачастую сливаясь и переплетаясь. Автор не проводит границ между поэзией, музыкой, танцем. Мифологемы Света, Звука, Голоса, сосуществующие, взаимодополняющие и перетекающие друг в друга, обуславливают их синкретизм и приобретают в мифопоэтическом тексте романа концептуальное значение. К примеру, поэт Ляшин воспринимает жизнь только в словах и звуках. Он дает звукам имена: «бледный голос, томящийся, сухой, влажный, белый, игривый, звук тьмы и света» и т.д.

Пространство и время национального космоса максимально насыщено героями и событиями, раскрывающими сюжетную канву романа и его основную идею. Автор создает в романе мифопоэтический хронотоп, особенности которого будут рассмотрены несколько позже.

Художественная коллизия и философская мысль романа реализуются через столкновение созидательного и разрушительного начал, выраженных в разных представителях династии Хаткоесов. С одной стороны – сильные, отважные, ловкие воины Кунтабеш, Дэдэр, Редед, Кангур, с другой - Хат,

поэт Ляшин, танцор Мешвез и др. Эта мысль проводится последовательно через художественную ткань всех новелл и в последней завершающей «Он, этот Бог, сотворен Хаткоесами» завершает целостность идейно-художественного единства романа. Новелла повествует о смерти богочеловека Тлепша и одновременном рождении его сына, солнечного героя, который взойдет как «молодое светило» для адыгского народа и с которого начнется новый цикл жизни, не имеющей конца. И все повторится вновь для Тлепша, нартов, Хаткоесов, Ляшина, Фэнэса. Идее неотвратимости смерти автор противопоставляет мысль о вечности, о жизни, бесконечно зарождающейся из Звука и Света, о цикличности истории, жизни, в которой все повторяется. По мысли автора, лик смерти не столь страшен, ведь никому «навсегда из этой жизни не уйти» (строки из ранней лирики Н. Куека), ни Тлепшу, ни нартам, ни Хаткоесам. После них остается некий конгломерат их мыслей, чувств, который со временем обретает еще большую значимость для последующих поколений, как и вино, что с годами обретает лишь силу и крепость. Наверное, именно в этом заключается смысл и символика названия романа - «Вино мертвых». И вполне обоснованно в завершающей новелле-мифе эсхатологическая ситуация трансформируется в космогоническую, а известный солярный миф о рождении солнечного божества получает в авторской интерпретации новый смысл - утверждение вечности жизни, созидательных начал, величия человека, его способности стать богоподобным.

Таким образом, совмещение и взаимопроникновение двух пластов - реалистического и мифологического, выражение философской идеи романа через использование мифо-фольклорной традиции оказались весьма продуктивными для философской прозы Н. Куека.

Необходимо также отметить, что в романе «Вино мертвых», как впрочем, и в повести «Черная гора», впервые в адыгейской литературе вполне определенно обозначилась и трепетно прозвучала теологическая тема. Размышления автора о Боге и человеке глубоки, содержательны,

предельно искренни и придают высокое звучание и особую доверительность духовно – нравственной атмосфере романа. Многие мысли автора прозвучали пророчески.

Таким образом, использование Н. Куеком мифа и его универсальной общечеловеческой философии при обращении к глобальным темам стало серьезным подспорьем в его художественно-эстетических решениях. Национальная модель мира, изображенная в романах «Черная гора» и «Вино мертвых» созданная по мифопоэтическому образцу, тяготеет к универсальной модели мира.

ОСОБЕННОСТИ МИФОТВОРЧЕСТВА Д. КОШУБАЕВА В РОМАНЕ «АБРАГ»

Роман молодого писателя из г. Нальчика Джамбулата Кошубаева «Абраг» (1999 г.) является образцом смелого мифотворчества. Говоря о жанровом обозначении романа, надо отметить, что сам автор назвал его: «ностальгическая мистерия», это указывает на семантическую соотнесенность с мистерией посвящения Человека и инициации человечества.

Повествование в романе начинается с описания «прекрасного изумрудно-золотистого города» Абрага, в котором всего было вдосталь», но который не выдержал Божественного испытания любовью и был потоплен. Смысл названия романа и его замысел становятся понятными из предисловия, начинающегося со слов: «Существовал на земле прекрасный, изумрудно-золотистый город Абраг. И всего в нем было вдосталь. Вдосталь настолько, насколько не мог представить себе сам Господь Бог. И когда он увидел изобилие, царившее в городе Абраге, решил Он испытать жителей - так ли они счастливы в душе, как счастливы с точки зрения материалистической». «И послал Он Великую Печаль»,.... затем – «Великую Ненависть»,.... но город продолжал расти и процветать. Посмотрел

Создатель на дело дум своих и воскликнул в печали: Нет праведников в этом городе!» И прибавил в сердцах, вспомнив старое: Содом и Гоморра!» И ниспослал он в Абраг Любовь Необъятную. И возникло на месте города озеро, изумрудно-золотистое озеро – Абраг. Спасся лишь один. И этот один был Я»[570 ; 7].

Главный герой романа – писатель Альберт Крымов (он же автор), единственный житель Абрага, оставшийся в живых после потопления города.

В романе, состоящем из четырех частей, в первой и третьей частях повествование ведется от лица А. Крымова, рассказывающего о детских годах, проведенных в Абраге (первая часть), о его возвращении в родной город в зрелом возрасте, чтобы написать о нем книгу (третья часть). Вторая же часть, составляющая сюжетное ядро романа, повествует о нартах и представляет своеобразный экскурс в мифоэпическое прошлое в поисках идеальных героев.

Ретроспективный возврат в мир истоков, мир «первых и лучших» (по Бахтину) предпринимается автором не только для того, «чтобы посмотреть на него с понимающей улыбкой», но и с целью противопоставить быту, нравам, духовному состоянию жителей современного города Абрага.

Использование и интерпретация автором мифо-фольклорного материала в разных частях романа широко варьируется от традиционных приемов до постмодернистских и разительно отличается от всех предшествующих реминисценций подобного рода в адыгских литературах. Художественная ретроспекция нартского эпоса осуществляется в романе, по выражению самого автора, «с понимающей улыбкой». Молодого автора интересуют не сколько громкие деяния былых богатырей, прославленных эпических героев Сосруко, Бадыноко, Батраза, Ашемеза и других, сколько мотивы их деяний. В изображении автора нарты представлены завистливыми, хитрыми, корыстными в абсолютном большинстве.

Существенной чертой стиля всего романа является присутствие иронии, столь характерной для постмодернистской поэтики мифологизирования.

Не удивительно, что именно вторая часть «Недостоверно о достоверном», посвященная Нартиаде, оказывается наиболее насыщенной мифопоэтикой. Автор воспроизводит и по-своему трактует все основные сюжетообразующие мотивы и конфликтные узлы эпоса, сконцентрированные вокруг Сатаней, Сосруко, Бадыноко, Ашемеза, Адиюх и других основных героев.

В романе широко представлен пантеон адыгских богов, изображенный соответственно мифо-эпической традиции: верховный всемогущий Тха, стоящий над всеми (Он же Уашхо), Тлепш – бог кузнечного ремесла, Тхаголедж – бог земледелия, Псатха – бог души, Созереш – бог благоденствия, Мазитха – бог лесов, Амыш – бог скотоводства. Их изображение приобретает чаще всего юмористическую окраску, соответствующую общей тональности всего романа. К примеру, бог неба Уашхо, наблюдавший за тем, как Бадыноко грубо отвергает попытки Сатаней соблазнить его, «причмокнул и неодобрительно покачал головой», или он же, увидевший приближающихся Вако-нану с внуком, «быстро ретировался»: «чихнул, блеснул и исчез, не проронив ни слова»[570 ;42].

Многие персонажи являются результатом авторского мифологизирования или травестийного парафраза, например, промежуточные существа: Емынеж с головой великана и телом дракона, Мировое дерево-женщина (синтез Жиг-Гуащэ – дерева-богини и литературного архетипа мирового древа, Нэгур (сын Тлепша и Мирового дерева-женщины), а также Черный Некто, девушка удд. Некоторые эпические персонажи, например, Тхакумаховы трансформируются в «старичков-лесовичков». Автор в этой части романа создает причудливый, фантастический хронотоп, восходящий к мифоэпическому образцу.

Ирония - необходимый элемент поэтики постмодернистского мифологизирования - присуща как этой части, так и всему роману.

Мифологизм, по словам Е. Мелетинского, «не противостоит собственно критическому началу....Однако пафос мифологизма XX в. не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений»[200 ; 295-296].

Универсальная повторяемость, характерная для модернистской поэтики мифологизирования, имеет место и в романе. К примеру, имена эпических героев мелькают и в первой части, описывающей детство А. Крымова: мама - Сатаней, бабушка - Барымбух, сосед - Насрен, тетя - Малечипх, подружка - Ахумида, и в третьей части, изображающей современный Абраг: Уидант - абраговский функционер, Барымбух - бабушка Крымова, Ахумида - «женщина для всех». Прослеживаются и ситуационные параллели: бабушка Барымбух кидает ножницы вслед Малечипх, как и в Сосруко, маленький Альбек, пытающийся покинуть люльку в очень раннем возрасте, напоминает Бадыноко, или он же, стоя на воротах во время игры в футбол, отбивает лбом консервную банку, как Сосруко, отбивающий возле Харам-горы колесо Жан-шерх, и т. д.

Другие части романа, повествующие о современной действительности, о судьбах потомков древних нартов, живущих в городе Абраге, проводят идею связи времен, преемственности поколений, взаимоотношениях частного и общего.

Часть третья «Хагрей», изображающая картины жизни современного адыгского города Абраг, начинается с появления в нем «загадочной троицы»: Прозектора, Экзекутора и Апологуса, «командированной в город Абраг, согласно Божьему промыслу и провидению, для решения поставленной содомо-гоморровской задачи» [570 ; 80].

Канул в лету век героев, сильных, отважных, великих во всех своих проявлениях, на их место пришли «маленькие люди», погрязшие в грехе и обмане: композитор Джегуаков, художники Суретов и Персики, светило

медицины психиатр Псатхов, глава оппозиции, исследователь адыгэ хабзэ светило и самоцвет Хабзиков и другие, вообразившие себя непревзойденными гениями и праведниками Абрага. Отметим параллельно, что их многозначительные имена символизируют горькую усмешку автора по поводу того, что все так же живучи человеческие пороки - зависть, гордыня, нетерпимость к чужому превосходству и т. д. Поиски истинных праведников в Абраге оказываются тщетными, и город потопляется, а на его месте появляется изумрудное озеро. Ситуация, изображаемая автором, и некоторые персонажи напоминают роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». К примеру, Прозектор и его свита во многом похожи на Воланда и его братию, вихрем пронесшуюся над булгаковской Москвой, карая глумливость и непорядочность. В обоих романах - гротескно-фантастическая сатирическая стихия, обнажающая пороки и противоречия жизни.

Мифопоэтика этой части проявляется в построении образов, находящихся на грани реального и ирреального миров. Герои живут и действуют в реальном физическом мире и одновременно проявляются в мире теней, или наоборот, тени ушедших посещают мир живых. Такова, к примеру, бабушка Барымбух, переправляющаяся из мира мертвых в мир живых, «взмахивая «перепончатыми крыльями»; Прозектор, Экзекутор и Апологус, очевидцы Содома и Гоморры, в образах которых усматриваются параллели с библейскими мотивами. Тела их порой «кажутся бестелесными», а Апологус - «ангел с человеческим сердцем», умеет летать, открывать «бестелесной рукой» двери. В случайной знакомой из Абрага Ахумиде Крымов узнает «женщину на все времена», которую встречал и в храме Амона Ра, когда служил в нем жрецом. Дым, туман, сновидения, узнавания сквозь пелену времен одних и тех же лиц в разных обликах – это те художественные приемы, которые создают мифологический контекст романа.

Мифологизирован и конец романа, описывающий потопление Абрага и восходящий к эсхатологическому мифу: «Достигнув кургана, Крымов упал в

траву. Внезапно надвинулся туман и раздался звон колоколец. Размытым пятном возник всадник с двурогим копьём. В такт биению сердца простучали копыта, и отрубленная голова подкатилась к его ногам.

- Ты будешь вечным хагреем, - услышал он.

Всадник на буланом коне рассмеялся, подхватил дымящуюся кровью голову и поскакал прочь.

И туман рассеялся.

Город исчез.

На его месте голубело озеро» [570 ; 90].

Таков финал романа, где история, начавшаяся в стародавние мифические времена, завершается апокалиптически. По мысли автора, исход судьбы абраговцев был предопределен еще во времена нартов, ибо, как сказано в романе: «История Авеля и Каина, история Тотреша и Сосруко – история свободы выбора, и он сделан в сторону превосходства силы, хитрости и насилия» [570 ; 84].

Разные части романа, воспроизводящие время от мифоэпических до современности - проводят идею цикличности истории, поиски способов соотнесения современности и вечности. Отметим, что это одна из самых древних идей, заложенная еще в мифологической космогонии, позже явившаяся основой многих современных исторических концепций (к примеру, ницшевская мифологема становления мира как вечного возвращения, теория культуры О. Шпенглера, представляющая собой редакцию виконианского циклизма, круговорот цивилизаций А. Тойнби).

Вполне очевидны и интертекстуальные связи романа, выразившиеся в авторских реминисценциях из мировой мифологии (голова Бога Тота, Амон Ра), библейских историй (гибель Абрага сравнивается с гибелью Содомы), цитаций библейских историй, булгаковских «Мастера и Маргариты» («рукописи не горят» в авторском парафразе звучит: «рукописи не тонут»), философии: Ортега-и-Гассет и т.д.

Таким образом, мифопоэтика явилась серьезным подспорьем в семантической и сюжетно-композиционной организации текста Д. Кошубаева «Абраг» и обусловила структурно-стилевые особенности фольклорно-мифологического контекста.

Характер мифотворчества Д. Кошубаева в «Абраге» определяется присутствием двух типов мифологизирования: если во второй части, посвященной Нартиаде, имеет место реализация значительно трансформированного и осовремененного мифоэпического материала, контаминированного с универсальными мотивами других мифологических традиций, то в совокупности с другими частями весь роман смоделирован по законам мифа.

ОСОБЕННОСТИ МИФОТВОРЧЕСТВА Х. БЕШТОКОВА В РОМАНЕ «КАМЕННЫЙ ВЕК»

Роман-миф «Каменный век» Хабаса Бештокова, опубликованный в 1985 г. на кабардинском языке, является поистине эпохальным для адыгских литератур. К сожалению, роман до сих пор не переведен на русский язык, что в известной степени объясняется полифоничностью звучания, сложной, многозначной семантикой текста, написанного белыми стихами. Мы же в своей работе воспользуемся авторским подстрочником, опубликованным в журнале «Литературная Кабардино-Балкария» (2005 г.).

Х. Бештоков сам определил жанр своего произведения, как роман–миф. Обращенность автора к мифу была заявлена и в одном из эпиграфов, апеллирующему к древнегреческому мифу о Фазтоне, так и эпохой, взятой в качестве объекта художественного живописания. Х. Бештоков возвращается к далекой эпохе каменного века и предпринимает попытку художественного воспроизведения облика человека на ранней ступени развития общества, его образа жизни, мироощущения и мировосприятия. Содержание романа свидетельствует о том, что его написанию предшествовала кропотливая

работа по ознакомлению с научной информацией о данном периоде. Подтверждением тому являются и слова А. Гутова, который отмечает: «Он дотошно изучил практически всю доступную научную литературу о ранней стадии развития человеческого общества. Прочитаны десятки книг: от древних мифов до новейших монографических исследований. На это изучение ушел не один год труда. Но только благодаря усилиям этого поэта удалось проникнуть во многие детали быта, нравов далекого времени, уловить тончайшие нюансы характера мировосприятия человека ранней стадии цивилизации и все это гармонично соотнести с современным сознанием, отразить через эту призму боль и заботы нашего отнюдь не каменного, но, кажется, все более окаменевающего века»[552 ; 59].

А. Гутов вполне правомерно называет эту поэму «эпохальной для кабардинской литературы». Ю. Тхагазитов в середине 90-х гг. отмечает, что «Каменный век» «остается пока высшим проявлением новой художественности, реализующей функции мифа на уровне современной литературы» [552 ;159].

Можно с уверенностью констатировать, что данное произведение Х. Бештокова было своеобразным художественным «прорывом» к неомифологизму не только для кабардинской, но и для всех адыгских литератур. Произведение стало образцом смелого мифотворчества, с одной стороны, опиравшегося на мифоэпические традиции, с другой - прокладывающего совершенно новые пути в литературно-художественной системе.

Целый каскад ярких мифо-метафорических образов «обрушивается» на читателя буквально с первых страниц романа, рисуя удивительный, завораживающий мифологизированный мир предков: «горная река впадает в утреннюю зарю»; «туча глотает звезды», вцепившись когтями и оттаскивая одну за другой»; «тело у леса трепещет»; «пролетает «высокая буря, / Встряхивая жесткими крыльями»; «Солнце падает в обморок» ; «Румяные звезды в полночь / Собрались и присели на подоле неба».

В качестве основных приемов мифологизации автор использует те, которые связаны с самыми древними мифологическими представлениями – тотемизм, фетишизм, анимизм. Известно, что фетишизм и анимизм соотносятся с древнейшей «хтонической» мифологией, когда все «окружающее материализуется и одушевляется» [636 ; 327].

Для мифомышления характерна тотальная космологизированность. В романе одушевляется буквально все: камни, деревья, пески, ветры, солнце, звезды, луна, река. Эти мифологемы огня, воды, реки, земли, деревьев не носят нарочитый, искусственно созданный характер, они органично переплавлены в мифологической стихии, царящей в контексте романа. Органичное перетекание одних стихий в другие символизирует круговорот времени, событий и явлений, единство микрокосмоса и макрокосмоса в мифомышлении. Возвращение к истокам зарождения человеческой цивилизации и воспроизведение быта и нравов, мироощущения человека на ранней ступени развития, когда мир воспринимался на уровне «коллективного-бессознательного», предстает в романе не экзотической ретроспекцией, а выливается в яркое по художественно-эстетической исполненности и эмпирически глубокое по содержанию повествование.

Сюжет романа на первый взгляд предельно прост: на заре человечества два человеческих племени: дореи и эминей, ведут нескончаемые междоусобные войны, осложняющие и без того не простое существование людей в борьбе за выживание среди грозных стихий природы. Роман и начинается с того, что эминей неожиданно нападают на племя дореев, неся с собой смерть, разрушение. Отметим сразу, что подбор имен и названий в романе, по всей вероятности, не случаен, к примеру, эминей - производное от слова «емын», что в адыгских языках означает - чума. Вполне возможно, что название племени дореев перекликается с дорейцами, принимавшими участие в походе древних греков на Трою.

Продвижение врагов по земле дореев несет тотальную агрессию всему живому. Ярко и выразительно описывается образ вождя эминеев, в

описании которого переплетаются реалистическое и мифологическое начала. Пышущий гневом и изливающий яд ненависти на все окружающее пространство вождь сравнивается то с камнем, то с огнем, то со змеей: он «смугл, худощав и крепок, как камень, «закален в горячей злости», носит в «тесной груди» сердце, подобное змеиному жалю. «Мутной волчьей злобой» одержимы и все эминей, вооруженные копьями с «змееголовыми наконечниками», и безжалостно расправляющиеся с дорейми. Неожиданно напавшие эминейи перекрывают все пути для отступления дореев, оказавшихся запертыми в своей долине. И обреченные «белобородые» старцы «ступают в белые волны реки», в «животе реки» исчезают женщины, дети, которых враги кидают вслед за ними.

Параллельно с человеческой трагедией в романе изображается колоссальная трансформация, происходящая в пространстве с приходом врага. Эминейи транслируют тотальную агрессию вокруг себя: «замер, не дышит сосновый лес»; «сотни песен-плачей поет песок» под ногами врагов, «ломается чинара»; «бук падает навзничь»; «весь лес начинает убегать в сторону гор»; «совсем красно небо»; «тучи красны»; «Звезды убегающие красны»; «заря... стынет, холодея», «солнце падает в обморок по ту сторону гор»; река превращается в «кладбище дореев».

Отношение героев к пространству как вполне одушевленному, маркируется в романе вполне отчетливо. Примечательно, что вождь эминеев стремится расправиться не только со всем дорейми, но и с их пространством: после расправы с людьми он приказывает своим воинам «промыть» пещеру дореев и сжечь все вокруг: «лес, кусты, и травы, и склоны этой земли». Из слов Ану мы узнаем, что эминейи давно донимают дореев:

Разве могли враги наши присесть и покушать,
Предварительно не присадив на колья
Наших – дорейских детей?
Разве могли заснуть враги наши,
Заранее не потащив к себе в землянку

Наших девушек и женщин?[552 ; 88].

Однако в ходе дальнейшего повествования становится очевидным, что жестокость эминеев по отношению к дореем небеспочвенна. Об этом свидетельствует воспоминания вождя эминеев из детства и ретроспективный рассказ о зверствах дореев по отношению к эминеем. Эпизод из романа, изображающий картину надругательства дореев над матерью вождя эминеев, является одним из самых ярких и впечатляющих по своей выразительности и психологической экспрессии:

И сегодня он помнит:

Насаженные на острия кольев,

Торчали головы отцов...

Дорейцы вытаскивают из пещеры

Содрогающуюся мать вождя... [552 ; 62].

Х. Бештоков создает в романе мифообраз войны, мифологический по форме и одновременно реалистический по ее античеловеческой сути, передающий ее бессмысленность, жестокость. Примечательно, что, изображая военные действия между эминеем и дореем, автор сосредоточивается не на конкретных участниках событий, а на орудиях войны: копьях, ножах, топорах. Они одушевляются и становятся главными участниками событий, предпринимающими самостоятельные действия, и при этом совершенно не уточняется, в чьих руках они действуют:

Летают копья,

Врезаясь в слабые места врага.

И когда их острия грызут кости,

Подпрыгивают ручки копий от удовольствия [552 ; 64].

Также свободны и предприимчивы ножи, которые «врезаются», «режут», «отсекают», «разговаривают ножи / свободно, глубоко, / От души изъясняются с костями»[552 ; 65]. Автор создает мифообраз ножей, жутких, беспощадных, без разбора снимающих головы: «круглые», «наполненные грязной злостью», головы – тыквы, отягощенные вшами» и т. д.

Описание военных действий в романе не лишено в определенной степени натуралистичности, свойственной описываемой эпохе и одновременно создающей ощущение бессмысленности и античеловеческой сути войны.

Ломаются копья,
Бедра,
Копчики.
Копья разрывают пояса, души.
Шкуры...
Копья
Дырявят головы, плечи
Подбородки. [552 ; 64].

Эминей безжалостно перебивают всех дореев, чудом остается жив только один юноша по имени Ану, корому удастся переплыть через реку, ставшую кладбищем для дореев. Дальнейшее повествование в романе и сюжетика сводится к мифологеме пути этого героя.

Х. Бештоков живо и выразительно передает через Ану мироощущения и мировосприятие древнего человека, только начинающего пытливо всматриваться в окружающий мир и познавать его. В этом образе отобразились древние поверья, бесконечные страхи человека на ранней стадии развития перед грозными и пока еще не распознанными силами природы. Оказавшийся на перепутье молодой человек решает идти вверх, к истоку реки, откуда пришел когда-то Черный бык — «вечный хранитель всех душ дореев». Примечательно, что возраст героя обозначается через запах: от него «исходит запах ребенка». Оказавшийся в полном одиночестве, герой ночует в лесу, взобравшись на верхушку дерева и привязав себя веревкой к нему. Ему снятся яркие сновидения про счастливую жизнь среди дореев, про мать, отца, приносившего с охоты «чудесное мясо косули», про Черного быка — тотема дореев. Ану, оказавшегося на чужом, незнакомом ему пространстве, мучают страхи, он встречает неведомых ему животных и

существ. Весьма примечательной для выражения идеи романа оказывается встреча с Псомордым, неким промежуточным существом между собакой и обезьяной, с тремя ушами и единственным глазом на лбу. Это забавное миролюбивое существо упрекает Ану в агрессии, которая, по его мнению, является причиной всех его несчастий. Для него Ану - олицетворение всего человечества, погрязшего в войнах и междоусобицах: «Вы, люди, пошли не своим путем», - говорит ему Псомордый. Напомнив Ану бесконечные войны между дореями и эминьями, Псомордый приводит в пример им деревья, которые миролюбивы: «не дерутся», «не жрут мяса». Псомордый приглашает Ану к себе в лес, где живут его родичи, чтобы «спасти плоть», но герой отказывается принять его приглашение и вести животный образ жизни. Герой получает еще одно приглашение: месяц приходит к нему в гости, осторожно ступает на ветку дерева и предлагает последовать за ним на небеса. Но Ану отказывается и от этого приглашения и в итоге остается совершенно одинок в глухом лесу (символ «чужого», «неосвоенного», хаотичного пространства). Натерпевшегося страхов и лишений героя встречает женщина Рану и приводит в свою пещеру, где она живет вместе с Гучу. Далее следует ретроспективный рассказ о незадачливой судьбе этих молодых людей из племени Орла, изгнанных за нарушение табу. Племя детей Рода Орла явно противопоставляется в романе воинственным племенам эминеев и дореев. В описании их жизни чувствуется особый порядок мироустройства. Это племя мирное, живет изолированно на прекрасной земле:

Среди трав, что растут
В долине детей Орла,
Нет ни одной не целебной травы.
Вода там – сестра света,
В их земле зерно рождает в один день.
Там у деревьев женственная кожа,
А женщины стройны, как молодые деревца.

У их мужей, приходящих из другой долины,
От восторга отвисают челюсти, как листья лопуха.
Охраняя детей (род) орла,
В небе кружатся орлы постоянно, поочередно.
Пока женщины собирают травы,
Мужчины с длинными копьями прочесывают лес» [552 ; 97].

Таким образом, гармоничность, приверженность определенным законам человеческого «общезития» прослеживается в образе жини людей из племени Орла, где жизнь протекает «в берегах порядка», царит радость, люди мирно трудятся, почитают своих тотемных предков (Орла), послушны общепринятым запретам: женщины и мужчины живут врозь - в разных долинах, недопустим сексуальный контакт между родственниками(кроме одного дня в году – дня Орла, когда имеет место инициация, освещение ритуалов). Нарушающие табу на инцест подвергаются жестким наказаниям. Так случилось и с молодыми людьми Гучу и Рану, являвшимися родственниками. Гучу, имевший один раз сексуальный контакт со своей племянницей Рану в день Орла, как-то в обычный день встречает девушку, купающуюся в «светлом источнике», и, соблазненный ее красотой, повторяет попытку овладеть ею. За нарушение табу молодых изгоняют из племени. Теперь они вынуждены жить в одиночестве глухом лесу и лишь изредка вдыхают дым, несущий запахи былой родины. Гучу и Рану приютили незнакомого скитальца Ану, не выясняя, кто он, откуда пришел. Но вскоре происходят события, радикально меняющие судьбы героев: Гучу на охоте смертельно поражает Черного быка, и Ану, по законам дореев мстя за смерть своего тотема, убивает Гучу.

Надо отметить, что образная система в романе сведена к минимуму: основных героев всего трое: Ану, Рану, Гучу, второстепенные персонажи - вождь эминеев и Псомордый - мифологическое существо, представляющее собой плод авторского мифотворчества. И вместе с тем Х. Бештокову удалось талантливо воспроизвести через столь ограниченный контингент

героев характер эпохи и суть человеческих взаимоотношений. Центральный герой - Ану, остальные герои так или иначе «центрируются» вокруг него.

Примечательно, как в романе отображены мифологические представления древних о душе: «душа бессмертна», «Душа утонувшего в реке / Превращается в рыбу. / Упавшего с горы душа– Под землей томиться остается». [552 ;73]. О местонахождении души и способах ее освобождения, выхода в контексте романа представлены разные варианты: может «вылететь через ноздри» или: тучи пытаются «вытянуть из людей души /Через их затылки» [552 ; 79].

Наивное мышление древних людей, формы их прологического, мистического мышления (по Леви-Брюлю) выражены в описании ритуала жертвоприношения, который Ану устраивает убитому им Гучу, чтобы «задобрить» его душу. Известно, что на данном этапе развития мышление древних людей прологично, та как оно безразлично к логическим противоречиям, к причинно-следственным связям с точки зрения концептуальной логики.

И все же образ главного героя в изображении автора не лишен зачаточных форм рефлексии. Гибель Черного быка - тотема дореев Ану воспринимает как негативный знак, герой опять в поисках и размышлениях о характере своих дальнейших действий. В финале романа мы видим Ану, взобравшегося вместе с Рану на верхушку самого высокого дерева, чтобы оглядеть окрестности. Их «колеблет атакующий ветер» (ветер - традиционный символ, ассоциирующийся с переменами).

Далеко глядит Ану,
Ища путь,
По которому можно бы направить
Свою и ее жизнь [552 ; 115].

Говоря о сути этого романа, критики чаще всего указывали на его антивоенную направленность. племена дореев и эминев вполне справедливо рассматривались как архетипы будущих народностей [308 ; 134]. На

подобное толкование настраивал и один из эпиграфов, предваряющих роман: «Не торопись, опусти оружие, /Я тоже человек». Действительно, строки из поэмы А. Шогенцукова «Камбот и Ляца» изначально ориентируют читателя на пацифистское звучание. И все же нам кажется, что автор глубже и острее обозначил еще одну проблему – судьба и предназначение человека не только в обычном, тривиальном понимании, но и в ее антропософском смысле: человек как вид эволюции. Ведь известно, к примеру, что в природе ни один эволюционный вид не уничтожает себе подобных. И только человек поднимает оружие на подобное себе существо. В связи с этим основная идея романа приобретают более глубокий и обобщенный смысл: что есть человек, как вид эволюции? Автора прежде всего интересовал человек, вернее – человечество, каким оно было в самую отдаленную, «каменную» эпоху детства человеческого общества: изначально ли были заложены в нем те пороки, которые заставляют сегодня, по выражению А. Гутова, «окаменевать» сердца наших современников, или это приобретения более поздних времен? Примечательно, что человек в контексте романа (через начатки рефлексий Ану, его диалоги с Псомордым, месяцем) противопоставляется, с одной стороны, камню, который «не знает слез, крови, печали»; с другой – деревьям, которые «не дерутся между собой», то животным.

Теперь вернемся ко второму эпиграфу романа, апеллирующему к древнегреческому мифу о Фазтоне и конкретизирующему идею романа.. Примечательно, что в нем Гелиос - бог Солнца, дает наставления своему сыну: «не подниматься слишком высоко», «но и не опускаться слишком низко»... Путь, заповеданный Гелиосом, есть срединный путь. Автор этим эпиграфом изначально подчеркнул значимость мифологемы пути героя, олицетворяющего все человечество, и недвусмысленно указал на путь золотой середины, который суждено пройти человеку – промежуточному существу между животным и богами. Недаром Ану отказывается следовать за Псомордым, олицетворением животного мира. Примечательно также и то,

что в финале романа мы видим Ану на верхушке дерева (сама пространственная ориентация уже символична - герой выбирает высокую точку, чтобы «далеко смотреть»). Символично, что рядом с ним Рану – женщина из рода Орла. Орел в мировой мифологии, как известно, является символом небесной, солнечной силы, огня и бессмертия, то есть в этом уже обозначена ее приверженность вертикали. И оба тведо намерены выбраться как можно быстрее из леса, символизирующего аллегории жизненных катастроф и заблуждений.

Как нам кажется, в образе Ану и мифологеме его жизненного пути символически отображена мифологема эволюционного пути всего человечества, находящегося в самом начале своей истории, и перспективы его дальнейшего развития - это и есть, по нашему мнению, магистральная идея романа Х. Бештокова. Примечательно, что финал романа открытый, герой еще в юном возрасте, а значит, соответственно явлению юниората, он еще способен на инициацию, для чего еще предстоит пройти через испытания, лишения - все то, через что суждено пройти всему человечеству по пути познания истины.

При этом автор окунается в мир древних представлений, ощущений, восприятий глубоко, талантливо, с завидным знанием и чувствованием художественно исследуемого материала. В романе широко отображены принципы мироустройства древних людей, особенности человеческих взаимоотношений в родоплеменном сообществе, широко и многогранно отображена специфика наивного примитивного мышления людей на раннем этапе развития человечества. Особенности мифомышления отобразились в описании ритуалов жертвоприношений и празднеств, посвященных тотемным животным: Черному быку и Орлу, в проводах души убитого человека или животного, в следовании общепринятым законам и нравственным устоям, исполнении табу. Даны картины мирной жизни дореев и племени Орла, их созидательного и жизнерадостного труда, первобытной радости от созерцания изобилия яств и вкушения плотских удовольствий. Х.

Бештокову удастся художественно воспроизвести тот полный загадочности и неизъяснимого очарования мир древнего человека, для которого все было живым, одухотворенным, то ласковым и прекрасным, то грозным и беспощадным.

Созданный в романе пространственно-временной континуум насквозь космизирован, все здесь оживотворено, пространство живет и дышит, олицетворяя единый космический организм. Вместе с тем отдельные локусы пространства неоднородны, к примеру, пространства тотемных животных: Черного быка и детей племени Орла описаны в позитивных тонах, они нормированы и гармоничны. И, наоборот, пространство воинствующих дореев и эминеев представляет собой хаотичное, ненормированное, нестабильное пространство.

Категория времени не только мифологизируется в романе, автор создает мифообраз самого времени. К примеру, день – одушевленное существо, которое выпускается в небо раз в год вместе с орлом на празднествах, посвященных тотемному Орлу. «День Орла торжествует, ликует», «мнет луг». В романе реализованы такие категории времени, как «обратимое время», «необратимое время», «запретное время», «время абстрактное», «время мифологизированное».

В модели мира, изображенной в романе, «просматривается» архетипическая структура мифопоэтической модели мира: градация ее представлена в виде мира людей, живущих на земле, души умирающих уходят в «далекую (мифическую страну)». Мир высших существ в романе представлен тотемными животными (Черный бык, Орел), которым поклонялись древние люди на изображаемом этапе развития человечества. Вместе с тем в контексте отмечаются отдельные отголоски более поздних элементов мифомышления, к примеру, пещера дореев сравнивается с каменным адом. Такой органический симбиоз мифологического и литературно-художественного сознания обеспечивает неповторимый «бештоковский» мифопоэтический мир романа.

Следует также отметить, что поэтика мифологизирования Х. Бештокова во многом перекликается с постмодернистской. В частности, это проявляется в трагически-ироничном парафразе традиционных архетипов и мотивов, в парадоксальным построением фраз и создании причудливых образов и ситуаций:

Река течет в небо.

Дервья купаются, стоя по колено

В воде.

Рыбы сидят на ветках,

Беседуя, загорая на солнце [552 ; 84].

Яркой мифопоэтической окрашенностью характеризуются строки, описывающие сцены битвы ножей, подобных самостоятельным мифическим существам:

Разговариваю ножи

Свободно, глубоко,

От души изъясняются с костями.

Снимают головы,

Круглые головы,

Наполненные грязной злостью.

Головы-тыквы, отягощенные вшами,

Исполовиненные головы

В кровь падают –бах,

В воду падают – баф! [552 ; 65].

«Румяные звезды в полночь / Собрались и присели на подоле неба»,
чтобы посмотреть на последнего оставшегося в живых дорея:

Сидят звезды тихо,

Сидят звезды молчаливо,

Глядят вниз [552 ; 77].

Страхи героя, олицетворяющего раннего человека в эволюционной цепи в период пытливого познания окружающего мира, выражены в особом

восприятий космоса: «Жаднобрюхая» «лохматая туча» глотает звезды, «когтями вцепившись и оттаскивая» одну звезду за другой [552 ; 77].

В романе имплицитно присутствуют связь с солярным мифом, что, с одной стороны, обозначено в эпиграфе о Фаетоне, и, с другой стороны, присутствует в контексте. Мифообраз солнца полифоничен по звучанию и семантике: «солнце плачет», «падает в обморок», «слизывает кровь убитой женщины с земли», «вышивает крылья на спинах» детей Орла. Вполне очевидно, что значение солярного мифа имеет и образ орла, ассоциирующийся с солнечной, небесной силой. Солнце представлено как основной жизнедатель:

Румяное солнце глядит сквозь улыбку.

Шуршащие листья тянутся к солнцу,

Чтобы лизнуть его кончиком языка.

Все живое как бы окрылено

Радостью появления солнца [552 ;101].

Прием одушевления, связанный с анимистическими представлениями древних, является всеобъемлющим, выражающим тотальную мифологизацию в романе. В мифопоэтическом мире романа Х. Бештокова одушевляется практически все: деревья, река, ветры, стихии природы, солнце, месяц, звезды, тучи. Одушевляются такие абстрактные понятия, как чувства страха, радости; время, день. К примеру, «злость Ану «дышит возле губ», «закипает между зубов»; Герой «злость взгляда своего закидывает на деревья»; «Дореев радость неустанно летает в долине»[552;102]; Рану «подставляет под свет свою тоску»[552; 101]; Сон «охотится за веками Ану»; «Злая болезнь облизывается, жадно глотая потомство дореев»[552; 80]; «Рана, из которой течет кровь / Злорадно глядит на другую рану» [552; 64].

Таким образом, роман Х. Бештокова «Каменный век» был своеобразным художественным «прорывом» к неомифологизму не только для кабардинской, но и всей адыгской литературы. Произведение стало образцом смелого мифотворчества, с одной стороны, опиравшегося на

мифоэпические традиции, с другой – прокладывающего совершенно новые пути в литературно-художественной системе.

ТРАДИЦИОННЫЕ ЭПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И СПОСОБЫ ИХ РЕАЛИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ РОМАНОВ

Мифопоэтический контекст современного адыгского романа содержит большой пласт фольклорно-мифологических элементов от отдельных мотивов до устойчивых мотивных комплексов и целостных сюжетных структур, трансформированных с учетом авторской установки. Мотивный фонд рассматриваемых произведений в самом общем виде может быть классифицирован следующим образом:

1. Собственно мифологические мотивы: космогонические, тотемические (воспитание животным, брак с тотемным предком, нарушение табу), эсхатологические, связанные с культом умирающего-воскресающего божества (жертвоприношение, распятие, воскресенье), трансморфические (оборотничество, двойничество, мотив тождества отца и сына), этиологические (происхождение пятен на луне), героические (змееборство, рождение героя).
2. Мотивы, в которых мифологическое проявляется через мифоэпическое, фольклорное, сказочное начало.

Следует отметить, что традиционные мотивы в контексте романов претерпевают значительную трансформацию, реалистически переосмысливаясь и наполняясь не свойственным им изначально психологическим содержанием. Введение реалистической мотивировки авторами зачастую приводит к разрушению изначальной мифологической семантики мотива. Имеет место также авторская контаминация нескольких мотивов в единый мотивный комплекс. Исследование подобных приемов способствует к тому же выявлению особенностей мифотворчества отдельных авторов.

Наиболее распространенными в художественном контексте современного романа являются традиционные для мифоэпического наследия мотивы: оборотничества (двойничества), кузнечества, сватовства, добывания невесты, обольщения, рождения героя, поисков отца, кровной мести, игры - состязания и др.

К собственно мифологическим мотивам можно отнести мотивы этиологического характера, объясняющие происхождение названий звезд, пятен на луне и т. д. К примеру, «Сказание о Железном Волке» содержит мифологические референции к лунарному мифу, объясняющему происхождение пятен на луне: маленький пастушонок, брошенный в очень давние времена разбойниками в расщелину, неотрывно смотрел на луну, и она «отразила лик страдания» в виде пятен. Отметим, что мифологическое сознание верно подметило отражающее свойство луны. Некоторые образы связаны с библейскими мотивами, например, млечный путь, по-адыгски традиционно воспринимающийся как «путь доброй женщины», ассоциируется с Марией (Девой Марией). Они оказываются сопряженными с рефлексиями героев на духовно-религиозные темы: «А, может быть, недавно обретшим новую жизнь этим словом – космос - мы, и в самом деле, заменяем древнее как мир слово Бог? Бывшее прежде мира. Его началом»[601; 288].

Тотемические и трансморфические мотивы особенно ярко воплощены в романе Х. Бештокова «Каменный век», где тотемизм древних нашел широкое отражение в описании племени дореев, поклонявшихся тотемному Черному быку, и племени из рода Орла, тотемом которых был Орел. Трансморфические мотивы, оборотничество усматриваются в романе «Сказание о Железном Волке» в образе Железного Волка–оборотня, преследовавшего брата с сестрой и впоследствии женившегося на сестре, превратив ее в свою союзницу.

Мотив умирающего – воскресающего божества преломляется в образе Тлепша из романа Н. Куека «Вино мертвых», где в новелле «Он, это

бог, сотворен Хаткоесами» подробно описывается, как умирает богочеловек Тлепш и как он воскрешается, рождается вновь в своем сыне, молодом солнцеподобном герое, которому суждено стать богом для нарттов. Художественная реализация этих мотивов рассматривается подробно параллельно с анализом образной системы в следующей главе, посвященной образной системе современного адыгского романа.

Мотив игры-состязания «хэч-хасэ» - один из самых популярных в эпосе видов игры-состязания, обозначающий: вырвать-вонзить. Этот вид поединка часто предлагался великанами (иныжами) нарттам, к примеру, Шауей и иныж именно таким способом «выясняют отношения» в нартских сказаниях. Этот мотив нашел отражение в романах нескольких авторов, будучи реализованным в каждом случае индивидуально. В романе Ю Чуяко «Сказание о Железном Волке» дается краткое упоминание этого мотива. Гузир Дышеков, однополчанин Бирама Мазлокова, вспоминает День Победы в мае 1945 года в Берлине: «Оба мы плакали и смеялись сквозь слезы, а потом... Если бы ты только видел, Сэт!.. Мы с ним устроили такой хеч-хас, что на берлинском асфальте перед рейхстагом долго еще были ямки, которые выбухали своими солдатскими сапогами два молодых и здоровых адыгейца...» [601; 244]. Здесь гиперболизированная реализация данного мотива в контексте романа подчинена авторской художественной задаче выразить радость от завоеванной победы.

Наиболее развернутое мифопоэтическое описание этой игры-состязания встречается в романе Н. Куека «Вино мертвых»: Кунтабеш, наконец-то осуществивший свой замысел: пленить Светлорукую и наказать за обольщение воинов, мчится стремительно вперед, не замечая встречного путника на дороге: «На широкой поляне, где росли вразброс самшитовые деревья, стоял, и сам как древний и могучий самшит, огромный мужчина с осыпанными снежком бородой и усами, с непомерно развернутыми плечами и погружался в землю по щиколотки» [572; 9]. Попытка Кунтабеша проскочить мимо незнакомца без приветствия и дальнейший диалог с ним

плавно перетекают в хэч-хасэ: ибо незнакомец (им оказался Хат, прибывший из будущего), решил проучить Кунтабеша за неучтивость и освободить из его плена прекрасную Светлорукую: «Хат сдвинулся с места, вытащил ноги из земли, отряхнул их от комьев и камней, подошел к Кунтабешу и не успел тот даже пошевелиться, как схватил его за пояс и вогнал в землю по щиколотки. Хат схватил его еще раз и еще раз воткнул его в землю – уже по пояс. В третий раз высоко поднял Хат Кунтабеша и вогнал его в землю по самый подбородок и сказал ему: «Дурная у тебя голова, а тело крепкое, пусть голова остается наружу. Дыши через нос, смотри глазами, может, что полезного и увидишь. Пойдет снег – ешь сколько языком слизнешь с бороды, пойдет дождь – напьешься тем, что потечет с усов» [572;11]. Как явствует из приведенного отрывка, автор воспроизводит известный эпический мотив достаточно близко к эпическим первоисточникам, и вместе с тем вполне очевидна мифопоэтическая окрашенность авторской интерпретации. Нам кажется, что муки вонзенного в землю героя, в данном случае Кунтабеша, сродни в какой-то степени с муками и страданиями древнегреческого героя Тантала, мучившегося от жажды и голода, стоя по горло в воде, под ветвями плодового дерева и скалой, грозящей обрушиться на него. То есть последние строки: «Пойдет снег – ешь сколько языком слизнешь с бороды, пойдет дождь – напьешься тем, что потечет с усов»- ассоциирующиеся с мотивами из греческой мифологии, как бы оттеняют и еще больше акцентируют семантическую функцию данного мотива в тексте. Такой своеобразный симбиоз как продукт авторской контаминации адыгского и греческого мотивов способствует созданию яркого образа и свидетельствует о творческом отношении авторов к мифоэпическим первоисточникам.

Травестийный парафраз данного мотива мы встречаем и в романе «Каменный век», где он присутствует имплицитно в изображении сцены надругательства над матерью вождя эминеев. Скупые, но выразительные и полные психологической экспрессии строки о том, как мужчина из враждебного племени, схватив в охапку беззащитную женщину, «валит, ее,

сжимая, / Как будто пытается загнать ее живую / Под землю»[552; 62] усиливают трагическое интонационное звучание повествования.

Мотив оборотничества относится к трансморфическим и является одним из наиболее распространенных универсалиев мифомышления. Этот мотив успешно реализуется в романах Н. Куека, Ю. Чуяко, Д. Кошубаева через образы Железного Волка, Черной горы, Чудища и т. д.

Так в «Черной горе» Н. Куека мотив оборотничества реализуется вариативно. В качестве оборотня предстает в первую очередь центральный образ - Черная гора. В ее облике просматривается то «лицо раздраженного человека», то «большеротое, губастое, добродушное лицо». У Черной горы «два лица», но «видеть можно только одно, злое лицо». Черная гора принимает и образ Чудища, собаки, напоминающей порой Нешару отца. Своеобразными оборотнями в романе являются Рыжебородый и его друзья. В обликах трех солдат, таскающих за собой на веревке девочку, Нешару чудятся хищные звери – волк, собака и свинья, он считает, что «Всевышний показал ему их будущую судьбу».

Сам Нешар воспринимается по-разному разными персонажами. К примеру, Мазаг видит его стройным юношей, с огромным сердцем, подобным солнцу. Рыжебородому солдату он кажется призраком: « Черкес, почему ты исчезаешь, как только я возьму ружье? Ты что, привидение? Призрак? Чего ты хочешь, почему ты ходишь за мной?» - спрашивает он юношу, которого не всегда видит, но чувствует его присутствие. А вот описание встречи наяву Рыжебородого и Нешара: «Рыжебородый увидел красивого и стройного юношу. Он появился из очертаний дерева и встал на поляне. Камни шевельнулись, воздух стал мутнеть. Все камни превратились в головы со снятыми скальпами, темные глазницы их мерцают, они начинают светиться в застывшем воздухе.... Юноша стоит перед ним, он весь состоит из света, а взгляд больших глаз может оживить неодушевленное и вложить в уста безмолвного»[576;101]. Затем Нешар видит себя самого глазами Рыжебородого: «Вот он видит, как я вхожу в каменный слон и

прохожу сквозь него, затем сливаюсь со стволом дерева, растворяюсь в его ветвях и листьях и появляюсь из них так же явно, как прежде. Теперь ему кажется, что я сижу на каждом камне, и он думает, что заболел, а теперь я становлюсь большим и растекаюсь в пространстве света...» [576;102]. Нешар понимает, что ни Рыжебородый, ни другие солдаты не увидят, не признают в нем человека и не смогут его уничтожить, как бы они ни старались, потому что они «живут в разных мирах», разных измерениях, и они не пересекаются». [576; 94].

Таким образом, в данных отрывках мотив оборотничества использован для обозначения универсальных возможностей метафизического героя, который с легкостью превращается в камень, травинку, дерево, растекается, сливаясь в беспредельном пространстве света, затем опять как бы сжимается», словно Осирис, собирая себя по частям, и превращается в обычного юношу.

Мотив оборотничества успешно реализован и в романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке», где Волк, обернувшись в стройную девушку, пытается поближе подобраться к брату с сестрой, которых преследует. В контексте романа образ железного Волка трансформируется также в лесных, городских собак, символизируя социальное зло. Мотив оборотничества нашел своеобразное воплощение и в романе «Абраг» Д. Кошубаева. В образе знакомой из Абрага Ахумиде Крымову «видится» облик «женщины на все времена». Апологус, прибывший в составе «загадочной троицы» в Абраг с «божественной» миссией, оборачивается «ангелом с человеческим лицом».

Мотив двойничества, связанная с ним поэтика повторов успешно используется и в поэтике мифологизирования Н. Куека. В повторяющихся в романе «Вино мертвых» именах героев: Дэдэра, Гошанды, Голая, Темзага, Табарака проводится характерная для мифомышления идея реинкарнации. А использование наряду с этими именами имен-перевертышей: Кунтабеш-Шабатнуко, Дэдэр-Редед, Сэнэф-Фэнэс, Карабат-Табарак - свидетельствует о

реализации еще одного приема - двойничества. Этот же прием присутствует и при создании образов Чудища, двойника Нарыча из «Черной горы», в образе Железного Волка-оборотня («Сказание о Железном Волке»).

Своеобразным выражением двойничества является мир теней - особый мир, тема, получающая развитие в романах Н. Куека. Тень - это и двойник человека, предмета, его идентичный дубль (тень Черной горы), и продолжение предмета, объекта. По представлениям Мазага, «днем и ночью с каждым из ... творений находится его собственная тень», нельзя ложиться спать, потеряв ее» [576; 5]. Нешар часто ощущает себя среди теней прошлого, теней умерших, и они кажутся ему, «что они живые и похожи на него» [576; 8]. В тени Черной горы цветы, деревья, листья и травы «не сверкают на солнце, безжизненны и неподвижны». Тень дерева имеет те же качества, что и дерево. Татлеустен из романа «Вино мертвых», нечаянно перерезавший тень веточки дерева, под которым сидел, неожиданно для себя замечает, что и сама веточка после этого обламывается. Тень Черной горы является продолжением ее самой и обладает теми же качествами.

Мотив рождения героя является особенно значимым для мифоэпических произведений, так как герои с самого рождения несут на себе «печать избранности». К примеру, Сосруко рождается из камня, Батраз является сыном женщины из рода испов, Шауея рождает великанша Нарибгея, матерью Уазырмеса является дочь морской богини. Известно, что по осетинской версии Сатану родила Дзерасса – дочь царя морей от небожителя Уастырджи. Карачаево-балкарская Сатанай – плод отношений солнца и луны, выращенная и воспитанная в лесу тайком от нартов. То есть в эпосе необычность рождения героя лишь подчеркивает его исключительность, проявляющуюся с первых лет и в течение всей жизни. Этот мотив плодотворно используется и современными авторами для создания индивидуализированных образов, обозначения героического начала в них, или же, наоборот, с целью оттенить отсутствие таковых качеств и т.д.

В романе «Абраг» Д. Кошубаева часть первая: «Записки Альбека Крымова, сына Шумафа, о первых пяти годах его сознательной жизни» начинается с повествования о внутриутробной жизни героя. Он сравнивает свое пребывание в утробе матери с Батразом, сыном Хамиши, делится своими воспоминаниями и впечатлениями: «абсолютная темнота и состояние невесомости, в котором я пребывал, действовали, в общем-то, успокаивающе» или: «стало несколько тесновато в моей камере» и т.д. [570;8]. О своем рождении и первых часах жизни герой рассказывает следующим образом: «Первым делом, увидев свет, я попытался умереть». Следующий месяц, проведенный между жизнью и смертью, когда решался вопрос: быть или не быть, он сравнивает с Тлебыцей, решавшим для себя, убить или не убивать Бадыноко. Попытка героя самостоятельно выбраться из коляски сравнима с действиями Ашамеза, который, «разорвав ремни из буйволиной шкуры, встал из колыбели и ушел играть в альчики», или Батраза, также выбравшегося из колыбели, будучи младенцем.

Во второй части романа «Недостоверно о достоверном» главным героем является Сосруко. Мотив рождения героя является принципиально важным в судьбе этого героя, обуславливающим его исключительное положение в нартском обществе и в конечном итоге - его трагическую гибель. Как уже выше отмечалось, «сын безвестного пастуха» по роману в среде нартов воспринимался, как чужой, несмотря на все его благодеяния нартов.

Как нам кажется, следует подробнее остановиться на мотиве рождения эпического Сосруко, который толкуется исследователями традиционно как «мотив рождения из камня».

Однако, по нашему мнению, рождение Сосруко является ярчайшим во всей мировой мифологии символом одухотворения материи и зарождения жизни в результате проникновения духа в материю, космического брака Неба и Земли.

Общеизвестно, что субстанции огня и камня являются неизменными атрибутами образа Сосруко – центрального героя эпоса. Известно также, что камень в мифологии является символом самой плотной и инертной материи, а огонь – символом духа. Исследователями Нартиады (А.И. Алиевой, У.Б. Далгат, А.М. Гутовым и др.) неоднократно подчеркивалось, что в эпосе тесно переплелись мифологические элементы и мотивы с эпическими, многие из которых подверглись определенной трансформации. Нам представляется крайне важным уловить эту «пульсацию» архетипических элементов, образов, мотивов и прочтение данного мотива в мифологическом ключе, что расставило бы многие акценты в нем несколько по-иному, нежели при «эпическом» прочтении. Эпос имеет тенденцию к материализации многих мифологических символов, как в случае с рождением данного героя, объективно зачатого от Сатаней и семени пастуха, но выношенного в утробе камня. То, что самый огненный герой Сосруко, к тому же являющийся одним из самых архаичных, рождается из камня, является принципиально важным в метафорической символике этого образа.

Отметим, что если в древнегреческой мифологии исключительные свойства героя (рождавшегося в смешанном браке между богом и простым смертным) объяснялись полубожественным происхождением, то есть возводились к божественному родителю (Ахиллес, Геракл, Тезей, Эней и т.д.), то адыгская мифопика адресует эти свойства к космическим факторам, силам, способствовавшим передаче семени простого пастуха Сатаней, и последующему вызреванию ребенка в утробе камня. При отсутствии данного элемента становятся необъяснимыми исключительные свойства героя, возвышающие его над остальными, его мужество, ловкость, находчивость, изобретательность, проявленные в битвах с другими героями, иныжем, в добывании и возвращении огня, винограда, проса. То есть вполне очевидно, что в его образе присутствуют черты культурного героя, выгодно выделяющие его среди остальных нартов. Сосруко, вне всякого сомнения, солнечный герой (и здесь мы согласны с Дюмезилем), он обладает

светимостью, примечательно, что Сатаней, обладающая трансовыми способностями, обращается к нему: Саусоруко «наш кан», «наш свет», и думается, не только в метафорическом смысле. Характерно, что она, обращаясь к сыну, при этом употребляет множественное число: «*наш* свет», что, по нашему мнению, лишний раз подчеркивает значимость данного героя для сообщества нартов.

Образ Сосруко ассоциируется, в первую очередь, с двумя субстанциями: огнем и камнем. Огненность этого героя многократно отмечена исследователями Нартиады и заключается не только в том, что он вернул похищенный огонь нартам. Причастность Сосруко к стихии огня прослеживается с самого начала.

Во-первых, «стрела страсти», посылаемая безвестным пастухом Сатаней на другую сторону реки, в мифологическом ключе является «огненной», символизирует духовную монаду - искру жизни, способную стать огненным семенем, проросшим впоследствии в камне в виде зерна жизни.

«....Сатанай приближается к олицетворению женского начала, и потому ее партнером в акте оплодотворения оказывается практически абстрактный «осеменитель» - говорит Ю. Карпов. «В отличие от него, не представляющего интереса для творцов мифологемы и эпоса и потому исчезающего после исполнения краткосрочной миссии, женский образ эпоса не может быть заменен рождающим камнем. Для эпоса в данном случае неважно, от кого исходит оплодотворяющая «стрела», но важно, кому она предназначена. Мотив соблазнения Сатаной пастуха, возможно, не принципиальный для мифологемы, значим для эпоса. Миф может творить из света и тьмы, эпос же приписывает создание людей конкретной женщине, хотя и без конкретного мужчины [142; 339-340].

Мы позволим себе не во всем согласиться с мыслью данного исследователя, ибо для мифов, легших в основу эпоса, и в частности, данной мифологемы, принципиально важным является максимальное

абстрагирование осеменителя, указывающего на обобщенно-символический характер и семени как субстанции нематериальной.

Во-вторых, по некоторым текстам, камень, в который попадает «огненное» семя, вскоре начинает «кипеть», то есть стихия огня сопутствует и процессу вынашивания героя.

В - третьих, огонь присутствует и при рождении Сосруко: мальчик, выпавший из камня, излучает искры огня.

В - четвертых, примечательна инициация героя, совершаемая через его закаливание огнем (символ духа, мужского начала) и водой (материи, женского начала), и не кем-нибудь, а имеено богом огня и кузнечного ремесла Тлепшем.

В - пятых, основное деяние героя, делающее его образ столь притягательным и завораживающим, также связано с огнем, где символика огня приобретает самый мощный и обобщающий смысл, становясь символом самой жизни - когда Сосруко возвращает нартам огонь, похищенный иныжами, а вместе с огнем - саму жизнь. Что же касается значимости мифологемы камня в судьбе героя, то она вполне очевидна, но мы здесь хотим подчеркнуть принципиальную разницу в формулировке мотива: герой рождается не из камня, а из огненного семени, вынашиваемого камнем.

Вполне символично и то, что гибель героя также связана с огнем и камнем: раненный жан-шерхом (в данном случае – символом огненной стихии), герой еще остается жив и готов сражаться, хотя и без ног, верный конь Тхожей пытается доставить героя домой, к мудрой, всемогущей Сатаней, способной, возможно, и исцелить сына, но именно следующее препятствие – острая каменная галька – окончательно губит всадника.

Вспомним также, что в мировой мифологии камень олицетворял «кости матери-земли», в частности, в греческом мифе Девкалион и Пирра бросают через плечо камни - «кости матери-земли», чтобы возродить род людской после потопа. Представляется уместным проведение параллелей с греческой мифологией в отношении родителей героя, в частности, известный

древнегреческий герой Геракл, как известно, имел двух отцов: земного – Амфитриона и небесного – Зевса. Аполлодор пишет, что «Зевс, в отсутствие Амфитриона, «приняв его облик, пришел ночью (превратив одну ночь в три) к Алкмене и разделил с ней ложе». [544; 47]. Впоследствии «Алкмена родила двух сыновей: Зевсу она родила Геракла, который был старше на одну ночь, Амфитриону же Ификла».

Возвращаясь к мотиву рождения Сосруко, нам кажется, что при тщательном подборе мифологических ключей к символическим кодам можно найти определенные признаки, подтверждающие огненность его происхождения.

Нартоведы признают, что нартский эпос – единый для жителей Кавказа: адыгов, абазин, убыхов, осетин. А теперь обратимся к балкарским текстам нартского эпоса, где мы находим гораздо более прямые намеки на огненность происхождения героев Нартиады, в частности, центрального героя Ерюзмека. В текстах сказания о рождении Ерюзмека говорится о том, что «с неба прилетела «огромная хвостатая звезда, ярко освещающая весь мир. Эта звезда, пролетев по небу, упала очень далеко, между двух огромных гор. От ее падения содрогнулся весь мир, зазвенели горы. В середине «огромной ямы» был расколовшийся надвое «большой синий камень. Внутри него лежал большой младенец – богатырь» [585; 309]. Комментирующие фольклорные тексты авторы вполне справедливо указывают на то, что «ни в одной из национальных версий Нартиады, кроме карачаево-балкарской, не зафиксировано сказания на сюжет о рождении Ерюзмека из хвостатой звезды - метеорита» [461; 44].

Можно гипотетически предположить, что огненность происхождения балкаро-карачаевского варианта Нартиады подтверждает «огненность» всего эпоса, главным онтологическим стержнем которого является огненный небесный пришелец. В пользу этого свидетельствует и тезис балкарских исследователей о том, что принцип вертикали является определяющим в объективном и духовном пространстве горцев Северного Кавказа [461; 44-48].

Мотив изоляции героя и воспитания в подземелье является одним из самых распространенных и «загадочных» в эпосе. Достаточно вспомнить условия воспитания наиболее ярких колоритных героев эпоса Сосруко, Бадыноко, Батраза, Ашамеза, Шауея.

К примеру, Сатаней держит специальный подвал под кухней, где она поселяет вместе с маленьким Сосруко старика, старуху, щенка, орла и коня. «И конь, и щенок, и орел – все они росли вместе с мальчиком под присмотром старика и старухи... Мальчик подрос и возмужал, а его еще ни разу не выпустили из подвала»[584;234]. О Бадыноко также говорится, что он воспитывался вместе с конем, двумя собаками-самирами и двумя орлами.[584; 233]. Ашамез, согласно темиргоевскому варианту, также воспитывался втайне: « После того как он родился, мать никому его не показывала, воспитывала его в тайне. Он подрос, но мать не выпускала его со двора, не позволяла его подходить к играющим мальчикам и даже не показывала его им»[584; 301]. После рождения Шауея мать уносит новорожденного в горы: «Сатаней понесла мальчика на Минги Тау, сделала ему из льда люльку и ушла, положив ему в рот (вместо груди) сосульки»[585; 433].

Исследователи Нартиады указывают на разные причины, прямые и косвенные, подобной изоляции в воспитании героя. В частности, В.Я. Пропп высказывает предположение, что такие герои «еще до рождения прошли через обряд посвящения, т.е. побывали в ином мире и вернулись, получив магические способности [248; 40]. Указывается также и на то, что «пребывание под землей или в темноте или на башне способствовало накоплению магических сил»[327; 21].

Как нам представляется, есть смысл указать еще на один нюанс, существенный в данной мотивировке: это сугубо психологическая мотивировка, заключающаяся в том, что психика человека, изолированного от людского сообщества и солнечного света, легче всего поддается кодировке. Герою, воспитывавшемуся целенаправленно для свершения

героических деяний, иной раз заранее запрограммированных (к примеру, спасение отца или месть за него), легче было дать установку на решение той или иной задачи и закрепить ее не только на уровне сознания, но и подсознания. Такая особенность человеческой психики многократно подтверждается исследованиями современной психологии, разработками в области психотронного воздействия и т.д. Герой, находящийся практически в абсолютной изоляции, не отвлекался ни на что другое, все его мысли, чувства и деяния были подчинены одной цели – стать сверхгероем и выполнить то, что от него потребуется наверху, в свете, среди людей. Подтверждением тому служит пример воспитания Бадыноко, про которого говорится в нескольких вариантах, что он «воспитывался ради одного дня»: выйти из подземелья и спасти своего отца. По некоторым вариантам Нартиады, Бадыноко, спасшего своего отца Узырмеса, после выполнения своей миссии опять заводят в подземелье, надо полагать, до очередного раза.

Наши предположения по поводу данного мотива носят всего лишь гипотетический характер. А теперь рассмотрим, как данный мотив отразился в современном романе, каковы способы его художественной трансформации. В романе Д. Кошубаева «Абраг» художественная реализация данного мотива выполнена в неизменной для романа иронической манере.

К примеру, про Бадыноко говорится, что Тлебыца распознал его еще в утробе матери и предложил выкрасть. Нарты действительно выкрали Бадыноко, положили его в сундук и оставили на дне глубокого оврага. Но, на их несчастье и счастье младенца, пошел дождь, многочисленные ручейки подхватили сундучок и вынесли его на берег реки, где младенец был обнаружен, обласкан и взлелеян старичками-лесовичками Тхакумаховыми, а затем благополучно возвращен матери»[570;41]. Далее в тексте указывается, что после возвращения младенца родной матери «она мудро рассудила, что младенца лучше пока спрятать, дабы нарты не предприняли еще одной попытки убийства или похищения. Даже родной отец – Бадын не знал, что сын его благополучно растет у него под боком...» [570; 51].

В романах Н. Куека этот мотив присутствует, в основном, имплицитно, в частности, он угадывается в «Черной горе» в условиях воспитания Нешара, отец которого, чувствуя в себе и сыне необычайные силы и способности, строит свой дом в отдалении от людских глаз, аула, нет упоминаний о том, чтобы герой общался со своими сверстниками в детские или юношеские годы, он растет в целенаправленно изолированным обществе сугубо своей семьи, получает столь же целенаправленное воспитание, резко отличающееся от обычного: учится понимать мысли других, растворяться в природе, перевоплощаться в птицу, дерево, траву и т.д. Дэдэру из романа «Вино мертвых» временами кажется, «что точно такая жизнь у него уже была», что подтверждается словами бессмертной три-бабушки: «И коня твоего тоже растили в темном глубоком подвале, оружие твое выковано по твоим рукам и по твоей силе и никому другому не подчинится... Лучше бы тебе не сворачивать с обозначенного пути...» [572; 51]. Как видим из приведенного отрывка текста, автор обозначил в нем не только преемственность традиций, но и отразил специфику психологического подтекста данного мотива.

Мотив поисков отца является одним из самых распространенных в адыгской мифологии. В нартском эпосе этот мотив сопряжен фактически с каждым из ведущих значимых эпических героев: Сосруко, Шабатнуко (Бадыноко), Батразом, Ашамезом.

Художественная реализация данного мотива имеет место у многих адыгских авторов, и проведение сравнительного анализа способов его трансформации в художественном контексте «традиционалистичного» и современного мифоэпического романов представляется весьма любопытным.

К примеру, в романе Т. Адыгова «Щит Тибарда» дается образ вдовы Мелиуан, воспитывающей своего сына Лиуана. Мальчик-подросток, убедившись, что над ним надсмехаются его сверстники и окружающие, добивается у матери признания о своем происхождении, воспользовавшись «традиционным методом: он просит у матери горячую пасту, которой же и

обжигает ее руку. То есть вполне очевидно, что традиционный прием используется автором эксплицитно, с помощью непосредственного воспроизведения популярного эпического приема, вставленного в контекст романа.

А теперь рассмотрим, как данный мотив реализуется в постмодернистском романе Д. Кошубаева «Абраг». Приведем отрывок из второй части, повествующей о Стране Нартов:

«Ашамез и Куйцук играли в альчики. Когда первый выигрывал, все было хорошо, а когда проигрывал – бил смертным боем. Куйцуку это надоело, и он сказал ему:

-Чем драться из-за костей, лучше бы узнал, кто убил твоего отца. И Ашамез как прицепился: все альчики отдам, только скажи – кто, даже, говорит, олений, самый дорогой, залитый свинцом, отдам за эту тайну!

-Клянусь Тха, - ответил Куйцук, забирая альчики, - я не знаю, но знает твоя мать. Только она не скажет.

-А что надо сделать, чтобы сказала?

-Очень просто. Прикинься больным, и попроси, чтобы она тебя покормила, а затем, улучив момент, засунь ее руку в горячую пасту.

Ашамез так и поступил. Мать, хотя и была неробкого десятка, но когда кожа начала вздуваться волдырями и лопаться, заговорила: - Убил Тлебыца! [570 ;65].

А вот как преломляется в романе мотив мести Батраза за своего отца, погубленного нартами. Авторский парафраз данного мотива в контексте романа служит очевидным свидетельством мифологизированной поэтики постмодернизма: Батраз «еще в утробе матери ... буквально пропитался ненавистью к соплеменникам и жаждой крови, и первое, к чему он немедленно приступил, когда уже был в состоянии поднять меч и оседлать Дуль-Дуля, - отправился утолять эти две пожиравшие его изнутри страсти» [570 ;32].

Мечь Батраза, его образ в романе становится символом неистребимой жажды безжалостного, безмерного мщения. Герой не только не довольствуется тем, что отрубает голову своему врагу Маруко, погубившему отца, но и требует от нартов, чтобы они ему построили лестницу, по которой он смог бы добраться до неба. Описание этой лестницы в романе – еще одно свидетельство постмодернистских взглядов и неомифологических приемов автора: «они сделали это. Они соорудили небывалую пирамиду из живых и неживых существ. Пирамида стонала, содрогалась и шевелилась, когда Батраз карабкался на ее вершину. Не достигнув ее, он встал на носки, вытянул руку, но до неба не достал – не хватило хвоста дохлой кошки» [570;35-36].

Данный же мотив имеет место в философско-мифологическом романе «Черная гора», но его реализация осуществляется несколько по – иному: имплицитным путем. Главный герой Нешар покидает свой дом после смерти отца Нарыча. Ретроспективное воспроизведение предсмертных мыслей отца и рассказ матери убедили Нешара в том, что Черная гора имеет самое непосредственное отношение к смерти отца. Нарыч, обладающий с детства необычайной силой, чувствовал всегда, что «есть какая-то злая сила», созданная не Богом, а людьми, и которая отметила его. Нарыч чувствовал, что если этой силе (Черной горе) удастся застигнуть его врасплох, то она превратит его в своего слугу, и его «красота, доброта, сила-все это будет служить ей»[576 ; 32]. Чтобы не допустить этого, не множить силы зла, Нарыч сам добровольно вступает в тень Черной горы. Нешар же видит свою задачу в том, чтобы постигнуть суть зла, понять, что это за сила зла, сосредоточенная в Черной горе, и что можно ему противопоставить. И герой отправляется в путь для осуществления этой задачи - отомстить за отца. Таким образом, здесь мы имеем место с трансформированным мотивом поисков отца, реализованным в контексте романа имплицитно.

Таким образом, отражение данного мотива в современном романе носит творческий и самобытный характер, обусловленный индивидуальной художественной манерой и творческим почерком каждого автора.

Мотив добывания невесты, весьма распространенный в мифоэпических текстах, встречается также и в современном романе. Рассматривание ритуала в русле игровой культуры позволяет предположить, что подобный способ женитьбы лишний раз свидетельствует о приверженности адыгов к использованию игровой культуры в быту.

В романе «Абраг» данный мотив отображен в связи с образами Сосруко, Бадыноко и Батраза. В романе довольно подробно повествуется о том, как Сосруко вместе с Бадыноко отправляются за невестой Акуандой в дом Аледжа, но, «прибыв к дому будущего гостя, женихи с удивлением обнаружили, что по всему периметру возведены непроходимые заслоны и баррикады» [570 ; 54]. Осада дома Аледжа двумя героями заканчивается трагически для Бадыноко, а Сосруко «тем временем спокойно въехал в дом Аледжа, усадил Акуанду в телегу, собрал всех людей, скот, мальчиков, играющих в альчики, и отправился к дому Сатаней»[570 ; 55]. Не менее увлекательно изображение «добывания невесты другим героем романа Батразом, которому «фатально не везло с браком»: «после смерти первой жены он долгое время вел холостой привольный образ жизни». Однажды, повстречав неучливого путника, Батраз отрубил ему голову. Встреча и битва со следующим путником обернулась для него неожиданным приобретением невесты, ибо, как оказалось, незнакомец, с которым он бился, был переодетой женщиной, которую он пощадил и сохранил ей жизнь. После недолгих лет совместной счастливой жизни выясняется, что первый путник, убитый Батразом, был ее братом, и жена пытается убить Батраза, чтобы отомстить за смерть брата. И тогда Батраз, связав супругу, «не взирая на ее отчаянные мольбы и сопротивление, доставил супругу в царство мертвых, на седьмое дно земли, а сам вернулся в Страну нартов, как и был, холостяком»[570 ; 61].

В романе Н. Куека «Вино мертвых» данный мотив также отражен в несколько неожиданной авторской интерпретации: Кунтабеш прибывает к дому Светлорукой (Адиух), но не для завоевания ее руки и сердца, а с целью проучить ту, «свет которой не к подвигам зовет, а к преходящим и пустым усладам сердца» [572; 9]. Описание же дома Светлорукой вполне соответствует мифопоэтической традиции, по которой мотив добывания невесты обставлялся необходимостью преодоления множества препятствий: Но вот и высокое ограждение из колючих зарослей, через которое и шапку не перебросить, вот и огромные крепкие ворота, которые выстоят, даже если на них обрушится гора»[572 : 7].

В романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» изображен традиционный вариант похищения невесты Хаджекызом Мазлоковым. Но перед этим в контекст романа включается отрывок из народной песни об Адыиф, погибшей случайно, когда ее увозил похитивший жених:

Выскочил из чащи лесной петух, моя Адыиф,
Конь отпрыгнул – ты упала, моя Адыиф!
Е-о-ой-и, е-о-ой, моя Адыиф,
Конь отпрыгнул – ты разбилась, моя Адыиф [601; 45].

Песня поведала об отчаянном положении молодого человека, который, потеряв невесту, мучительно решает, что ему теперь делать: «схоронить тебя здесь – лесные звери тебя съедят. Привезти в свой аул – там меня засмеют. Отвезти тебя домой – твои братья горячи... «и т. д. [601;166].

Здесь отметим, что следует отличать фольклорную Адыиф, песня о которой появилась в более поздние времена, от мифопоэтической, зафиксированной в нартских сказаниях. Если образ одной сопряжен с трагическим ореолом и судьбой, то вторая Адыиф ассоциируется в народном сознании с источником света, лучезарностью.

Параллельно с песней и историей ее создания в романе дается история похищения невесты самим Хаджекызом:

«У нас с ней так было! – тут голос у него и действительно повеселел. – Уже почти зима, холодно... Река уже начала льдом покрываться – не вся, на середине еще нет, а с берегов уже лед. И вода большая, представляешь, никак не падает... Я к берегу подъехал на своем Шидахе...на Красавчике. Конь был!... И крали его у меня в гражданскую, я его находил.... И отбирали - сам домой прибежал... Смотрю, а на той стороне девушка белье полоскает. Такая стужа, а она... Огонь, думаю, наверно!... Красавчика тронул, чтобы на бугорке стать. На самом обрыве... Тогда кричу ей: ей, с лицом как луна, скажи!.. Где тут брод?.. А она выпрямилась, и кричит: если парень настоящий джигит, какое это для него имеет значение?..

-И я ударил красавчика во второй раз в жизни! – торжественно выдохнул Хаджекыз.... спас меня второй раз! – снова торжественно выдохнул дедушка.-Первый раз от пули: я ударил, он взвился, выстрел мимо... Второй раз - от позора! Какой бы конь еще бросился с трехметрового обрыва на лед, ей?! Красавчик бросился... Как она закричала!

Оленин не понял, спросил удивленно:

- Кто?

- Старая! – почти отмахнулся дедушка. – С лицом, как луна... Разве она могла подумать, что Красавчик оттуда выплывет, ей?.. И она кричала так, что из аула прибежали мужчины с ружьями, много мужчин!... они поняли, какой подо мною конь, и стояли молча – не помогали советами...

Когда я потом бросил Красавчика, своего Шидаха, прямо на них и на скаку подхватил старую...с лицом, как луна...- И никто не выстрелил у меня над головой – даже ее жених. И все они кричали: пыу-алаурсын!.. Не забудь нас позвать на свадьбу, ха-хай!.... Это – черкесы!... И пятьдесят два года потом это лицо, как луна... светило, кх-м...»[601 ;168].

Репрезентация данного мотива в романе «Каменный век» носит характер травести, имеющей трагическое звучание. Изображая бесконечные войны между враждующими племенами дорев и эминеев, автор ретроспективно рисует сцену надругательства над матерью вождя эминеев.

Этот эпизод дан через восприятие маленького мальчика-свидетеля бесчеловечной жестокости врагов:

Дорейцы вытаскивают из пещеры
Содрогающуюся мать вождя...
К ней подходит один из
Наиболее самоуверенных (дореев),
Сбрасывает свой набедренный пояс,
Отбрасывает нож.
Воткнув жесткими руками копье в землю,
Схватывает женщину, (берет в охапку)...
Валит ее, сжимая,
Как будто пытается загнать ее живую
Под землю....

Встает Дореец,
Подбирает нож,
Идет второй,
Нож в землю втыкает...
Встает и он,
Подбирает нож,
Идет третий, нож в землю вонзает [552; 62].

Со страху мальчик убегает подальше от этого чудовищного зрелища, вернувшись же на второй день, застает во дворе труп голой матери. Согнувшись, мальчик вытаскивает из груди матери один нож за другим, а «солнце плачет» от боли в сердце и «стирает с земли / Кровь женщины»[552; 63].

Здесь можно отметить, что данный отрывок дает весьма наглядное представление об авторской контаминации эпического мифологизирования с авторским мифотворчеством – актом его литературно-художественного сознания. С одной стороны, Х. Бештоков использует традиционные для

мифоэпического сознания архетипы, хотя и в индивидуальном парафразе. Например, мужчины, поочередно совершающие надругательство над женщиной и при этом втыкающие рядом с ней ножи, напоминают традиционный мотив сватовства из эпоса, когда эпический герой (Сосруко, Бадыноко), прибывший к красавице, втыкал в землю около ее дома свое копье, как бы помечая тем самым занятое им пространство. В данном случае этот мотив трансформируется автором и предстает в трагическом парафразе.

Мотив обольщения Сатаней Шабатнуко (Бадыноко) является одним из распространенных сюжетобразующих мотивов нартского эпоса. Нам представляется весьма интересным проследить его отражение и способы художественной трансформации в современной романистике, в зависимости от творческой манеры и художественно-стилевых решений разных авторов: Н. Куека и Д. Кошубаева. Но сначала обратимся к эпическому тексту:

На свою шею белую взглянуть дает!

Платье она спускает...

На свою грудь белую взглянуть дает!

Платье она ниже спускает...

На свой пупок взглянуть дает

Шелковую тесьму рвет...

Свой платок снимает...[585 ; 26].

Приведенный отрывок, взятый из героического эпоса балкарцев и карачаевцев, свидетельствует о совершенно очевидном намерении Сатаней соблазнить героя, чтобы лишить его силы и обезопасить для своего сына. Теперь вернемся к контексту современного романа с целью проследить особенности и способы реализации данного мотива в романе «Вино мертвых» Н. Куека. Новелла «Кунтабеш и сын Хаткоесов» из романа изображает встречу трех героев из разных временных срезов на одном пространственно-временном континууме. Это эпический герой Кунтабеш из нартского эпоса, мифоэпическая героиня Светлорукая (Адиюх), и герой из будущего Хат. То есть вполне очевидно, что трансформация мотива в данном

произведении выражается в его травестии: автор меняет участников встречи, и в роли соблазнительницы выступает не Сатаней, а Лучезарная (Адиюх). Автор, взаимодействуя с мифопоэтической традицией, следует не столько «букве», сколько духу эпоса и мифа, он словно стремится заглянуть в их самые потаенные пласты и развернуть их перед читателем в современном облики. При этом ему удается создать об известных героях свой собственный миф, обретающий современное звучание и обобщающий смысл. В главном герое новеллы Кунтабеш Н. Куек воспроизводит черты известного героя из нартского эпоса Шабатнуко, мужественного, аскетического, ставящего чувство долга превыше всего, «рыцаря без страха и упрека». «Скачет и жаждет славы Кунтабеш. Если поется песня не о нем – это лепет, если подвиг не его – это ложь, если конь его не мочился в этом лесу – то это мелкий кустарник»[572; 6]. «В его груди билось такое сердце, до которого ни разу еще не смогли добраться ни стрелы, ни мечи, ни копыта». Но в новелле его образ получает неожиданную трансформацию: он изображается несколько ущербным, примитивным из-за своего пренебрежения к любви. Неведомы герою и стрелы любви, он «никогда не мог понять слов, произносимых женщиной», не обжегся он и светом «лучезарной». Презревший любовь как недостойное витязя чувство, Кунтабеш решает похитить и наказать Светлорукую, которую считает виновницей всех бед нартских богатырей, ибо свет ее, как ему кажется, «не к подвигам зовет, а к преходящим и пустым уладам сердца».

Похитив Светлорукую и взвалив на коня, как тряпичный мешок с мусором, скачет Кунтабеш по бескрайней степи. «Высунется рука лучезарной из старого плаща Кунтабеша, и все окрест озаряется немеркнущим светом, и шелковистые волосы развеваются по ветру, и звезды ныряют в них и блещут всеми цветами небес» [572; 9].

Встреча Кунтабеша с Хатом, вызволившим Светлорукую из плена, выражает суть художественного конфликта новеллы и всего романа. Кунтабеш, «рискнувший преодолеть пространство и обогнать время, живет

наоборот», по представлению молодого Хата, пришедшего из будущего. «Пока ты тряся на своей несчастной кляче, свет Лучезарной опередил века и заставил меня раньше срока покинуть утробу матери. Свет любви и страсти не добывается мечом, а даруется высокими небесами», – с этими словами Хат воткнул Кунтабеша в землю, а сам удалился со Светлорукой, чтобы ощутить, «что это за счастье – быть любимым женщиной» [572; 11].

Мифопоэтическое пространство любви Светлорукой и Хата в романе не ограничено определенными пространственно-временными рамками и приобретает поистине космические масштабы: «О любви и страсти Хата многие могли бы сейчас рассказать. Лес, который они покинули после многократных смен дня и ночи, никогда не увядает, не высыхают травы под могучими деревьями. Забежит сюда лань или иное животное и род его множится...А стрелы страсти Хата и Светлорукой, в долгих схватках разлетевшиеся в разные стороны, подхваченные ошалевшими ветрами, уносятся в дальние безлюдные земли и рожают новые племена и народы» [572; 13]. Таким образом, авторское прочтение и трансформация данного мотива носит творческий характер и сводится к восторженно-романтическому парафразу с известной долей травести.

Совершенно иное прочтение образов Сатаней и Шабатнуко (Бадыноко) имеет место в романе Д. Кошубаева «Абраг» (1999г.), где автор, следуя постмодернистской поэтике, изображает обоих героев с нескрываемой иронией. Сатаней, по словам автора, «в промежутках между колдовством, раздачей мудрых советов и сведением счетов... занималась воспитанием и наставлением подрастающего поколения». Родная ее сестра Барымбук «никогда не упускала случая обозвать ее сукой и гулящей девкой». Но автор тут же уточняет: «а все ведь исключительно от зависти: казалось, время не властно над Сатаней. Нарты рождались, выросли, старились и умирали, а она оставалась все такой же молодой и цветущей, не чуждой любовным утехам» [570; 42].

Вот как описывается известная сцена встречи Сатаней и нарта Бадыноко, при виде которого у нее созревает мгновенный план: - «Соблазнить, заманить и убить». Приведем этот отрывок:

Когда Бадыноко поравнялся с ее домом, она приветливо улыбнулась ему.

- Зайди в мой дом, Бадыноко!

- Нет, Сатаней, я еду на Хасу. Скажи лучше, где она собралась на этот раз.

Она обнажила шею, сбросив платок, и, удивленно подняв брови, как бы не слыша его вопроса, спросила:

- Как, ты отказываешь в моей просьбе?

- Слушай, я добрался с берегов Тэна, переправился через своенравный Псыж не для того, чтобы месить грязь у чьих-то лягун!

- У чьих-то?! – голос ее зазвенел, и Сатаней открыла белоснежную, упругую маленькую грудь, увенчанную двумя розовыми сосками. – Ты даже не хочешь внимательно посмотреть на меня!

- Я смотрю, но ничего нового не вижу.

Платье спустилось еще ниже, и взору Бадыноко предстал округлый, гладкий, как полированный меч, живот

- Э, Сатаней! Постыдилась бы, старая сука! Лучше укажи мне дорогу!

Тут платье упало к ее ногам, как бы в опровержение последних слов воина-аскета. «И действительно, - подумал Бадыноко, - старой ее никак не назовешь».

- Сатаней, я ищу подвигов и славы, а не женских прелестей. Последний раз тебя спрашиваю – как мне проехать на Хасу? Если не ответишь, я клянусь Уашхо, отстегаю тебя этой плеткой! – и он поднял свою шелковую плеть» [570; 41].

Итак, каждый из авторов находит свое художественно-стилевое решение для отображения известного мотива и героев Нартиады в выше

названных романах. Образы Сатаней и Адыиф даются в единстве бинарных оппозиций, столь характерных для мифоэпической традиции.

Рассмотренные мотивы, присутствующие в контексте современного романа, свидетельствуют о его тесных связях с мифоэпическими истоками, преломляющимися в нем каждый раз оригинально и самобытно в соответствии с авторской установкой.

ТИПЫ МИФОЛОГИЗМА И ПРОБЛЕМА МИФОТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ АДЫГСКОМ РОМАНЕ

Проанализированный материал позволяет сделать определенные заключения и в отношении характера мифологизма и мифотворчества каждого отдельно взятого автора.

При исследовании проблемы мифотворчества мы разграничиваем два явления: в первом случае мифологизм представляет собой интерпретацию и трансформацию исходного мифосюжета в авторском тексте; во втором случае речь идет о создании в тексте собственного мифа или моделировании текста как миф.

В творчестве каждого из рассматриваемых авторов довольно четко маркируется отношение к мифоэпической традиции. К примеру, мифотворчество Ю. Чуюко относится к первому типу мифологизации, когда автором используется исходный мифосюжет и частично реконструируется (сказание-миф о Железном Волке). Для Ю. Чуюко характерна ориентация на народную мифоэпическую традицию и реалистическое повествование, делающее его в некоторой степени близким к «традиционалистам». В частности, в контексте романа широко используется фольклорный материал: песни, нартские сказания, притчи, пословицы, поговорки используются на уровне приема и чаще имеют орнаментальную функцию. Сочетание реалистического и мифологического начал, не переходящих пока еще в органический синтез, характерно для повествования Ю. Чуюко. Вместе с тем

миф о Железном Волке приобретает концептуальное значение для контекста романа и в ходе повествования «развертывается в содержании», определяя семантическую и структурную целостность текста. Таким образом, творческое, концептуальное использование мифа сближает его с «неомифологистами».

Романы Н. Куека «Черная гора» и «Вино мертвых» представляют собой сочетание самых разнообразных методов и приемов мифологизирования, начиная от использования отдельных мифологем и завершая тотальной мифологизацией всего контекста. Особенно наглядно принцип сочетания разных способов мифологизирования проявляется в романе «Вино мертвых», где, наряду с использованием традиционных мифоэпических образов и мотивов автор создает свой миф. В романе «Вино мертвых» наблюдается органичное взаимодействие мифо-фольклорного материала и жизненных реалий. Этот роман, в отличие от «Черной горы», имеет более сложную внешнюю структуру, метасюжет вбирает в себя огромное количество лиц, персонажей, событий, этно-фольклорного материала.

В романе «Вино мертвых» автор умело сочетает внешние и имплицитные приемы мифотворчества. С одной стороны, он широко использует образы и мотивы из мифоэпики, с другой – травестирует их, контаминирует с другими элементами. Но это чаще всего парафраз романтический, восторженный, и разительно отличается от иронического повествования Д. Кошубаева. Наряду с мифологическим, в обоих романах Н. Куека присутствует чудесное, фантастическое начало, сопряженное со стремлением автора найти чудо в самой обыденной реальности, в бесконечном многообразии жизни, где все «блестит, переливается», где все пронизано «светящимся звуком» и «звучащим светом». Герои Н. Куека ощущают «магию жизни» всем своим существом, метафизические герои совершают в душе своей трансцендентные полеты, ощущают беспредельность пространства и времени.

Роман «Черная гора» примечателен тем, что автор не использует ни одного традиционного образа или сюжета из адыгской мифопоэтики, но все его главные герои: Мазаг, Нарыч, Нешар имплицитно восходят к архетипическим образам. Автор пишет о реалиях Кавказской войны XIX столетия, но при этом создает свой роман-миф с мифопоэтическим хронотопом.

Мифологизм романа проявляется не в том, что описывает автор, а в том, как он воссоздает известные события: в использовании трансценденции, создании метафизических героев, обладающих трансцендентальными свойствами. С одной стороны, экзистенциальная позиция автора проявлена (по В. Вундту) в «проецировании чувств, аффектов и волевых стремлений в объекты» [74 ; 27-29], с другой - в стремлении раскрыть « подлинный душевный опыт» героя, его тайные эзотерические переживания. И в этом смысле просматривается аналогия с характером мифологизма романа А. Кима «Отец-Лес», где главный герой также подвержен глубоким душевным переживаниям и трансцендентным состояниям. [568]. То есть мифопоэтика романа больше выражена через мифопоэтическое сознание с характерным для него единством духовного и природного.

Широкое варьирование приемов мифологизма, органическое сочетание и взаимопроникновение реалистического, мифологического, фантастического начал в романах Н. Куека позволяет видеть сходство с таким смешанным типом, как «синтетический» мифологизм, имеющим место в творчестве Г. Маркеса. В частности, романы Г. Маркеса «Сто лет одиночества» и Н. Куека «Вино мертвых» обнаруживают определенные типологические схождения. Выше уже отмечалось, что в 50 – 60-х годах поэтика мифологизирования проникает и в латиноамериканские, и в некоторые афро-азиатские литературы. Несмотря на бесспорное влияние западного модернизма, характер мифологизма в данных литературах разительно отличался. К примеру, если мифологизм западноевропейского романа, по верному наблюдению Е.М. Мелетинского, «не опирается на

фольклорные традиции», то «в латиноамериканских и афро-азиатских романах архаические фольклорные традиции и фольклорно-мифологическое сознание, хотя бы и в пережиточной форме, могут существовать рядом с модернистским интеллектуализмом чисто европейского типа»[200; 365].

Подобная культурно-историческая ситуация сложилась и в адыгских литературах, правда, несколькими десятилетиями позже. Но в них наблюдается такое же (по Мелетинскому) «сосуществование и взаимопроникновение, доходящее порой до органического синтеза, элементов историзма и мифологизма, социального реализма и подлинной фольклорности, интерпретация которой колеблется между в сущности романтическим воспеванием национальной самобытности и модернистскими поисками повторяющихся архетипов» [200; 365].

О возможности определенных типологических схождений между адыгским и латиноамериканским романами справедливо говорит Ю.М. Тхагазитов: «...естественно, здесь невозможно видеть полное соответствие движения адыгского и латиноамериканского романа, оно обусловлено конкретными социально-экономическими условиями развития стран с различной историей и социальной системой. Но типологическое сходство все же имеет свои основания: им служит типология стадий развития, на которых находятся литературы рассматриваемых регионов. На двух разных витках исторической спирали внешне столь различные литературы «стыкуются» на такой общности, как всемирная литература XX века»[302; 187].

Для подтверждения этих вполне справедливых тезисов произведем краткий сравнительно-сопоставительный анализ романов Г. Маркеса «Сто лет одиночества» и Н. Куека «Вино мертвых». В творчестве этих авторов, несмотря на очевидное художественное своеобразие и творческую индивидуальность (к примеру, господствующая в романе Г. Маркеса ирония), обнаруживаются явные сходства в способах и приемах мифологизирования.

И Г. Маркес, и Н. Куек, воспроизводя реалистически историю своего народа, широчайшим образом опираются на народное мироощущение, родной фольклор и мифологию. Рассказ об истории семьи Буэндиа в романе «Сто лет одиночества» и истории рода Хаткоесов в романе «Вино мертвых» выливается в грандиозное повествование об истории колумбийского народа у Г. Маркеса и истории адыгов у Н. Куека. Г. Маркес в эпосе «Сто лет одиночества» воссоздает историю Колумбии на протяжении ста лет (с сороковых годов XIX в. до тридцатых XX в.), отразив историю шести поколений рода Буэндиа. Н. Куек в романе «Вино мертвых» реализует тот же замысел, и также мифологизируется история рода Хаткоесов, прослеживаемая с древнейших времен и до современности.

И Г. Маркес, и Н. Куек создают всеобъемлющие, тотальные синтетические по жанру романы, в которых переплетаются реалистическое и мифологическое начала, образуя причудливые многомерные хронотопы.

Г. Маркес, описывая в романе «Сто лет одиночества» историю маленького городка Макондо, создает весьма четкую «модель мира», которая является одновременно и «колумбийской», и «латиноамериканской», и отчасти «общечеловеческой». Создаваемый Н. Куеком пространственно-временной континуум романа отражает не только национальную картину мира, но и плавно перетекает в модель общечеловеческого бытия.

И Г. Маркес, Н. Куек успешно синтезируют в своих романах различные виды мифологизма, от внешних приемов до имплицитных, от использования исходных мифосюжетов, до авторского мифотворчества. Оба писателя виртуозно оперируют различными темпоральными планами и часто пользуются мифологизирующей поэтикой повторов и замещений.

Г. Маркес, подчеркивая принадлежность членов семейства Буэндиа к одному роду, наделяет их не только общими чертами внешности и характера, но и наследственными именами. Герои сменяются, воспроизводя один и тот же вид полковника – патриарха рода, бесконечно дwoятся и множатся, дублируют и отражают друг друга (патриарх Хосе Аркадио Буэндиа - Хосе

Аркадио Первый - Хосе Аркадио Второй, Аурелиано - Аурелиано II-Аурелиано Бабилонья, Урсула - Урсула Амаранта).

Принцип зеркальности, отражения, дублирования сущностей является характерной чертой мифологизирования и Н. Куека, в романе часто повторяются имена Хаткоесов: Дэдэра, Гошанды, Темзага, Табарака; используются и имена-перевертыши: Дэдэр-Редед, Шабатнуко-Кунтабеш, Фэнэс-Сэнэф. В описании «патриархов» рода Буэндиа Хосе Аркадио с Урсулой Г. Маркесом и Хаткоесов Дэдэра с Гошандой Н. Куеком также явно прослеживаются следы древних мифологем и архетипов Отца и Великой матери. Например, и Хосе Аркадио, и Дэдэр изображены авторами с богатырской силой, неистощимым трудолюбием, чувством справедливости и авторитетом. Урсула и Гошанда являются истинными хранительницами домашнего очага, мудрыми, трудолюбивыми, готовыми на любые жертвы ради своих домочадцев. То есть вполне очевидна опора на народную традицию, устойчиво присутствующую в обоих романах.

Для образной системы обоих романов характерно присутствие представителей inferнального мира, смело перешагивающих за черту жизни и смерти: Мелькиадес (у Г.Маркеса), три-бабушки, Ляшин (у Н. Куека).

Общей для обоих романов является и мифологема одиночества, имеющая концептуальное значение для выражения философской идеи. Индивидуальные судьбы представителей семейства Буэндиа, погружающихся в «пучину одиночества», являются следствием отчуждения от своей семьи, отступления от нравственных законов рода. Мифологема одиночества оказывается весьма значимой и в романе Н. Куека «Вино мертвых». Некогда бесстрашные воины, готовые служить своей Отчизне, выпадая из привычной коллеи, в мирной жизни чувствуют себя неуютно, не у дел. Тоска, безысходность, одиночество становятся неизменными спутниками героев - «разрушителей», невзирая на блистательные успехи на

военном поприще. Весьма показательна в этом отношении судьба последнего представителя Хаткоесов, умирающего в жутком одиночестве.

Не менее пессимистичен и финал романа «Сто лет одиночества», где описывается «библейский ветер», «наполненный голосами прошлого» и город Макондо сметается с лица земли ураганом[580; 410]. Таким откровенно эсхатологичным концом романа Г. Маркес выносит однозначно толкуемый приговор и своей эпохе, и всему человечеству, которому грозит гибель в случае отказа от нравственности, отчужденности от семьи, земли, своих истоков.

Постепенно угасает и род Хаткоесов, и некогда бесстрашные войны уходят из жизни один за другим, будучи не в состоянии приспособиться к мирной жизни, созидательному труду. Но финал романа «Вино мертвых» примечателен тем, что наряду с пессимистическим концом реалистического плана повествования дается оптимистический вариант, которым завершается мифопоэтический пласт. Смерть бога Тлепша, «сотворенного Хаткоесами», и одновременное рождение его сына - солнечного героя, прообраза нартов, Хаткоесов, проводит идею цикличности и всеобщей повторяемости, трансформируя эсхатологическую ситуацию в космогоническую.

Таким образом, можно заключить, что характер и типы мифологизирования в романах Г. Маркес «Сто лет одиночества» и Н. Куек «Вино мертвых» обнаруживают немало сходств, позволяющих отнести их к смешанному, «синтетическому» мифологизму.

Для мифотворчества Х. Бештокова и Д. Кошубаева характерна, прежде всего, ориентация на мифосюжет и создание собственного авторского мифа.

В романах «Каменный век» и «Абраг», написанных с постмодернистских позиций, также господствует миф и миф авторский, порой переходящий в пародию, травестию, а то и анти-миф.

Х. Бештоков в «Каменном веке» творит свой, авторский миф, в котором литературное сознание причудливо взаимодействует с мифоэпическим. Опираясь на особенности мифологического мышления, анимистические,

тотемистические, фетишистские представления, автор вместе с тем создает свой миф о человечестве на одной из самых ранних ступеней развития. Вместе с тем в контексте имплицитно присутствуют архетипические мотивы и структуры, характерные для национальной традиции.

Д. Кошубаев в «Абраге» использует в качестве исходного мифоэпического материала сюжеты и мотивы из нартиады, но в сочетании с повествованием о современности, и в совокупности весь контекст романа воспринимается как роман-миф. Характерной чертой обоих авторов является отношение к мифоэпическому материалу, традиции, которое может быть определено как пародия, травестирование мифа (Д. Кошубаев), демифологизация и создание авторского мифа (Х. Бештоков), и их романы определяются в рамках постмодернизма.

Мифотворчество Д. Кошубаева в романе «Абраг» по типу и способам мифологизирования соотносится, прежде всего, с западноевропейским романом и эстетикой постмодернизма. И, несмотря на то, что автор в повествовании опирается непосредственно на национальный мифоэпический материал, принципы повествования, художественного отображения действительности свидетельствуют о справедливости выше провозглашенного тезиса. Перечислим их: травестия мифа, используемого как основное ядро повествования; мотив одиночества, характерный для главного героя (он же повествователь) с экзистенциальным сознанием, и его бегство в мир мифа от неприглядной действительности; свободное развитие сюжета, совмещающего разноплановые материалы мифа и реальной действительности; присутствие в романе широких интертекстуальных связей (булгаковские мотивы: цитирование фраз из романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, образы Прозектора, Экзекутора, Апологуса, восходящие к библейским мотивам, мотивы восточной мифологии: Амон Ра); вольное стихийное мифотворчество: образы абраговцев Хабзикова, Суретова, Джегуакова и других; апокалипсический мотив, выраженный в потоплении города Абрага; всепроникающая и всеобъемлющая ирония, господствующая

в романе как основная стихия. Все это в совокупности позволяет нам заключить, что роман «Абраг» Д. Кошубаева соответствует постмодернистской поэтике, являющейся в данном случае, выражением не противостояния, а продолжения западноевропейского модернизма в лице Дж. Джойса («Улисс», «Поминки по Финнегану»), или американского автора Дж. Апдайка («Кентавр»). Аналогия с последним романом может быть проведена в плане решения авторами темы смысла бытия и путей реализации личности, в особенностях фабулы, суть которой – бегство героя как форма выхода и обретения свободы.

Таким образом, рассмотренный нами материал и выявленные закономерности позволяют заключить, что обращение к мифу и его онтологическим основам существенно повлияло на содержательную основу современного адыгского романа. Оно способствовало глобализации проблематики и конфликтов, являющихся объектом художественного исследования романов Н. Куека, Ю. Чуяко, Х. Бештокова, Д. Кошубаева. Примечательно, что в основе изображаемых конфликтов лежат традиционные бинарные оппозиции: добро-зло, мир - война, свой - чужой, гармония - хаос, миф - реальность, сакральное - профанное, природное - социальное. С другой стороны, именно миф является светлой оппозицией трагическому повествованию о событиях Кавказской войны XIX века в «Черной горе» Н. Куека и «Сказании о Железном Волке» Ю. Чуяко, а также жестоким реалиям современной действительности.

Мифопоэтика существенно повлияла и на сюжетостроение романов, а также значительно расширила диапазон жанровых модификаций современного романа, представленного такими разновидностями, как: роман-притча («Сказание о Железном Волке»), роман-миф («Каменный век», «Абраг»), философско-мифологический роман («Черная гора»), историко-мифологический роман («Вино мертвых») об историческом, мифическом прошлом.

Критика справедливо констатировала, что: «повествовательный, последовательно раскрываемый сюжет стал тяготеть к большей обобщенности, к динамичной спрессованности самого рассказа, уступая место ассоциативной, свободно трансформируемой логике мифа или насыщенной скрещивающимися временными и пространственными обозначениями фабуле» [246; 72].

ГЛАВА ВТОРАЯ

МИФОПОЭТИКА И ОБРАЗОСТРОЕНИЕ В РОМАНАХ

Ю. ЧУЯКО, Н. КУЕКА, Х. БЕШТОКОВА, Д. КОШУБАЕВА.

Известно, что процесс мифотворчества есть по сути реализация архетипа в образы, «невольное высказывание о бессознательных душевных событиях на языке объектов внешнего мира». К. Юнг считал, что «тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов...., он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы» [636; 110].

В данной главе ставится задача исследовать воздействие мифопоэтики на образостроение, выявить в текстах максимальный объем мифологических образов, символов, определить соотношение эпической и мифологической составляющей в образостроении. В поле исследовательского интереса включается также проблема концепции человека в художественной системе отдельных авторов. Решение поставленных задач диктует необходимость систематизировать и классифицировать базовые источники сквозных авторских образов и мотивов – универсальные архетипы. В русле обозначенных задач данной главы, посвященной исследованию образной системы современного романа, теория архетипов приобретает особенное значение.

Архетипы в образной системе современного адыгского романа

Архетипы восходят «к универсально-постоянным началам человеческой природы» и их выявление в образах, мотивах представляется чрезвычайно важным и актуальным для мифопоэтического контекста.

В творческой лаборатории интересующих нас авторов присутствует весь арсенал художественных средств, типологически соответствующий всем возможным стадиям реализации архетипа в образе-символе, мифе-повествовании, фольклорном и художественном образах.

Способы репрезентации архетипа при этом могут выглядеть следующим образом:

- а) архетип – художественный образ;
- б) архетип – мифологический образ – художественный образ;
- в) архетип – мифологический образ – фольклорный образ – художественный образ.

В художественном контексте современного мифопоэтического романа отмечается реализация наиболее известных архетипов, в частности, классической триады: Отец - Мать - Сын. Женские архетипы в общей сложности могут быть представлены следующими разновидностями: Дева, Мать, Старуха. В качестве мужских архетипов в современном адыгском романе могут быть прослежены следующие инварианты: Старец, Отец, Воин, Певец, Богочеловек. Отмечается также присутствие в контексте современного романа архетипа Младенца (Ребенка).

Архетип Великой Матери является одним из самых востребованных в современном адыгском романе. С той или иной оговоркой к нему восходят образы Сатаней, Адиюх, Барымбук, три-бабушки, Гошанды, матери Нешара, Амиды, Ахумиды. Прообраз Единой матери, вскормившей всех своим молоком («мы все вышли из одного гнезда, все вскормлены молоком единой матери») особенно часто встречается в творчестве Н. Куека.

Прообраз Великой Матери воплощен в героине из нартского эпоса Сатаней. Говоря об эпической Сатаней, исследователи Нартиады отмечают, что она - «олицетворение доброты, чистоты и неугасимого огня любви к

очагу, к ближним»[531; 17]. А.Т.Шортанов вполне справедливо замечает, что «создатели эпоса обрекли всех своих геоев на физическую смерть, а Сатаней наделили бессмертием»[531; 17]. Нельзя не согласиться и с В.И. Абаевым, полагающим, что «можно мыслить нартов без любого из героев, даже главнейших, но нельзя их мыслить без Сатаны»[389; 36]

«Доказывать, что образ Сатаны (Сатаней) идет от матриархата, значит ломиться в открытую дверь», - замечает вполне правомерно Ю.Ю. Карпов. Она занимает высокое положение в сообществе нартов. Она – «истинная мать народа», «госпожа» (гуаша). Распространенная версия на адыгском и абхазском языках повествует о том, как Сатаней-гуаша спряла нитки, соткала ткань и без примерки скроила и сшила всем своим многочисленным сыновьям одежду, которая оказалась им впору. [501; 167-169). Она – образ прародительницы и наставницы целого народа [142].

Итак, можно утверждать, что в образе эпической Сатаней реализован архетип Великой матери. Теперь рассмотрим, как данный архетип стал прообразом художественного образа, трансформировавшись в литературный архетип.

В романе «Вино метвых» Сатаней и Адюях (Светлорукая) представлены как носительницы вечного женского начала. В образе Сатаней – «матери нартов», несущей яркие следы древних мифологем, угадывается архетип «Великой Матери», она является носительницей мудрости народа, его всезнания. Примечательно, что Адюях называет ее «мать людей», что еще больше подчеркивает универсализм семантики образа. Идея бессмертия героини выражена через восприятие Лучезарной, которая видела, как Сатаней, будучи еще босоногой девочкой, «купалась в давно уже исчезнувших реках» [С.291]. Сама же Сатаней говорит о себе следующим образом: «Много звезд похоронила я на дне своих глаз, пепел сгоревших светил смыт с моего лица слезами...» [572; 292].

Светлорукая Адюях также изображена в традиционных для эпоса красках, она носительница Света. Примечательно, что в этом романе через

образ Адиух реализуются архетипы и девы, и матери. В первой новелле «Кунтабеш и сын Хаткоесов» Адиух (Лучезарная) изображена, как прекрасная соблазнительница, руки и сердца которой добиваются самые славные и отважные витязи. Вот как она встречает славного Кунтабеша: «Возрадовалась красивейшая из женщин, затрепетал свет вокруг нее... заволновались белоснежные груди, приоткрылись, жаждая мужских глаз, круглые бедра, зазвенели руки, как настоящие горные родники»[572; 12].

Свет является доминирующей субстанцией, ведущей мифологемой в воссоздании облика известной мифоэпической героини Адиух (Адыиф) в контексте романа: «Светлорукая соткана из бликов и оттенков света»; Вот дрогнули веки ее, и потолок затрепетал и засверкал блеском бесчисленных звезд, которые спустились с небес, чтобы взглянуть на глаза, от света которого они меркнут»; «высунется рука лучезарной из старого плаща Кунтабеша, ... и все окрест озаряется немеркнущим светом, и шелковистые волосы развеваются по ветру, и звезды ныряют в них и блещут всеми цветами небес»; «Светлорукая освещает... усталые сердца и напоминает, что мир сотворен для нашего счастья!»[572; 7-10]. Присутствие субстанции света является средством для создания легкого, воздушного образа лучезарной: « Она стояла перед ними, почти не касаясь земли ножками, руки ее, повинувшись малейшим движениям воздуха, трепетали и озаряли немеркнущим светом поляну, а глаза ее видели одновременно и счастье твое, и твой смертный час» [572; 12]. Из приведенных отрывков очевидно, что, в отличие от мифоэпического прототипа, не только руки, но и все ее тело является источником света. Как уже отмечалось выше, свет заполняет и ее личное пространство (дом ее «весь сотворен из света и страсти») и распространяется дальше, тянется тропой в жемчужно-росном сиянии» ...во всех временах и просторах» [572; 13-14].

В последней, завершающей роман новелле «Он, этот бог, сотворен Хаткоесами» в образе Адиух воплощен уже архетип матери, ее образ сопряжен с великим материнским началом, она — мать молодого

солнцеподобного героя. Новелла повествует о смерти бога Тлепша и одновременном рождении его сына, похожего на «молодое светило». То есть в основу новеллы лег весьма распространенный в мировой мифологии мотив умирающего – воскресающего бога (мотив о Дионисе-Загрее). Эта новелла примечательна для нас еще тем, что в ней воплощена традиционная мифологическая триада: мать-отец-сын. Архетип Отца реализован в богочеловеке Тлепше, матери – в Адиюх, сына – в солнцеподобном герое, сыне Тлепша. Примечательно, что трансформация исходного мифосюжета, почерпнутого из нартского эпоса, также носит характер травестии. Ведь традиционно в Нартиаде роль Великой матери, матери всех нарттов, воспитавшей «первого» героя, отводится Сатаней. Но в данной новелле Адиюх, а не Сатаней, суждено родить героя, с которым связана судьба народа. Таким образом, автор несколько трансформирует исходный мотив и дает свою интерпретацию, говоря иначе - творит свой миф. Таким образом, в художественном образе Адиюх, данном в двух новеллах романа, реализованы архетипы и матери, и девы. В образе Адиюх из второй (последней) новеллы реализован архетип эпической Адиюх, которая, в свою очередь, воплощает архетип Великой матери. Таков же путь манифестации этого архетипа в образе Сатаней, что схематически может быть отображено следующим образом: архетип-мифоэпический образ - художественный образ. Относительно Адиюх эта схема может быть расширена применительно к контексту всех романов: архетип - мифологический образ - фольклорный образ - художественный образ, если учесть, что в романе «Сказание о Железном Волке» дается образ фольклорной Адыиф.

Образ три-бабушки из вышеназванного романа Н. Куека воплощает архетип матери и одновременно старухи: «прожившая долгий путь между луной и солнцем»; старуха Хаткоесов, «о которой ходили легенды и которую хоронили в ее отсутствие десятки раз»[572; 93]. Сама три-бабушки укоряет потомков с следующими словами: «Все вы покидаете этот мир, а меня оставляете быть свидетельницей смерти очередного хата Хаткоеса»[572; 76].

Редеду она говорит: «Не дай Бог, хатский выкормыш, увидеть тебе то, что схоронено под веками моих вечных глаз»[572; 75].

Редед перед поединком с Мстиславом вспоминает «бабушку, самую древнюю из живущих, чей возраст никому не ведом, ту самую бабушку, которая была женой его прапрадеда и о которой сложены легенды, пережившие десяток поколений. Это о ней говорят, что скорее кончится время легенд, чем она перестанет дышать, это о ней слагают плачи, а через одно-два поколения они становятся песнями о любви; она может исчезнуть на два десятка лет и вернуться к своим похоронам уже в который раз, с кривой длинной палкой в сучках, в старом грязном тряпье и с неестественно сверкающими глазами на почти отсутствующем высохшем лице. Она редко раскрывает втянутые вовнутрь уста, но каждый, на кого она взглянет, тотчас исполняет ее волю» [572; 75]

Ляшин, внук три-бабушки, утверждает, что она родила его бессмертным, чувствует ее сердце, «рассыпанное во всех мирах», готовое объять все печали и радости рода Хаткоесов, прародительницей которых она является.

Не удивительно, что она входит в их сны или является им в самые ответственные моменты, дает им мудрые советы, подвигает их на мужественные поступки или, наоборот, уберегает от ошибок. Например, умирающий от предательского ножа Мстислава Редед вспоминает свою бабушку, единственную, кто сможет объяснить ему суть и причины случившегося после поединка с «русичем» Мстиславом. Она укоряет умирающего Редедя с словами: «Все вы покидаете этот мир, а меня оставляете быть свидетельницей смерти очередного хата Хаткоеса» [572; 76]

Примечательно, что созданный автором мифологический образ три-бабушки – сквозной для всех новелл романа «Вино мертвых» и имеет концептуальное значение для выражения семантической и структурной целостности романа. Она наделена бессмертием, является представителем инфернального мира и после своего ухода в мир умерших часто посещает

мир живых. Итак, архетип Великой Матери реализован в данном образе непосредственно.

Образ Гошанды – жены Дэдэра из этого же романа представляет, в свою очередь, реализацию архетипа Великой Матери тоже через мифологический образ три-бабушки. Ее возраст обозначен условно. Первое знакомство с ней и описание внешнего облика встречаем в новелле «Хаткое Дэдэр», где она, несмотря на то, что «мать сотен детей, наполнивших просторы временем своим и время своими радостями и страданиями», все еще молода, прекрасна и любима своим супругом: «огромные черные глаза», «гибкие руки», «стройный стан.... Дети детей твоих сыновей называют меня три-бабушкой, а ты смотришь на меня так, словно только вчера я убрала наше брачное ложе», - возмущается Гошанда [572; 16]. И хотя ее «волосы, еще не тронутые сединой, взлетают до небес», все же отпечатки времени отмечаются в ее облике в ходе повествования романа. «Раньше самый короткий волос на моей голове касался земли, а теперь самый длинный еле достигает моей талии», - сетует героиня на неумолимую власть времени над собой.

В романе «Каменный век» архетип великого женского начала реализован в образе Рану: «в ее глазах сияют солнечные лучи», она «смотрит добродушно». То, что в ее образе воплощен архетип девы, а не матери, в контексте передается через ощущения Ану: увидев незнакомую женщину, он думает: «она – «не мать», в сосках ее груди «нет...ни одной капли молока»[552; 93]. Во время первой же встречи Ану с Рану эта женщина вызывает у него доверие: оказывает радушный прием незнакомому пришельцу, хотя и задается вопросами: кто он и откуда, какая «грустная дорога привела» его к их «горемычному очагу». В восприятии другого героя - Гучу Рану ослепительно красива и соблазнительна. Гучу, случайно увидев свою племянницу Рану, купающуюся в источнике, не смог уйти от соблазна овладеть ею:

Гучу, увидел нечто ослепительно яркое:

Как Рану купается в прозрачном источнике,
Сидит, обливаясь светлой водой.
Солнце отражается на ее груди,
А талия ее – колыбель для души смотрящего...[552; 99].

Поступок Гучу приводит к ужасающим последствиям – изгнанию из племени, за что Рану не может простить его и полюбить всем сердцем. Она без особого сожаления наблюдает за тем, как Ану расправляется с Гучу за то, что тот убил тотемного быка.

Архетип старца является одним из наиболее распространенных мужских архетипов в художественной структуре современного романа.

Один из наиболее ярких образов, реализующих данный архетип-мифологический образ мудрого старца Мазага в романе Н. Куека «Черная гора». Двухсотлетний адыг Мазаг, воплощающий мудрость своего народа, его созидательные начала, может многое: «Не один раз уводил он град и губительные дожди от полей в гнилые болота». Он может далеко видеть людей, «силой своего сердца и воли отправляя себя на далекие расстояния». Он знает, что тот, кто «смог желания сердца соединить с силой разума, тот видит дальше молнии» [576; 6]. Да, старик может многое, но не может и не хочет принимать участие в войне и собирается уйти: «в сердце Мазага садится солнце». Но перед этим он наставляет Нешара, который может стать новым семенем для всего адыгского народа: «Не привыкай к гневу, не ищи виноватого...» «Сеющий проклятие вселяет в свой разум Зло». «Именем Бога ничего не проси. Он все видит сам» [576; 10-11]. Напутствия старика - свидетельство мудрости народа, его духовности и выражают главную идею повести - веру в высшую справедливость, идею прощения, утверждения добра.

В романе «Вино мертвых» архетип старца реализован в новелле «Так и будет», выстроенной в традиционных рамках устнопоэтического творчества. Начало ее напоминает традиционный зачин адыгских сказок, где скачут навстречу друг другу белый всадник-олицетворение сил света и добра и

черный всадник – выражающий силы тьмы и зла. Появление на вершине горы седого старца (символ мудрости) с молодой девушкой (символ чистоты, любви), держащей в руках горящий факел, останавливает неминуемое сражение между всадниками. Здесь также автор опирается на исконно адыгскую традицию: появление женщины с белым платком между воюющими сторонами всегда вносило примирение и обозначало конец вражде и раздорам. Девушка и Старец разносят огонь по аулу, и все – и стар и млад – бросают свои дела, берут у них огонь и заносят в свои дома в знак наступившего Нового года. И Старец возвещает, что Великий Тха дал этот единый огонь, который будет греть всех и не должен угаснуть ни в одном доме. Глубоко символично, что огонь создателя подарен в знак благодарности за мирный труд, что в селениях слышен не звон мечей, а песня лемеха, возделывающего добрые поля.

Несколько иной характер имеет реализация архетипа мудрого старца в романе Х.Бештокова «Каменный век». Повествуя об обреченности «белобородых старцев», ступающих добровольно «в белые воды реки», автор приводит неожиданное сравнение: « как будто к их бородам / Подвешены все прожитые годы, / Превратившиеся в камни» [552; 66]. То есть вполне очевидна трансформация традиционного архетипа, приобретающего в авторском парафразе иронично-трагический оттенок.

В романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке» дается «соборный» образ шиблокохабльских стариков, воплощающих архетип старца: джегуако Хаджекыза Мазлокова, кузнеца Урусбия и Даута Юсуфокова, шапошника Чемаля Чатокова, учителя-историка Ереджиба Батовича. В полифоничном эпическом повествовании об истории адыгов образы мудрых старцев занимают важное место, являясь трансляторами народной мудрости. Широкий охват событий позволил автору ввести большое количество типологически близких им лиц, персонажей, литературных и эпических героев, увенчав их образами-символами, объединив сквозными образами и т. д.

Примечательно, что история народа воспроизводится автором через историю семьи Мазлоковых на протяжении трех поколений: Хаджекыз – Бирам - Сэт, последовательно воплощающих архетипы старца, отца и сына.

Наиболее яркий и полнокровный художественный образ мудрого старика, данного в сочетании реалистических черт и эпических традиций, представляет собой Хаджекыз Мазлоков. Прекрасная поэтическая душа, о которой в романе говорится, что «он родился с шичепшинэ в руках», в ком сильна кровь джегуако и реализуется еще один архетип – архетип певца. Хаджекыз, по словам Сэта, «читать на бумаге он не умел ... с лица считывал», но при этом выказывал столько мудрости, не книжной, а природной, что пользовался непререкаемым авторитетом среди окружающих. Будучи воплощением народной мудрости, он одновременно являет собой динамичного героя, активного участника изображаемых событий, а не просто пассивного вещателя истин. Именно через образ Хаджекыза Мазлокова реализуется в романе философская концепция автора о возвращении к своим истокам. Хаджекыз, являющийся дедушкой главного героя романа Сэта Мазлокова и его основным воспитателем, - прекрасный знаток адыгских народных песен, героических сказаний, нартского эпоса. Его речь насыщена огромным количеством пословиц, поговорок, знанием народных примет, он великолепный знаток адыгского этикета, лежащего в основе всего устно-поэтического творчества адыгов. Дедушка героя не только носитель этой многовековой информации народной мудрости – он исповедует ее (эту мудрость) сам, пропустив через сердце, прочувствовав, проверив не единожды в своих деяниях верность нравственных ее постулатов. Итак, повторимся, утверждая, что Хаджекыз - чрезвычайно активный для воплощения образа типичного мудрого старца герой.

Читатель многое исподволь, через авторские ретроспекции, узнает о нем: Хаджекыз был участником первой мировой и гражданской войн, вернулся домой с георгиевским крестом. Народный герой по эпической традиции всегда является выразителем интересов народа, его надежд и

чаяний. Хаджекыз в этом смысле – душа народа, один из лучших его представителей, живущий в гуще событий как активный их участник и при этом одновременно имеющий крепкую опору в адыгэ хабзэ.

Хаджекыз не просто знает свод законов адыгов, удивительным образом пронесенный сквозь «тьму веков» и сохраненный народом, но и глубоко чтит их. Эпизоды романа, рисующие картины хачеца, чапца, методы воспитания своего внука, особые формы обращения со старшими, женщинами, гостями, лаконичный рассказ о его женитьбе являются тому подтверждением.

Таким образом, можно заключить, что в образе Хаджекыза имеет место прямая реализация архетипа в художественном образе, сопровождающаяся наполнением образа несвойственным мифоэпическим персонажам психологическим содержанием.

Образы других представителей семьи Мазлоковых воплощают соответственно архетипы отца - в Бираме и сына – в Сэте.

Бирам Мазлоков – сын Хаджекыза и отец Сэта Мазлокова, который внешне меньше всех напоминает мифоэпически героев. Рядовой труженик колхоза, бывший фронтовик, скромный и молчаливый, он на первый взгляд весьма отстранен от процесса воспитания своего сына и лишен всяческих амбиций, потуг на авторитарность. Но молчаливая поведенческая модель этого скромного труженика земли оказывается сильнее слов и всяческой дидактики. Мифоэпическая составляющая в обрисовке этого образа выражена имплицитно. В каждом поступке этого молчаливого героя выражены типично народное мироощущение и исконно адыгский характер. Во-первых, Бирам истинный труженик земли, в отрыве от которой он не мыслит жизни. И когда появляется необходимость, Бирам не на словах, а на деле защищает ее и свое право человека возделывать землю и собирать урожай. Первый раз это случилось во время Великой Отечественной войны, и Бирам, защищая родную землю, дошел до самого Берлина. Второй раз он вынужден был защищать свое исконное право любого труженика убрать

выращенный урожай перед затоплением аула ради сотворения искусственного Кубанского моря. Бывший танкист Бирам Мазлоков, по словам Оленина, «пошел на таран всей государственной машины», и защищал не только пшеничное поле – всю родную для него адыгейскую землю, которой предстояло уйти под воду»[601; 291]. «Тысячелетний крестьянский опыт... тот самый нравственный закон ... столкнулся с этой жестокой системой подавления любого инакомыслия. Нравственный закон столкнулся с государственной системой – он старше,... он сильнее»[601; 291]. Конфликтная ситуация, приведшая к гибели Бирама, аналогична конфликту, в частности трагедии Софокла «Антигона», где также нравственные, неписанные, божественные законы столкнулись с человеческими, писаными законами). То есть конфликт столь же древний, как сама человеческая история. Верный правде жизни, автор изображает поражение Бирама и в его лице устоев патриархальной старины, тех самых нравственных обычаев, а Железный Волк (в облике трактора, сносящего курган, технократического прогресса, сооружающего рукотворные моря) торжествует.

Сын Бирама Сэт Мазлоков осмысливает и оценивает достоинства и благородство отца лишь после его гибели. Сэт является центральным героем романа, к которому тянутся остальные сюжетные нити. В триаде Хаджекыз-Бирам-Сэт мифозэпическая составляющая идет на убыль по мере отдаления от дедушки Хаджекыза и приближения к современной Сэту действительности.

Сэт Мазлоков – рефлексирующий герой, его поиски истины ассоциируются в романе с образом идущего во мраке ночи, недаром вторая часть романа так и называется: «Идущий в ночи». Образ Сэта и его нравственные искания напоминают классическую схему жизненного пути мифологического героя, который покидает свой дом в поисках истины, проходит через странствия и испытания и возвращается домой «просветленный», то есть осознавший истину. Истоки, давшие основу

воспитанию героя, вполне основательны, можно сказать – герою повезло, так как он воспитывался у такого мудрого замечательного дедушки, как Хаджекыз, приобщившего внука к народным истокам, к «адыгэ хабзэ» (адыгскому этикету, своду законов адыгства), «адыгэ намысу» (понятию чести в адыгском понимании). Но к чести молодого историка, а затем аспиранта ленинградского университета, стоит отметить, что он так же внимателен и к чужой культуре, и с великим уважением изучает основы общецивилизационных процессов и нравственных принципов людей разных национальностей. Об этом свидетельствуют годы учебы в ленинградском университете и дружба с русским профессором Вильямом Олениным, характер общения с университетскими друзьями, его посещения российской глубинки, знакомство с деревнями, церквями и храмами.

Глубоко символично и то, что герой современного адыгского романа, в данном случае Сэт Мазлоков, в своих духовно-нравственных исканиях не ограничивается только поисками своих истоков, он способен приобщиться к истокам другой культуры, найти в них опору, его сознание вмещает истины более широкого плана.... К примеру, Сэт, будучи еще студентом, во время одной поездки заблудившийся случайно в нижегородских лесах (вспомним: лес- аллегория жизненных заблуждений и катастроф), увидев «крест над светло-синим куполом церкви», выходит на него, «как на спасительный маяк». Встреча и беседа со стареньким батюшкой маленькой деревянной церквушки, затерявшейся в глухих лесах России, наводят героя на размышления о судьбах России, русском характере, загадках русской души совсем не в русле представлений о «пресловутом старшем брате», а в совершенно искреннем побуждении познать русскую душу, ощутить истоки чужой культуры, верований, в данном случае - христианских.

То есть его поиски истины не ограничиваются чисто адыгскими представлениями, они обретают более широкие параметры и общечеловеческий смысл. Но в каждой экстремальной ситуации или в момент нравственного выбора его душу «греет» та «закваска», тот

потенциал, что он изначально впитал в себя с молоком матери, со сказками и песнями дедушки, с молчаливой поведенческой моделью скромного труженика Бирама-отца своего, со всем тем, с чем ассоциируется его малая родина – Адыгея. Возвращение Сэта на родную землю – обретение его истоков, но уже на ином, более высоком витке спирали. Теперь Сэт знает истинную цену адыгству, адыгскому этикету, столь высоко оцененному представителями других культур (профессор Оленин даже предлагает издать книгу-хрестоматию по адыгскому кодексу чести, будучи уверен, что она всем пригодится). Правда, не все так гладко и безболезненно, у рефлексирующего героя возникают проблемы с совмещением своего долга (как будущий археолог он должен раскопать курган, представляющий научную ценность) с адыгством, ибо как адыг он не должен беспокоить прах предков, захороненных в кургане, отношение к которым (курганам) издавна у адыгов было сакральное. Недаром в романе все время как лейтмотив звучит вопрос: «Или ты не адыг?», каждый раз приобретающий разные оттенки в зависимости от ситуации.

Его образ в романе как бы расщепляется и принимает облик то Сэта, то повествователя. Но именно обретение Сэтом глубоких знаний, широких представлений о жизни позволяет по-иному, с более высокой точки зрения оценить свое родное, свою национальную культуру, родные истоки. И все же Сэту не хватает того «солнечного ореола», которым окружен его дедушка Хаджекыз. Хаджекыз, в котором так ярко проявлена «кровь джегуако», ведом сердцем, он весь светится мудростью, имеющей тысячелетние корни, а молодой Сэт как бы «отягощен» интеллектом, порой холод разума и внутренние рефлексии берут верх над ним.

Архетип сына реализован и в главном герое романа «Каменный век» – Ану. Примечательно, что возраст его обозначается в романе через запах: по утверждению Псомордого, от него «исходит запах ребенка»[552; 86]. На Ану лежит печать избранности судьбой (что характерно для героя мифа), он единственный, кто из дореев остался жив после прихода эминеев. Ему не

чужды душевные переживания, он завидует камню, которому неведомы ни слезы, ни кровь, ни потеря матери, жестоко потопленной врагами в реке.

Ану достаточно уязвимый герой, он часто плачет, сетует на свое одиночество: «опять я, как и раньше – одинок». Ему, как и любому другому представителю раннего этапа развития цивилизации, присущи бесчисленные страхи перед непонятными, грозными явлениями природы и окружающего мира. Вместе с тем он послушен законам своего сообщества, племени: Ану убивает Гучу, когда тот пронзает копьем Черного быка – тотемного животного дореев. Он пытливый молодой человек и не лишен рефлексий, хотя и в зачаточном состоянии. Зная, что он – последний дорей, оставшийся на земле, чувствует ответственность за то, чтобы души ушедших нашли покой на другом свете, поэтому мучительно думает: «кто отомстит / Души отцов», «неотмщенных братьев», томящихся на том свете». Сон, в котором он видит убегающего Черного быка и дореев, просящих его вернуть, воспринимается Ану серьезно и ответственно.

Его образ не лишен признаков рефлексии в зачаточном состоянии. Одновременно он решителен, его диалоги с Псомордым и месяцем убеждают в том, что герой решил следовать своим путем- Homo Sapiens, который есть срединный путь. В общей сложности этот образ символичен в плане отображения перспектив эволюционного пути всего человечества, находящегося в самом начале своего пути.

Архетип сына реализуется и в главном герое романа «Абраг» Альберте Крымове, который является одновременно повествователем. В первой части романа повествование идет от первого лица, и автор знакомит читателя с детскими годами, проходившими в городе Абраг в обществе матери Сатаней, бабушки Барымбух и «тети по матери» Малечипх. Примечательно, что повествование о себе герой осознанно ведет с внутриутробного состояния, в котором уже обладал сознанием и воспоминания о котором также сохранились в памяти ярко. В частности, первые сведения об отце, бросившем мать с будущим ребенком, он получил, будучи еще в утробе

матери и становясь свидетелем их ссор. Во второй части Крымов выступает как повествователь, отстраненно ведущий объективированный рассказ о Стране нартов. В третьей и четвертой частях читатель вновь встречается с образом повествователя, персонифицированного уже в образе взрослого Альберта Крымова, вернувшегося в Абраг с намерением написать о нем книгу. Через встречи Крымова с жителями Абрага и загадочной «троицей», а также диалоги с бабушкой Барымбух и «женщиной на все времена» Ахумидой раскрывается образ молодого человека, находящегося в поисках истины. Ему свойственны напряженные рефлексии о жизни в трагическом противоречии героизма истинного и ложного, национального и общечеловеческого, вечного и преходящего. Объектом его художественных медитаций становится относительность человеческих ценностей в разные эпохи, живучесть человеческих пороков во все времена.

В образной системе романа «Абраг» Д. Кошубаева присутствует мифический персонаж - Седобородый старец, прикованный к скале. Апологус рассказывает легенду о Горце, который поднимался в гору, но сорвался и полетел в бездну, где и встретил прикованного к скале Седобородого Старца. Он уговаривает Горца освободить его и стать ему соратником в дальнейших действиях: «Только дотянись до меча, что висит надо мной, и дай мне его в руки. Мы пойдем с тобой по земле, и семь крылатых псов будут сопровождать нас, и все орлы будут подвластны нам, и там, где ступит наша нога, будет Власть и Смерть. А смерть – это и есть власть» [570; 89].

Реализация в его образе данного архетипа и связанного с ним мотива богоборчества отмечается значительной долей трансформации традиционного эпического образа богоборца (Насрена Бородатого) за счет авторской контаминации адыгской мифоэпической традиции с мотивами мировой мифологии (к примеру, Геракла, освобождающего Прометея).

Архетип отца находит яркую и убедительную реализацию в образе Нарыча–отца Нешара. Здесь отчетливо маркируется мифопоэтическое

начало: он «необычный» герой, владеющий «нечеловеческой силой», позволяющей, к примеру, вырваться из «каменных объятий» Черной горы: «Эта гора живая, подумал он, из последних сил раздвигая ее каменную утробу. Она втягивала в себя его руки, сжимала со страшной силой, ему показалось, что вот-вот она перемелет ему кости. Но Нарыч, сдирая кожу на руках, сумел вытянуть их из сокрушающих объятий. И тут же его тело снова втянуло в каменный водоворот. От нечеловеческого напряжения уже почти не чувствуя его, он последним усилием распрямился...»[576; 15]. Вместе с тем Нарыч владеет сверхъестественными психическими силами, позволяющими ему оставаться абсолютно сухим, стоя на открытой поляне под проливным дождем. Он может входить в мысли других людей и со своим сыном часто беседует в мыслях, приучая его к молчанию. Нешар с детства привыкает к таким «разговорам» с отцом, когда, засыпая, слышит все мысли, которые хочет передать ему отец. Мать Нешара тоже без слов понимает отца, они «могли за весь день не сказать друг другу и двух слов, но он догадывался о том, чего она хочет»[576; 30].

Нарыч удивительно мудрый и жизнерадостный человек, любил охотиться, пил воду из родников, подражал голосам птиц и животных. А возвращаясь домой с охоты, любил, по словам матери, взбираться на самую высокую скалу и, увидев оттуда свой дом, громко смеялся». Он часто брал и сына в лес и приучал различать голоса птиц и животных, отличать целебные травы от ядовитых растений, учил чувствовать лес, слушать его звуки. Иными словами – он приучал сына постигать мир сердцем, пробуждал в нем «чувствознание». Бережно и мудро воспитывает Нарыч своего сына, приобщая к законам развития природы, жизни, через позитивные примеры, через любовь ко всему живому, сущему. В этой системе воспитания нет места страху, пустым, ничего не значащим словам, на первом месте – преклонение перед красотой, Творцом и незыблемостью исполнения космических законов, на которых основывается гармония в мире. Обладание недюжинной физической силой делает его типологически сходным с

эпическими и культурными героями мифоэпической традиции. В романе указывается также, что он «очистил в далеких лесах лучшие земли, чтобы люди могли обрабатывать их. Чтобы не навредить лесам и сохранить прохладные тени в жаркое лето... посадил большие сады, где каждое фруктовое дерево выращено на корнях дикого лесного дерева. Это вечные сады, когда-нибудь люди найдут их....вывел хорошие породы скота»[576; 31]. То есть в данном образе отмечаются черты культурного героя. И все же Нарычу не хватило сил для сопротивления тотальному злу в лице Черной горы, которая поглотила его и превратила в страшное Чудище.

Архетип воина - один из самых востребованных в современном адыгском романе с мифоэпическими истоками, и это обусловлено особенностями исторической судьбы адыгских народов.

А.А. Ахлаков, рассуждая о героических песнях народов Кавказа, высказывается вполне справедливо: «Своеобразный культ героизма и воинственности, выработанный в их песнях в течение веков, как и в поэзии многих других народов, обусловлен конкретными историческими условиями.

Суровая жизнь горцев, полная внешних и внутренних опасностей и тревог, требовала от членов общества высоких боевых качеств....Добывание славы героем, защита чести и достоинства, совершение подвигов во имя друзей и соратников - все это есть проявление героизма во имя утверждения нравственных идеалов народа, во имя утверждения и поэтизации идеальных для данной эпохи норм жизни человека и моральных устоев» [28;60-61].

Прежде чем перейти к анализу эпических героев современности в романе, сошлемся на слова В. Кожина о необходимости различения эпичности фольклорной и литературной: «Герой древней эпопеи открыто олицетворял в себе породившее его общество; он вбирал в себя, концентрировал в себе его существенные черты. Изображение героя в эпопее имело потому монументальный, скульптурный характер... В образах героев новой эпопеи – романе – также художественно воплощаются черты целых

общественных групп, но это воплощение имеет совершенно иной характер... Индивидуальные, «частные» черты героя романа, изображаемые во всей их материальной и духовной неповторимости, составляют самое существенное в его образе» [456; 87-88].

Целая плеяда блистательных воинов, великолепно владеющих своим ремеслом, преданных Отчизне и самоотверженно защищающих свою свободу, независимость – представлена в романе Н. Куека «Вино мертвых». Таковы эпический герой Кунтабеш, богатырь с недюжинной силой Дэдэр, предводитель касогов Редед, вернувшийся из Египта мамлюк Кангур, непоколебимо стоящий на страже Закона Предводитель, беззаветно защищающие свободу и независимость родной земли братья Четав и Тепсав. На каждом из них лежит печать своего времени и пространства. И если в формировании образа Кунтабеша и Дэдэра доминантой является мифопоэтическая окрашенность, то по мере приближения к героям современности она уступает место реалистическим приемам, более углубленному психологическому анализу. К примеру, мифопоэтические приемы в описании богатыря Дэдэра реализуются через восприятие поэта и мечтателя Ляшина: «Вот раздался громкий топот, такой громкий, словно конь железными копытами промчался по небу, выкованному из меди. Это скачет Хаткоес Дэдэр с красными глазами, из ноздрей его коня вылетает пламя! Он скачет, пожирая и уничтожая все на своем пути. Он поражает и растаптывает и стар и млад...Дэдэр остановил своего коня прямо перед Ляшином, и пламя окружило его тотчас. Огромный всадник плясал и метался перед ним, он то светился огненным смерчем, то сверкал, как глыба льда, и от него веяло мертвящим холодом, а вокруг земля дыбилась и рассыпалась., небо разрывалось молниями и черные клочья туч падали оземь»[572; 43].

В образе предводителя касогов Редедя доминирует героическое начало, граничащее с реалистическими деталями в воссоздании облика воина-героя, владеющего великолепно воинским ремеслом: «Редед поскакал осмотреть войско. Войны узнавали Редедя не по доспехам и даже не по

высокому позолоченному шлему. Он узнаваем по необычайной манере держаться в седле. Даже при бешеном галопе Редед не склоняется к шее коня, как это делают почти все..., а сидит в седле прямо, правая рука опущена вниз, к бедру, и висит свободно, левая держит ослабленные, но коротко подтянутые поводья, конем же он управляет ляжками, пятками и носками ног, какими-то звуками, которые он изредка тихо и резко произносит. Редед был наделен огромной физической силой... Он не боялся ни копыт, ни стрелы, никогда не уклонялся от них, а встречал их мечом и щитом. После нанесенного удара он никогда не оглядывался на поверженного. Ибо знал, что если не убил, то все равно тот уже не воин» [572; 79-80]. Мифоэпическое начало уступает место реалистическому описанию в образах Последнего, Четава, Тепсава, Долета, Махмуда.

Эта тенденция наглядно проявлена и в образах двух Дэдэров из второй и третьей новелл. Внимательный читатель не может не заметить, что в них присутствуют разные по сути герои: автор, умело пользуясь мифологическими приемами дублирования, зеркальности, отражения, создает образы двух Дэдэров, живущих в разное время, реализовывая мифологическую идею реинкарнации. Так, первый Дэдэр - патриарх рода Хаткоесов (из новеллы «Хаткоес Дэдэр») типизирован в стиле нартских героев, и в нем ярко присутствует мифопоэтическое начало: «мужчина могучего телосложения, ...он не знал болезней, ему никогда не бывало ни холодно, ни жарко. В гневе он мог крикнуть так, что птицы падали с деревьев, а вместе с ними осыпались сухие ветви»[572;16]. Далее, помимо физической силы, подчеркивается непомерный аппетит героя, способного съесть на обед «мясо дикого козла, двух индюков, три тетерева, две огромные чаши мамалыги» и запить все это «тремя полными кувшинами санэ»[572;15]. В образе второго Дэдэра (из четвертой новеллы «Дэдэр и его сыновья») присутствует уже реалистическое начало. Автор довольно подробно выписывает его характер, благодаря внутренним монологам, приводимым в тексте, его образ тяготеет к психологической сублимации.

Сочетание эпических черт с реалистическими присуще и Редеду (перевернутое имя Дэдэра - выражение идеи всеобщей повторяемости). Он обладатель благородного сердца и пытливого ума и искренне пытается понять причины войны между касогами и русичами. Перед самым началом решающего сражения он признается себе, что не хочет войны. «Мы никогда не начинали бой первыми, нас вынуждали – и мы защищали себя. Великий Тха над нами видит все...Мы едины: и мы, и земля наша, и небо. Всевышний породил нас людьми, но назвал нас касогами, дал нам другой язык, другой образ жизни, значит, так это нужно было Ему, и мы будем защищаться от всякого, кто захочет покорить нас и будет принуждать нас стать подобными ему» [572; 81]. Такова жизненная философия этого честного и чистого человека и непоколебимого, отважного воина, который был предательски убит кинжалом в спину во время поединка с Мстиславом.

Мудрая три-бабушки глубокомысленно указывает на причины гибели Редедя: «Твой ум вырос на лезвии меча, и этим умом ты ждал праведного поступка от других. Меч не воспитывает в людях добра. А ты прозрел, ты решил, что прозрел и твой враг. Это и губит нас»[572; 94].

Так образы воинов разных времен обрастают соответствующими подробностями, деталями быта, несущими приметы времени, но вместе с тем в них во всех «просвечивает» архетип воина-героя. По Бахтину, «хронотоп как формально-содержательная категория определяет в значительной мере и образ человека в литературе: этот образ всегда существенно хронотипичен»[33; 235].

Центральное место в плеяде блистательных воинов, предстающих перед читателем от новеллы к новелле, принадлежит Предводителю - великолепному воину, воплотившему лучшие черты военачальников, являющему собой яркий образец мудрого и сильного полководца. В его образе героическое начало, выраженное в династии воинов Хаткоесов, достигает апогея. Предводитель смог выпестовать войско в сто воинов, которое – «как один человек, одно сердце, одно дыхание», несмотря на то,

что каждый из ста воинов представлял свой аул. Опытному и мудрому полководцу сто лет, но его могучее тело «словно было сложено из огромных необработанных каменных глыб, но высокий рост и пропорциональность всех членов тела, явно выраженная спокойная мощь сразу привлекали к нему внимание». В течение прожитых ста лет он всегда старался действовать, сообразуясь с Законом, добиваясь Благословения Всевышнего. Сакральное отношение к закону в романе подчеркивается уже тем, что это слово начинается с заглавной буквы: «Во мраке ли ты, или в свете дневном – Бог увидит тебя тогда, когда это будет Ему угодно. Человек прячется от Бога, как малое неразумное дитя от родителя. Бог сам ищет своих детей, и только он знает, почему так поступает, это Его Закон... Сто всадников покинули свои жилища этой ночью, если они совершат подвиги во имя Создателя, свет небес запомнит эти лица» [572;107,108]. И Предводитель замолкает в тишине, чтобы не пропустить «время встречи со светом небес» и услышать, распознать знаки Божественного благословения перед очередным походом. Но на этот раз он не испытал привычного в таких случаях удовлетворения, ибо случилось непредвиденное: двое опоздали ко времени утреннего выступления войска. Они предпочли свои личные интересы интересам своего сообщества, войска, призванного охранять свободу и независимость Отечества. Был нарушен до сих пор кажущийся незыблемым Закон, «действующий между воинами и небесами», иерархический принцип последовательного соподчинения и принцип подчинения интересов личности интересам сообщества, народа, Отечества. Закон, который до сих пор хранил их, адыгов, в силу сохранения этой целостности, ощущения себя частью единого сообщества, интересы которого ставились выше всего, выше личных интересов. Но впервые воин ради любви к женщине и продолжения рода своего преступил его, полагая, «что закон служит делу, но делу человека». Молодой воин, будучи последним представителем своего рода, женился перед самым походом, прекрасно зная, что может и погибнуть, но чтобы не дать угаснуть своему роду. А его друг,

знавший, что за опоздание перед выступлением в поход полагается казнь, все утро подстерегал его, чтобы явиться позже друга и тем самым спасти жизнь и семью его. Итак, неумолимый закон как выражение чести и долга, выраженный в лице Предводителя, сталкивается с повелением сердца, взыскующим к жизни, любви, созиданию в лице двух молодых воинов.

Выбор, сделанный молодым воином (между законом, представляющим незыблемость традиции и выражающийся в исполнении долга и чувством любви ради жизни, созидания, ради продления рода) повергает могучего Предводителя в замешательство. Он считает, что «на войне не бывает друга, кроме коня и оружия». И Предводитель, впервые почувствовавший себя беспомощным, оставляет свое войско.

Параллельно с Предводителем в новелле дается образ чудовищного зверя невиданных размеров, быстрого, и жестокого вожака, водившего по лесам свое стадо кабанов. Образ бесстрашного и одинокого зверя и одинокого Предводителя, их встреча на поляне является символичной и словно подчеркивает, оттеняет психологическое состояние одиночества вождя в сложившейся обстановке. Здесь прием параллелизма, двойничества оттеняет мощь и одиночество героя, укрупняет нравственный конфликт, свидетельствует о его неизбежности в будущем.

Образ еще одного блистательного воина, преисполненный трагичности, выписывает автор с большой психологической достоверностью. Это мамлюк Кангур, много лет верно прослуживший Египту. Он тоже великолепный воин, изумительно владеющий своим искусством, к тому же, благороднейший человек, желающий счастья своей сестре и готовый для этого пожертвовать своей жизнью. На склоне лет он все же возвращается на родину вместе со своей сестрой, объезжает адыгские земли, восхищается их красотой, но одновременно чувствует, что эта земля уже не примет его, никогда уже он не сможет пустить здесь свои корни. Автор с большой психологической экспрессией передает весь трагизм судьбы и мироощущения героя, не по своей воле оказавшегося на чужой земле.

Описывая участие Кангура в проводимых в ауле в праздничных играх, автор предельно внимателен к военной сноровке, воинскому снаряжению, одежде, кольчуге - всему тому, из чего складывается ореол истинного воина. «Перед собравшимися предстал удивительный всадник. Позолоченный шлем, стальные налокотники, отдающие матовым блеском, длинное копье, притороченное к седлу с правой стороны, сверкающий красный плащ, закрепленный шнуром под шеей и накинутый краями своими на круп коня, отделанные серебром ножны сабли, выглядывающей из-под плаща, и необычная посадка джигита, немного расслабленная, но уверенная и твердая... Сверкало серебро и на уздечке, на видимых частях седла, на стремени, и все же не это сверкание, а что-то другое, трудноуловимое, привлекало во всаднике, какая-то необычная сила и загадка таились в нем» [572; 140]. Могучий и искусный воин Хаткоес Кангур бьется насмерть с молодым витязем, так как неожиданно для себя самого он встретил в его лице достойного соперника: «таков обычай у нашего рода: если появился достойный витязь, я должен знать его силу и мастерство. Но я еще и мамлюк и имею право вызвать любого на смертный бой» [572; 143]. В провозглашенном Кангуром принципе несложно усмотреть следование традициям эпических героев: Сосруко, Бадыноко и т. д. которые странствовали в поисках славы и достойного соперника.

Кангур из тех Хаткоесов, чья судьба складывается трагически. Колоссальная физическая сила, которой чаще всего обладают герои, используется ими лишь во имя разрушения. В мирной жизни они не находят себе места, чувствуют себя потерянными, а то и просто уходят из жизни одинокими, покинутыми, непонятыми, как это случилось с Последним (именно так называет автор героя). Последний, храбро сражавшийся во время Великой Отечественной войны за свое Отечество, в мирное, послевоенное время не нашел себе места в жизни и умер в тоскливом одиночестве.

Завершая разговор о воинах Хаткоесах в романе «Вино мертвых», можно констатировать, что автору удалось создать обобщенный образ

Хаткоесов, в котором реализован архетип воина, обобщены и типизированы все ведущие черты истинного воина, контаминированные с образцами лучших воинов из произведений мировой литературы. Нам кажется, что образ Предводителя можно поставить в ряд с известными эпическими героями мировой литературы Роландом, Сидом и др.

Следует также отметить, что эти образы имеют концептуальное значение для выражения философской мысли всего романа: герои – носители мифоэпических черт гармоничны, если они сопряжены со своим пространством, погружены в него и питаются жизненными силами от родной земли. То есть благополучие и состоятельность, реализация жизненного потенциала всех этих героев так или иначе связаны с пребыванием на родной земле, в которую они успели врасти корнями. Так же важно и второе условие состоятельности героя - осознанное выстраивание гармоничных отношений с природой: с солнцем, луной, рекой, горами, лесом, как гарант неиссякаемого источника жизненной энергии. Этот постулат согласуется с мифологическим мышлением, рассматривающим человека как органичную часть всего мироздания, где «все – во всем», и часть должна жить по законам целого, единого. Соответственно, и человек (народ, цивилизация) должен выстраивать свою жизнедеятельность, сообразуясь с общими, космическими законами.

Третье условие заключается в том, что жизненная энергия человека (в данном случае-воина) должна направляться на созидание, в противном случае судьба его складывается трагически.

Таким образом, художественная концепция личности, реализуемая в династии Хаткоесов, сводится к мысли: человек, не имеющий или не опирающийся на свои истоки, не направляющий свою жизненную энергию на созидание, обречен на деградацию и вымирание. И наоборот, творящий прекрасное, доброе во благо всех, приобщается к вечности. Этот тезис распространяется и на народ, и цивилизацию в целом, преуспевание и

эволюционирование которых обусловлены непосредственно этими причинами.

Мифологические образы – символы в контексте современного адыгского романа

Яркий показатель неомифологизма современного романа - присутствие в нем мифологических образов-символов, имеющих концептуальное значение. К ним относятся прежде всего образы Железного Волка, Черной горы, Одинокого Всадника, являющихся сквозными для контекста романов. В самом общем смысле образы Железного Волка и Черной горы - символы тотального зла, образ Одинокого Всадника – символ истории всех адыгских народов.

Известно, что в мифологии метафизический герой всегда вступает в единоборство с космическими силами зла, персонифицированными в драконах, иньжах и других чудовищах, символизирующих, по В.Я. Проппу, состязание с энтропией. [248]. К. Юнг указывает на другую сторону подобного поединка-состязания, его психоаналитический подтекст: «борьба эго с тенью» - «борьба за освобождение».

Образ Железного Волка является концептуальным в романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке». В начале романа он предстает как мифическое существо, «пожирающее целые аулы» и поедающее сердца людей: «Он был весь из железа, этот Волк. Из пасти у него вырывался огонь, а ноздри его дымились. И он жрал аулы, этот проклятый Железный волк, съедал их целиком. Заходил снизу по реке, начинал с самого большого. И так шел вверх, пока не добирался уже до самого маленького в горах, и никому в аулах не было пощады...» [601;195-197]. В ходе дальнейшего повествования его образ «разворачивается» в тексте, обрастая ассоциациями, дополнительными образами символами: Железный Волк - лесная собака - городская собака. И в конечном итоге образ мифического чудовища из

первой части к концу романа обретает глубокий обобщающий смысл, символизирующий жестокость, бездушие, беспамятство, имперские амбиций, наступление технократии.

Обобщенное символическое значение этого образа подчеркивается и в высказывании В. Распутина, утверждающего, что Железный Волк - «чудовище, безжалостно пожирающее аулы и выедающее сердца людей, способных затем попить, предавать, торговать древней своей землей и отеческими святынями. Если говорить о России, «железный волк» - то, что он собой олицетворяет, ...уничтожил во имя благодеяний более ста тысяч деревень,... во имя свободы...наполнил злобой друг к другу сердца миллионов людей.. Теперь это чудовище уже не прячется, а действует открыто и откровенно, и нет народа, которому бы оно не угрожало гибелью» [601; 6].

В романе Х. Бештокова «Каменный век» присутствует мифологический персонаж, не являющийся образом-символом, но в определенной степени концептуально значимый для семантики контекста. Это Псомордый - плод авторского мифотворчества, представляющий собой некое промежуточное существо между собакой и обезьяной:

Из кустарника вырастает некто,
Улыбаясь жутко, фальшиво.
Приседает на задние ноги, передние скрещивает на животе.
Высунув язык,
Губы выворачивает наизнанку....
На шее новоявленного
Есть какое-то подобие головы.
По ее бокам вниз свисают
Два длинных, остроконечных уха.
Удивительно -
И на лбу тоже торчит точно такое же –
Третье ухо [552; 85].

Довершают описание внешности Псомордого единственный глаз, загорающийся красным, как угли, светом, и длинный хвост, который он часто сворачивает в кольцо. Диалог этого миролюбивого существа и Ану кажется забавным лишь на первый взгляд, выражая мировоззренческие позиции двух эволюционных видов живых существ: человека и животного. Псомордый упрекает Ану, как представителя человеческого сообщества, в грубости, излишней агрессивности и приводит ему в пример деревья, животных, которые не истребляют друг друга, как люди.

Образ Черной горы в одноименном романе Н. Куека присутствует сразу в двух ипостасях. С одной стороны, это мифологический персонаж, имеющий внешне вполне реальные очертания и мифические свойства: «По ночам ее вершина светится, днем темнеет... Все, что попадает в ее тень: камни, деревья, травы, живые существа - - все меняется. Жаркий день ее не греет, холодная ночь не остужает». «Кто хоть один раз увидит Черную гору, тот не сможет уже забыть ее, она становится частью его пути» [576;18-19]. А внутри самой горы «растут деревья, на глазах растут и набрасываются друг на друга, бьют друг друга ветками, упавших разрывают на куски... издают только каменные звуки; птицы, падающие с них, превращаются в мелкие камни. Иногда можно различить в темноте зверей, они на глазах рожают и тут же поедают своих детей...»[576;110-111]. Это абсолютно зримый и активно действующий персонаж, пожирающий все живое жуткий Молох, передвигающийся самостоятельно в пространстве и сопровождаемый своей зловещей тенью.

С другой стороны, в романе присутствует и абстрактный обобщенно-символический образ Зла, становящийся в творческом сознании автора средоточием мирового зла, негативных сил, «сотворенных», по словам автора, «не Богом, а самими людьми». Зловещий образ Черной горы периодически встает на пути главных героев романа: Нешара, его отца Нарыча, девочки, испытывая их на стойкость, мужество, верность светлым началом. Попытавшись поглотить своей тенью юных героев – Нешара и

девочку, Черная гора «тяжело... забеременела»... Она затихла, словно смирившись и «сделав то, что было предначертано ей» (то есть тьма породила в конечном итоге Свет, сотворив то, что ей эволюционно было суждено).

Образ Одинокого всадника, уходящий своими корнями в народный эпос, прочно укрепился и в современном адыгском романе. С этим образом связана весьма примечательная для адыгского менталитета мифологема одиночества, корнящаяся в трагических перипетиях истории адыгов. Кавказская война XIX в., разметавшая адыгов по всему миру и обрекшая их на махаджирство, их историческая судьба ассоциативно сопоставима с Одиноким всадником, полагающимся только на свои силы для выживания. «Не были бы рассеяны, как теперь, по всему свету, а жили бы вместе – какой мощный, какой сильный был бы народ!..» - утверждает с горечью герой из романа Ю. Чуюко. Вполне очевидно, что Одинокий всадник стал символом истории адыгов, исчисляющейся тысячелетиями и наполненной трагическими событиями. Конкретное художественное воплощение этого образа у разных адыгских авторов индивидуальное. Т. Керашев в своем романе «Одинокий всадник» воссоздает его облик, окрашенный восторженно-романтическим отношением к национальной традиции. Образы всадников, восходящих к архетипу одинокого воина, имеющие место в творчестве М.Эльберда, Т. Адыгова, И. Машбаша, Ю. Чуюко, изображены в сочетании реалистических и мифоэпических начал с преобладанием первого. В романах Н. Куека, Д. Кошубаева этот образ подвергается значительной трансформации, выражающейся в максимальной мифологизации и символизации.

В романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» дается совокупный образ всадников, реализующих данный архетип: вольнолюбивые всадники-одинокий всадник - удачливый всадник - неустрашимый всадник.

В контекст романа включается повествование об одиноким всаднике, основанное на народных сказаниях: «Давным-давно в этих местах жил

...одинокий всадник, которого звали Исламий. Он защищал добрых людей и наказывал злых. Никого на свете он не боялся и предпочитал ездить один. Но когда черкесам надо было выступать против общего врага, его стали звать вместе со всеми, и он никогда не отказывался. Это был удивительно храбрый наездник»[601;192].

К всадникам-наездникам в широком смысле слова относятся в романе кузнец, предок Мазлоковых, сам Хаджекыз, Сэт, которому дедушка в детстве подарил вымышленного чалого коня Дуль-Дуль. «Образы всадников, Одинокого всадника, Удачливого всадника появляются и в конкретных эпизодах, и как символы бесстрашия, милосердия, благородства, всегдашней готовности к защите чести и достоинства человека. Их возвращения неустанно ждет Хаджекыз, а потом и Сэт», - отмечает критика [528; 20].

Возвращение всадников становится в романе символом возврата к морально-этическим нормам, соответствующим адыгству, человечности, порядочности и справедливости.

С одиноким всадником, «Хаджиретом» сравнивается в романе и Анзор Тыхов, по прозвищу Барон или «Большой Черкес», как зовут его детишки из ленинградского детского дома. Он спешит на помощь сиротам, преодолевая все преграды «городских собак» (поборы дорожной милиции). Рейсы «дальнобойщика» Барона, отвозящего помидоры из Адыгеи ленинградским сиротам из детских домов, в контексте романа ассоциируются с дальними набегами адыгских наездников прошлого.

В тексте присутствует и миф об Удачливом всаднике, которого встречает по дороге Осман Челестенов: «И тут мне показалось, будто по дороге ... едет Удачливый всадник. Другие никогда не видят его – я и до этого видел его часто... Обычно спокойный, на этот раз он был хмур и невесел. Поравнявшись со мной, натянул поводья и остановил коня.... Но когда я посмотрел, куда он ткнул камчой, увидел вдалеке на дороге двух наездников. Это они были. Это были кузнецы. Челестэн был. И Мазлоков. Рядом. Но все же я хотел спросить Удачливого всадника: правда ли это? Я не

ошибся?... Понимаешь? Тогда я обернулся на двух наездников, но их уже и в помине не было». «Всадники вернутся. Но сможешь ли ты увидеть их?... Потому что впереди будет Удачливый всадник, а его видят только самые отважные, самые добрые и самые достойные люди» [601;139].

Таким образом, можно заключить, что архетип воина нашел довольно многообразную по форме и способам реализацию в романе Ю.Чуяко.

Наиболее яркий мифологический образ - символ Одинокого всадника мы встречаем у Н. Куека. Обратимся к тексту: « Одинокий всадник. Какое страшное лицо!.. На нем запечатлелись тысячелетия. Когда я видел его в первый раз?... Я видел его еще до своего рождения...Когда-то давным - давно я видел этого всадника... Его лицо сверкнуло, как клинок кинжала...Он был влеком великим духом, когда необычайной силы мысль неожиданно остановила его, как вкопанного. В густой красивой бороде еще не было седины, но он казался ровесником неба. Такое лицо не сгорит в огне, не погаснет в дождях, легко пройдет сквозь скалы. Уставшие ноги не тяжелят стремян, прямая спина негибаема, плечи под стальной кольчугой округлы... Ему наскучило жить, и он возненавидел мир, в котором не смог найти дорогу к разрешению мучающей его мысли. Далеким сердцем надеясь еще на что-то, он готов обрести утерянный свет своей души...»[576; 76]. Таков Одинокий всадник в восприятии Нешара, попытавшегося прочувствовать мир его мыслей. Он напоминает Нешару то деда, то отца, то его самого. Возвращая прошедшее назад, он видит, что они всегда были вместе и «взирали на состарившееся солнце,на разрушенные временем горы, видели подземные реки, трогали руками мягкие, как комочек ваты, нарождающиеся звезды, но сквозь все это проступали его аул, лес, пустота, откуда исчезло тепло людей»... [576; 78].

Так автор создает обобщенный образ Одинокого всадника с ликом адыга, символизирующего всю многострадальную историю адыгов. И осмысление истории адыгов в произведении проникнуто эсхатологическим мироощущением. Символично и то, что герой видит Одинокого всадника

исчезающим в пламени. Хотел ли этим автор выразить, что эволюционный путь адыгов на земле обречен и подходит к завершению, или это уход в иные, огненные миры – трудно определить. Но в другом романе «Вино мертвых» эта мысль о судьбе адыгов будет развиваться в несколько ином русле, основываясь на уверенности, что народ, создавший уникальную культуру и эпос, владеющий сводом законов «адыгэ хабзэ» и т. д. - не канет в лету, приобщится к вечности. Возможно, речь здесь идет о той вечности, в которую ушли некогда процветавшие на земле и отшумевшие цивилизации древних шумеров, ассирийцев и др., которых уже нет на земле, но которые оставили образцы прекрасной культуры, до сих пор поражающие воображение человечества.

В широком смысле этого образа-символа Одинокими всадниками предстали в романах Н.Куюка Мазаг, Нарыч, Нешар, образы воинов-одиночек из романа «Вино мертвых», явившихся символом народа и его истории.

В романе «Абраг» Д. Кошубаева образ Одинокого всадника и связанная с ним мифологема одиночества находит полнокровное художественное отображение. Начнем с того, что само название романа восходит к данной мифологеме, поскольку семантика слова абраг (абрек) связана с понятием «одинокый отшельник». В образной системе романа воспроизводятся образы одиноких всадников: Сосруко, Бадыноко, Батраза, Тореша, Ашамеза, в которых реализуется архетип воина. Выше уже отмечалось, что автор подвергает значительной трансформации исходный мифоэпический материал нартиады согласно собственной творческой концепции. Соответственно представляется интересным проследить способы опосредованной реализации архетипа и собственно авторские приемы мифотворчества в образной системе данного произведения.

Основное внимание в романе Д. Кошубаева уделено Сосруко – центральному герою эпоса, которого исследователи нартиады причисляют к солнечным героям и считают ведущим в поколении героев. Во второй части романа «Недостоверно о достоверном» отражены все основные мотивы

Нартиады, связанные с подвигами и крупными деяниями героя – возвращение огня, проса, похищение у богов семян винограда, битва с Тотрешем, битва с Бадыноко, сватовство к Акуанде и т. д. Подчеркивая в характере героя такие качества, как отвага, ум, хитрость, находчивость, Д. Кошубаев следует мифопоэтической традиции. И здесь вполне уместно привести высказывание В. Я. Проппа относительно эпических героев: «облик положительного героя далеко не всегда соответствует тому моральному кодексу, который лежит в основе общепринятой современной морали... Герой тот, кто побеждает, безразлично какими средствами, в особенности если он побеждает более сильного, чем он сам, противника». [251; 116-131]. Подтверждение этого тезиса мы находим и в романе Д. Кошубаева. Во время обсуждения деяний Сосруко на хасе Озырмедж (он же тхамата), защищая героя от несправедливых притязаний нартов, изрек: «Если по совести – он принес огонь. А как он его добыл – это уже не наше дело» [570;27].

Образ Сосруко дан в единстве бинарных оппозиций и складывается из суждений как друзей и доброжелателей, так и врагов его. Для одних – он «свет», спаситель, добывший огонь и спасший нартов (Сатаней, Озырмедж), для других - «смуглолицый, небольшого роста», хитрый и коварный обманщик, умный соперник (Тотреш, Тлебыца, Барымбух, иныжи). И в конечном итоге – герой одинок, не принят и не понят нартами. Негативное отношение многих из них к ведущему герою объясняется, по мнению большинства исследователей нартиады, исключительным, неординарным способом его рождения: «рождение из камня от семени пастуха стало одной из причин отчужденного положения героя», - отмечает А. Гутов [108 ; 146].

«Герой всегда одинок», - замечает совершенно справедливо Ю. М. Тхагазитов, - «Как солнце одно на небе, так одиноким предстает адыгский всадник. В героическом эпосе всадник и герой синонимы. Герой борется со злом всегда один. Его единственным помощником выступает конь, но волшебный и мудрый альп неотделим от богатыря. Поэтому в эпосе

постоянным эпитетом богатыря становится «одинокий». Так одиноким всадником предстает Сосруко » [302; 269].

Впрочем, таким же эпитетом наделены в эпосе и другие герои: Бадыноко, Тотреш, Батраз, Ашамез, так же одиноки они и в романе Д. Кошубаева.

М.М. Бахтин совершенно справедливо отмечает: «Фольклорный человек требует для своей реализации пространства и времени; он весь и сплошь в них и чувствует себя в них хорошо. Совершенно чуждо фольклору всякое нарочитое противопоставление идеальной значительности физическим размерам (в широком смысле слова), облечение этой идеальной значительности в нарочито мизерные пространственно-временные формы в целях принижения всего пространственно-временного. При этом необходимо подчеркнуть еще одну черту подлинного фольклора: человек в нем велик сам, а не за чужой счет, он сам высок и силен, он один может победно отражать целое вражеское войско, как Кухулин во время зимней спячки. Он прямая противоположность маленького царя над большим народом, он и есть этот большой народ, большой за свой собственный счет. Он поработает только природу, а ему самому служат только звери (да и те не рабы ему).» [35 ;78-79].

Наблюдения М. Бахтина справедливы и по отношению к названным выше эпическим героям, одиноким и одновременно великим.

Вместе с тем необходимо отметить, что Д. Кошубаев в романе акцентирует внимание не на подвигах и громких деяниях героев, а на мотивах этих деяний, на психологической сублимации образов. Он стремится разобраться в психологических причинах неприятия Сосруко окружающими. Нарты показаны в большинстве своем завистливыми, корыстными, малодушными, стремящимися погубить любого потенциально сильного, смелого, независимого соперника. Именно это, по мнению автора, становится причиной гибели храбрых, сильных, гордых героев: Сосруко, Бадыноко, Батраза и др. В образах самих же героев-одиночек автор

подчеркивает излишнюю самонадеянность и гордыню. Недаром Мировое дерево-женщина (Жиг-Гуаще - символ мудрости в адыгской мифологии) высказывает Тлепшу пророческие слова: «Все вы из страны нартвов гордые, слишком гордые. Это вас и погубит» [570 ; 45].

Весьма показателен для выражения идеи романа эпизод, где на хасэ обсуждают Сосруко и его подвиги (по сути, это не обсуждение, а суд над героем). И недоброжелатели, которых оказывается большинство (родственники Тотреша, Тлебыцы и одноглазые иныжи), выносят герою однозначный вердикт: смерть. Четко обозначены и пункты обвинения, которые говорят сами за себя:

Сосруко – нарт низкого происхождения, не имевший права убивать высокородного Тотреша.

Сосруко побеждает обманом и хитростью;

Сосруко отнял огонь.

Сосруко отнял просо.

Он внушил такой страх, что иныжи боятся его больше бога богов великого Тха.

Сосруко сын безвестного пастуха.

Он побеждает в играх, битвах и плясках.

Сосруко погубит нас всех, поскольку владеет мечом Тлепша.

Он желанный гость нартских жен и девиц.

Сосруко отдал напиток богов всем без различия, вместо того, чтобы отдать самым именитым известным нартам» [570; 69].

Враги Сосруко находят «достаточно изощренный и разумный с их точки зрения способ убить героя так, чтобы смерть его выглядела вполне естественно». Сосруко на игрищах был смертельно ранен в уязвимое место жан-шерхом (стальным колесом с острыми краями).

Итак, солнечный герой гибнет в романе, как и его эпический прототип, но не от руки врага, а из-за предательства соплеменников. Отметим, что из множества версий гибели эпического героя автор выбирает тот, который не

констатирует смерть Сосруко, то есть он не погибает, а уходит, согласно мифологическому мышлению, в нижний мир. Иныжи и нарты из рода Тлебыцы и Тотреша «закапывают его живьем в землю» и воздвигают курган, но из-под земли слышится голос Сосруко, грозящегося выйти на этот свет и отомстить своим врагам [570; 92].

Образ другого не менее известного героя из нартского эпоса - Бадыноко (бжед. вариант Шэбатнуко), занимает одно из ведущих мест в повествовательной ткани романа. Сосруко и Бадыноко в какой-то степени антиподы. В отличие от Сосруко – героя сложного, мобильного и динамичного по своим жизненным проявлениям и реализации способностей, Бадыноко более статичен. Бадыноко с рождения и до юношеского возраста воспитывали тайком, держа в подземелье и, как сказано о его эпическом прототипе в одном из вариантов, «тебя воспитывали, держа в подземелье, только ради одного дня» [584; 86].

То есть в самой системе воспитания изначально была заложена конкретная программа: выйти в мир из подземелья в нужный день для выполнения определенной задачи (в данном случае – для спасения отца). После ее решения героя опять заводили в подземелье. Отметим, что такое целенаправленное воспитание с целью свершения одного-единственного поступка есть по существу зомбирование героя, что делает несколько ущербным его психическое состояние. Нам кажется, что подобный оттенок отмечается и в облике Бадыноко, как прототипа, так и героя романа, целеустремленного, «не чуждого лести». Более того, это качество некой однолинейности, неспособности героя предаться каким-то иным чувствам (любви и другим радостям жизни), отметили и подчеркнули авторы разных литературных произведений, изображавшие этого героя, например, Н. Куек, Д. Кошубаев. И нам представляется весьма любопытным сравнить эпизоды из романов «Абраг» Д. Кошубаева «Вино мертвых» Н. Куека, посвященные образу Шабатнуко (кабардинский вариант–Бадыноко) в ракурсе вариативности его художественной реализации.

То, что Бадыноко – герой, по преимуществу, самодостаточный, со своим миром, закрытым для вмешательства чужих, отмечается в эпических сказаниях об этом герое. К примеру, в одном из бжедугских текстов говорится о том, что Акуанда, сидя на щегындаке (высоком кресле), увидев приближающегося Бадыноко, приходит в сильное замешательство:

Впереди туман клубится.

Сзади птицы-грачи летают.

На спине коня раскинут шатер.

Искры от коня обжигают обочины дороги,

По сторонам самыры играют,

Носятся с одной стороны дороги на другую –

Так всадник едет [584; 258].

Этот же эпизод воспроизводится в романе «Абраг» через восприятие перепуганной Акуанды следующим образом: «Там, - она махнула рукой, - на дороге, я видела, кто-то движется! Облако вокруг, птицы сверху, пламя горит, огромный шатер колыхнется!» [570; 40].

То есть здесь можно отметить, что автор следует за традицией, чрезвычайно символично изображающей мир самодостаточного героя, который сам по себе есть воплощение мира со всеми его тремя уровнями-ярусами: верхним, средним и нижним. В восприятии же мудрой Сатаней все оказывается гораздо проще и понятнее: «К ее дому приближался всадник. Облако было ничем иным, как хлопьями пены, падавшей с боков коня, и паром из его ноздрей, пламя – солнце, отражающееся в шлеме всадника, стая птиц – комья земли, взлетающие из-под копыт, шатер – огромный лук, а сам всадник, как поняла Сатаней, был никто иной, как Бадыноко» [570; 41]. Сочетание в романе образно-метафорического и трезво-реалистического восприятия одного и того же героя является следствием применения бинарных оппозиций в описании его облика.

Исследователи нартского эпоса отмечают, что «культура мышления нартов имела мифологические черты» [146; 84]. В качестве основных

признаков мифологического мышления приводятся следующие: «резкое разграничение мифологического, сакрального, профанного; совмещение диахронического и синхронического аспектов событий: тотальный генетизм, этиологизм, гармонизация личности, общества, природы; преодоление антиномии человеческого существования; очеловечивание природы, одушевление космоса; метафорическое сопоставление культурных и природных объектов; нераздельность идеального и вещественного; неотчетливое разделение субъективного и объективного, предмета и знака, вещи и слова, существа и имени, пространственных и временных отношений, происхождения и сущности; сближение объектов по вторичным чувственным качествам,, смежности в пространстве и времен; трактовка сходства как тождества; разделение объектов не по признакам, а по частям; объяснение через рассказ о происхождении мира и творении»[146; 84].

«Для мифического сознания все чувственно ощутимо, физически осязаемо в своей явленности. Таковы христианские, индийские, египетские, греческие мифы. Они не содержат специально философских, метафизических интуиций, хотя и могут служить основой для философских конструкций. Духовность в мифическом сознании относится к смыслу представлений о мире, но непосредственное содержание, т. е. в чем выражена эта духовность, – конкретно до чувственной образности»[146; 85].

Наглядным примером мифологичности мышления является восприятие унауткой(служанкой) образа Бадыноко, подъезжающего к дому Сатаней.

Но с другой стороны, образ Бадыноко может быть прочитан в «мифологическом ключе» следующим образом: птицы, порхающие над ним, символизируют верхний мир, а животные, бегающие внизу, у его ног – символ нижнего мира. А между ними герой как представитель рода человеческого. И это все в совокупности символизирует своеобразное триединство мира, универсуума, модели мироздания по мифологическому миропониманию..

Следует отметить, что подвиги Бадыноко не ограничиваются только спасением отца. В романе описывается его сватовство к Ахумиде, поединок с Сосруко и другие деяния, которые представляют его преимущественно воином-аскетом, «рыцарем без страха и упрека», цельной личностью, не знающей раздвоения между долгом и чувствами.

Автор далек от идеализации не только Бадыноко, но и других эпических героев, Тотреша, Батраза, Ашемеза, нашедших полное художественное воплощение в контексте данного романа. В их образах зачастую ведущими качествами оказываются гордыня, зависть, месть.

В романе «Вино мертвых» Н. Куека трактовка образа Шабатнуко (Бадыноко) несколько отличается от эпической, по которой он – безупречный герой, сдержанный, аскетичный, целеустремленный, не знающий в себе раздвоения. Авторская травестия известного эпического образа начинается с того, что он дает герою имя-перевертыш Кунтабеш, что является недвусмысленным намеком на то, что герой «живет наоборот». С одной стороны, это «славный сын нартов, рискнувший преодолеть пространство и обогнать время», а с другой – он жаждет славы ради славы, он не в состоянии предаваться радостям жизни, чувству любви, оценить красоту Сатаней и т.д. Все это делает образ героя несколько ущербным и превращает достоинства героя в его недостатки. Образ героя дан в единстве бинарных оппозиций: отважный рыцарь без страха и упрека, но не способный любить и прославлять радости жизни.

* * *

В образной системе современного адыгского романа присутствует категория образов, являющихся ярким и наглядным выражением мифологического пласта. Это представители инфернального мира, имеющие место в романах Н. Куека и Д. Кошубаева. Миромоделирование в романах этих авторов имеет в своей основе мифоэпическую модель мира, состоящую традиционно из трех миров: высшего (мир богов), среднего

(мир людей) и нижнего (мир умерших). Мифопоэтические способы и приемы данных авторов обуславливают введение в контекст героев, представляющих мир умерших.

Мифологизированные герои из романа «Вино мертвых» Ляшин и Фэнэс наделяются бессмертием, они присутствуют в повествовании всего романа, ведут свои беседы в веках, комментируя события, происходящие на протяжении веков. Три-бабушки и после смерти навещают мир живых, являясь посредником между миром живых и умерших. Умирает богочеловек Тлепш и одновременно возрождается в своем сыне-солнцеподобном герое.

В контекст «Черной горы» вводится совокупный образ умерших, но зримо присутствующих в романе. Автор сам определяет их сущностную специфику следующим образом: «невидимые, которые видят нас». Несмотря на мифологизированность этих образов, именно через них, как это ни парадоксально, автор раскрыл жестокие реалии русско-кавказской войны XIX столетия. Впрочем, это не единичный пример, когда через внешнюю фантастическую фабулу произведения писателям удавалось создавать реалистические произведения. К примеру, великий Данте в своей «Божественной комедии», описывая архитектуру загробного мира, на самом деле смог воспроизвести реалистический образ Италии. Но, в отличие от Данте, «спустившегося» в мир мертвых, чтобы увидеть, к чему приводят прегрешения людей на земле, Нешар пребывает на земле, выжженной, опустошенной, наполненной трупами людей, повинных лишь в том, что бог дал им землю, слишком прекрасную, «райскую землю», слишком соблазнительную для захватчиков. Все ужасающие картины жестокостей, зверства, воспроизведенные в произведении, имеют реальные основания и подтверждаются историческими документами и архивными материалами. Они составляют реалистический пласт повествования об истории адыгов в «страшное, быть может, самое трагическое его время» (по выражению автора из предисловия к книге). И вполне уместен вопрос: каким же образом автору

удается совместить реалистическое повествование на столь трагическую тему о предстоящей возможной национальной катастрофе с мифологическим началом? Мифопоэтика здесь проявляется в том, что главный герой - метагерой, наделенный способностью передвигаться во времени, возвращаться в прошлое и восстанавливать ход событий, «проживать» заново мысли, чувства, ощущения погибших». Они даны беспристрастно, ибо пока герой – ослеп, оглох сердцем и лишь фиксирует, точнее, воспроизводит факты соответственно реальности. Отсутствие субъективного фактора в воспроизведении событий прошлого лишь усиливает эффект читательского восприятия и соучастия в описываемом.

Таким образом, здесь мифологичность проявилась не в изображаемых событиях, - они страшнее любой реальности, а в способе воспроизведения реальных событий. И еще один важный фактор кажется значимым в используемых Н. Куеком приемах для художественного исследования этих событий – это сосредоточенность на сердце как основном способе постижения жизни. Образы «невидимых, которые видят нас » - это не мертвые души, а живые души умерших, продолжающие витать возле могил, или непогребенных своих тел: это человек, попросивший друга привязать себя к дереву, чтобы остаться на родной земле, вросши костями в дерево, это пятилетний мальчик, сброшенный вместе со всеми остальными в яму и сожженный, это женщина, которая была беременна и у которой разрезали живот, вытащили еще не родившееся дитя и разрубили его на части, это мужчина, которого бросили на растерзание голодным псам и т.д. Описание предсмертных чувств и ощущений пятилетнего мальчика, сожженного заживо в яме вместе с остальными аульчанами, свидетельствует о том, что герой «проживает» все это вместе с ним: «Нас поставили на краю ямы. ... В лесу темно, становилось прохладно. Когда в яме зажгли костер, я подумал, что это для того, чтобы погреться, и подвинулся ближе к краю, но мать схватила меня и прижала к себе.... Рыжебородый взял меня за шею одной рукой и поднял, плюнул мне в лицо и бросил в яму. ... что - то упало

на меня, падало еще и еще, мальчики, девочки, среди них и совсем маленькие.... Огонь стал жечь мне руки, колени. Нана!.. сверху на меня давит что-то тяжелое,... дым лезет в нос, рот, пламя кинулось мне в лицо, сожгло губы, нос, веки, обьяло волосы. ...Но кто-то же должен забрать меня отсюда? Горячий дым идет через мой рот, огонь лезет внутрь меня, расплавляет мои мозги! Нана! Тата!.. Бабушка.... Но и они горят. Сгорая, забыли обо мне, удаляются, черные и застывшие.... Огонь взорвался в моей голове. Я поплыл по огромному морю света»...[576; 71]. Приведенный отрывок примечателен еще и тем, что автор фиксирует события, применяя мифопоэтические способы, и описывается сам процесс перехода из одного мира в другой.

В образной системе романа Д. Кошубаева также присутствуют герои, находящихся на грани реального и ирреального миров. Герои живут и действуют в реальном физическом мире и одновременно проявляются в мире теней, или наоборот, тени ушедших посещают мир живых. К примеру, бабушка главного героя Альберта Крымова Барымбух, будучи уже похороненной, встречает возвратившегося в город внука в своем доме. Она переправляется из мира мертвых в мир живых, «взмахивая «перепончатыми крыльями»;

Концептуально значимыми оказываются образы Прозектора, Экзекутора и Апологуса, «загадочной троицы», прибывшей в город с определенной миссией: отыскать истинно праведных жителей города Абрага. Их образы типологически сходных с образами библейских героев и мотивами, они - очевидцы Содома и Гоморры, тела их порой «кажутся бестелесными», а Апологус - «ангел с человеческим сердцем», умеет летать, открывать «бестелесной рукой» двери и т.д.

Герои с трансцендентным сознанием, их присутствие в контексте современного романа обусловлено большей частью вторжением мифопоэтики в его семантику и структуру.

Напомним, что, «трансцендентный», по Канту, означает – «лежащий по ту сторону опыта», недоступный познанию. Кант называл трансцендентными «вещи в себе» - обозначение того, что хотя и существует независимо от сознания, но абсолютно непознаваемо.

Трансценденция, по А. Маслоу, это «преодоление своего «Я», своих низших потребностей, с точки зрения вечности, метамотивация и идентификация с тем, что «зовет» к действию. Это чувствительность к внепсихическим требованиям. Фраза «быть в гармонии с природой» предполагает эту способность «поддаваться» внепсихической реальности, быть восприимчивым к ней, реагировать на нее, жить с ней, как если бы ты принадлежал к ней, а значит – быть в гармонии с ней» [195; 256].

Такому человеку, по Маслоу, «присуща поразительная способность распознавать, улавливать тонко проявление лжи, фальши, неискренности,...он способен разглядеть скрытую сущность не только других людей, но различных явлений жизни, которые многими не замечаются»[195; 264]. Такой человек способен видеть реальность в истинном свете.

В гуманистической психологии XX века разработана концепция совершенствования человека, которая вполне применима к этике и эстетике. По А. Маслоу, совершенным является человек, который обладает высокой корреляцией верности долгу, доброты и красоты, сливающимися в единое целое применительно ко всем практическим целям, и имеет низкую степень внутреннего конфликта, благодаря чему у него сохраняется энергия для производительных целей. Такого человека он называет «самоактуализирующимся».

Эта способность к самосовершенствованию, способность эволюционизировать, восходить поступательно по ступеням эволюции, по философским понятиям есть категория самоактуализирующегося человека.

Трансцендентное сознание присуще героям куековских романов: Нешару, Ляшину, Тлепшу, трансцендентная позиция присуща и самому автору в романах «Черная гора» и «Вино мертвых».

В мифе трансценденция достигается через инициацию. Исследователи адыгской мифологии справедливо полагают, что «стержневой онтологической категорией,... вокруг которой разворачивается стихия онтологических взаимодействий, является трансценденция. Она непосредственно вытекает из категории игры: трансценденция возможна только в ее пространстве. С другой стороны, достижение трансцендентной цели невозможно для непосвященного героя»[626; 4]. Поэтому выделяются следующие признаки инициированности героя: необычайность его происхождения, невероятно быстрый рост в детстве, изоляция героя, воспитание его вдали от людских глаз, конь из подземелья и т.д.

То, что первобытное сознание было обращено к богу, констатируется многими мифологами. В частности, Кассирер указывает на то, что «ранние формы человеческого сознания....должны быть поняты как священное сознание, сознание Бога – это человеческое сознание, которое не имело Бога вне себя, но которое, хотя не через знание или желание, не по свободному акту воображения, но по самой своей природе содержало в самом себе отношение к Богу»[649].

По Проклу душа человека проходит три ступени: пребывание, похождение, возвращение (Моне, проодос, эпистрофе). Хайдеггер считает, что уход - это непременность, и измена, и риск: уходя от истока, человек оставляет дом и все свое в недостижимой дали. Уход не ручается за возврат. Как сила непременности, уход властвует над человеком. Возвращение – благой дар, урожай жизни, венец существования; оно тоже властвует над человеком как сила целого и цели, как обретение.

Человеческое существование в некотором коренном своем смысле есть именно уход, выхождение из себя, буквально – исступление: логическое

слово «экзистенция» (точнее «эксистенция») т. е. существование и означает «стояние вовне».

Традиционная схема в развитии мифологического героя может быть сведена к следующим стадиям: беззаботное детство; конфликт с матерью и последующий уход из дома, имеющий целью поиски отца; похождения героя, его подвиги и достижение цели [327; 44].

Вторая стадия характерна тем, что герой, покинувший привычную среду, попадает во враждебный незнакомый мир, который предстоит ему освоить. «Для метафизического героя это означает, что все ранее целостные явления, сущности, понятия начинают двоиться под пытливым взором развившегося до рефлексии сознания. Мир раскалывается на две части, и герой оказывается между миром и антимиром». [327; 46]. Обрести внутреннюю гармонию, найти ее и вовне герою помогает инициация-озарение, перерождение, посвящение героя. Это состояние, схожее с озарением (по Марселю), является достаточно иррациональным, не излагается, и чаще всего констатируется как произошедший факт. Оно пронизывает все уровни человека: ментального до подсознательного. После инициации герой обычно получает божественное покровительство и помощников, которыми являются Бог или прекрасная женщина.

«Метафизическая инициация несет герою глубокую внутреннюю гармонию, которая оборачивается и гармонией вовне, ощущаемой во всей вселенной,- отмечает справедливо М. Хакушева, - На фоне вновь обретенной гармонии в нем освобождаются огромные резервы, которые он ощущает и в окружающем мире. В пространстве обретенной свободы происходит переключки с трансцендентным. Только в этой стадии человек обретает возможность свободного выбора, быть творческим, созидательным, реально влиять на окружающее»[327;10]. Или, говоря словами экзистенциалистов: «Человек должен обрести себя и убедиться, что ничего не может его спасти от себя самого, даже достоверное существование Бога» [276; 344].

Приведя себя в состояние гармоничного единства и цельности, человек, как любая цельность, по Шеллингу, сам становится причастным к Абсолюту. Такой человек – герой, постигший универсальную гармонию, обретает планетарное мышление.

Присутствие трансцендентных героев в современном адыгском романе связано прежде всего с творчеством Н. Куека. В его романах «Черная гора» и «Вино мертвых» изображена целая плеяда героев, которым присуще качество трансцендентности в той или иной степени: Мазаг, Нарыч, Нешар, Ляшин, Фэнэс, Тлепш. В романе «Черная гора» к примеру, принципы образостроения резко отличаются от всех остальных произведений уже тем, что автор подвергает максимальной мифологизации практически всех героев. Надо отметить, что героев повести, и главных и второстепенных, совсем немного: Мазаг, Нешар, его отец Нарыч и его мать, Девочка и трое солдат-захватчиков. В романе присутствуют также образы-символы - Черная гора, Чудище, Одинокый всадник, а также собирательный образ «невидимых, которые видят нас».

Судьба главного героя романа также отражает известную мифологическую схему пути героя, покидающего дом, скитающегося, проходящего через испытания, затем инициацию и возвращающегося домой «просветленным». Причем в романе отражен не только путь его физических скитаний, но и нравственных его поисков и мучительных рефлексий о смысле жизни, добре и зле, человеке и космосе. Недаром имя героя - Нешар, что означает - Слепой, и событийная канва внутренней сюжетики отражает его путь к внутреннему просветлению - трансценденции. Маленький по объему роман столь многопланов, что приходится говорить о нескольких уровнях его прочтения и подбора для этого соответствующих «мифологических «ключей».

Автор наделяет своего героя метафизическими способностями: он «течет с водой» и «летит с ветром», может пребывать одновременно в нескольких планах (реальном и ирреальном), превращаться в птицу, дерево,

цветок, камень, понимать язык растений и животных, ощущать мысли и чувства других людей, перемещаться свободно во времени, постигать прошлое и т.д.

По возрасту Нешар молод, ему идет шестнадцатый год, описание физической внешности ничем особенно не отличает его от сверстников: «Крепкококостный, как говорят о таких, обещает стать настоящим богатырем. Большие черные глаза под тенью густых ресниц. ...Он может стать и хорошим пахарем, и храбрым воином» [576; 9]. Но мудрый старец Мазаг увидел в нем главное, что его интересовало больше всего – огромное сердце, способное обогреть и осветить целый народ. Мазаг считает, что именно Нешар может стать «новым семенем для своего народа», и потому хочет вернуть его на родную землю, помочь прозреть ослепшему от потрясений, горя и жестокостей молодому человеку. Но прежде чем прозреть и обрести душевное равновесие, юноша проходит еще через многие испытания и страдания.

Что Нешара заставляет покинуть свой дом и оправиться в скитания? Во-первых, загадочная гибель отца после встреч с Черной горой и последовавший за этим уход матери, во-вторых, начало войны. Однажды после гибели отца, проснувшись, он не только не обнаруживает матери дома, но и замечает тотальные перемены вокруг во всем, что окружало его: «Река в пламени, деревья в зеленом огне. Высокие травы лижут воздух огненными языками, камни, овеваемые ветрами, светятся, как огромные горячие угли. Только тропка, по которой ушла мать в горы, не тронута пламенем. Нешар ушел в горы этой ж тропкой. Не за матерью пошел, сердце подсказывало ему, что он больше не увидит ее, поэтому не бежал, не спешил, шел спокойно сквозь пламя, которое не трогало его» [576; 34]. Итак, герой отправляется в путь, символически обозначающий путь познания добра и зла, а автор задается вопросом: «Куда идет человек, у которого для счастья изначально есть все: трава, деревья, небо, цветы, способные приютить, дать покой, радость, умиротворение». Но человек всегда покидает свой родной дом,

чтобы познать мир, увидеть чужие дома, земли, страны, народы, сравнить с теплом своего дома, земли и в конечном итоге придти к выводу, что лучше родного дома, родной земли, родины, ничего не бывает.

Вернемся к главному герою «Черной горы» Нешару, потерявшему родителей, покинувшему свой дом и оказавшемуся перед угрозой еще одной и самой сокрушительной потери – родины. Много войн прогремело на адыгской земле, но эта была самой страшной, ибо грозила обернуться национальной катастрофой. Война обратила родную землю в сплошные пепелища, а оставшихся в живых адыгов – в беспомощные и жалкие массы людей, в поисках спасения и земли обетованной ринувшихся через море в Турцию. Нешар тоже движется к морю через родные земли, где некогда процветали адыгские аулы, и видит лишь «кровь, плач, трупы, черные деревья, черное небо». То, что он видит, повергает его в такое отчаяние и причиняет душевные муки, что ошеломленный юноша теряет способность адекватно реагировать на происходящее и видимое, становится слеп и глух сердцем. Отметим параллельно, что слепота в мифологическом мышлении символизирует в его инициации смерть героя перед его последующим воскресением, просветлением, духовным возрождением. Герой, как правило, во время или перед инициацией посещает царство мертвых в поисках ответа на мучившие его вопросы. Путь Нешара к морю через пепелища, его «встречи» с бывшими жителями этих земель и общение с их душами (у мифо-метафизического героя есть способность вернуться в прошлое и проживать последние минуты вместе с погибшими), но это, собственно говоря, и есть его посещение мира мертвых, обозначаемое в мифологии, как нижний мир.

Автор описывает скитания героя, смещая временные и пространственные пласты, чередуя реальность и миф, конкретные образы, через которые выразились конкретные трагические реалии войны, и мифологизированные образы, несущие символику вечных, абстрактно-философских начал. Страдания и испытания, через которые юноша

проходит, напоминают, в определенной степени, дантовские круги ада. Взгляд Нешара совершенно бесстрастно фиксирует печальную череду трагических картин, встречающихся на его пути. Отметим характерную деталь: сколько бы страданий и бесчеловечности и встретилось на пути героя, он ни разу никого не проклял, не воспылил ненавистью или агрессией.

Нешар, много дней скитающийся в одиночестве, оказывается на краю обрыва, над пропастью, которая уходила вниз и «исчезала в такой глубине, что казалось, там, на дне ее, может открыться иной мир». Далее Нешар увидел на поляне внизу то, что потрясло самые глубины его души и пробудило от полусонного состояния: В самом низу на поляне сидели три голых мужчины, а «перед ними стояла девочка лет семи с невидящими застывшими глазами. Растопыренные худые руки ее, все ее тело били судороги. Она была в одной намокшей от пота и прилипшей к телу ночной рубашке....Девочка смотрела на солдат. ...Это были глаза, которые неожиданно увидели самое страшное в мире зло. Ее худенькое тельце вздрогнуло, она закричала леденящим душу предсмертным криком и упала на землю. Солдаты рассмеялись» [576; 46]. Нешару показалось, что рушится, переворачивается мир. К частной трагедии одной маленькой девочки на адыгской земле подключается вся вселенная: «Проснулись жестокие ветра, тревожа столетние пепелища, бросая ему в лицо холодные снега, горячие пески и острые камни... Горы встревожились,дохнули вулканами; упало солнце с неба, испуганный месяц проскочил низко над горизонтом.... Восставшие травы ...поднялись выше деревьев и, неистово бушуя, царапали небосвод»[576; 47]. Реакция героя и происходящие события в описании автора носят вариативный характер. Первый вариант - с героем происходит нечто такое, что вселяет в него силу, и перед ним «пространство расступилось, ему стало все видно и понятно», и он совершает два действия в разных планах. Он предстает перед тремя раздетыми мужчинами, подхватывает полураздавленную девочку и идет к пропасти, приказав солдатам идти за ним следом.

Описание полета над пропастью, затем над бескрайними просторами мира есть условное обозначение пребывания героя в высшем мире. Три «зверя»-солдата, следовавшие за ним, скоро отстают. Нешар видит ужасающее будущее этих «человекозверей»: «будете умирать годами, пока звезды не превратятся в пыль». Нешар же с девочкой воспаряют все выше и выше, как Данте со своей Беатриче из «Божественной комедии», Полет происходит как бы в другом временном измерении. В высоких небесных сферах девочка превращается во взрослую девушку, на лице которой «отражалась вся красота мира». Благодаря доброте героя она вступает в возраст, которого ей «не дали достигнуть». Она наставляет Нешара: «страдания не ослепляют того, кому Бог дал настоящее мужество». Сила духа девочки, оставшейся чистой и прекрасной душой, изумляет его, помогает прозреть, подпитывает силой и уверенностью в своем особом предназначении. Диалог двух героев на небесах – это общение двух светлых чистых и высоких душ. Таким образом, трансценденция – высшее просветление героя состоялась в высоких небесных сферах: «тело Нешара, рассеянное по всему миру, возвращалось к нему, к сердцу и разуму его, собирало себя отовсюду, обрывая тысячи нитей, но не чувствуя боли».

Следующий вариант его действий: он опять оказывается перед голыми солдатами и беспомощной девочкой. Нешар «взял девочку на руки, прижал к сердцу и унес далеко, похоронил в густой тени огромного дуба». Третий вариант еще более пессимистичен и отображает безысходность ситуации, в которой оказался герой: «Он по-прежнему стоял на краю высокого обрыва» и беспомощно сверху смотрел на уснувших пьяных солдат и находящийся рядом белый комочек полураздавленной девочки. И понимал, что он сейчас не может добраться до этого маленького кусочка земли в бездонной пропасти».

Этот эпизод примечателен и своими интертекстуальными связями, в частности, с «Божественно комедией» Данте. Описание полета над пропастью Нешара с девочкой и солдатами напоминает первый круг ада из

знаменитой поэмы Данте, где несут наказание те, «кого земная плоть звала», «кто предал разум власти вожделений»:

И как скворцов уносят два крыла,
В дни холода, густым и длинным строем,
Так эта буря кружит духов зла

Туда, сюда, вниз, вверх, оромным роем;
Им нет надежды на смягченье мук
Или на миг, овеянный покоем [559 ; 24-25].

Этот эпизод, интересен еще тем, что Н. Куек изображает переход из одного мира в другой, «раздвигая пространство» и меняя временные измерения. В других местах романа подробно описывается пограничное состояние героев между этими мирами. К примеру, Нешар, воспроизводя предсмертные ощущения пятилетнего мальчика, брошенного в яму и сожженного вместе со всеми остальными аульчанами, подробно восстанавливает очередность событий и переход из мира живых в мир умерших.

Трансцендентное состояние души героя описано и в финале романа., когда Нешар оказывается в утробе Черной горы вместе с девочкой. Известно, что традиционный для мировой мифологии мотив заглатывания и извержения наружу героя чудовищем имеет инициационный смысл: пребывание в желудке чудовища, зивотного дает герою магические силы и власть над ним, ибо еде дает единосущее со съедаемым. Нешар, будучи в утробе мифического чудовища-черной горы, также проходит через инициацию: он осознает, как «все боли мира достигают его, а тело, увеличиваясь, раздвигает темноту; сердце растет; пуповиной, связывающей его со светлым ликом на Горе, он получает эти силы так же, как получает ребенок пищу в утробе матери, они растворяются в нем, и в муках зарождается внутри него Свет» [576; 113].

Примечательно, что утроба Черной горы в данной ситуации является также и символом материи-матери-земли, которая в результате эволюционного процесса должна быть одухотворена, проникнута светом в результате встречи, взаимопроникновения Неба и Земли (опять же речь идет о мифологической мистрии - великом космическом браке между Небом и Землей). Черная гора совершила то, что ей было предназначено самой эволюцией: «...сделав все, что было предназначено ей, и смирившись с тем, что не в ее силах,...затихла», и именно после того, когда она накрыла светоносную душу девочки, то она не смогла проглотить светоносную сущность девочки, ее светлую душу, наоборот, и «тяжело... забеременела»[576; 113].

Свет души девочки, оказавшейся в утробе Черной горы – тьмы – материи, начинает расти, вырывается наверх и рассеивает тьму в утробе горы. Этот свет тянется вверх на воссоединение с Небесами, одновременно пуская корни в земле в виде дерева внутри горы. И Нешар тоже оказался в утробе горы (автор не уточняет, каким образом, но отмечает, что он «не чувствует себя невольным пленником горы», то есть его пребывание в ней – символ познания горы - тьмы – хаоса). Собственно говоря – именно за этим и пускается в путь каждый мифологический герой. Финал романа не эсхатологичен по своей сути, ибо герой, связанный с вознесшимся над горой светлым ликом девочки (великое материнское начало) словно пуповиной, получает свет, и в муках в нем самом зарождается Свет. Иначе говоря, инициация героя состоялась уже на земле, в плане физическом, означая возрождение или зарождение нового человека, способного стать светом, солнцем, семенем для своего народа, для своей земли.

Трансценденция героя и его инициация связываются в романе с открытием сердца. Нешар во время одной из напряженных и глубоких рефлексий вдруг слышит голос: «Смотри своим сердцем! Сделай так, чтобы сердце открылось и видело!» И тогда он посмотрел сердцем... Увидел, что «свет направлен не в одну сторону, а во все стороны, нет, не было вообще

какой-то стороны, не существовало ни спереди, ни сзади, ни верха, ни низа, правой, левой стороны – все видит и чувствует одновременно....Сердце растет....Затем он почувствовал, что свет, зародившийся в нем, течет к его рукам теплой кровью, они встрепенулись, как крылья... пальцы раскинулись, как ветвистые молнии... Свет покинул пальцы и рассеялся по всему миру... Свет его сердца, не знающий тени, разливается по всему миру, превращается в небо, землю, травы, густые леса, быстрые реки....И время не разделено на возрасты, на сроки – Свет. И нет ни близкого, ни далекого– Свет»[576;105-107].

В романе «Вино мертвых» даны образы бессмертных героев, которые также обладают трансцендентными способностями. Про три-бабушки также говорится, что ее «сердце рассыпано в веках и по всем мирам».

Ляшин является концептуальным героем для выражения философской идеи романа. Он воплощает позитивное начало рода Хаткоесов, в его образе реализуется архетип певца. Он живет в мире звуков, способен воспринимать светящийся звук и звенящий свет. Он «всегда среди людей, играет свадьбы, сочиняет красивые и добрые слова»[572;187]. Он странствует, переходя из аула в аул, запоминает песни, которые слышит в кунацких, затем переделывает их по своему усмотрению. Ляшин – не только веселый, мудрый, развлекающий всех джегуако. Он – рефлексирующий герой, живет постоянно в поисках истины, в мире своих грез и сновидений. Для него это в какой-то степени способ убежать от неустраивающей его действительности. У него открытое сердце, позволяющее ощущать себя в гармонии с окружающим миром. Он верит, что его «жизнь не подвластна забвению, она – бессмертная частица вечности».

Мифопоэтическая модель мира, представленная в романе, и его метагерой - в гармоничных взаимоотношениях, они словно «равны друг другу» и взаимообусловлены. Ляшин видит, чувствует и ощущает тот ирреальный мир, который недоступен восприятию обычных героев, он способен растворяться в нем, находить в нем радость, умиротворенность,

«неземное наслаждение». Автор описывает уроки трансценденции, которые герой получает во время сна: «Я стою неподвижно. Растворяюсь во всем... тело мое становится невесомым, как бы не физическим. Стою, смотрю, то, что я назвал своей тенью, стоит, кажется, справа от меня, чуть сзади. Меня всецело захватило какое-то безмерное наслаждение, ощущаемое настолько сильно, что невозможно ни с чем его сравнить...» [572; 194].

Ляшин культивирует жизнь сердца, души, но при этом не пренебрегает разумом. Он задается множеством вопросов о смысле жизни и пытливо ищет на них ответы, желая обрести мудрость. Как трансцендентный герой, он выступает медиатором между Небом и Землей, миром тонким и физическим. В новелле «Так и будет», где изображаются картины будущего, именно душа и сердце Ляшина становятся своеобразным проводником, «ступают по невидимой тоненькой нити, соединяющей росным следом небеса и землю, Создателя и сотворенное Им» [572; 278].

Фэнэс – еще один сквозной образ, имеющий концептуальное значение. Имя его в перевернутом виде – Сэнэф и означает – «Светлое вино», и как говорится о нем в романе, «в его жилах вместо крови течет вино». «Голова ему дана, чтобы носить глаза, которые видят сияние винных струй, уши – чтобы слышать, как эти струи вливаются в бессмертный рог, рот – чтобы опустошать этот рог, посылая его в ненасытную утробу, а язык, чтобы дочиста вылизывать сладчайшее дно опорожненной бочки. О-ха-хай!» [572; 106]. Фэнэс принимает мир таким, как есть, без вопросов и претензий. Он уверен, что человек рожден для счастья, а не страданий и видит во всем только положительную сторону. Мудрый весельчак и балагур Фэнэс подкупает своим жизнелюбием и напоминает раблезианских героев из «Гаргантюа и Пантагрюэля» далеких патриархальных времен.

«Я пьян от этого прекрасного мира, и сам этот мир пьяный от созерцания собственных достоинств и от радости своего существования, я же, выпивая божественный напиток из нектаров его, привожу себя в соответствие с ним. Посмотри, как все блестит, сверкает, цветет, зреет, в

каждом растущем и живущем – дух и свет небес, нельзя омрачать этот прекрасный мир унылым взглядом и скучным словом... Как тебе объяснить, что человек равен всему и все равны ему?»[572;105]. Такова жизнеутверждающая позиция Фэнэса, противопоставленная в романе разрушительному началу, выраженному через воинственных представителей династии Хаткоесов. Фэнэс не собирается умирать, а если ему и суждено будет умереть, то он предлагает «похоронить его стоя», ибо ему «не нравится дурацкий обычай: укладывать в яму так, словно отправляют спать под землей». К тому же Фэнэс и на «том свете» собирается пить вино – «вино мертвых», что было бы затруднительно в лежащем положении. Герой убежден, что «неблагодарно с его стороны явиться к Богу мертвым»[572; 233].

Вечно юный поэт Ляшин и мудрый весельчак Фэнэс - антиподы, одновременно дополняющие друг друга. Их бесконечные диалоги, продолжающиеся в веках, выражают квинтэссенцию философской концепции романа.

Но в отличие от Ляшина, его друга-напарника, Фэнэса в жизни устраивает все. Для него жизнь - это праздник, который всегда с ним, он в нем – главный герой и наслаждается всем, что так щедро одарил его Создатель. По философии Фэнэса у человека изначально было и есть все, а значит, и он изначально должен быть счастлив и благодарен Богу за подаренный ему сверкающий, блистающий, вибрирующий радостью мир.

В контексте романа «Вино мертвых» присутствует еще один герой, обладающий ярко выраженными трансцендентными свойствами. Это богочеловек Тлепш, прообразом которого является мифологическое божество Тлепш, бог кузнечного ремесла и огня. Но прежде чем приступить к анализу художественного образа Тлепша из романа «Вино мертвых», отметим, что мифологический образ Тлепша стал прототипом образов и других авторов: Ю. Чуяко, Д. Кошубаева. И нам представляется весьма любопытным и продуктивным в ракурсе исследуемой проблемы рассмотреть,

как образ мифологического божества Тлепша и связанный с ним мотив кузнечества реализуются в контексте романов Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке», Н. Куека «Вино мертвых», Д. Кошубаева «Абраг» и выявить варианты его художественной трансформации. Проведение подобного анализа интересно еще и тем, что речь идет об авторах с совершенно разными творческими почерками и методами воспроизведения действительности: от реалистических до постмодернистских.

Образ Тлепша, нашедший полнокровное художественное отображение во всех трех романах, занимает значительное место в пантеоне адыгской мифологии и носит, по словам исследователей, черты культурного героя. То есть он не только бог огня и кузнечного ремесла, бог-кузнец традиционно наделяется и магическими способностями, умением лечить людей и т. д. В частности, вот что пишет об этом А. Ципинов: «Деяния культурного героя осуществляются прежде всего богами. Опыт мировой мифологии свидетельствует о том, что боги сначала живут в «своем» мире, дистанцировавшись от людей....некоторые элементы образования богов нартского эпоса свидетельствуют о том, что традиция «некогда» располагала их отдельно от нартов, обитавших на Земле. На уровне мифологем закрепились и акты «приземления» богов и их воссоединения с нартами. Это происходит или по доброй воле самих богов, как в случае с Тлепшем, который, «уподобившись людям, ушел к ним», или по желанию нартов.... Известно, что к самым архаичным функциям «культурного героя» относятся изготовления различных орудий производства. Эта роль сохраняется в адыгской мифологии за богом кузнечного ремесла Тлепшем, впервые создавшим серп, щипцы». [355;139]. Исследователи нартиады указывают также на то, что «срисовывание» названных орудий героями с тех или иных явлений природы свидетельствовало об архаичности этих мотивов. Так, прообразом серпа была луна, ... а механизм щипцов «подсказан» лежащей на дороге убитой змеей»[584;349-350]. Проведение у постели больного

магического обряда «чапщ» и исполнения врачевальных песен также традиционно связывается с именем Тлепша.

В романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» (1993 г.) мотив кузнечного ремесла получает широкое развитие и творческое осмысление, выливающееся в глубокий и многозначительный тезис: «мастерство нельзя убить...». С первых же страниц романа читатель знакомится с преданием о кузнецах из родов Мазлоковых и Челестеновых, история которых уходит в далекие времена средневековья. Два известных кузнеца, истинные мастера своего дела, слава о которых распространялась далеко за пределами их аула, ковали великолепные сабли и кольчуги, а затем проверяли на прочность, надевая на друга свое изделие. Легенда гласит, что однажды Челестен погиб от пули, пробившей кольчугу, изготовленную Мазлоковым. С тех самых пор враждуют две семьи, подобно шекспировским Монтекки и Капулетти, и предание о двух легендарных кузнецах реально отзывается в жизни и судьбах представителей этих семей.

Курган, в котором захоронены два кузнеца и который собирается раскопать главный герой романа Сэт Мазлоков – своего рода «эпицентр», сюжетное ядро, от которого ведутся нити повествования практически ко всем остальным героям. Он же является структурообразующим центром, связывающим разные временные пласты романа, точкой, где пересекается прошлое и настоящее, где решается судьба не только кургана, но и всего аула перед его затоплением. По мере разворачивания сюжетной канвы романа мотив легендарных кузнецов получает дальнейшее развитие, обретая форму семейного предания и отзвучав в судьбе главного героя Сэта Мазлокова разлукой с любимой девушкой из рода Челестеновых. В конечном итоге, по верному замечанию Е. Шибинской, «кузнец становится символом родовой чести, мужества, достоинства. А затем вновь обретает реальные черты в образе кузнеца Урусбия Юсуфокова». [528; 29].

История Тлепша, рассказанная дедушкой Сэта Хаджекызом, получает дальнейшее развитие в образе современника Урусбия Юсуфокова, в

биографии которого обнаруживается много любопытных параллелей с деяниями мифологического бога Тлепша. Автор ненавязчиво проводит эти аналогии, связывая историю и современность, миф и реалии сегодняшнего дня. К примеру, история аульского кузнеца Урусбиа, повествующая о его пребывании на Печорке во время Великой Отечественной войны и о том, как он изготовил медицинские щипцы, спасшие жизнь роженице, «удивительно гибко переплетается с легендой о том, как Тлепш выковал первые клещи в стране нартов. Реальный и легендарный образы, сливаясь, образуют один – знак трудолюбия, созидания жизни, что убедительнее всего характеризует народ». [528; 29]. С замечанием критика трудно не согласиться.

В романе получает своеобразную современную интерпретацию и рассказ о Тлепше, отправившемся, по наущению Сатаней, искать край света. Хаджекыз и шиблокохабльские старики рассуждают по этому поводу таким образом: «...если бы Тлепш нашел край света, он непременно вернулся бы и рассказал бы о нем...» [601; 307].

Одним словом, образ Тлепша и преломляющаяся через него тема кузнечного ремесла в романе Ю. Чуюко приобретают нравственно-эстетическое звучание и смысл, проводя идею сохранения и приумножения художественно-эстетического опыта народа. Мифоэпический материал, задействованный в романе, является прочной опорой в создании реалистического образа современника, в выражении идеи преемственности поколений и сохранении народных традиций.

В философско-мифологическом романе Н. Куека «Вино мертвых» одна новелла посвящена именно Тлепшу и называется «Он, это бог, сотворен Хаткоесами». Эта новелла, будучи заключительной в кольцевой композиции романа, значима как в плане структурирования романа, так и в семантическом выражении его философской идеи.

Содержание новеллы восходит к космогоническому мифу об умирающем и воскресающем боге. А. Шортанов пишет: «В мифологии адыгов Тлепш не только кузнец – он чародей, и лекарь, и философ-мудрец, и

бог, именем которого клянутся». «Вера в сверхъестественную силу Тлепша как покровителя огня и железа и обусловила множество его функций» [376; 98].

Из вышеперечисленных качеств или функций Тлепша автор акцентирует внимание на двух: Тлепш— мудрец, и он - бог. Отметим сразу, что автор отходит от узко детерминированного толкования языческого божества и создает свой миф о боге с неограниченными возможностями, пребывающем в вечности и беспредельности пространства. Философской основой новеллы является осмысление сложнейших философских категорий: что есть истина, человек, бог, что делает человека богоподобным, что есть время и каковы большие и малые циклы времени и т. д.

Новелла начинается с того, что Тлепш начинает осознавать, что он - бог, и в то же самое время начинает умирать. Одновременно приходит осознание какой-то связи с человечеством, о котором раньше не задумывался, ибо все было целостным и являлось частью его.

Предсмертные размышления Тлепша о жизни, человеке, вечности бытия перекликаются с эпикурейскими мотивами античных поэтов и философов: Эпикура, Лукреция, Овидия. «Тлепш теперь знает, что он бог.... Если мир, который он теперь стал видеть в отдельных предметах и явлениях, живет, порождая одних, чтобы исчезли другие, если это и является основным свойством жизни, и он это знает и думает об этом, тогда что ж, он тоже имеет начало и конец? Но что это можем значить? Ведь ничто не исчезает, только меняется.... Мир вечен, и все, что в нем, тоже вечно». Эта вечность даруется тому, кто живет любовью и «может сотворить в себе бога» [572;287].

В новелле практически нет сюжета в обычном его понимании, ведущей является мысль героя, его поиски истины, размышления о том, что есть Бог, что собой представляет человек, и что его приближает к богам, делает побогоподобным. Весьма примечательно, что для размышлений языческого божества характерно ощущение существования чего-то более всеобъемлющего, целостного, единого.

«Трансценденция означает также стать Божественным или богоподобным, выйти за пределы чисто человеческого, - отмечает Маслоу, - Это достижение очень высокого уровня, Божественного или богоподобного. И это часть и потенциал человеческой природы, часть, соответствующая высшим возможностям человека. Трансценденция относится к высшим и в максимальной степени включающим, или холистическим уровням человеческого сознания, поведения и отношения – как к цели, а не средству – к себе, к значимым другим, к людям вообще, к другим видам, к природе и космосу» [195; 259].

Образ Тлепша дан в антиномии с простыми смертными. Автор противопоставляет гармонию божественного мироощущения психологии обычных людей, «ни одной минуты не остающихся спокойными: бегающих, страждущих, воюющих, погибающих, испуганных, радостных, печальных» и т. д. Тлепш размышляет о том, что мешает человеку стать богоподобным, и в его памяти всплывают поучения людей, с которыми «всегда был чем-то связан»: «Не смотри так часто в небо... Бесконечность заставит тебя забыть уголок, где ты родился, высота неба поразит тебя и поселит в твоём сердце беспомощность и бессилие. Небо бездонно, беспредельно и вечно, ты забудешь о земных делах и захочешь уподобить свою жизнь немеркнущему свету звезд»;

Но Тлепшу-человеку были чужды эти поучения и дороги совершенно иные заповеди, которые позволили герою возвыситься до богочеловека: «Ты выпьешь глоток воды, и она с того мгновения утвердится в тебе, и все воды в мире будут всегда знать тебя и отождествлять тебя с собой. Вода – во всем и везде»; «Возлюбивший небо, уподобивший своё сердце летучим облакам, вышел за грани видимых человеком пределов»; Мифологемы воды, воздуха, света, звука, земли, присутствующие в этих философских сентенциях – масштабны с одновременным обнажением глубинной сути и предназначения каждой стихии. Завершается новелла тем, что Тлепш умирает, «Солнце, которое он носил в себе тысячелетиями, покидает его», ибо завершился еще

один, очередной большой «цикл вечности, на уровне галактик и солнечных систем меняющий орбиты планет». Но в это же время на земле рождается маленькое человеческое существо – сын Тлепша и Адюх, в котором течет кровь нартов, а сердце его, как и у Тлепша, равно всему миру и подобно солнцу. С этого солнцеподобного мальчика, перенявшего все лучшее у Тлепша, начнется новый цикл жизни для людей. Адюх и «мать людей» Сатаней будут воспитывать его, бережно возвращая в нем «божественное семя», и рассказывать о том, «что небо бесконечно, просторы беспредельны, и вечность даруется тому, кто может сотворить в себе бога» [572; 293]. И мальчик взойдет, как молодое светило, знаменуя начало новой жизни, не знающей конца.

Авторский миф проводит гуманистическую идею о том, что боги рождаются не на небесах, что они восходят от людей, хотя и «созданы из воздуха, неба и воды. Они сотворены из вечности, той вечности, которую мы, люди, носим в себе. Они вскормлены нашими надеждами и являются хранителями наших надежд».

Таким образом, трансформация образа Тлепша в романе Н. Куека носит характер глубокого, многозначного и творческого переосмысления, выражающегося, прежде всего, в развитии философского начала.

Несколько иные художественные решения для отображения образа Тлепша в романе «Абраг» находит Д. Кошубаев. Весь пантеон адыгских божеств изображен в романе с глубокой иронией, характерной для поэтики постмодернизма. Образ Тлепша не исключение в этом ряду, и повествование о нем начинается с ироничного замечания о том, как Тлепш «перековал все орала и мечи в Стране Нартов». У бога-кузнеца, на досуге обнаружившего «тягу к философствованию», появляется мучительный вопрос: «В чем смысл мира?». Однако, в отличие от Н. Куека, автор сосредоточивается отнюдь не на божественных качествах Тлепша и его способности к философствованию, наоборот, акцент делается на антропологичности героя, его человеческих качествах. Тлепш, по утверждению автора, «будучи человеком действия, не

долго думая, отправился на поиски ответа». Описание странствий Тлепша, продвигавшегося «строго на Запад» на своих железных ногах - протезах, «которые он себе сам соорудил и приклепал» и которые, к счастью, не натирали мозолей», а также его встречи, приключения свидетельствуют об отходе автора от привычных для эпической традиции стилевых канонов и нахождении иных постмодернистских приемов. К примеру, вот как описывается встреча Тлепша и мирового дерева-женщины: «когда Тлепш достиг берега моря, он увидел дерево необыкновенной красоты. Дерево зашелестело, листва его раздвинулась, и перед ним возникло женское лицо, излучающее свет.

- Ты что там делаешь на дереве? – спросил он. – От кого прячешься, красотка?

- Я не красотка, - ответило лицо, - я мировое дерево - женщина. Моя вершина касается неба, и корни уходят до девятого дна земли, и я знаю все тайны. А ты кто такой?

- Я Тлепш, меня родила нерожавшая мать, а отец, не знавший отцовства, меня называет сыном.

- Сирота, что ли?

- Почему это, - обиделся кузнец, - бог я ». [570; 45].

Образ Тлепша в авторской интерпретации наделен человеческими слабостями, он предстает таким же обидчивым и уязвимым, как простые смертные. В нем также типизируются черты народного умельца, способного изготавливать удивительные виды оружия, поражающие одновременно нескольких врагов или сражающихся самостоятельно и т. д. Авторская позиция, лишенная всяческих попыток героизации эпоса или восторженного романтического отношения к традиции, нашла отражение как в образе Тлепша, так и в идее всего романа, задуманного как способ «вернуться к прошлому с понимающей улыбкой».

Подводя итоги разговору об образе Тлепша и связанным с ним мотивом кузнечества и характеру его художественного преломления в

произведениях современных авторов, можно заключить, что художественная трансформация данного образа носит глубокий, творческий и самобытный характер.

Используемые писателями Ю. Чуяко, Н. Куеком, Д. Кошубаевым разные творческие методы от реализма до постмодернизма лишний раз свидетельствуют о новом этапе в развитии современного адыгского романа, характеризующемся активным и творческим взаимодействием с мифоэпической традицией.

Помимо рассмотренных образов, являющихся мифологизированными в той или иной степени, в контексте данных произведений присутствуют образы собственно мифологических божеств, как, например, в «Абраге» Д. Кошубаева и «Вино мертвых» Н. Куека, или в виде аллюзий к ним: «Сказании о Железном Волке» Ю. Чуяко.

В романе Д. Кошубаева широко представлен пантеон божеств адыгской мифологии: верховный всемогущий Тха, стоящий над всеми (Он же Уашхо), Тлепш – бог кузнечного ремесла, Тхаголедж – бог земледелия, Псатха – бог души, Созереш – бог благоденствия, Мазитха – бог лесов, Амыш – бог скотоводства. Их изображение приобретает чаще всего юмористическую окраску, соответствующую общей тональности всего романа. К примеру, бог неба Уашхо, наблюдавший за тем, когда Бадыноко грубо отвергает попытки Сатаней соблазнить его, «причмокнул и неодобрительно покачал головой», или он же, увидевший приближающихся Вако-нану с внуком, «быстро ретировался»: «чихнул, блеснул и исчез, не проронив ни слова»[570; 42-43]. Образы одних из героев раскрываются, как мы уже отмечали относительно Тлепша, глубоко и художественно полнокровно, другие являются эпизодическими персонажами.

В романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке» мифологические божества Тхаголедж, Амыш, Ахын, Тлепш, а также хтонические божества Псэхэх, Псыхогуаша присутствуют в виде аллюзий героев, например, Хаджекыза. Имеет место и образ Тхаголеджа, персонифицированный в

маленьком кузнечике, который для земледельцев был первым помощником. Образ покалеченного кузнечика накануне затопления аула становится весьма ярким символом предстоящих разрушений: «Панцирь у кузнечика кое-где был сильно помят, а то и придавлен, одна большая нога неловко отставлена – кончик ее висел на ниточке». Тхагаледж, крестьянский помощник, погибает на раздавленной земле, которая скоро уйдет под воду. «Потом сюда придет Псыхогуаша (Богиня рек). Вместе с водой. А пока хозяйничает Псэхэх (Ангел смерти)», - говорит Хаджекыз. Символика маленького кузнечика, ассоциируемого тружениками земли с богом плодородия Тхагаледжем, перерастает в глобальную идею незащищенности земли, мирного труда, от разгула стихии, от безумства человеческой деяний, направленных на разрушение естественных основ жизни.

*

*

*

Таким образом, мы рассматривали образную систему современного адыгского романа в русле выявления архетипических образов и мифо-структур. В совокупности вся образная система, взятая как единое целое, в определенной степени восходит к архетипу Мирового древа, воспроизводя генеалогическое древо народа-рода через преемственность нескольких и более поколений. Опираясь на мифоэпическую традицию, а также сложившиеся в классической литературе XIX века традиции семейного романа, адыгские писатели строят свои повествования на основе историй семьи или рода, или целого народа. К примеру, роман Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке» повествует о трех поколениях семьи Мазлоковых: Хаджекыз – Бирам - Сэт. Повествование «Черной горы» Н. Куека об адыгах также представлено через преемственность трех поколений: Мазаг – Нарыч - Хаджекыз. В романе «Вино мертвых» главным героем является весь народ, и его собирательный образ состоит из представителей всех поколений, к тому же привязанных к самым важным, ответственным периодам из истории народа. В «Абраге» Д. Кошубаева три поколения прослеживаются

следующим образом: Барымбух – Сатаней - Альберт Крымов. Присутствие представителей трех поколений в семье является гарантом успешного воспитания детей в духе национального опыта, памяти, преемственности традиций.

Наряду с этим представляется возможным провести в самом общем виде типологическую классификацию героев по нескольким параметрам. Например, по поло-возрастному принципу она может быть представлена тремя категориями:

1) мудрые старцы, носители и выразители многовекового народного опыта. Их возраст обычно составляет от ста до двухсот лет (Мазагу-двести лет, Нарычу - сто лет, Предводителю - сто лет, убитому безымянному старику из «Черной горы» – сто лет).

2) молодые люди юношеского возраста или чуть постарше, находящиеся на пути поиска истины, духовно-нравственных обретений. Как правило, это главные герои повествований: Нешар, Сэт Мазлоков, Альберт Крымов, Ану.

3) третью категорию составляют женские образы, которые, в общей сложности, независимо от возраста, являются носителями красоты, мудрости, света и милосердия (Сатаней, Адиюх, три-бабушки, Гошанда, Амида, Ахумида, Суанда, Гупсэ, Девочка). Показательно, что в женских образах красота героини воспроизводится с опорой на мифоэпическую традицию: она сравнивается с солнцем, луной. Их образы (Сатаней, Адыиф) амбивалентны и представлены в единстве парных оппозиций: они мудры, прекрасны, одновременно коварны и опасны, в чем выражаются приметы архаичного сознания с дуалистическим восприятием мира.

Классификация образной системы современного романа по соотношению эпического и мифологического начал и возрастанию мифо-эпической составляющей, выглядит следующим образом:

1. Реалистический герой с элементами мифологизирования или носитель мифоэпического сознания - Хаджекыз Мазлоков, Урусбий Юсуфов, Осман Челестэнов, Предводитель.
2. Мифоэпические герои, вводимые непосредственно в контекст романа: Сосруко, Бадыноко, Батраз, Ашамаз, Адиюх, Кунтабеш (Шабатнуко).
3. Мифологические персонажи – божества, вводимые непосредственно в контекст романов: Тхаголедж, Амыш, Ахын, Созереш, Тлепш.
4. Культурные герои – Сосруко, Сатаней, Тлепш, Мазаг, Нарыч, Нешар.
5. Мифологизированные литературные герои как продукт авторского мифотворчества: Ану, Прозектор, Прокуратор, Экзекутор, Нешар, Мазаг, Нарыч, три-бабушки, Ляшин, Фэнэс. Эта группа может иметь несколько подгрупп: а) сквозные образы с присущими им элементами бессмертия и метафизическими свойствами. Они проводники, осуществляют связь между мирами живых и мертвых; б) трансцендентные герои: Нешар, Ляшин, Тлепш. Признаки инициации героя в мифологическом сознании – получение магических способностей, умение превращаться или превращать кого-то во что-то и т.д.
6. Образы-символы – Одинокый всадник, Черная гора, Железный волк, дубы-черкесы.
7. Женские образы – воплощение красоты, мудрости, гармонии, носительницы света: Адыиф, Сатаней, Девочка, Малечипх.

Концепция человека в мифопоэтическом пространстве и времени современного адыгского романа выглядит следующим образом:

Человек – многомерное существо, пребывающее одномоментно (без деления на время: настоящее, прошлое будущее) сразу в нескольких мирах (измерениях).

Герои – носители мифоэпических черт гармоничны, они сопряжены со своим пространством, погружены в него и питаются жизненными силами от родной земли. То есть благополучие и состоятельность, реализация всех этих героев так или иначе связаны с пребыванием на родной земле, в которую

успели врасти корнями. Так же важно и второе условие состоятельности героя - выстраивание гармоничных отношений с природой, жизнь в согласии с окружающим миром, космосом: солнцем, луной, рекой, горами, лесом. Человек, не имеющий или не опирающийся на свои истоки в силу разных обстоятельств, обречен на «растворение» в чужой среде, вымирание и деградацию. И наоборот, человек более успешно эволюционирует при наличии соответствующих условий.

В «Абраге» прослеживается метафизичность человеческого бытия, человеческих пороков на всех стадиях развития, что нашло отражение во всех частях романа.

Таким образом, мифопоэтика обогатила образостроение новыми возможностями, пополнила эпические ресурсы авторов. Она привнесла культ света в эпический мир романа и утвердила сердечность как основное качество героев, обозначив сердце основным фокусом жизни и способом постижения мира. Справедливо мнение, что «современный адыгейский роман не ушел от определенного типажа героев, своего рода национального архетипа, с надежным духовно-нравственным основанием личности. Здесь весьма интересна трансформация людей старшего возраста, в особенности стариков; внимательны писатели к диалектике женского характера» [529; 87].

Представляется важным отметить в русле нашего исследования, что в образной системе современного романа проявлена тенденция преобладания архетипических образов над типическими, сквозных образов - над единичными, концептуальных - над локальными.

глава третья

МИФОПОЭТИКА И СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОМ АДЫГСКОМ РОМАНЕ. ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В РОМАНАХ Ю. ЧУЯКО, Н. КУЕКА, Х. БЕШТОКОВА, Д. КОШУБАЕВА

Литературоведы констатируют, что в самой общей форме «литература ищет в мифологии схему и тип, т.е. иначе говоря, модель мира и человека, новые качества художественного моделирования действительности, составляющего общую задачу искусства» [502;285.]

На то, что «при изучении непосредственного функционирования фольклорных элементов в литературном произведении требуется исходить из понимания внутренних связей всех компонентов повествования, когда образы и другие изобразительные средства слагаются в нерасторжимое единство, в котором все взаимообусловлено», - справедливо указывают современные исследователи [114; 68].

По А. Лосеву, понятие «аксиома контекста» значит: «Всякий знак получает свою полноценную значимость только в контексте других знаков.... Никакой знак немыслим в абсолютной смысловой пустоте» [178; 123].

Выше мы уже отмечали, что Е.М. Мелетинский вполне правомерно считает поэтику мифологизирования «орудием семантической и композиционной организации текста» у широкого спектра авторов, приверженцев модернистских, реалистических традиций, а также латиноамериканских или афроазиатских писателей, соединивших элементы модернистской поэтики мифологизирования...с неоромантическим обращением к национальному фольклору и национальной истории...» [200;370.]

Мифопоэтика существенно повлияла и на структуру адыгского романа 90-х гг. XX в., что обуславливает необходимость анализа особенностей этих процессов.

В данной главе ставится задача выявить особенности влияния мифопоэтики на структуру современного адыгского романа, в частности, романов «Каменный век» Х. Бештокова, «Сказание о Железном Волке» Ю. Чуяко, «Черная гора», «Вино мертвых» Н. Куека, «Абраг» Д. Кошубаева, наиболее насыщенных мифопоэтикой. Их романы характеризуются наличием широкого спектра мифопоэтических приемов, мифологем, мифоструктур, бинарных оппозиций, архетипов, обуславливающих особенности их структуры.

Нас интересуют конкретные мифопоэтические способы и приемы миромоделирования в названных романах, как восходящие к мифопоэтическим традициям, так и сводящиеся к неомифологизму, авторскому мифотворчеству, позволяющим воссоздать художественный образ национальной картины мира.

По Ю. Лотману, структура - это «реализация идеи автора» [180; 37]. В отличие от композиции (где предполагается решение расположения предметных и словесных «рядов»), структура – это модель и совокупность отношений, предполагающих трансформацию и развитие в системе определенных закономерностей.

Понятию структуры уделяется достаточно много внимания в исследованиях известных структуралистов: Клода Леви-Стросса, Р. Барта, Леви-Брюля, разработавших определенные концепции в данном вопросе. По Ю. М. Лотману, «понятие структуры подозревает прежде всего, наличие системного единства».

Об этом свойстве писал и Клод Леви-Стросс: «Структура имеет системный характер. Соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого либо из них влечет за собой изменение всех остальных» [651;306].

Ю. М. Лотман отмечает, что «необходимо разграничение в изучаемом явлении структурных (системных) и внеструктурных элементов. Структура всегда представляет собой модель. Поэтому она отличается от текста

большей системностью, «правильностью», большей степенью абстрактности (вернее, тексту противостоит не единая абстрактная модель, а иерархия структур, организованных по степени возрастания абстрактности). Далее исследователь указывает на эту иерархичность внутренней организации текста как на существенный признак структурности [180 ; 26].

Приведем еще одно высказывание Ю.М. Лотмана: «Даже самое схематичное описание наиболее общих структурных закономерностей того или иного текста более способствует пониманию его неповторимого своеобразия, чем все многократные повторения фраз о неповторимости текста вместе взятые, поскольку аномативное, внесистемное как художественный факт существует лишь на фоне некоторой нормы и в отношении к ней» [180;122].

Итак, мы по возможности постараемся выявить основные структурные инварианты мифопоэтики современного романа, которые в совокупности формируют единый художественный образ мира. Для этого необходимо выявить такие традиционные мифопоэтические приемы, как бинарные оппозиции, приемы параллелизма, двойничества, сновидений, лейтмотивы и символы, архетипические структуры сюжета и наиболее востребованные мифологемы национального космоса.

Л.Н. Толстой в своих письмах к А. Фету и Н. Страхову писал о том, что искусство - это «лабиринт сцеплений». Руководствуясь высказыванием Л. Н. Толстого о том, что ни одна мысль не может выразить всего смысла художественного произведения, этого «бесконечного лабиринта сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и тех законов, которые служат основанием этих сцеплений» [596; 269], нам представляется необходимым проследить за системой «сцеплений» разных элементов поэтики и структурных инвариантов в художественном контексте произведений.

Говоря о влиянии мифопоэтики на структуру современного романа, следует отметить, что оно проявилось в каждом случае индивидуально и в соответствии с характером мифотворчества авторов. К примеру, если в

романах «Вино мертвых» Н. Куека, «Сказание о Железном Волке», «Абраг» Д. Кошубаева это влияние было ощутимым и маркировалось, в первую очередь, в структурных изменениях, то в «Каменном веке» Х. Бештокова и «Черной горе» Н. Куека это влияние выразилось в содержании, в отражении мифологического сознания, присутствующем чаще всего имплицитно. Здесь необходимо оговориться, что при этом мы не сводим присутствие мифологического начала в «Абраге» и, особенно, в «Вине мертвых» только к структурной трансформации, в этих романах имеет место широкое варьирование приемов мифологических и мифопоэтических приемов от внешних до имплицитных. И все же обращение к мифу предопределило в данных романах трансформацию структурных форм, что особенно явно прослеживается в сложной архитектонике романов Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке», Н. Куека «Вино мертвых», Д. Кошубаева «Абраг».

Миф о Железном Волке, давший название роману, имеет концептуальное значение не только для семантической, но и структурной целостности. Структура романа, состоящего из двух частей, фактически является реализацией идеи мифа о Железном Волке - мифическом существе, поедающем сердца людей (первая часть «Возвращение всадников»), и реальности, персонифицированной в «городских» и «лесных собак» в «постсоветской Адыгее» (вторая часть «Идущий в ночи»). То есть дальнейшее развитие идеи мифа о Железном Волке структурно обозначается делением романа на две части, смыслом эпиграфов, образами Адыгеи и России, соединением истории и современности в единый образ Времени.

Сложность и многомерность архитектоники романа выразились и в четко выраженной двухполюсной структуре, «которая просматривается и в соотношении двух частей произведения, и в противостоянии идейных центров каждой части». [528; 20.] В первой части «Возвращение всадников» этими идейно-философскими полюсами являются Хаджекыз Мазлоков, дедушка главного героя Сэта, и мифический Железный Волк. Во второй части «Идущий в ночи» на одном полюсе Бирам, отец Сэта, а на другом - тот

же Железный Волк, но уже в лице государственной системы, персонифицированный в бездушных государственных чиновников, «лесных» и «городских собак».

Отсутствие в романе эпического сюжета в привычном представлении актуализирует значимость других структурных инвариантов: эпитафий, бинарных оппозиций, повторяющихся образов-символов, лейтмотивов, соединяющих разные части, временные пласты романа, огромный разброс мнений и психологий разных героев романа.

Роман Н. Куека «Вино мертвых» характеризуется еще более сложной, многомерной архитектурой. Особенностью его структуры является то, что роман состоит из семнадцати самостоятельных новелл, и все они заключены в своеобразную кольцевую композицию. Первая новелла «Кунтабеш и сын Хаткоесов» и две последние новеллы: «Так и будет» «Он, этот Бог, сотворен Хаткоесами») выполняют соответственно функции пролога и эпилога в романе. Они выраженно насыщены мифоэпическим содержанием, здесь все мифологизировано: и пространство, и время, и все герои. Присутствие мифопоэтики в других новеллах и формы ее реализации обусловлены как содержанием каждой отдельно взятой новеллы, так и временем, являющимся объектом изображения. В частности, по мере приближения к современной эпохе, мифологическая составляющая идет по убывающей и уступает место психологическому анализу, углубленному изображению внутреннего мира героев. И все же «окольцованность» мифом всего романа способствует созданию единого поля мифа, мифопоэтическому пространственно-временному континууму, в основе которого неизменно лежит мифопоэтическая модель с трехчленной структурой.

Структура романа Д.Кошубаева «Абраг» не менее сложна и представляет собой роман в романе, с использованием принципа зеркального отражения, автора, выступающего в роли героя и одновременно повествователя. В романе, состоящем из четырех частей, вступления и послесловия, наиболее значимой и объемной является вторая часть,

представляющая экскурс в прошлое эпических героев. Остальные части романа посвящены изображению жизни современного города Абраг. Смещение временных пластов и пространственных локусов формирует в романе сложную структуру с причудливым фантастическим хронотопом, восходящим к мифоэпическому образцу.

Мифопоэтика явилась серьезным подспорьем в сюжетно-композиционной организации текста Д. Кошубаева «Абраг» и обусловила структурно-стилевые особенности фольклорно-мифологического контекста.

Если в рассмотренных романах миф оказал существенное влияние на структуру, выразившуюся в сложной сюжетно-композиционной организации, то в «Черной горе» и «Каменном веке» присутствие мифа ощущается несколько по-иному, реализуясь в глубинных пластах текста, мифологизированном сознании героев. В частности, особенности структуры «Черной горы» определяются, прежде всего, замыслом автора исследовать философские категории добра и зла через конкретику событий Кавказской войны XIX в.

На эту «мысленаправляющую структуру», придающую повествованию признаки философского романа», вполне справедливо указывает Е. Шибинская: «гл. I – Свет жизни и Тень; гл. II – Жизнь под Тенью; гл. III – Борьба с тенью. Что впереди: Тень или Свет?»... Философский роман – не тема и не преобладание философских вопросов, нарушающее пропорции общего содержания произведения. Нетрудно предположить, что это стиль, это структура. [529; 102-103].

Ориентация на мифоэпические формы и сознание в значительной степени определяет жанрово-стилевые формы произведения, его структуру. Особенностью структуры «Черной горы» является и то, что она отражает мифоэпическую модель мира, состоящую из трех миров: верхнего, среднего и нижнего.

Взаимообусловленность структуры и семантики романа с ориентацией на мифологическое сознание характерно и для романа «Каменный век» Х.

Бештокова, состоящего из двадцати семи глав. Части романа, несмотря на кажущуюся внешнюю простоту, отразили движение мысли автора и особенности мифопоэтического сознания героев

Мифологема пути как архетипическая структура сюжета в современном адыгском романе

Для выявления структурных особенностей романов Н.Куека, Ю. Чуяко, Х. Бештокова, Д. Кошубаева, обусловленных влиянием мифопоэтики, особую значимость приобретает мифологема пути, на которой мы намерены остановиться отдельно, рассмотрев ее более детально. Мифологема пути, сопряженная с духовными исканиями и напряженными внутренними рефлексиями главных героев, во внешнем выражении оказывает существенное влияние на сюжетно-композиционные особенности названных романов и особенности их жанроформирования.

Данная мифологема является одной из характерных черт мифопоэтического сознания, часто употребляемая в философской прозе, например: Ч. Айтматова, Г. Матевосяна, Т. Пулатова, О Чиладзе. Следует отметить, что в адыгском романе мотив пути-дороги использовался в качестве структурирующего фактора и в творчестве писателей старшего поколения: М. Эльберда, А. Евтыха, И. Машбаша. В романах Х. Бештокова, Ю. Чуяко, Н. Куека, Д. Кошубаева данный мотив более четко трансформируется в мифологему, сопряженную с архетипической схемой мифологического сюжета о судьбе и странствиях героя. Путь исканий, проходимый рефлексирующими героями этих романов, символизируют как их духовные искания, так и способы организации пространства-времени и оформления национального космоса, определения его ведущих координат.

Прежде чем приступить к анализу способов реализации мифологемы пути в современном романе, следует иметь в виду, что архетипическая структура сюжета обычно состоит из определенных этапов: уход героя из

дома – странствия, испытания – возвращение домой. То есть герой в силу разных причин (поиски отца, желание отомстить за смерть отца) покидает уютный гармонизированный мир матери, семьи, выражающих символику защищенного пространства, и отправляется в странствия, сопряженные с испытаниями, лишениями, страданиями и т. д. Все это в совокупности обуславливает развитие сознания, рефлексию над сутью добра и зла. Для разрешения встречающихся противоречий жизни, ассоциирующихся у героя с раздвоением сознания, появляется необходимость получить «высокое» божественное покровительство, пройти через инициацию. Подобное покровительство в адыгской мифологии чаще всего связывается или с Богом или с прекрасной женщиной. В результате мифологический герой получает магическую силу и становится всемогущим. Отметим также, что инициация есть новое рождение героя, поэтому она символически предполагает смерть и последующее воскрешение героя, его просветление, духовное возрождение, обретение душевной гармонии и т. д. Метафизический герой обретает могущество и возможность добиться своей цели.

Некоторые мифологи (К. Юнг, Н. Фрай) склонны усматривать в мифе об отъезде героя на поиски приключений центральный миф всего художественного творчества, связанный с природными циклами и мечтой о золотом веке. Вокруг этого цикла, по мысли Н.Фрая, «вращается вся литература с ее центростремительными и центробежными потенциями» [633; 565]. Не будучи приверженцами столь радикальных воззрений, близких к тоталитарному мифоцентризму, мы все же признаем, что данный архетип пути является весьма значимым и востребованным в структуре современного адыгского романа.

Рассмотрим, как данная мифологема реализуется в романе-мифе – «Каменный век» Х. Бештокова. Можно уверенно утверждать, что основная идея этого романа связана именно с мифологемой пути главного героя – Ану. На нем лежит печать избранности, он является единственным дореем, оставшимся в живых после войны дореев с эминейми. Ану чудом спасается,

ему удастся переплыть реку, ставшую кладбищем дореев. Итак, герой вынужденно покидает не только свой дом, но и родную землю, представляющую для него освоенное пространство, что приобретает особую актуальность для изображаемого времени. Бросив прощальный взгляд на «родину отцов», полыхающую в огне, герой отправляется в путь. В образе Ану отобразились мироощущения и мировосприятие древнего человека, только начинающего пытливо всматриваться в окружающий мир и познавать его. Оказавшийся на перепутье молодой человек решает идти вверх, к истоку реки, откуда пришел когда-то Черный бык – «вечный хранитель всех душ дореев».

Героя, оказавшегося в полном одиночестве среди чужого, незнакомого ему пространства, мучают страхи, он встречает неведомых ему животных и существ. Весьма примечательной для выражения идеи романа оказывается встреча с Псомордым, неким промежуточным существом между собакой и обезьяной. Это забавное миролюбивое существо упрекает Ану как представителя человечества, в агрессивности, которая, по его мнению, является причиной всех его несчастий. Для него Ану - олицетворение всего человечества, погрязшее в войнах и междоусобицах: «Вы, люди, пошли не своим путем», - говорит ему Псомордый. Псомордый приглашает Ану к себе в лес, где живут его родичи, чтобы «спасти плоть», но герой отказывается принять его приглашение и вести животный образ жизни. Герой получает еще одно приглашение: месяц приходит к нему в гости и осторожно ступает на ветку дерева, он предлагает Ану последовать за ним на небеса. Но герой остается совершенно одинок в глухом лесу(символ «чужого», «неосвоенного», хаотичного пространства).

Натерпевшегося страхов и лишений героя встречает женщина Рану и приводит в свою пещеру, где она живет вместе с Гучу. Ану и Рану родом из племени Орла, живущего в прекрасной плодоносной долине. Люди из этого племени миролюбивы и послушны законам своего сообщества. Но однажды Рану и Гучу нарушили табу, за что были изгнаны из своего племени и были

вынуждены жить изолированно в глухом лесу. Молодые люди пожалели незнакомого скитальца и дали приют возле своего «горемычного очага».

Но вскоре происходят события, радикально меняющие судьбы героев: Гучу на охоте смертельно поражает Черного быка - тотема дореев, и Ану, в свою очередь, убивает Гучу, как это полагается по законам дореев.

Гибель тотема дореев Черного быка Ану воспринимает как негативный знак, герой опять в поисках и размышлениях о характере своих дальнейших действий.

С другой стороны, гибель Черного быка – символизирует, как нам кажется, завершение определенных религиозных представлений в развитии человеческого сознания, если учесть, что Ану - обобщенный символ развития всего человечества. В финале романа описывается, как Ану и Рану «забираются оба на самую верхушку дерева», чтобы оглядеть окрестности. (пространственная ориентация героя не случайна –позволяет «далеко глядеть»). Их «колеблет атакующий ветер» (еще один традиционный символ, ассоциирующийся с переменами).

Далеко глядит Ану,
Ища путь,
По которому можно бы направить
Свою и ее жизнь [552; 115].

Символично, что рядом с ним Рану – женщина из рода Орла. Орел в мировой мифологии, как известно, является символом небесной (солнечной) силы, огня и бессмертия. То есть в ней уже маркирована ее приверженность вертикали. К тому же она прекрасна, добра и мудра. И оба намерены выбраться как можно быстрее из леса, символизирующего жизненные катастрофы и заблуждения.

Таким образом, мифологема пути главного героя есть срединный путь или, по мысли античных философов, путь золотой середины. Главный герой романа отказывается следовать за Псомордым, что есть символ животного мира, и за месяцем (символ небес) и решает следовать своим путем - путем

Homo Sapiens, который сам по себе и есть срединный путь между животным и богом, путь золотой середины. Недаром в древнегреческой мифологии человек обозначался, как детище Неба и земли, то есть некое средоточие духоматерии.

Здесь необходимо вернуться к эпиграфу романа о Фаэтоне, сыне бога солнца. Примечательно, что Гелиос - бог Солнца дает наставление сыну: «не подниматься слишком высоко...», «но и не опускаться слишком низко...» Путь, заповеданный Гелиосом, есть срединный путь. Автор этим эпиграфом изначально маркировал значимость мифологемы пути в романе как выражения его основной идеи. Путь героя и олицетворяемого им всего человечества есть путь золотой середины, который суждено пройти человеку – промежуточному существу между животным и богом.

В мифологеме жизненного пути Ану символически отображена мифологема эволюционного пути всего человечества, находящегося в самом начале своего пути, и перспективы его дальнейшего развития.

Примечательно, что финал романа открытый, герой еще в юном возрасте, а значит, соответственно явлению юниората, он еще способен на инициацию, для чего еще предстоит пройти через испытания, лишения - все то, через что суждено пройти всему человечеству по пути познания истины.

В романе Юнуса Чуяко «Сказание о Железном Волке» главным героем, объединяющим все части повествования, является Сэт Мазлоков, духовно-нравственные искания и основные вехи жизненного пути которого напоминают классическую схему пути мифологического героя. Сэт – рефлексирующий герой, его поиски истины ассоциируются в романе с образом идущего во мраке ночи, недаром вторая часть романа так и называется: «Идущий в ночи». Детство героя проходит в поэтической атмосфере народных песен, сказок, легенд и преданий, которые он слышал из уст своего мудрого дедушки Хаджекыза. Годы учебы героя в ленинградском университете, символически обозначающие его странствия, инициацию, отмечены приобретением глубоких знаний, постижением основ культуры и

истории других народов. Возвращение Сэта после окончания учебы на родную землю – это обретение истоков, но уже на ином, более высоком витке спирали. При этом художественная реализация мифологемы пути в романе Ю. Чуяко носит сугубо реалистический характер.

Мифологема пути лежит в основе сюжетостроения философско-мифологического романа Н. Куека «Черная гора». Как уже отмечалось выше, главный герой романа Нешар покидает отцовский дом после смерти отца, последовавшего за этим ухода матери и начавшейся войны, надвигавшейся «черной тенью» на адыгскую землю. Загадочная смерть отца после встречи с Черной горой и поиски истинной причины его гибели – своеобразная реализация распространенного мифоэпического мотива поисков отца. Скитания юноши по выжженной и опустошенной земле адыгов ассоциируются с испытаниями и инициацией, когда герой проходит через смерть и последующее воскрешение. Оглушенный ужасом и трагизмом происходящих событий, суть которых есть крушение национального мира, герой словно слепнет сердцем (слепота в мифологическом сознании символизирует смерть). Встреча с плененной солдатами семилетней девочкой, которую не сломали духом побои, унижения, издевательства и которая смогла сохранить чистоту, целомудрие и веру в светлые начала жизни, способствует «прозрению» героя и его духовному возрождению. Это и есть инициация героя, обретение душевной гармонии и той силы, что дает возможность герою вернуться на «материнскую» землю и послужить своему народу.

Для раскрытия философской идеи романа «Вино мертвых» весьма показательна архетипическая схема мифологемы пути, просматривающаяся за магистральным сюжетом об истории этноса адыгов, их культуры, искусства, традициях, обычаях. Известно, что подобная архетипическая схема (по Проппу) состоит из определенных звеньев: уход из дома – скитания – возвращение домой. По христианской идеологии (к примеру, дантовской схеме, интерпретация смысла этого пути сводится к познанию добра и зла,

пути души от греха к праведности, истине, Богопознанию. Но так как в данном романе главный герой – весь адыгский народ, то мифологема пути приобретает обобщенный характер, символизирующий исторический путь адыгских народов за все время их существования, как этноса. В романе, состоящем из отдельных, самостоятельных новелл, мифологема пути находит выражение в виде некоего «единства в многообразии» (по Г. Ломидзе). Судьбы отдельных представителей Хаткоесов складываются в конечном итоге в общую судьбу всего рода, олицетворяющего всех адыгов. Повествование о судьбе всего этноса, начинающееся с древнейших, доисторических времен, и последовательно проводимое через наиболее ответственные, переломные этапы, заканчивается нашей современностью. Следовательно, есть смысл говорить о мифологеме пути всего народа, обозначенного в модели адыгского мира в контексте романа.

Итак, рассмотрим вкратце звенья сюжета, символизирующие архетипическую схему. Исход - начало мифологического хронотопа восходит к космогоническому мифу: «Может быть, человек чувствует, что весь мир вскормлен одной матерью, все живое – дети ее одной, но какая-то злая сила разбросала их»[572; 288]. В предыдущей «Черной горе» автор еще более точно обозначил начало этого пути: «мы все вышли из одного гнезда, вскормлены молоком одной материи». Таким образом, начало жизненного пути адыгов обозначается как глобальная мифологема, сводящаяся к хронотопу всего человечества в глобальном человеческом универсуме.

Судьбы отдельных героев из рода Хаткоесов, в совокупности представляющие род - народ, его историю–второй этап исторического пути этноса, символизирующий скитания. Содержание и характер перипетий повествования об этом этапе носят, в основном, трагический характер, так как абсолютное большинство Хаткоесов, (представляющих народ адыгов), вынуждено было сделать военное ремесло делом всей своей жизни. То есть трагедия судьбы народа сказалась в обусловленности исторической

необходимостью быть всегда воинами, на страже защиты своего отечества, свободы своей земли.

Третий этап, символизирующий возвращение домой после исканий и осознания истины, для адыгского народа заключается в возвращении к своим истокам, к мирному созидательному труду. Весьма примечательно, что автор дает два варианта завершения пути, выраженных в реалистическом и мифологическом пластах повествования. В реалистическом плане род Хаткоесов угасает, и последний представитель рода, ветеран войны умирает в жутком одиночестве, так и не найдя себе места в мирной жизни. Мифологический пласт завершается более оптимистично: картинами из будущего Хаткоесов, наполненного мирным трудом. Последняя же новелла, имеющая концептуальное значение для выражения философской идеи романа, изображает смерть мифологического божества Тлепша (по словам автора, «сотворенного Хаткоесами») и одновременное рождение солнцеподобного героя – сына Тлепша и Адиух. Этому ребенку суждено, по мысли автора, положить начало новому роду человечества. И, согласно мифологической концепции всеобщей повторяемости, все опять должно повториться.

Таким образом, структура романа максимально способствует выражению его философской идеи о цикличности и всеобщей повторяемости, о судьбах народов и цивилизации, некогда процветавших на земле и исчезнувших, но, по мысли автора, высокая культура, искусство, созданные народом, не исчезают бесследно. Для последующих поколений они – как доброе старое вино, которое с годами лишь крепнет и обретает силу. Сложный многомерный мир, созданный автором в романе (и соответствующий древним архетипам, мифологическому сознанию) делает возможным существование культуры ушедшего с плана земли народа в вечность.

Исходом мифологического хронотопа пути является завершение цикла, приведшего к смерти бога Тлепша, «сотворенного Хаткоесами», и

одновременному рождению нового, солнечного героя, сына Тлепша и Адыиф, с которого должен начаться новый цикл жизни. История, начинавшаяся с мифологических героев: Адыиф, Кунтабеша, Хата, завершается возвращением к мифоэпическим персонажам - Тлепшу, Сатаней, Адыиф - образы которых восходят к архетипическим. При этом автор выражает уверенность, что все прекрасное – культура, искусство, язык, «адыгэ хабзэ» - созданное адыгами, в вечности и останется и со временем будет обретать лишь силу и большую значимость, подобно молодому вину, обретающему крепость с годами. Таким образом, мифологема пути в романе Н. Куека носит универсальный характер, выражая идею цикличности времени, представляет историю адыгов (человечества) как модель циклических возвращений, сцентрированных на роде Хаткоесов.

В сюжете романа «Абраг» Дж. Кошубаева «просматривается» та же классическая схема: исход – скитания - возвращение. Особенностью реализации мифологемы пути в данном романе является то, что главный герой (он же рассказчик) в поисках истины обращается к прошлому, к мифу, «началу всех начал». Первая часть посвящена детским годам героя, проведенным в городе Абраг, и вынужденному бегству из него (смерть матери, предательство отца, безрадостное детство). Во второй части, являющейся сюжетным ядром всего романа, герой предпринимает экскурс в прошлое – эпическое время, когда жили легендарные нартты (иначе говоря - это скитания героя). Но вместо традиционного преклонения перед героическим прошлым здесь имеет место пародирование мифа и его травестия. Воспроизводя основные сюжетобразующие мотивы нартиады, автор одновременно изображает эпических героев прошлого гордыми, завистливыми, самонадеянными. Поиски идеала в прошлом оказываются тщетными, и разочарованный герой возвращается в настоящее время – в современный город Абраг, изображаемый с нескрываемой иронией, столь характерной для поэтики постмодернистского мифологизирования. Герой с экзистенциальным сознанием остается в одиночестве и в конце романа, так

как город Абраг потопляется, и он единственный из абраговцев, кто спасается.

Таким образом, мифологема пути, являясь архетипической схемой сюжетики рассмотренных романов, существенным образом повлияла на сюжетостроение. Ее реализация и способы трансформации в творчестве отдельных авторов свидетельствуют о творческих поисках авторов, использующих разные творческие методы от реалистического до постмодернистского.

* * *

При изучении непосредственного влияния мифопоэтики на структуру литературного произведения и характера функционирования его отдельных элементов следует исходить из понимания внутренних связей всех компонентов повествования, слагающихся в нерасторжимое единство.

Наиболее часто употребляемыми структурными инвариантами, используемыми авторами для достижения такого единства в анализируемых романах, являются лейтмотивы, символы, бинарные оппозиции, повторы, параллелизмы, приемы двойничества.

Лейтмотивная техника широко и успешно применяется Ю. Чуюко в романе «Сказание о Железном Волке». Прежде чем рассмотреть ее особенности в данном романе, следует подчеркнуть, что лейтмотив может стать действительно структурным фактором повествования лишь в том случае, «когда он неоднократно воспроизводится в различных ситуациях, в применении к разным персонажам, каждый раз получая разную эмоциональную окраску» [634; 435].

В данном романе обозначен ряд лейтмотивов, из которых наиболее значимым для структурной и семантической целостности является: «темь веков, тишина тысячелетий». Он звучит в самом начале романа, в первой главе, как память о давней беде («что-то древнее, глухое, тревожное»). Он же

повторяется в первой, шестой, десятой главах, становясь ярко выраженным камертоном и вызывая сложные ассоциации: «Ночь. Пламя костра, освещающее черные деревья. Вокруг – темь, тишина тысячелетий!». Или: спешившиеся всадники в мокрых бурках в ожидании предстоящего боя: «завтра, наконец, решающее сражение, шашки будут глухо звенеть, и сабли яростно сверкать...»[601; 15]. В десятой главе тот же мотив «Темь веков, тишина тысячелетий» выражает оттенки как готовности к сражению, так и нотки сомнений: «За кем гнались мы? Кого мы догоняли?!» Тем не менее, интонация решимости и уверенности в положительном исходе предстоящей битвы превалирует в данном случае: «Гроном прогремит старый верный «ереджиб» - лучшее из ружей, какие умели делать адыгейские мастера, и горячая его расплавленная пуля закачается над миром, как эта полная красная луна...»[601; 344]. Так постоянно повторяющийся мотив в финале романа увенчивается символом «горячей расплавленной пули», «закачавшейся над миром» и выражающей ожидание грозных событий как мотив сегодняшнего дня.

Другой лейтмотив: «Или ты уже не адыг?», так же часто повторяющийся в контексте романа, имеет важное значение в развитии проблемы национального самосознания, и с каждым повтором приобретает разные смысловые оттенки и интонации: в связи с необходимостью сохранения исторической памяти о деяниях предков; сохранением национального достоинства; тревожными рефлексиями главного героя Сэта о сути этикета «адыгэ хабзэ» и т. д.

Следующие лейтмотивы: «Кровь Прометея, постоянно падающая каплями на Кавказские горы», «раненая земля», «Всадники», «Дубы-черкесы» являются сквозными для романа и подаются в системе бинарных оппозиций или имеют многочисленные вариации. К примеру, мотив «раненая земля», символизирующая крушение национального космоса, употребляется в оппозиции «райская земля», доставшаяся в наследство от Аллаха.

Мотивы: «Кровь Прометея, постоянно падающая каплями на Кавказские горы», и «Огонь, добытый Прометеем» вместе составляют бинарную оппозицию, восходящую к античному мифу о Прометее. И если мотив «кровь Прометея», часто упоминаемый в контексте национальной жизни, становится символом жертвы за счастье человеческое, то «огонь Прометея» символизирует культ света, духовное возрождение всего человечества. Образ Прометея и связанная с ним символика приобретают обобщающий характер, выходящий далеко за рамки национальной жизни. Диалог между автором и его другом Сэтом Мазлоковым в одиннадцатой главе «Кавказские горы» является выражением многозначной символики огня, добытого Прометеем. Воспроизведем отрывок: «Мы ведь и в самом деле мало задумываемся, что все это было тут – с Прометеем... Что прикован он был к Эльбрусу – к нашему Ошхамахо... Сколько тут? Какие-то две-две с половиной сотни километров?... Рядом, совсем рядом! И что он здешний был, понимаешь? Что огонь для человечества добыт был на Кавказе – тут...»[601; 350]. Автор верит в реальность мифа о Прометее и выражает уверенность в том, что все опять повторится: «Когда-то мир получил отсюда огонь, который обогрел все человечество... Дал ему свет. В том числе и духовный... И свет опять отсюда придет, с Кавказа... Тут будет добыт» [601; 351]. При этом автор подчеркивает, что «свет путь озарит, а не огонь, который всех нас... который никого не пощадит. Огонь из пасти Железной лесной собаки...»[601; 352].

Таким образом, в приведенном отрывке огонь имеет многозначную символику и может означать как свет, духовность, так и агрессию, ассоциируемую с огнем из пасти Железного Волка.

Лейтмотивным является и сквозной образ Одинокого всадника, который в романе варьируется широко: Одинокий всадник - Удачливый всадник - Бесстрашный всадник. Образы всадников тесно связаны с национальным самосознанием, воплощением чести и достоинства, истинного рыцарства, и их появление или возвращение символизирует духовный

поворот в жизни героев романа. Глубоко символично также и то, что не всем дано повстречать этих всадников, а только достойным. Столь же широко варьируются образы дубов-черкесов, дуб Исламия, обретая в каждом конкретном случае символику крепости, стойкости, одиночества, приюта и т.д.

Лейтмотивная техника широко применяется и в романах Н. Куека. В романах «Черная гора» и «Вино мертвых» лейтмотивный образ сердца предстает как основной фокус постижения героями жизни, что связано отчасти с трансцендентным сознанием героев Нешара, Ляшина, Тлепша. В новелле «Так и будет» сердце Ляшина предстает как поэтический образ, биение которого сопровождает все важные события. «По миру ходит только стук сердца Ляшина, он не слышен, его чувствуют те, на чьи усталые лица с небесным дыханьем Создателя опускается роса». Сердце Ляшина является также символом вертикали, духовной связи неба и земли: «Душа и сердце Ляшина ступают по невидимой тоненькой нити, соединяющей росным следом небо и землю, Создателя и сотворенное им» [572; 278]. Этот же лейтмотивный образ оказывается сопряженным и с предощущением тревоги и напряжения от предстоящей схватки белого и черного всадников, выразителей света и тьмы: «На всем пространстве под небесами можно услышать только биение сердца Ляшина, но услышать его может только один лишь Бог. Но услышит ли Он его?» [572; 280]. И опять же, перед самым началом боя: «биение сердца Ляшина возникло над вершинами гор – оно было похоже на звук лемеха, отзывающегося на спокойные удары молота» [572; 280]. В финале новеллы с манифестацией жизнеутверждающего начала автор обращается к своему герою: «Успокой свое сердце, Ляшин... Освободи свое сердце от тьмы –пусти в него свет»[572;280]. Данный лейтмотив является сквозным для всего творчества Н. Куека, он осязаем и в создании образов Нешара, Тлепша, Фэнэса, в изображении их трансцендентальных состояний души. Сердце Мазага подобно солнцу, у Нешара и Ляшина также сердце расширяется и становится равным миру, Фэнэс живет сердцем,

вопринимает окружающий мир и события сердцем. Семантика имени девушки Гупсэ («гу» - сердце, «псэ» - душа) из новеллы «Танец Мешвеца» также сопряжена с этим лейтмотивным образом. По мысли Сатаней (новелла «Он, этот Бог, сотворен Хаткоесами»), сердце человека будущего «будет равно миру, если все мечты людские вместить в одном теле, в одном сердце» [572; 293].

Символика является одним из излюбленных художественных приемов, часто используемых в современном адыгском романе, опирающемся на мифопоэтические истоки. Характерно, что наряду с использованием отдельными авторами сугубо индивидуальных символических систем, в современных романах отмечаются сквозные символы, присутствующие почти у всех. К примеру, самым распространенным является образ Одинокого всадника, имеющий место и в «Черной горе» Н. Куека, и в «Сказании о Железном Волке» Ю. Чуяко, и в «Абраге» Д. Кошубаева. Образ Одинокого всадника является символом самой истории адыгов. Символика тотального, абстрагированного зла выразилась в мифических образах Железного Волка у Чуяко и Черной горы у Н. Куека. Воплощением агрессивного начала явилось и мифическое племя эминеев в романе Х. Бештокова «Каменный век». Символикой имени, скрытым в нем магическим смыслом умело пользуется Н. Куек в своих романах. Приверженность автора к самовыражению через сложную многозначную символику образов, идей, сюжетных построений уже не раз отмечалась критикой.

Бинарные оппозиции являются характерными для мифологического сознания, которое объективно, и добро не мыслится без зла и наоборот. В этом заключен основной смысл дуалистического восприятия мира архаичным сознанием.

Такие типичные для мифологического мышления оппозиции, как свой - чужой, добро - зло, свет - тьма, природное - социальное, верх - низ и т.д. находят реализацию в художественной структуре современного адыгского

романа. В романе «Абраг» широко используются бинарные оппозиции, столь часто применяемые в эпосе: у яблок на Золотом дереве, растущем в Стране нартов, «одна половина алая, другая –белая», если женщина съедала алую половину-рождался мальчик, если белую- девочка [570; 172]. «Свирель, подарок Сатней, обладала необычным свойством: один ее конец был черный, другой-белый. Если дуть в белый – все расцветало, в черный – немедленно увядало»[570; 178]. У возлюбленной Сосруко «правое плечо пылает, как огонь, а левое холодно, словно лед» [570; 184] и т.д.

Бинер: «добро и зло» становится предметом глобального художественного осмысления всего романа Н.Куека «Черная гора». В самой структуре романа в контексте раскрываемой проблемы часто сопоставляются такие категории, как свет (добро) и тьма (зло), природное и социальное, свой – чужой. Причем понятие добро ассоциируется со светом, «природным», «своим» и конкретно персонифицируется в образах Мазага, Нешара, Девочки, Одинокого всадника, родной земли, а зло – в образах Черной горы, войны, «чужаков» - солдат-захватчиков. Представляется интересным вывод, к которому приходит автор в результате осмысления и сопоставления философских категорий: добра (света) и зла (тьмы): «Свет и тьма никогда не встречаются», как не встретились Одинокий Всадник и Черная гора, ибо у них разные цели и векторы движения. Эта же мысль получает развитие в диалогах Ляшина и Фэнэса из романа «Вино мертвых»: «никогда не выбирай между ними, будь и светом, и мраком, ведь ты из них и создан» [572; 99].

Можно предположить, что, по мысли автора жизнь есть не борьба противоположностей, а их сосуществование, но нарушение баланса между ними и приводит к драматическим или трагическим коллизиям, описываемым в произведениях. Отметим, что подобное мироощущение близко мифологическому мирозданию, амбивалентному по своей сути.

Одной из значимых оппозиций, тревожно звучащих не только в этом произведении, но и во всем творчестве Н.Куека, является природное в сопоставлении с социальным. Тема отчуждения человека от природы

трепетно прозвучала еще в лирике Н. Куека, часто сетовавшего на то, что человек забыл «имена» деревьев, трав, растений, всего живого. Отмечалось нами выше и то, что мифологема дерева является одной из наиболее востребованных как в лирике, так и в прозе этого автора. В «Черной горе» этой теме посвящается целая глава, которая так и называется: «Разлученные». Разобщенность человека с природой является одной из самых важных причин трагического бытия нашего современника. Через образ Нешара, способного перевоплощаться в деревья, травы, автору удается проникновенно и художественно убедительно раскрыть эту тему. Ощущение органичного слияния с природой, воспринимаемой как единый целостный организм (еще одно типичное свойство мифологического мышления), присуще практически всем главным персонажам романов Н.Куека: Мазагу, Нарычу, Нешару, (из Черной горы»), Ляшину, Фэнэсу, Тлепшу, Дэдэру, Татлеустену, Амиде («Вино мертвых»). Здесь важно отметить, что такие герои в результате слияния с природой получают дополнительные жизненные силы, а трансцендентные герои, сливающиеся со всем космосом, - еще и силу космоса в совокупности, поэтому Нешар «течет с рекой, летит с ветром», Мазаг «идет по воде, как по суше», Нарыч во время проливного дождя стоит на открытой поляне, и остается сухим, Ляшин объемлет сердцем весь мир, Тлепш существует в беспредельности пространства и времени и т. д.

Рассмотрим один эпизод из «Черной горы», где оппозиция «свой - чужой» передается через размышления «естественного человека»: «Они странные, эти трое: Рыжебородый и его товарищи. Зачем рубят грушевое дерево? Оно усеяно плодами, адыги столетиями выращивали такой сорт...жгут костры...Если им нужны дрова, то почему не жгут те сухие, что лежат рядом, я сам рубил их и сложил в трех местах. Вдруг я подумал: наверное, они не могут отличить сад от леса. А вон пустили коней на поле, которое я засадил арбузами и дынями. Они же не сажали все это. ...Им хочется поверить, что все это принадлежит им, но ведь каждый хозяин

бережет свое добро, свою землю.Как может принадлежать им земля, которую Бог не даровал? В ней не лежат кости их предков, она не полита их потом. Без страданий и сердечной печали они покинут ее и отправятся туда, где повеет дымом не зажженного ими огня, и не отличат очажного дыма от лесного костра» [576; 58]. Приведенный отрывок содержит в себе еще один интересующий нас аспект: взаимоотношения героя и пространства. «Чужой» не может ни понять, ни принять, ни оценить принципы обустройства чужого пространства, что становится причиной бесчинств завоевателей «райской» земли.

В романе «Каменный век» Х. Бештокова наиболее употребимые бинарные оппозиции: свой – чужой, человеческий – каменный, верх-низ, люди-деревья и т.д. Оппозиция верх - низ просматривается в пространственных представлениях героев романа, у которых с «верхом» ассоциируются позитивные, благостные начала и наоборот.

К примеру, мудрый Черный бык - «вечный хранитель всех душ Дореев» - пришел с истока реки. К истоку реки направляется Ану после бегства из захваченной врагами родной земли. И наоборот, враждебные дореев племени эминеев пришли «снизу» и продвигаются «вверх» по реке, завоевывая их земли.

Весьма часты цветовые антитезы: румяной зари востока и «смуглого и крепкого «вождя Эминеев», белого и черного цвета: «Чем глубже Эминей продвигаются в край Дореев/ Тем чернее становятся белые камни у реки» и «Тем белее становятся камни черные у реки»[552; 61]. Или: «Совсем белы, как кости, люди», «деревья», камни», - «закат лишь темный, подгорел»[552; 65].

Бинер: мир-война реализуется в романе Н. Куека «Вино мертвых» через созерцание героем сверкающего утра и пепелища: «Через речку, на том берегу – склоны гор и леса, объятые тишиной и безмятежностью, а здесь до основания уничтоженный аул. Два разных мира» [572; 231]. В антиномии представлены: ремесло воина, несущее смерть, разрушение, и мирный,

созидательный труд; в качестве сакрального и профанного противопоставлены: возвышенные глубокие мысли бога Тлепша и мирская суэта простых смертных, мелочность их помыслов; сакральные места, где возносятся молитвы к Богу (поляна с Предводителем) и места, «забытые богом» (место захоронения Осмеза Хата).

У Чуяко мифологема земли в «Сказании о Железном Волке» представлена в системе бинарных оппозиций: «райская земля» - «раненая земля». Хаджекыз рассказывает своему гостю профессору Ленину притчу о том, как эта «райская земля», которую Всевышний оставлял для себя, досталась адыгам за гостеприимство, за готовность жертвовать собой ради блага других. Ей противостоит образ «раненой земли», которой предстоит скоро уйти на дно рукотворного моря: « все встопорщено, взъерошено, вздыблено, там и тут сквозь темную зелень виднелись либо черные проплешины земли, либо остовы каких-то уже бесформенных построек... Кое-где вился дым, но и он свиду не был утренним, - затяжно, нехотя догорало, чадило что-то давно зажженное, и вся местность переди была похожа на обширное поле какого-то бессердечного и бессмысленного сражения, цель которого – уничтожение вовсе не того, что находится на земле, а будто – самой земли» [601; 152].

Образ времени также дается в романе Ю. Чуяко в системе оппозиций: время современности, представленное как «время оборотней, грустное время» [601; 350], противопоставляется сакральному времени героев мифоэпического прошлого.

Система бинарных оппозиций, часто и концептуально используемая данными авторами, позволяет, по нашему мнению, говорить о «двухполюсности» адыгского романа вообще. К примеру, образу Железного Волка в романе Ю. Чуяко «светлой оппозицией» (Е.П. Шибинская), противостоит сказово-эпическое начало, народная мудрость, выраженная в образах Хаджекыза, шиблокохабльских стариков. В романе «Вино мертвых» разрушительному началу, выраженному через династию воинов Хаткоесов,

противостоят образы бессмертных героев, три-бабушки, Ляшина, Фэнэса, Мешвеца из этого же рода, связанные с созидательным началом. В романе «Абраг» героическому началу, воплощенному в нартских витязей Сосруко, Бадыноко, Ашемеза и др. противостоит ничтожность помыслов «маленьких людей» Хабзиковых, Суретовых, Джегуаковых, пришедших им на смену. Варварскому племени эминеев противостоят племена дореев и детей Орла в «Каменном веке».

Повторы, параллелизмы, прием двойничества, оборотничества являются характерными и типичными для поэтики мифологизирования и довольно часто употребляются в современном романе. Например, в «Сказании о Железном Волке» прием дублирования является излюбленным, когда реальные ситуации из современной действительности дублируются сходными мотивами и сюжетными узлами из эпоса. Приведем примеры. Рассказы о верном коне Тхожие, не раз спасавшем своего хозяина Саусоруко, и трагической гибели Адыиф, которую жених не смог довести до своего дома, перекликаются с рассказом Хаджекыза о Шидахе-Красавчике, и истории его женитьбы на девушке с лицом, «как луна». Здесь примечательно еще и то, что имеет место не только ситуационная «перекличка», но и воссоздание облика героинь в качестве носительниц света. Адыиф традиционно в фольклоре воспринималась как способная излучать свет своими руками, невеста, а затем супруга Хаджекыза- «с лицом, как луна», «светила» ему впоследствии на протяжении всей их совместной жизни. Прием параллелизмов используется автором и по отношению к другим героям: дальние рейсы Анзора Тыхова ассоциируются с дальними набегами адыгских всадников. Образу Тлепша и его чудесным деяниям (изобретение клещей) аналогичны образы средневековых кузнецов Челестэна и Мазлокова, а также шиблокохабльского умельца Урусбия Мафокова, изготовившего во время Великой Отечественной войны медицинские щипцы для спасения роженицы.

Прием повторов успешно используется и в поэтике мифологизирования Н. Куека. Повторяющиеся в романе «Вино мертвых» имена героев: Дэдэра, Гошанды, Голая, Темзага, Табарака выражают характерную для мифомышления идею реинкарнации.

В романе Д. Кошубаева весьма часты приемы универсальной повторяемости имен, ситуаций, воспоминаний, сновидений, формирующих мифопоэтический пласт. К примеру, имена эпических героев, встречающихся в первой части: Сатаней – мать А. Крымова, Барымбух (бабушка А. Крымова), Насрен - сосед, Малечипх-тетя, Ахумида - подруга и другие – повторяются и во второй, и в третьей частях. Прослеживаются и ситуационные параллели между разными частями романа: бабушка Барымбух кидает ножницы вслед Малечипх, как и эпическая Барымбух в Сосруко; маленький Альбек Крымов, пытающийся покинуть люльку в очень раннем возрасте, напоминает нарта Бадыноко; он же, стоя на воротах во время игры в футбол, отбивает лбом консервную банку, как Сосруко, отбивающий колесо Жан-шерх возле Харам-горы и т. д. Использование приема повторов в поэтике Д. Кошубаева служит выражением идеи цикличности времени. Автор проводит вполне «прозрачные» параллели между эпическими героями: родственниками Тотреша, Тлебыцей и одноглазыми иныжами, погубившими Сосруко, и жителями современного города Абраг, чтобы подчеркнуть живучесть человеческих пороков – зависти, алчности, мелочности. Определенные параллели прослеживаются в судьбах библейских городов Содома и Гоморры и Абрага, потопленного за безнравственность. Вполне очевидны и параллели между Тотрешем и мэром города Абрага, после смерти которого паталогоанатомы зафиксировали в желудке отпечаток двурогого копья Тотреша.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что данный прием, будучи реализацией характерной для мифологического сознания идей реинкарнации и цикличности времени, является весьма значимым в поэтике мифологизирования данных авторов.

Прием сновидений – один из часто употребляемых и выражающих мифологическое сознание. Древние люди полагали, что душа покидает человека во время сна и отправляется странствовать. По Гачеву, сон – «отъединение от Целого, но возвращение к мифу с его универсальностью и наполняет сновидения цельностью мировидения». Идущая через сон информация о характере «странствий» воспринималась древними людьми серьезно, с верой в со-бытийность, реальность происходящих событий, что явствует из существования специальной профессии-толкователь снов, часто упоминаемый, к примеру, Гомером. Собственно, это и есть особенность мифологического сознания, воспринимающего ирреальный мир за реальность. Возможно, именно этим объясняется популярность и востребованность приема сновидений в поэтике мифологизирующих авторов. Этим приемом чаще всего пользуется Н. Куек, встречается он и в романах Х. Бештокова, Д. Кошубаева, Ю. Чуяко.

К примеру, в «Каменном веке» подробно описываются сновидения главного героя Ану. Автор использует удивительно яркий образ сна, свидетельствующий об анимистических представлениях древних: «Сладкий сон охотится за его веками». В сновидениях Ану словно возвращается в прежнюю счастливую жизнь среди дореев, во сне он получает знаки о будущем своего племени, сопряженным с жизнью их тотема -Черного быка. Во сне дореи просят Ану вернуть убегающего Черного быка, но Ану не удается это сделать.

В романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке» описывается, как Сэта Мазлокова лечит Осман Челестэнов, когда старики Хаджекыз и Осман вправляют ему кость поломанной ноги. И герою, находящемуся в полусне, полубредовом состоянии, видятся разные картины: Бесстрашный Всадник, скачущий в степи, огромный дуб Исламия, соседская девочка Кацу, которую знал в детстве. В состоянии, пограничном между сном и явью, находится Сэт и при первом посещении Османа Челестэнова, когда он, одурманенный запахом трав и «кисловатым запахом сгоревшего кизяка», впадает в

полузабытье и слушает миф об Удачливом Всаднике из уст старика. Сходное состояние испытывает герой и во время пребывания в заброшенной христианской церквушке, когда во время службы он явственно слышит голос из прошлого и ощущает присутствие чего-то «незримого», «бестелесного», «нисходящего» свыше и т. д.

Этот же прием часто и успешно используется Н. Куеком в его прозе. Нешар из «Черной горы» привык сны воспринимать серьезно еще в детстве, когда, «засыпая, в полудреме чувствовал, что отец смотрит на него и говорит с ним», а позже понял, что отец так «мысленно беседовал с ним» [576; 24]. Наиболее плодотворно этот прием используется автором, когда герой, словно во сне, видит картины прошлого: Я вижу аул во сне, на самом деле его не было. Но почему я никак не могу проснуться?» [576; 55]. Но парадоксальность поэтики Н. Куека, позволяющая ему достичь максимальной выразительности и психологической экспрессии, заключается в том, что он, используя мифопоэтический прием сновидений, воспроизводит жесточайшие по сути реалии русско-кавказской войны: «Этому шуплому старику отрезали голову в тот момент, когда он мыл ноги холодной колодезной водой, сидя на крыльце своего дома.... Этот ребенок никогда не рождался, я его не видел. Он в кровь откусил похолодевшие соски матери...Вот головы троих посажены на колья, одна из них женская...Вытянув ноги, сидит молодая женщина. Она была беременна, ей разрезали живот, вытащили еще не родившееся дитя и разрубили его на части» [576; 56].

Прием сновидений актуализирован и в мифопоэтике романа «Вино мертвых». Ляшин, к примеру, спит и видит сон и во сне же рассказывает себе то, что видит: «вижу райский дом...Я чувствую, что вижу рай! Я никогда не испытывал такого наслаждения! Как это передать словами? Я смогу это наслаждение вспомнить позже?» [572; 194]. То есть вполне очевидно, что рефлексии героя о сути сновидений вполне типичны для мифомышления, воспринимающего мир мифа-сновидений за реальность.

Сновидения, туман, узнавание сквозь пелену времен одних и тех же лиц в разных обликах – весьма часты и в мифологическом контексте романа Д. Кошубаева «Абраг». В случайной знакомой Ахумиде Крымов узнает «женщину на все времена», которую встречал и в храме Амона Ра, когда служил там жрецом. В финале романа Крымов, бежавший из Абрага, находясь возле кургана, видит, как «внезапно надвинулся туман и раздался звон колоколец» и «размытым пятном возник всадник с двурогим копьём» [570; 209].

Использование авторами художественных приемов сновидений, аллюзий, воспоминаний прошлых жизней способствуют созданию мифологизированного пространства в современном романе, воспроизводящем мир мифа. В «Черной горе» присутствует совокупный образ «невидимых, которые видят нас». Герой Н. Куека вместе с автором часто размышляет об этом мире: «А может, все, чего мы не видим, видит нас? Нарты в свое время догадались, что видят не все, и дали имена невидимым...» [576; 27].

Эпиграфы - один из структурных инвариантов современного романа, ориентирующий читателей на эстетическую и мировоззренческую сущность произведений. Роман Ю.Чуяко «Сказание о Железном Волке» предваряется сразу двумя эпиграфами, являющимися своеобразной заявкой автора на философское осмысление темы. Первый эпиграф апеллирует к словам Цицерона о Прометее: «...И это горестное страдание, накопившееся в продолжении ужасных веков, терзаемое тело, из которого под влиянием солнечных лучей, сочатся растаявшие капли и падают постоянно на кавказские горы...» [601; 9].

Второй эпиграф, имеющий глубокий гуманистический смысл, представляет собой одно из поучений Гаутамы: «Трудно стать человеком. Трудна жизнь смертных. Трудно выслушивать истину. Никогда в этом мире ненависть не прекращается ненавистью, но отсутствием ненависти прекращается она».

В романе Х. Бештокова «Каменный век» также даются два эпиграфа: поэтический, представляющий отрывок из эпопеи Али Шогенцукова «Камбот и Ляца», и прозаический, отсылающий к античному мифу о Фазтоне. Прочитав их, чтобы удостовериться в семантической связи эпиграфов с идеей романа:

Не торопись, опусти оружие,
Я тоже человек...

Этот эпиграф настраивает читателя на дискурс о человеке и человечности, о сути человеческих взаимоотношений. Второй эпиграф, как уже отмечалось выше, апеллирует к античному мифу о Фазтоне и сопряжен с мифологемой пути в романе.

Этим художественным приемом часто и успешно пользуется и Н.Кук. Своеобразным эпиграфом к «Черной горе» стала сакраментальная фраза из авторского предисловия, обозначившая высокий нравственный гуманистический пафос произведения: «Приходящий – яви нам Душу. Уходящий – оставь нам Свет». В романе «Вино мертвых» мы также наблюдаем оригинальное использование эпиграфов, которыми начинается каждая новелла, причем в качестве эпиграфов автор дает диалоги Ляшина и Фэнэса. Эти диалоги, представляющие философские сентенции двух закадычных друзей, ведущих беседу в вечности, являются для читателей ориентирами в мир чудесной реальности романа. В качестве примера приведем один из них:

Ляшин. В каком времени мы живем, Фэнэс?

Фэнэс. Я не знаю, о чем ты говоришь, Ляшин,

я живу в дырявой рубахе и нестиранных штанах.

А время?.. Зачем мне знать того, кто не потеет рядом.

Не пьет со мной и не покажет свою морду

ни днем, ни ночью?

Ляшин. Но как вспомнят о нас, если не по времени?

Фэнэс. Зачем помнить о тех, кто был рожден и жил?

Этот мир полностью рассчитался с ними.

Помнить нужно о тех, кто так и не смог

родиться. Где они, что с ними, чем помочь?..[572; 48].

Д. Кошубаев не использует эпиграфов в прямом значении этого термина и вместо него дает «Краткий словарь для адыгов, считающих себя таковыми или таковыми являющихся», где даются шуточные объяснения наиболее часто повторяющихся специфических терминов. К примеру: «иныж – огромный болван», «нарт – близнец Ильи Муромца», «анэ - стол без одной ножки» и т.д. Тем самым автор изначально настраивает читателей на шуточно-ироничный тон повествования.

Таким образом, мы рассматривали структуру современного адыгского романа через анализ сюжетно-композиционных особенностей и попытались определить влияние мифопоэтики через использование традиционных приемов поэтики мифологизирования: мифологему пути, лейтмотивы, эпиграфы, бинарные оппозиции, приемы двойничества, параллелизмов, повторов, оборотничества, сновидений и т.д.

МИРОМОДЕЛИРОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ АДЫГСКОМ РОМАНЕ. ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КОНТИНУУМА

Как уже говорилось выше, одной из основных задач данной работы является исследование того, как мифопоэтика влияет на миромоделирование в современном романе. Но для того, чтобы выявить его особенности, а также проследить его место и значимость в национальной картине мира, необходимо вернуться к мифоэпическим истокам.

Верное истолкование содержания произведения исследователи совершенно правомерно связывают с правильным пониманием пространства и времени. Известно, что пространство и время издавна являются одним из «мировых ориентиров», основой концепции национальной картины мира в художественной структуре произведения. Это

утверждение в полной мере применимо и к роману, при исследовании пространственно-временных параметров которого, по словам критиков, чаще всего отдают предпочтение функциям художественного времени. Между тем художественное пространство не только является весьма значимым для адыгских литератур, но и «определяет их специфику». Адыгские литературоведы отмечают совершенно правомерно, что «именно категории времени и пространства помогают выявить эпический центр повествования современного адыгского романа, находящийся в точке пересечения литературно-освоенного и фольклорного времени и пространства» [302; 204].

Основные идеи толкования пространства сводятся примерно к следующим положениям: «Пространство – это форма бытия материи. Его особенности состоят в том, что оно имеет протяженность, означающую расположенность и сосуществование различных элементов, возможность прибавления к каждому данному элементу следующего: связность (отсутствие разрывов и нарушения близкодействия в распространении материальных воздействий в полях), трехмерность, симметрия и асимметрия» [146;181].

«Время – форма бытия материи, выражающая длительность ее существования; последовательность смены состояний в изменении и развитии всех материальных систем; одномерность, необратимость, направленность от прошлого к будущему, конкретность периодов существования тел от возникновения до перехода в новые формы, одновременность событий, асимметричность»[146;181].

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА И ЕЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ КООРДИНАТЫ

Прежде чем приступить к анализу особенностей мифопоэтических средств, используемых писателями в воссоздании национальной картины

мира, следует вернуться к мифопоэтической модели мира, лежащей в ее основе.

Адыгская мифология содержит довольно четкое обозначение модели мира и ее пространственно-временных координат. Следует отметить, что становление представлений о пространстве и времени напрямую связано с возникновением представления о космосе – упорядоченной вселенной. Из этого следует предположить, что чем конкретнее и гармоничнее пространственно-временная ориентация того или иного народа, тем успешнее его поступь по пути эволюции, гармоничнее и мудрее его позиция во вселенной, определяемая метаконфликтом: гармония и хаос. Мировая мифология связывает начало упорядочивания с первыми актами творения, происходящими, как правило, в центре. Именно вокруг «центра» и «начала» формируется впоследствии пространственно-временной континуум.

Космогонические мифы народов мира обычно содержат два варианта происхождения космоса: эволюционный (более архаичный) и креационный (результат творения первосуществ). Космогонические мифы адыгов апеллируют к эволюционному пути возникновения космоса, при котором «мироздание само по себе постепенно выуживается, вычленяется из бесформенного состояния» [355;137].

Приведем отрывок из «Песни старых нартов» (на кабардинском диалекте), отражающем отголоски подобных представлений об адыгской космогонии:

...Дунеижъри, ой дуней, щымыджэмыпцІэмэ,
ЩІыльэ щхъуантІэри, ой дуней, щызэпцІагъащІэмэ,
А зэманым, ой дуней, сыгушхэльти.
Дунеижъри, ой жи, хъыкІэ щаухуэмэ,
ЩІыльэ щхъантІэри, ой дуней, мэлкІэ шаубэмэ,
А зэманым, ой дуней, сышкІахъуэ щІалэт
Бешто Іуащхъэри, ой дуней, къандзэгу щыхуэдэмэ,
Бешто мэзри, ой дуней, щымыч-мыбжэгъумэ,

А зманым, ой дуней, сыл1ыныкьуэф1т.
Индылылыжым, ой дуней, лъэсыр щебакьуэмэ,
А зманым, ой дуней, сыл1ыныкьотхьут...[584; 128].
... Когда мир еще, ой дуней, лишь создавался,
Зеленая земля, ой дуней, только затвердела,
Когда выуживали сетью этот мир,
Когда землю зеленую, ой дуней, овцы утапывали.
В те времена, ой дуней, я был мальчиком-пастухом при телятах.
Когда гора Бештау, ой, дуней, была величиной с кочку,
Когда лес на Бештау, ой, дуней, был с кустарник,
В те времена, ой дуней, я был мужчиной средних лет.
Когда могучий Индыль, ой дуней, можно было перешагнуть,
В те времена, ой дуней, я был уже с проседью...

Как видим, в приведенном отрывке обозначены основные пространственные параметры модели мира. А. Ципинов, анализируя данный отрывок из «Песни старых нартов», отмечает совершенно справедливо, что в нем развиваются «два параллельных сюжета: космологический и антропогонический, т. е. на этом этапе миротворчества традиция отождествляет макрокосм (природу) и микрокосм (человека)». Как отмечает дальше исследователь, «сообщающий о первых актах создания вселенной помещает себя в эту же эпоху. При этом вехи временных отрезков поэтапного становления природы и человека совпадают. До этих актов мифоэпическая традиция не знает ни пространства, ни времени, - это небытие, представляющее собой хаос. С самого начала своего становления космос выстраивает особое отношение к хаосу. Сначала, как можно заключить из вышеприведенного примера, космос объят со всех сторон хаосом. Расширяющийся, растущий космос постоянно оттесняет хаос – это и есть процесс перехода от неорганизованного хаоса к упорядоченному космосу». Нам представляется важным это утверждение исследователя в свете решения поставленных в главе проблем и выявления особенностей

пространственно-временного континуума современного романа. Категории пространства в нартиаде - одном из самых архаичных эпосов мира, весьма примечательны. Как отмечает А. Шенкао, нарты представляли мир как участки пространства, населенные карликами, великанами и самими нартами [527; 87].

Исследователи адыгской версии Нартиады пришли к выводу, что космос, имевший изначально сферическую форму, впоследствии приобретает вертикальные и горизонтальные очертания. «При горизонтальном членении хаос, где размещаются мифические существа, находится на крайней периферии космоса. При вертикальном членении наблюдается трехчленная структура: верхний мир, где живут боги, средний мир, где живут нарты, и нижний мир –хьэдрыхэ (страна мертвых)» [355; 140].

В мифологических представлениях народов мира всегда присутствует некая опора, ось, на которой держится мировое пространство, это может быть мировое дерево, гора. То есть космическая структура утверждается введением объектов, соотносимых с центром мира или мировой осью. Задаются основные параметры мира. Организованное пространство, имеющее центр (середину), закономерно обладает и периферией и служит неким гарантом устойчивости всей пространственной структуры. Важным элементом мифоэпической модели мира обычно является древо мировое. В. Н. Топоров рассматривает мировое древо как идеальную модель динамических процессов (по вертикали) и одновременно устойчивой структуры (по горизонтали), главным, организующим остальные элементы [514].

В нартском эпосе в этой роли выступает Харам-гора. По М. А. Кумахову, «в некоторых вариантах сказаний Харам-гора – единственное топонимическое название на земле нартов, что отражает образ мировой горы»[155; 89]. По предположению Ципинова, «действительно, как можно судить по сказаниям, будучи местом состязаний, эта гора находится в центре земли нартов. Кроме того, Харам-гора - самая высокая точка нартской

земли, с которой обзревается не только вся страна нартов, но и сопредельные земли великанов»[355; 140]. Эти обстоятельства позволяют А.Ципинову сделать заключение, что «перед нами – слепок с самой архаичной модели мира, когда упорядоченный космос находился в центре мироздания, а периферия отождествлялась с хаосом. Следовательно, в образе Харамы-горы реализуется один из распространенных вариантов трансформации древа мирового» [355;140].

В адыгской мифологии есть еще одно интересное воплощение этого образа - Жыг-гуащэ – древо -богиня, являющая собой некое отождествление природы и человека, «дерево – не дерево, человек – не человек». Жиг-гуащэ присущ ряд функций, в соответствии с которыми она предстает в качестве и «древа познания», и «древа жизни», и древа» периферии». Об этом свидетельствуют материалы Нартиады, где встречаем такое описание богини: «Если тебе нужны знания, - говорит она Тлепшу, - я их тебе дам. Мои корни – в земле, все, что в земле – я знаю, мои волосы – в небесах, все что на небе – я знаю.... Я тебя познакомлю со звездами в небе, отдам в твои руки все, что находится в недрах земли и на земле»[584; 263-264]. Функции «древа жизни» эта богиня выполняет в том смысле, что она явилась прародительницей культурного героя - солнцеподобного мальчика, которого родила от Тлепша и передала людям.

Горы занимают особенное положение в пространственных характеристиках мифопоэтической модели мира, они, как правило, сакрализуются и воспринимаются как обиталище богов. Мифоэпическая традиция адыгов связывает место пребывания богов с Эльбрусом–Ошхомахо(букв. Гора Счастья). Боги время от времени приглашали к себе самых достойных нартов, которые жили на земле.

Земля в миропонимании адыгов, как и многих других народов, сакрализуется как особое пространство, ассоциирующееся с понятием Родина. По мнению другого исследователя Ю.М. Тхагазитова, в эпосе «Нарты» земля предстает «бескрайней, лишенной сакрального центра, а

«мировая гора» как ипостась мирового древа, «ось мира» отнесена на периферию земли адыгов, превращая таким образом не только центр, но и периферию в сакральное пространство эпоса»[302; 16]. Именно в этой пространственной трансформации, по мнению ученого, «заключена особенность космоса адыгов. Для него основную координату составляет не горизонталь, не вертикаль, а диагональ, являющаяся сквозной доминантой соотношения миф – эпос – этикет. Космос адыгов выстраивается от сакрального пространства родной земли к вершине Ошхамахо» [302;16].

Этот тезис получает дальнейшее развитие и уточнение в следующем его выражении: «Таким образом, ... подчеркиваем, что мифоэпическая модель, на наш взгляд, скрепляющая воедино соотношение миф - эпос – этикет, космос - человек – дом, выглядит следующим образом: диагональ, соединяющая начало пути человека с вершиной, - это реальный, земной путь как составная бесконечности. От вершины горы путь человека разветвляется: по вертикали вверх - бессмертие, слияние с беспредельностью, или вниз по другому склону – в прошлое, к забвению» [302; 17].

Хотелось бы несколько подробнее остановиться на данном тезисе, ставшем весьма популярным. Как нам кажется, обозначение основной координаты адыгского космоса в виде диагонали кажется нам не совсем удачным. По мысли Ю. Тхагазитова, земной путь человека ассоциируется только с диагональю, что, по нашему мнению, есть безысходность, ибо не ведет ни вверх, ни вниз, а провисает между небом и землей. Более того, подобный эволюционный путь обрекает его на путь в никуда, ибо, как известно, диагональ (простое механическое продолжение которой действительно ведет в бесконечность), уводит от конечной цели эволюционного восхождения вертикально вверх. А если учесть, что речь идет о духовной эволюции человека, ассоциируемой с восхождением на вершину, то не убеждает и мысль о двух вариантах дальнейшего продвижения человека: или «вверх – в бессмертие», или вниз, но только по другому склону, и только в прошлое, в забвение». Тем самым отрицается

вариант покорения вершины в смысле духовного утверждения, постижения истины хотя бы в частичном виде и последующего спуска с горы для того, чтобы поделиться приобретенным с другими, помочь им в их восхождении. Между тем космос живет идеей жертвы. Самые известные герои мировой литературы совершали подвиги и страдали затем, жертвуя собой для других, таковы Прометей, Христос, Сосруко.

Между тем, категории вертикали и горизонтали имеют важное значение (по Г. Гачеву) для определения «метакода бытия». Г. Гачев, в своей книге «Ментальности народов мира» (М., 2003), в частности, пишет, что единожды найденный метакод национальной онтологии пронизывает и объясняет все сферы жизнедеятельности этноса: его космос, Логос и Психею. И в плане продолжения данной темы «диагональ - вертикаль-горизонталь нас больше убеждает точка зрения балкарских исследователей нартиады, утверждающих, что именно «принцип вертикали является определяющим в объективном и духовном пространстве горцев Северного Кавказа» [461;44]. Кучукова З.А., в частности, утверждает, что «из всех пространственных координат для горцев она оказывается наиважнейшей, физический смысл которой проецируется и на область быта, морали, культуры, духа», основываясь на материале большого количества архетипов, мифологем, номинологических элементов, орнитогенных образов, «заряженных комплексом высоты и асцензиональными идеями». [461; 44].

Почти все мифы народов мира упоминают о том, что одним из первых объектов, сотворенных Создателем, было дерево. Следует отметить, что в адыгской мифологии центром земли мыслится Харам-гора, являющаяся прообразом Ошхомахо в более поздней литературе.

Небо и Земля представляют в мировой мифологии две стороны одного целого, именуемого единством противоположностей. Земля как часть вселенской структуры, выполняет функции матери, оплодотворяемой мужским началом макрокосма - Небом-Отцом. Смешанные и неразделенные пока еще в Хаосе Небо и Земля содержат в себе потенциально все формы

будущей жизни. Традиционно считается, что в адыгской мифологии отсутствует подобный «сценарий» разворачивания жизни на земле, «есть лишь представление, что всех – Солнце, луну, звезды породил Великий Тха, символизирующий мужское начало»[355].

Что же касается категории времени, то в мифопоэтической традиции адыгов «мифическое время носит линейный и необратимый характер»[355, 146]. Вместе с тем, как указывает А. Ципинов, «наряду с мифическим временем в нартских сказаниях обнаруживаются и признаки эмпирического (исторического) времени. ... Время нартского эпоса – время первотворения и первопредметов». Более поздние циклы обнаруживают признаки исторического восприятия времени, хотя в целом не вполне естественно, что с переходом от мифопоэтической традиции к исторической категория времени подвергается существенной трансформации. В исторической прозе уже четко проявляется переход от мифопоэтической и циклической организации времени к исторической. В нартском эпосе мы находим множество примеров и убедительные доказательства того, что пространство и время неразрывно взаимосвязаны в адыгской мифопоэтической традиции и зачастую «пространство передается через время, и время через пространство» [355; 136-157].

Теперь вернемся к современному адыгскому роману, чтобы проследить особенности пространственно-временных параметров мифопоэтической модели мира в нем.

В XX веке исследователями дифференцируются такие понятия, как социальное время, биологическое время, психологическое время и т. д. «Есть Время Всеобъемлющее, универсальное, но есть и такое, что внутри каждой живой формы проявлено, внутри естества человеческого проявлен мерный ход своего биологического времени, согласно которому отсчитываются дни и часы...» [120; 109].

Преодолевая пространство-время, человек переходит в вечность. Вечность же и есть циклизм, вечное повторение. Мифическое, циклическое

или космическое время совпадает с Вечностью и одновременно противостоит историческому линейному. Концепция Вечности, циклизма проявляется также и в идее возрождения и бессмертия. Е. П. Блаватская отмечала: «Время» есть лишь иллюзия, создаваемая последовательными чередованиями наших состояний сознания на протяжении нашего странствия в Вечности, и оно не существует, но «покоится во сне» там, где нет сознания, в котором может возникнуть Иллюзия»[57 ; 81].

Категория времени в современном адыгском романе выражена многозначно, и можно выделить такие ее модели, как: «историческое время», «мифологическое время», «обратимое время», «интегрирующее время», «остановившееся время».

Наиболее распространенным и разработанным из них является историческое время, которое, как известно, имеет такие свойства, как объективность, непрерывность, необратимость и линейность. Оно по сути своей не только противоположно, но и враждебно мифологическому времени с характерными для него цикличностью и обратимостью. Поэтому, по словам Элиаде, «человек архаических культур с трудом переносил «историю» и периодически пытался ее упразднить», преодолеть «ужасы истории» [381; 58].

В современном адыгском романе выделяется мифологический модус времени, составляющий определенную оппозицию историческому времени. Остановимся на его характерных свойствах подробнее. Первая его особенность - это обращенность в эпоху изначального, по Мелетинскому, «это время первопредметов, перводействий и первотворения, оно отражено прежде всего в мифах творения–космогонических, антропологических, этногонических» [636; 252]. Элиаде, в свою очередь, отмечает, что мифологическое время стремится «аннулировать истекшее время, отменить историю посредством постоянного возвращения *во время оно*, посредством повторения космогонического акта» [381; 88].

Время имеет выраженный обратимый характер практически во всех романах рассматриваемых авторов. В «Черной горе» этому способствует не только авторский замысел: «попытался оглянуться назад и почувствовать его в страшное, может быть, самое трагическое для него время» [576; 4], но и метафизическая способность главного героя Нешара, проникать в прошлое, «возвращать» его. К прошлому времени: периоду средневековья и русско-кавказской войне возвращается Ю.Чуяко в «Сказании о Железном Волке»). Д. Кошубаев во второй части «Абрага» совершает экскурс в прошлое - мифоэпическое время нартиады. К мифическому прошлому человечества обращается Х. Бештоков в «Каменном веке». Выраженный обратимый характер носит, в общей сложности, время в «Вине мертвых», где представлена вся триада: прошлое – настоящее – будущее и далеко не всегда в хронологической последовательности.

Следующая особенность мифологического времени органически связана с первой - это цикличность, которая осуществляется посредством архетипического повторения действий и ритуалов, вечно возвращающих человека в мифическую эпоху первотворений.

Итальянский ученый XVIII в. Джамбаттиста Вико, создавший первую философию мифа («Новая наука») и предвосхитивший основные направления в развитии мифологической науки, представлял историю цивилизации в виде циклического процесса: божественная, героическая и человеческая эпохи выражают детское, юношеское и зрелое состояния общества и общего разума.

По концепции Н. Фрая, изложенной в книге «Анатомия критики» (1957г.), «история мировой литературы понимается как циркулирование по замкнутому кругу: литература сначала отделяется от мифа, развивая собственные, исторически обусловленные модусы, но в конечном итоге снова возвращается к мифу (имеется в виду творчество писателей-модернистов)» [633; 562].

Идея циклизма нашла отражение в адыгском романе именно в последнее десятилетие XX века. Причиной тому послужили как стремление авторов углубиться в мир своих истоков и по-иному осмыслить пройденный адыгскими народами путь, так и поиски новых художественных средств. Время само по себе мифологично в романе «Каменный век». Мифологическое время стало серьезным подспорьем для Ю. Чуяко, Н. Куека, Д. Кошубаева, осуществив синтез настоящего с прошлым, а иногда -и с будущим. Следует при этом уточнить, что в одном и том же произведении зачастую сочетаются одновременно разные модели времени при выраженной доминанте одной из них. Особенно ярко это проступает в романах Н. Куека «Вино мертвых» и Ю.Чуяко «Сказание о Железном Волке». Обратимся к конкретным примерам.

Роман Ю.Чуяко «Сказание о Железном Волке» - это роман о настоящем, но с широкими экскурсами в прошлое. То есть события, описываемые автором в обеих частях романа, носят, с одной стороны, линейно-исторический характер, что особенно зримо сказывается в воспроизведении событий прошлого, так как здесь автор использует конкретные исторические документы: «Даховский отряд на южном склоне Кавказских гор в 1864 году» и «Перед национальной катастрофой. Приезд царя Александра II к абадзехам». Но одновременно время событий, отраженных в романе, носит прерывистый, обратимый характер, ибо события настоящего часто прерываются экскурсами в прошлое, главные герои Сэт Мазлоков, его дедушка Хаджекыз периодически ощущают не только связь времен, но и повторяемость многих ситуаций в истории своего народа. Такова, например, ситуация, сложившаяся с вынужденным переселением адыгских аулов в период Кавказской войны XIX века и в 60-х гг. XX века в связи со строительством Кубанского водохранилища. То есть здесь мы видим уже проявления цикличности времени, сказывающиеся и в других ситуационных повторах: Сэту зачастую «чудится», как он сидит у костра вместе с другими воинами – участниками Кавказской войны. Характер

цикличности и обратимости придает изображаемому времени включение в контекст романа мифа о Железном Волке и эпических сказаний (о Тлепше, Сатаней, Сосруко). Идея цикличности времени выражена в романе Ю. Чуюко и в своеобразном пророчестве, связанном с античным мифом о Прометее. Автор и рассказчик Сэт Мазлоков убеждены, что «когда-то мир получил отсюда огонь, который обогрел все человечество... Дал ему свет. В том числе и духовный. И свет опять отсюда придет, с Кавказа» [601; 354].

В общей сложности художественное время романа является мифологичным, синтезируя отдельные его части, индивидуально соответствующие отрезкам объективно-исторического времени (события русско-кавказской войны), мифоэпического времени (миф о Железном Волке, сказания о Тлепше, Сатаней, Сосруко, Адыиф). К тому же события прошлого в романе имеют тенденцию к повторению, повествование о мифах (о Железном Волке, об Удачливом всаднике) и эпических героях: Тлепше, Сатаней, Саусоруко, Адыиф автор дублирует событиями из настоящего, что придает в категории времени характер цикличности. Лейтмотив единого образа времени связан с образом круга. И события, имеющие тенденцию к повтору, совершают один оборот, что составляет один цикл времени. Эти циклы могут быть большими и малыми, обозначая как определенные этапы в развитии истории адыгов (как, например у Ю. Чуюко – выселение адыгских аулов во втор. пол. XIX в. и во втор. пол. XXв.), так и большие циклы в истории этноса как части общечеловеческой цивилизации (у Н. Куека повествование о кончине богочеловека, «сотворенного Хаткоесами», и рождении нового героя, символизирующего начало нового рода Хаткоесов (адыгов). Подобного рода обратимость времени вселяет в авторов уверенность в том, что, к примеру, повторится и история с Прометеем, которого Ю.Чуюко считает выходцем «из здешних мест», и огонь Прометея (символ духовного огня) опять придет к человечеству с Кавказа.

Еще более яркое сочетание исторического и мифологического времени с превалированием последнего имеет место в романе Н. Куека «Вино

мертвых». Как уже прежде отмечалось, роман состоит из отдельных новелл, каждая из которых характеризуется индивидуальным качеством времени: если первая и две последние новеллы - это время мифа, то со второй по пятнадцатую новеллы изображают совершенно конкретные отрезки исторического времени, причем в хронологической последовательности, хотя и выборочно взятые из истории адыгов. Новелла «Так и будет» является логическим завершением триады: прошлое-настоящее-будущее и в сугубо мифоэпической традиции широко и обстоятельно рисует картины будущего Хатклесов. Все они вместе взятые образуют один цикл времени, повествующий об истории адыгов. Последняя новелла «Он, этот бог, сотворен Хаткоесами», рассказывающая о смерти бога Тлепша, знаменует завершение этого цикла, а рождение его сына - молодого солнцеподобного героя - начало нового цикла. Таким образом, есть все основания утверждать, что время романа, взятое как целостная категория, есть мифологическое время, с выраженной цикличностью, но при этом оно состоит из отдельных фрагментов, имеющих характер историчности и линейности. Эти линейные, исторические фрагменты времени, соответствующие отдельным новеллам, в совокупности, как бы «закручиваясь», составляют круг, соответствующий одному циклу. Повторы кругов этой условной спирали символизируют уже другой цикл, или новый виток истории. Отметим по ходу, что из анализируемых произведений только в данном романе полностью представлена вся триада: вчера – сегодня - завтра.

Особенности моделей времени в романе Н. Куека «Вино мертвых» обусловлены тем, что этот роман состоит из семнадцати самостоятельных новелл, каждая из которых характеризуется своей моделью времени. Поэтому есть смысл говорить как о едином характере времени всего романа, имеющем выраженные мифопоэтические черты, так и составных его частях, привязанных как к мифоэпическому, так и линейно-историческому времени. К примеру, модель мифологического времени мы встречаем в новеллах «Кунтабеш и сын Хаткоесов», «Так и будет», «Он, этот бог, сотворен

Хаткоесами». Вторая новелла «Хаткоес Дэдэр» представляет сочетание как мифологического времени с элементами цикличности, так и исторического времени (рассказ о службе мамлюка Осмеза в Египте). В следующих новеллах (третья-пятнадцатая) превалирует модель исторического времени, ибо их герои: Редед, Предводитель, Татлеустен, Амида, Великий князь, Мешвез, Четав, Тепсав, братья Махмуд и Доле, Последний - привязаны к конкретно-историческому времени. Но присутствие в контексте романа сквозных героев, живущих в вечности: три-бабушки, Ляшина, Фэнэса - придает времени обратимый, циклический характер. Зачастую и сами герои вспоминают себя в прошлых жизнях, как это случается с Дэдэром, братьями Махмудом, Долетом и т. д. Все это в совокупности формирует общее временное поле романа, которое носит явно выраженный мифологический характер с приметами цикличности, обратимости.

Такое же сложное сочетание разных моделей времени имеет место и в романе Д. Кошубаева «Абраг». Построение романа по принципу мифа позволяют автору соединить настоящее, которое само по себе объективное, историческое и прошлое (мифоэпическое время). В данном романе мы встречаемся с еще одной моделью времени,- интегрирующим временем, соединяющим разновременных героев. Особенности травестийного пересказа нартиады в романе создают условия для пространственно-временного континуума, где сосуществуют разностадиальные персонажи нартиады: иныжи, испы, нарты, сказочные старички-лесовички и с другой стороны литературные герои, герои библейских времен: Прокуратор, Экзекутор и Апологус, очевидцы Содомы и Гоморры, пребывают среди жителей современного города «Абраг».

В романе Х. Бештокова «Каменный век» обнаруживаются такие категории времени, как обратимое (ретроспективное) время, необратимое время, запретное время (выражающееся в том, что представители родоплеменного сообщества придерживались табу). Время мифа, творимого автором, восходит к каменному веку на заре зарождения человечества.

Имеются в романах названных авторов и отдельные эпизоды «остановившегося времени, когда время «пустое» и не заполняется событиями, ничего не происходит. Выразительным примером остановившегося, ничем не заполненного времени является эпизод из «Черной горы», описывающий скитания Нешара по выжженной, разоренной захватчиками земле адыгов: «Эта земля не следит за временем, потому что она уже вне времени, здесь не убирают просо, не выгоняют скот на кладбище, не приветствуют друг друга»[576; 69]. Время «остановившееся» передается и в притче о муравье, (из «Сказания о Железном Волке»), свидетельствующей о мудрости народа, его мифомышлении, умении рассчитывать время.

Для героев с трансцендентным сознанием: Ляшина, Тлепша и Нешара характерно также пребывание в так называемом безвременье, когда эти герои попадают в другие пространственно-временные измерения, где нет деления на прошлое, настоящее и будущее, где все сосуществует одновременно и происходит трансформация пространственно-временных параметров, смещение хронотопов и временных характеристик. К примеру, в одном из трансцендентных полетов (путешествий) Нешар, спасая девочку от посягательств солдат-захватчиков, прыгает в пропасть, но полет в бездну оборачивается вознесением в иное пространственно-временное измерение, в отрезок будущего, и герой видит девочку уже повзрослевшей.

Время не членится на прошлое – настоящее - будущее у таких героев, как Нешар, Дэдэр, три-бабушки, Ляшин, Барымбук, Прозектор, Экзекутор, Апологус для них оно (время) является триединой субстанцией. В вечности пребывает и образ Одинокого всадника («Черная гора», «Сказание о Железном Волке»), стремительно проносящегося сквозь все времена. Эти герои способствуют обеспечению целостности структуры единого вселенского универсума, изображаемого в произведениях авторов, и расширяют параметры его бытия до вечности, бесконечности.

Модель интегрирующего времени встречается чаще всего в романах Н. Куека, особенно в романе «Вино мертвых», хотя имеет место и в «Абраге» Д. Кошубаева. Ярким образцом подобной модели времени является новелла из романа «Вино мертвых», где описывается встреча героя из прошлого Кунтабеша (имя - перевертыш эпического витязя) и Хата, прибывшего из будущего. В третьей части романа «Абраг» описываются герои библейских времен, свидетели Содома и Гоморры, пребывающие среди жителей современного города в поисках истинных праведников.

Одним из приемов воссоздания мифологического времени является сакрализация современными авторами различных циклов времени, связанных с солнечными ритмами. Почитание солнечных ритмов связано с солярными мифами и почитанием ритмов, связанных с солнцем. Древние люди чувствовали, насколько важно «попадать» в ритмы природы, строить свою жизнедеятельность в соответствии с ними. Это мироощущение зримо присутствовало в эпосе «Нарты».

В произведениях современных авторов имеют место отголоски подобного мировосприятия, связанные с мифомышлением адыгов. К примеру, героями этих романов наиболее часто сакрализуется время, связанное с восходом или закатом солнца. Это некое «пограничное время», решающее исход противостояния между светом и тьмой, добром и злом. И в этом смысле восход солнца, его нахождение в высшей точке зенита (полдень) воспринимаются как символ торжества позитивного над негативными оппозициями. Обратимся к примерам.

Для Предводителя из романа «Вино мертвых» сокровенное время, «святая минута» – это «время встречи со светом небес», «священный час» восхода солнца, когда «Воля Создателя выведет солнце из тьмы, и оно осветит грешную и суетную жизнь людей на земле...»[572;108-109]. Час восхода солнца отождествляется также для Предводителя войска со временем получения Божественного благословения перед очередным походом. Время утра как «время красоты мира» описывается ярко в «Черной

горе»: «Нешар слышит, как движутся запахи цветов, ... Он чувствует себя поднятым в воздух легкими волнами сплетений леса. ...»[576; 92].

В «Черной горе» мы встречаем сакрализацию иного времени, отождествляемого с полднем, когда солнце в зените: «В течение дня бывает такой час: стоит жара, но что-то пронизывает изнутри воздух, небо, освежая все вокруг и превращая знойный день в прохладное сияние. В такой час тишина объемлет все вокруг, это длится недолго, но человеку хватает времени освежить кровь и, не осознавая этого, налиться новой силой. Когда этот час проходит, в воздухе снова разливается зной....»[576; 35].

В романе Ю.Чуяко «Сказание о Железном Волке» в качестве «сокровенного часа» изображается предзакатный час. «Был тот самый вечерний час, когда солнце, которое уже коснулось земли, на глазах плавилось и жаркою малиновой полосой растекалось в обе стороны по горизонту... Темь спускалась словно откуда-то сверху, но чем ниже, тем была она голубей, а само солнце окружала тонкая и нежная зелень» [601;200]. Примечательно, что сакрализация этого времени дублируется в романе рассказом о Сатаней, попросившей солнце задержаться немного перед заходом, чтобы завершить начатую работу: дошить сай. Здесь параллельно можно отметить, что данный эпизод аналогичен ситуации, имеющей место во французском героическом эпосе, в частности, в поэме «Песнь о Роланде»: Карл Великий также останавливает солнце в зените, чтобы успеть завершить бой с маврами. Аналогичная ситуация описывается и в новелле «Кунтабеши сын Хаткоесов» («Вино мертвых»), где говорится про одного витязя, не успевшего завершить бой до захода солнца, и «умчавшегося в небо, чтобы остановить светило»[572; 6].

В «Каменном веке» сакрализуются дни, посвященные тотемным животным: Черному быку и Орлу. Примечательно, что в День Орла вместе с орлом на волю «в небо выпускали день – День Орла»[552; 98].

Несмотря на обнаруживаемую в романах притягательность прошлого (романы Н.Куека, Д.Кошубаева, Ю.Чуяко), триада: вчера-сегодня-завтра

чаще всего предстает неделимой в мифопоэтических описаниях времени, что соответствует мифологическому мышлению. По мысли мудреца Мазага: «У человека нет своего отдельного времени, все времена принадлежат Великому Богу, и Он может оставить тебя в любом времени, унести в прошлое или показать будущее» («Черная гора»[576; 8]. Время едино в хронотопах романов «Вино мертвых» Н. Куека или «Абраг» Д. Кошубаева.

Известный американский исследователь И. Франк в своей работе о спатиализации в современной литературе утверждает, что «мифологическое время вытесняет в современном романе объективное историческое время, поскольку действия и события определенного времени представляются в качестве воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременный мир мифа, что находит выражение в пространственной форме». [654].

Думается, есть все основания утверждать, что подобные процессы имеют место и в современном адыгском романе, где мифологическое время начинает вытеснять объективное историческое время.

Пространство и время, будучи неразрывно связаны друг с другом, образуют пространственно-временной континуум. Академик В. И. Вернадский выразился по поводу неразрывности этих двух категорий следующим образом: «Время является для нас не только не делимым от пространства, а как бы другим его выражением. Время заполнено событиями столь же реально, как пространство заполнено материей и энергией. Это две стороны одного явления. Мы изучаем не пространство и время, а пространство-время. Впервые делаем это в науке сознательно»[67; 315]. В его теории биосферы важное место занимает идея пространства - времени для определения путей эволюции ее в ноосферу - сферу разума. По В.И. Вернадскому, биосфера – это охваченная жизнью биосфера земли, область превращения космической энергии, особенности которой определяются мыслительной деятельностью человека. Исследуя особенности пространства и времени, опираясь на данные эмпирического опыта, он убедительно

доказал нерасторжимость человека и окружающей среды, единство человека и космоса.

Функциональная зависимость человека и окружающей среды напрямую связаны с категориями пространства-времени, позволяющими раскрыть нерасторжимость микро - и макромира (в традиционном истолковании пространство делится подобным образом, но в самом общем виде пространство делится на микромир, макромир, мегамир). По Вернадскому микромир это «микроскопическая реальность» на атомарном уровне, макромир – это реальность в области жизни человека, природные явления ноосферы и нашей планеты», мегамир – это «реальность космических просторов», распространяющаяся не только на солнечную систему, но и метagalактики. [67;276].

Типология пространства в самом общем виде сводится к трем видам: мегамир, макромир, микромир. Как уже было отмечено исследователями нартиады, уже в ней «сформировалась культура пространственно-временной ориентации», имеющая как свои особенности, так и общечеловеческие черты.

В современном адыгском романе можно выделить такие достаточно распространенные и в других литературах модели пространства, как «замкнутое пространство» и «разомкнутое пространство». Основные характеристики разомкнутого пространства сводятся к беспредельности, неизмеримости, открытости и т. д. Это чаще всего свободное пространство, открытое, и эта открытость может иметь переносный смысл, обозначая готовность вбирать в себя и разнообразные культурные традиции и т. д.

Замкнутое пространство отличается своей отгороженностью, действие сосредоточено на узком отрезке пространства, и этот локус пространства, отгороженный от всего мира, замкнут на себе. Эта модель связана с таким качеством пространства, как фрагментарность, и привлекает писателей обычно своими моделирующими возможностями. Классической моделью замкнутого пространства является город Макондо в романе Г. Маркеса «Сто

лет одиночества». Подобная модель выстраивается в романе Д.Кошубаева «Абраг», где город Абраг представляет собой модель современного адыгского сообщества, хотя и изображенного в подчеркнуто ироничной манере. В образах жителей города автор типизирует и обобщает наиболее типичные черты разных социальных слоев общества, отражает основные параметры жизненных интересов национальной интеллигенции и т. д.

Модели замкнутого пространства представляют собой и отдельные локусы пространства, на которых проживают племена дореев и род детей Орла. К примеру, люди из последнего рода живут весьма изолированно от других племен, ведут мирный образ жизни. Определенная градация проводится между мужчинами и женщинами из этого рода: они живут в разных долинах и общаются лишь в определенные, отведенные для этого дни.

Модель разомкнутого пространства реализована в романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке», где весьма широко представлена жизнь и маленького типично адыгейского аула Шиблокохабль, и городская жизнь Майкопа, Санкт-Петербурга, и российская глубинка (Подмосковье, нижегородские леса). Пространственная география романа простирается далеко за пределы России, охватывая страны, в которых ныне живут адыги, вынужденные разбредиться по всему свету после русско-кавказской войны XIX века: Турция, Сирия, Иордания, Египет, Германия, США и т.д. Романы Н. Куека «Черная гора» и «Вино мертвых» являют собой сочетание моделей замкнутого и разомкнутого пространства, которые порой и дублируют друг друга. К примеру, в «Черной горе» действие, с одной стороны, происходит локально на побережье моря, захваченного «чужаками». Стоит уточнить, что автор ни разу не называет ни захваченного народа - адыгами, ни захватчиков-русскими, что лишний раз подчеркивает обобщающий смысл происходящего действия. Речь идет об агрессии, которая могла иметь место где угодно, когда угодно и с каким угодно народом. Но происходящие события, осмысливаемые философски, все время выходят за рамки национальной

бытийности и приобретают вселенский, космопространственный размах. И эта черта является существенной для мифопоэтики Н. Куека. Приведем пример. Когда Нешар видит надругательства солдат- захватчиков над маленькой девочкой, последующие события романа стремительно вырываются за рамки национальной жизни, пространства, ибо все пространство, весь космос подключаются к эмоциональному состоянию потрясенного человеческой жестокостью героя: «Проснулись жестокие ветра,... Горы встревожились, дохнули вулканами, ... упало с неба солнце...» и т.д.[576; 470]. То есть это уже разомкнутое пространство, простирающееся в глубины космоса. Аналогичный пример можно привести из «Вина мертвых», где описываются танцы, устроенные в маленьком адыгейском ауле (новелла «Танец Мешвеза»). Описание жизни и нравов маленького аула в годы Великой Отечественной войны символизирует обобщенно жизнь адыгов того периода, а круг, в котором танцует молодая пара: Мешвез и Гупсэ – своего рода сакральный центр. Но во время вдохновенного танца, исполняемого молодыми, круг, представляющий замкнутое, ограниченное пространство, словно размыкается и вбирает в себя неограниченные просторы вселенной.

Следует отметить, что модели замкнутого и разомкнутого пространства не составляют оппозиции в современном романе, а в определенной степени даже дублируют друг друга.

Интересными представляются и отмечаемые у современных авторов разные способы измерения пространства и времени, связанные с мифомышлением. В мифопоэтической традиции, например, длина пути часто определяется временем, затрачиваемым на его преодоление. Или время определяется пространством. В прозе Н. Куека «Мазаг видит на расстоянии дневного пробега лошади» [576; 7]; Или: «На расстоянии одного крика от них молодежь затеяла танцы»[572; 138]. Как видим, звук и время являются средством измерения пространства.

Исследователи нартского эпоса, апеллируя к современным теориям в области сверхсознания (В. Налимов), приводят примеры проявления «говорящего», «информационно-энергетического пространства» из нартского эпоса. По утверждению В.В. Налимова, «настало время говорить о вездесущности сознания. Иными словами, нужно готовиться к тому, чтобы подойти к построению сверхъединой теории поля, описывающей как физические, так и семантические проявления мира». Или: «Может быть, Мирозданье – это тоже творящее Существо, обладающее Сверхсознанием, могущим воспринимать и осмысливать все происходящее, где бы и как бы оно ни совершалось, - даже в пространствах иных геометрий и в неведомых временах» [215; 272, 276].

И.Н. Колясников приводит конкретные примеры присутствия в нартском эпосе «осознающих» пространств, например, в сказании «Батраз» герой, прибывший на санопитие, становится свидетелем того, как нарты плетут небылицы, лживые хабары возле кадки белого сано. Батраз же, считающий, что они тем самым позорят белое сано, обращается к кадке с белым сано со словами:

- Если лживы слова, которые я говорю,
Пусть забурлит сано на дне кадки.
Если мои слова правдивы,
Пусть белое сано сорвет крышку кадки.

И белое сано срывает крышку кадки. [584; 270]. То есть, «пространство кадки, заполненное вином, в соответствии с концепцией В. В. Налимова, насыщенное информацией пространство, реагирующее на слова человека. Это пространство избирательно-дифференцированно реагирует на слова человека: на ложь сано бурлит на дне кадки, под воздействием правды переливается через край»[146; 185-186].

Подобные наблюдения можно провести и применительно к контексту современного романа, восходящего к мифоэпическим истокам. «Говорящее» или «осознающее» пространство» - не такое уж редкое явление в

произведениях мифологизирующих писателей. Приведем примеры. В романе Н. Куека «Вино мертвых» находим мифопоэтическое описание меча Дэдэра, который норовит самостоятельно выбраться из ножен, когда его владелец спит: «меч в ножнах иногда вздрагивает, сам высовывается и возвращается обратно» [572; 36]. Легенда из романа Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» повествует о кузнецах эпохи средневековья, изготовлявших удивительные сабли: «Если такую саблю вынимали из ножен, то ее уже нельзя было обратно вложить – до тех пор, пока враг оставался живым... И она наносила незаживающие раны, но исцеляла друзей, стоило только приложить лезвие к телу» [601;33]. Дедушка Хаджекыз, воспитывая своего внука, объясняет ему: Когда кузнец кует шашку, он должен *думать* о шашке». То есть в обоих примерах текст фиксирует некий осознанный диалог между мечом, шашкой, и его хозяином или изготовителем, диалог, воспроизводящий некое взаимопонимание на полевом уровне сознания.

Структурирование пространства в романах обозначенных авторов проявляется часто как символическое выражение различных фрагментов ландшафта. Исследователи Нартиады отмечают, что пространство в эпосе «прерывисто, неоднородно» и предстает в виде «плохих» и «хороших», «опасных», «враждебных», «благостных мест», или как «пространство света», «пространство порока, зла» [355, 146,527].

В современном романе это пространство, оставаясь неоднородным, носит относительно целостный характер, символизируя пространство адыгского мира. Д. С. Лихачев в «Заметках о русском» утверждал: «Пейзаж страны – это такой же элемент национальной культуры... Она - выражение души народа»[166; 37].

Художественный образ «своего» пространства занимает важное место в миромоделировании современных адыгских авторов. Вполне очевидно, что этот образ не сводится к реальному, географическому пространству, занимаемому адыгскими народами. Особенно важно подчеркнуть, что, наряду с отражением пространственных реалий, особую значимость имеет

введение в этот образ мифологических и мифоэпических координат, интересующих нас в русле обозначенных аспектов исследования. В создаваемом образе национальной среды так или иначе «просматривается» модель родной культуры. Отголоски и отражения этой культуры в виде отдельных мифологем, мифомышления нас более всего и интересуют.

Обращение к мифоэпической традиции, опора на мифомышление особенно явно выражается в обозначении координат этого пространства: вертикали (верха), горизонтали (низа), сакрального центра, границ.

Выше уже говорилось о том, что в мифологическом мышлении адыгов, как и в мировой мифологии, Небо ассоциируется с вертикалью, духом, Отцом. Исследователи отмечают, что в эпосе иногда «небо предстает как глаз человека, солнце уподобляется зрачку на нем». [527]. Подобное экстраполирование антропоцентрических понятий отмечается и в современном адыгском романе. Нешар из романа «Черная гора» утверждает: «Мой дед говорил, что у Неба есть лицо. Увидеть его может только приближенный к Великому Богу» [576; 26]. Небо становится своеобразным зеркалом, отражающим чистоту помыслов многих куковских героев, ощущающих себя в ответственные минуты своей жизни предстоящими перед Богом (Предводитель, Хаджекыз, Ляшин, Нешар, Нарыч), что символизирует чистоту их душевных устремлений, готовность к диалогу с Богом. Особенно заметна эта тенденция в прозе Н. Куека. Нешару в детстве отец часто говорил: «Привыкай смотреть на небо, парень...» [576; 26]. Или: «Его лицо, очищенное светом, чисто, как роса, словно не знало ни обид, ни боли. Наверное, таким всегда должен видеть Бог человеческое лицо» [576; 92]. На Нарыча, человека с чистыми помыслами, во время сна «Великий Бог смотрит ... в лицо» [576; 13]. Ляшин засыпает часто «с устремленным к небу лицом» [572; 192]. Мешвез «впервые во время танца почувствовал небо над собой» и ощутил, что Небо тоже отметило его, «услышал Бог» [572; 261]. Предводитель перед очередным походом ждет восхода и думает, что «если

его всадники совершат подвиги во имя Создателя, свет небес запомнит их лица» [572;108].

Иногда имеет место и обратное уподобление человеческого лица небу: «Ненастным стало лицо Кунтабеша»[572; 10]. Или: «Лицо старухи ...скрыто осенней вечерней мглой» [572; 200]. Как видим, данный мотив в творчестве Н.Куека становится лейтмотивом, сопряженным с духовно-нравственным наполнением.

Подобные мотивы обнаруживаем и в романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке». Сэт, глядя на дедушку Хаджекыза во время молитвы с обращенным к Богу лицом, первый раз в жизни видит, как он плачет, и с удивлением отмечает: «Какое все-таки у дедушки было лицо!..Аллаха, видно совсем-совсем не стесняется... Или так ему доверяет?» [601;181] .

С небом связаны и образы луны, звезд, солнца, присутствующие в мифологическом контексте современного романа, как выражение вертикали. Мифообраз солнца в романе Х. Бештокова отражает анимистические представления древнего мышления: оно «плачет», глядя на жестокости и зверства, чинимые эминями, «слизывает» кровь погибшей женщины с земли, «падает в обморок», а «напуганная заря» «стынет, холодеет». Месяц беседует с Ану во сне и приглашает к себе в гости. Туча - «лохматая», «туманнообразная и длинная», «жаднобрюхая», «когтями вцепившись», «оттаскивает одну звезду за другой» и «глотает их поочередно»[552; 77].

Мифологизированные образы луны, звезд, солнца являются в мифопоэтическом контексте романа Ю. Чуюко частыми свидетелями человеческих свершений или рефлексий героев о смысле жизни. Примечательно, что весьма значимый и глубокий диалог Сэта и Петра Оленина о нравственных законах «адыгэ хабзэ» идет в незримом присутствии звезд, как знаков духовности, символов нравственных ориентиров, неких знаковых выражений вертикали: «Какие звезды над нами, Сэт!». Солнце останавливается в зените, чтобы дать Сатаней успеть дошить

сай (национальный женский костюм) до заката. Солнце благословляет войско Предводителя перед очередным сражением.

Как уже отмечалось выше, мифологема горы в адыгских литературах ассоциируется с «духовно окрашенным пространством», вертикалью, духовным восхождением человека. Это сквозная мифологема, сопряженная с духовным ориентиром, характерна для творчества большинства адыгских авторов. Перечень одних названий: «Страшен путь на Ошхомахо М.. Эльберда, «Сто первый перевал» И. Машбаша, «Вершины остаются непокоренными» Т. Адыгова, «Черная гора» Н. Куека говорят сами за себя.

По мысли Гумилева ландшафт местности накладывает определенный отпечаток на характер народа, проживающего в этой местности.

Мифологема горы занимает довольно прочное место в мифопоэтической модели мира, выстраиваемой Н.Куеком, Ю. Чуяко. Она присутствует в «Черной горе», «Вине мертвых», «Сказании о Железном Волке» как сакральное пространство, испытывающее героев на стойкость, выносливость, мужество, умение налаживать гармоничные отношения с окружающим миром. К примеру, «на самой высокой точке адыгской земли» поджидает двухсотлетний старец Мазаг приближающегося Нешара. К дереву, растущему на высокой горе над морем, откуда видны уплывающие за море корабли, привязывает себя мужчина, решивший остаться на родной земле хотя бы в таком виде. Здесь и гора, и дерево, к которому он привязан, символизируют вертикаль духовных устремлений героев. Причем символика образа гораздо многозначней, чем кажется на первый взгляд, ибо в дереве, к которому привязан мужчина, усматривается архетип мирового дерева.

Философскому осмыслению мифологемы горы в соотнесенности с духовным «восхождением», совершенствованием себя, посвящены философские сентенции поэта Ляшина и Фэнэса:

Ляшин. Вчера поднялся на высокую гору и с ее вершины осмотрел всю окрестность.

Фэнэс. Оказывается, я сейчас разговариваю с горой... Зачем ты залез на гору?..

Ляшин. Хотел далеко посмотреть и много увидеть.

Фэнэс. С какой бы вершины ты ни смотрел, ты увидишь только то, что позволит тебе вершина. А зачем тебе это? Ты смотри с собственной вершины – со своей высоты. Нет ничего ни выше, ни ниже того, что уместилось в тебе от подошвы ног до макушки. О-ха-хай!..[572;74].

Мифопоэтический образ «танцующей горы» изображен в «Вине мертвых».

Мифологемы дерева, леса также являются выражением вертикали. Во многих мифопоэтических системах мира лес представлен как живое существо. По народным представлениям деревья, подобно людям, дышат, чувствуют, говорят друг с другом и с людьми, только необходимо понимать их язык. По мифопоэтическим представлениям кельтов каждое дерево имеет особую силу и индивидуальные качества, которые оно способно передавать человеку. Особым почетом у древних кельтов пользовался дуб. Вообще для анимистического мировоззрения характерна вера в то, что деревья могут превращаться в людей, и наоборот.

Отголоски подобных мифологических представлений весьма часты в романах Х. Бештокова, Н. Куека, Ю.Чуяко. В романе «Каменный век» с мифологемой леса, деревьев связаны самые древние мифологические представления - анимистические: «замер, не дышит сосновый лес; «Стоят в полуобморочном состоянии сосны»; «Весь лес начинает убегать в сторону гор»; «деревья бегут / Споткнувшись, падают, встают и вновь убегают»[552; 71].

Тема леса, деревьев как одухотворенных существ получила особенное развитие в творчестве Н.Куека. Деревья, лес становятся значимыми мифологемами в формировании мифопоэтического пласта его прозы. В частности, отец Нешара Нарыч уже с детства приучает мальчика слушать и слышать язык леса, деревьев, чувствовать их силу. «Где живут деревья, там

имеющий душу встретится с другой душой», - утверждает автор в «Черной горе». Героиня Амида понимает язык деревьев, слышит, как они издают «мерцающий звук», напоминающий ей «лепет грудного ребенка», чувствует, как кожа отзывается теплом, когда она дотрагивается до них», и «листья светятся и вздрагивают» [572; 155]. По ее мысли, «посаженные добрым человеком деревья живут долго», и наоборот, «есть люди, которые не нравятся деревьям» [572; 160].

В мифопоэтической традиции лес обычно предстает «нижним» миром, чужой страной. Эта традиция прослеживается и в «Каменном веке» Х. Бештокова (к примеру, Ану, бежавший из родных мест, оказавшись в глухом лесу, чувствует себя неуютно). Однако творчество многих писателей XX в. (Л. Леонов, А. К. Арма, А. Ким, Н. Куек и др.) свидетельствует о несколько ином наполнении этой мифологемы, становящейся символом народа, нации, некоего сакрального пространства, восходящего к первоистокам предков.

У Н. Куека также пространство леса сакрализуется и предстает как наиболее родное, освоенное человеком пространство, выступающее в оппозиции к селению: «Лес прекрасен; деревья прозрачны и вытянулись, как струны, от волшебного света» [576; 44]. Образы одухотворенных деревьев, как добрых друзей человека, все понимающих и готовых понять человека, помочь ему – не редки в прозе Н. Куека. Для Татлеустена и Амиды («Вино мертвых») деревья становятся самыми близкими друзьями, с которыми связаны все основные вехи их истории любви, начиная с первой встречи и до их гибели. Образ овдовевшей Амиды ассоциируется в романе с одиноким деревом, дереву посвящают песни, доверяют все свои сокровенные помыслы. Дэдэр, прежде чем срубить дерево для постройки своего дома, обращается к нему с молитвой: стать частью будущего дома. Упоминаемые в нартском эпосе чудесные деревья, способные укрыть под своей кроной отару в тысячу овец, или приносить чудесные яблоки, у которых «одна сторона алая, другая – белая» нашли отражение и в «Абраге» Д. Кошубаева, правда в ироничном парафразе [570; 57]. В этом же романе мы находим чрезвычайно интересную

реализацию мифологемы дерева, когда мифообраз дерева предстает в виде «мирового дерева-жещины» - некоего симбеоза мирового древа и исконно адыгской Жиг-гуаща, древа-богини мудрости. По описанию в романе, «ее вершина касается неба», а «корни уходят до девятого дна земли», и ей «известны все тайны» [570;45].

Образ чудесного мифологического дерева встречается и в романе Н. Куека «Вино мертвых», где Фэнэс, лежа под дубом и «задумчиво улыбаясь», «тянул правую руку к нижней ветке, срывал краснощекое яблоко, надкусывал, снова протягивал руку к той же ветке, срывал спелую желтую грушу и тоже надкусывал»[572; 103].

Из всех деревьев в мифоэпической традиции адыгов чаще всего сакрализуется дуб, что связано, скорее всего, с ментальностью народа, особенностями образа жизни, и культивированием качеств стойкости, мужества, необходимости постоянно защищать свою землю. Образ пятисотлетнего дуба Исламия высотой в тридцать метров и способного уместить в своей кроне весь аул, описывается в «Сказании о Железном Волке». Он становится в романе Ю. Чуюко символом черкесов, их крепости, стойкости, непоколебимости. Пример сакрализации дуба мы встречаем и в романе «Вино мертвых», где описывается поляна, на краю которой растет могучий дуб. Этот дуб считается Божественным, на него «каждый год молния обрушивает свои стрелы», и Предводитель не случайно здесь «уже сорок лет каждый раз перед походом собирает войско встречать солнце». То есть это сакральное место, где можно получить «благословение небес». Здесь следует вспомнить характерное для мифомышления адыгов и абхазов свойство сакрализовывать пространство, отмеченное ударом молнии. Б. Бгажноков отмечает, что, например, у шапсугов такие места назывались «тхъач1эгъ» («место под Богом», «место, отмеченное Богом», т.е. ударом молнии, или Богом громовержцем Щыблэ) и становились своеобразным алтарем, где приводились жертвоприношения. Известно также, что адыги в древности возносили молитвы своим языческим богам, собравшись под

кроной дерева. Примечательно, что в романе Б. Шинкубы «Рассеченный камень», имеет место описание особенностей похорон убитого молнией героя: мать героя Биду не плачет и не разрешает дочерям оплакивать смерть брата. [602;125].

Горизонталь в современном адыгском романе сопряжена, в первую очередь, с мифологемой земли, ее природой, предстающей в общих чертах как девственная, первозданная среда, составляющая оппозицию социальной, искусственной среде. «Главное, что постоянно питает и расширенно воспроизводит национальную целостность, - пишет Г. Гачев, - это природа, где совершается история данного народа. ...если Природу понимать так, как ее толкуют народ, и фольклор, и поэзия, тогда ...ее явления сочтятся смыслом. ... Природа источает волю быть – и на то идет история народа. ... История – в утробе национального Космоса, меж небом и землей, силами народа совершается»[85 ;16,17,19].

Земля является ведущей константой национального космоса, что имеет свои причины, кроющиеся в особенностях исторического развития адыгов как этноса. Мифологема земли ассоциируется с понятием: «райская земля», унаследованная от предков. Мифы адыгских и абхазских народов повествуют о том, что эта божественная по красоте земля досталась предкам не случайно, а в результате соблюдения высоких нравственных законов: милосердия, гостеприимства.

Приведем адыгский вариант притчи в том виде, каком воспроизводится в романе Ю.Чуяко «Сказание о Железном Волке»:

«- Когда Бог на весь дунэй... объявил, что он будет делить землю, адыгейцы послали за ней настоящего наездника... Он первым успевал к дележу, но тут на пути ему встретился больной старик, который нес в свою саклю вязанку хвороста... Что было делать...И джигит довез старика до его сакли, разжег в очаге огонь и поделился со стариком своим гомыле... А когда он прискакал, наконец, к Богу, то уже все раздал... Кое-кто стал смеяться над адыгейцем, но тут Бог сказал: Я видел, как ты спешил, и я знаю, почему ты опоздал... За то,

что ты не нарушил обычай предков... не прошел мимо старого больного человека, я отдаю тебе ту землю, которую я тут оставлял ... для себя» [601;201-202].

Почти таков смысл и абхазской притчи: «Давным-давно, во время оно Бог разослал всем народам повеление явиться к себе до полудня: «Я буду раздавать землю». Собрался в путь и абхазец. Он уже оседлал коня, как вдруг увидел у ворот усталого запыленного путника. Что было ему делать: опоздать к раздаче или нарушить закон гостеприимства – главный закон Апсуара.... Когда абхазец, наконец, отпустил гостя, солнце уже было высоко. Как абхазец не погонял своего коня, к назначенному сроку он опоздал». Но все же ему достался тот уголок земли, которую Бог избрал для себя, так как именно он и был этим гостем, из-за которого абхаз опоздал. [594; 3].

Райская земля как божественный дар и наследие предков, которую необходимо сохранить и передать потомкам – вот суть основной мифологемы, вокруг которой выстраивается структура и разворачиваются трагические коллизии произведений. Причины трагичности этих коллизий кроются в том, что эта земля в силу своей божественной красоты является предметом вожделений для захватчиков. Не удивительно, что данная мифологема чаще всего трансформируется в константу родины, символизируя ее свободу, честь и благополучие.

И все же мифологема земли предстает в романах Ю. Чуяко, Н. Куека, Д. Кошубаева в виде многообразных интерпретаций и символов, которые будут рассмотрены чуть позже.

Категория пространства и центральная мифологема земли обретают особую значимость в адыгском миромоделировании, отраженном в современном романе. Это обстоятельство связано с особенностями исторической судьбы адыгов как этноса, вынужденного на протяжении многих веков защищать свои земли, являвшиеся точкой пересечения интересов для чужеземных захватчиков.

Существенное влияние на формирование художественного образа пространства оказала специфика и внутренняя направленность культуры адыгов, взраставшей маргинально в отношении европейской культуры. Ощущение самобытности, «инаковости» этой культуры наложило явный отпечаток как на образ пространства, так и на всю национальную картину мира. Пространство в современном романе может иметь такие качественные характеристики, как инаковость, нормативность, хаотичность, первозданность, амбивалентность, фрагментарность.

К основным координатам пространства, помимо отмеченных уже нами вертикали-горизонтали, традиционно относятся сакральный центр, граница (в значении-предел), вертикаль-горизонталь (верх-низ).

Ландшафт, по Л. Н. Гумилеву, определяет возможности этнического коллектива при его возникновении, а новорожденный этнос изменяет ландшафт применительно к своим потребностям. Затем наступает привычка к создавшейся обстановке, становящаяся для потомков близкой и дорогой. Привязанность к ландшафту бессознательно хранится в людях. Обживая Сибирь, русские предпочитали селиться на берегах лесных рек, украинцы предпочитали степные ландшафты» [102 ; 282, 322].

Земля предков издавна воспринималась древними народами как священное пространство, огромное значение имела и степень погруженности человека в это сакральное пространство. У Ахундова М. Д. в книге «Концепция пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы» имеется описание интересных примеров сакрализации народом пространства и о трагических последствиях таких явлений, как изъятие народа из сакрального пространства, десакрализация самого пространства, сакральная «перенормировка» пространства». [29 ; 222].

Крушение национального космоса как результат перенормировки пространства нашло весьма яркое художественное отображение в романах Ю. Чуяко, Н. Куека, Х. Бештокова. Главный герой «Черной горы» Нешар наяву видит, как на «адыгскую землю надвигается тень, вслед за ней

движется пламя». А на рассвете следующего дня он становится очевидцем глобального катаклизма, которым объят весь окружающий космос: «река в пламени, деревья в зеленом огне. Высокие травы лижут воздух огненными языками, камни, овеваемые ветрами, светятся, как огромные горячие угли» [576;34]. Такова мифопоэтическая картина крушения национального космоса, изображенная Н. Куеком в «Черной горе». Хаотичное пространство представлено через мифологемы реки, трав, объятых пламенем, земли, покрытой черной тенью, камней, овеваемых огненными ветрами, они несут насыщенную семантическую нагрузку, передавая масштабы и глубину трагедии, угрожающей жизни не только человека, но и всему живому – растениям, животным.

По мифологическим представлениям многих древних народов человек на родовой территории находится под защитой предков. Ахундов пишет: «Родовое пространство оказывается для человека сакрально уникальным, на этой территории похоронены предки, расположены тотемные центры, запечатлены соответствующие мифы» [29 ;224].

Култ предков имел место на всем Кавказе, в том числе и у адыгов. Мифомышление адыгов не проводило принципиальной разницы между земной и загробной жизнью, о чем свидетельствуют многочисленные верования, обычаи адыгов хоронить вместе с человеком и предметы первой необходимости, коней, оружие, воинское снаряжение и т.д. Осетины, по свидетельству В.Ф. Миллера, были уверены в том, что «души покойников продолжают в загробном мире заниматься тем же, чем занимались на земле: они едят, пьют, охотятся, джигитуют и совершают набеги» [487; 126]. Одним из ярких свидетельств подобного мифомышления адыгов являются недавние раскопки могильника в ауле Уляп (Адыгея), где наряду с останками героя были обнаружены 400 коней. В романе «Вино мертвых» описывается аналогичный случай: «Мамлюк Хаткоес умирал,... «рядом с ним покоились сабля, копье, кинжал и щит, пурпурного цвета плащ закрывал его тело до шеи, рядом стоял конь» [572;153].

Отголоски подобных мифологических мировоззрений отражены и в ситуации, описываемой Ю. Чуюко в «Сказании о Железном Волке», и имевшей место в жизненных реалиях адыгов в 70-х годах XX века. Основой драматических коллизий данного романа Ю. Чуюко явилось вынужденное переселение десятков адыгейских аулов в связи со строительством Кубанского водохранилища. Особенно кощунственным для жителей аула было то, что под дно рукотворного моря должны были уйти курганы, кладбища, где покоится прах предков. Примечательно, что жители аула стремились не только перезахоронить останки своих предков, но и «не бросить своих героев», прах которых покоился в курганах. Роман Ю. Чуюко отразил, как глобальное переструктурирование, «перенормировка» пространства затрагивает основы существования не только людского сообщества, но и весь космос, его растительный и животный мир, его флору и фауну. Рассмотрим некоторые эпизоды романа, изображающие хаотичное пространство как следствие крушения национального космоса:

«Впереди послышалось тонкое дребезжание пилы и глухой перестук топоров... Дорога вывела на бугорок, и я невольно натянул вожжи. Впереди лежал тоже порушенный, как бы на кучки – куда черепицу и железо, куда стропила и балки, а куда синие оконные рамы и двери – разобранный аул, в котором теперь, почти везде по дворам, словно торопясь, рубили деревья. ...

Там и тут подрагивали по садам кроны яблонь и начинали медленно клониться к земле. Рушились еще недавно стоявшие вдоль заборов акации, ломали бока и безмолвно распластывались на земле...»[601;185].

Животный мир тоже чутко реагирует на крушение и гибель всего живого вокруг спешит «поменять место жительства»: Пчела сидела понуро....Жаворонки заторопились навстречу, разбежались по сторонам,...И бабочки по сторонам от брочки летели быстрее обычного...»[601;185]. Так в романе передается ощущение глобальности и взаимообусловленности всего, что происходит в микро- и макром мире, что является характерной особенностью мифомышления.

В «Каменном веке» также дается аналогичное изображение тотальной «перенормировки» пространства по мере продвижения эминеев по завоеванной земле: «замер, не дышит сосновый лес»; «ломается чинара»; «бук падает навзничь»; «весь лес начинает убегать в сторону гор»; «совсем красно небо»; «тучи красны»; «Звезды убегающие красны»; «заря... стынет, холодея», «солнце падает в обморок по ту сторону гор»; река превращается в «кладбище дореев». Пространство словно проникается чувством всеобщей агрессии, исходящей от эминеев: река становится «злой», ее волны «жадные, пустобрюхие», беспощадно поглощают тела обреченных дореев.

Говоря о такой качественной характеристике пространства, как граница, следует отметить, что границы изображаемого пространства весьма подвижны в романах Ю. Чуяко и Н. Куека. К примеру, в романе Ю. Чуяко земля адыгов способна бесконечно сокращаться подобно «шагреневой коже» и метафорически уместиться под одной буркой в результате бесконечных войн. Изображение событий, выносимых часто за пределы адыгского мира: Ленинград, российская глубинка, нижегородские леса, вовлечение в эпический круг повествования пространств «ближнего» и «дальнего» зарубежья – расширяют и делают подвижными представления о границах изображаемого мира.

Мифологема земли, перерастающая в константу Родины, обретает яркое художественное воплощение и в рассказе о человеке, привязанном к дереву («Вино мертвых»). Герой просит привязать себя к дереву, с которого видны соотечественники, вынужденно покинувшие родную землю и плывущие через море в поисках земли обетованной. Дерево в данном случае является символом и адыгской земли, и распятия - его голгофа. Разбитое и многострадальное сердце человека, любящего всем сердцем свою землю, до последнего вдоха смотрит вслед своим соотечественникам и предается горьким размышлениям об их участи: «... их сердца превратятся в пепел, не люди – тени ступят на чужую землю. Не живешь на родной земле – живешь вполсердца, вполдуши. Мать, родившая тебя, одна. Земля, на которой ты

родился, одна; ... Можно жить с чужим народом, но жизнь, в которой уже нет совместной с родиной любви и заботы, впитанной с молоком матери, не ведет к Богу, не творит звука... Мелкие щепки, поддерживающие огонь чужого очага, эхо чужого голоса» [576; 83].

Судьбы героев из другого романа Н. Куека «Вино мертвых» также убеждают в правомерности мысли, что земля родная «уже никогда не примет тебя обратно, сколько ни возвращайся.... Она не узнает тебя, твоя земля,... вернувшись, начнешь другую жизнь, не имеющую корней, крови и сил, прожитых твоим народом тысячелетий». Подтверждением тому является и судьба мамлюка Кангура, вернувшегося на родную землю после долгого проживания в Египте: «...Он не привык к такому разнообразию природы и, восхищаясь всем этим великолепием... все же он знал, что эта земля никогда не станет ему родной...» [572; 129]. То есть изображенное пространство - нормированное, оно сакрально, так как представляет собой пространство родной земли, и то, что оно при этом оно отторгает вернувшегося героя, еще больше усугубляет его личную трагедию. «Родина человека там, где его корни», - утверждает в новелле «Смерть мамлюка». Отторжение родной средой приводит Кангура к глубокому разочарованию и преждевременному уходу из жизни.

Таким образом, можно заключить, что в мифопоэтической модели мира, выстраиваемой в современном романе, ведущей константой является земля, сакрализация которой имеет ярко выраженный характер.

Следует иметь, в виду, что мифологемы земли, воды, огня, воздуха представляют основные первоэлементы космоса, учение о которых, по концепции Г. Гачева, восходит к античной натурфилософии, ее четырем стихиям, индийским «Упанишадам». Нам представляется интересным проследить их функционирование в художественном тексте. Мифоэпическое сознание обуславливает создание удивительно цельной картины миродания, формирует весьма четкое представление о материальном и духовном единстве мира. Стихии воды, земли, огня, воздуха предстают в этом

мироздании как «первоэлементы» «первокирпичики», из которых сотворен мир.

Мифологема воды в эпосе действует как олицетворение хаоса, неопределенное, бесструктурное начало. Мифологема воды - одна из значимых составляющих национального космоса адыгов, природа которого изобилует водным пространством самого различного характера: морем, полноводными реками и быстрыми горными речушками, чистейшими родниками и т. д. В обозначении пространственных координат адыгской картины мира мифологема воды является полифоничной, приобретает индивидуальный контекст в зависимости от художественного контекста.

К примеру, в романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке», повествующем о вынужденном переселении адыгейских аулов из-за строящегося кубанского водохранилища, эта мифологема приобретает негативный оттенок, становится символом разрушительной стихии, ассоциируется с хаосом. Маленький родничок в глубине леса из этого же романа для героя Сэта является символом первозданной чистоты, святости истоков, которые необходимо сохранить.

Мифологема воды выступает как грозная, карающая стихия в романе Д. Кошубаева «Абраг». Апокалиптичность финала этого романа выражается через мифологему воды, которая выполняет функции Божьей воли, и потопляет город, погрязший во лжи и грехах.

В романе Х. Бештокова «Каменный век» мифологема воды приобретает ярко выраженный мифологизированный характер и способствует отражению специфики мифомышления древних. Особенно выразительным является мифообраз реки, «злой», ставшей «кладбищем» обреченных дореев: детей, женщин, стариков. И «голодные», «пустобрюхие» волны подхватывают обреченных дорейцев, «обшаривают горло каждого утопленника», «сдувают детские головки, как одуванчики» [552;69]. «Река, злая как чума», ибо она «унесла души братьев хороших». [552; 72].

Мифологема воды занимает важное место в мифопоэтической картине мира в произведениях Н. Куека. Вода, река – часть космоса, органичная его составляющая, одновременно питающая жизненные силы человека в микромире и макромире: «воды лелеют...сердце чистотой и нежностью своих струй» [576;14], «...ласкает ...ноги, струится прохладой по телу, и звук от ее течения сливается с током крови»[576; 87]. То есть функции данной мифологемы здесь ограничиваются чисто бытовыми аспектами. В другом случае вода описывается как осознанное пространство: «Пока смотришь на воду, она прибавляет света душе, открывает свободные повороты мысли, тревожит несбывшейся надеждой»[576; 79].

Вода, река в мифомышлении адыгов ассоциируется с пространством, способным хранить информацию: «Сделай добро и брось в воду», - гласит народная пословица. Она способна также очистить, забрать негативные или позитивные свойства, качества. По свидетельству Б. Бгажнокова, у адыгов бытовало поверье: «если малыша впервые переносили через реку, то в нее бросали яйцо и говорили: «Наш Бог, пусть все его болезни и невзгоды уйдут с этим яйцом»[41;223]. Любопытное восприятие мифологемы реки, забирающей, поглощающей полезные свойства переправляемых через нее предметов находим в романе «Сказание о Железном Волке». По утверждению Х. Мазлокова, дерево боярышника, предназначенное для изготовления люльки, ни в коем случае нельзя было преправлять через реку, в противном случае оно теряет свои полезные свойства. И наоборот, особыми целительными свойствами обладает вода, в которой кузнец Юсуфок закаляет железо: его просят «обмыть рану или повязку мокрую приложить» водой из той бочки, где он закаливает железо. По словам Урусбиа «это особая вода, она дает силу и крепость железа». Таким же твердым было и слово кузнеца, по утверждению дедушки Хаджекыза: «Недаром ведь раньше, когда хотели поклясться, люди просто поминали старшего из кузнецов: Тлепш!... Скажет так человек, - все!» [601;303]. То есть если в древнегреческой мифологии боги клялись священными водами подземной

реки Стикс, то адыги клялись именем Тлепша, который так или иначе был связан в основном с двумя стихиями – огнем и водой. И вполне очевидно, что для мифологического сознания вода выступает в роли медиатора и носителя информации. В данном случае роман отразил свойство мифоэпического сознания адыгов, воспринимающих «железную воду» (гъучыпс) как своеобразный симбиоз свойств огня, воды и железа.

Особенно глубинное осмысление и многозначную символику этой мифологемы мы находим в новелле «Он, этот бог, сотворен Хаткоесами» из романа «Вино мертвых». Раздумья героя этой новеллы бога Тлепша о стихиях космоса глубоки и содержательны. Вот, к примеру, еще одна мысль о единстве всего сущего, выраженная через мифологему воды: Отпив из реки глоток воды, ты ее не можешь уменьшить, потому что вода во всем мире – единый организм – в ком бы она не находилась сейчас» [572; 289]. Мифологема воды становится в размышлениях Тлепша одним из составных элементов, помогающих постичь истину: «истина – это то, что объединяет, соединяет, заставляет видеть других...». «И был Свет, и был Звук... И вода. Ты выпьешь глоток воды, и она с этого мгновения утвердится в тебе, и все воды в мире будут всегда знать тебя и отождествлять тебя с собой. Вода – во всем и везде»[572;286]. То есть мифологема воды здесь обозначена как первоначальная субстанция, принцип всеобщего значения и порождения, как среда, символ женского лона или чрева, где зарождается жизнь.

Известно, что огонь является самой мощной, очищающей стихией космоса. **Мифологема огня** нашла соответственно широкую и глубоко осмысленную художественную реализацию как в мифоэпической традиции, так и в литературных произведениях.

Содержание многих сказаний из Нартиады позволяет заключить, что огонь и свет (как производное огня) имеют важное значение в обозначении выражении духовно-нравственных категории древнейшего эпоса и до сих пор определяют духовно-нравственный стержень современной литературы, в том числе и романа.

Адыги издревле свято чтит огонь, как основную жизнедательную стихию. В мифопоэтическом сознании адыгов и абхазов, имеющих общие этнические корни, очаг ассоциируется со святыней, в которой всегда горит огонь. Как писал Б. Шинкуба в романе «Рассеченный камень», «нет понятия страшнее», чем остывший очаг предков, «ведь это означало, что твой род должен вымереть, исчезнуть с лица земли, должна сгинуть сама память о нем, когда некому в нем затеплить огонь» [602;15]. Самым лучшим благопожеланием адыгов издавна считалось: «Да не погаснет огонь в вашем очаге».

Отголоски подобного мифомышления отражены и в романе Н. Куека «Вино мертвых». Новелла из этого романа «Так и будет», рисующая картины будущего Хаткоесов, построена в форме народной сказки. Автор изображает, как народ встречает новый год с традиционного привнесения огня в аул[572;280-281].

О приверженности и почитании адыгами стихии огня, приравниваемой к жизни, свидетельствует и высокий статус женщины как хранительницы домашнего очага, типологически сопоставимой с древнегреческой богиней Гестией. Соответственно, на саму женщину, хранительницу очага, переносятся эти «огненные» качества: способность дарить всем домашним тепло, радость, милосердие. То есть женщина, сравниваемая в этом смысле с солнцем, оказывалась в центре своей системы, освещая всех светом любви и тепла. Гипотетически можно предположить, что этимология слова «гуашэ», традиционно возводимая нартоведом к значениям: «богиня», «княгиня», «хозяйка», «свекровь» [110;115-122], восходит и к значению: «ведомая сердцем» («гу» - сердце, «ашэ» - вести).

Качеством «сердечности» наделен Ану – герой романа-мифа о ранней поре человеческого развития человечества: он завидует камням, не ведающим, что такое слезы, кровь, жалость, сочувствие, горе по поводу гибели родителей, часто «сердцем плачет он в стонущее / Нутро свое»[552; 93].

В прозе Н.Куека часто прослеживается мысль о том, что адыги «культивировали жизнь сердца», в отличие от многих европейских народов с развитой ментальной культурой. Эта мысль четко высказана в одном из ранних его рассказов «Гость» и развивается во всех последующих произведениях: лучшие герои: Мазаг, Нешар, Ляшин, Фэнэс, три-бабушки живут сердцем. Мазаг своим «далеким сердцем» знает и видит, что происходит на необозримые дали адыгской земле. У Нешара во время трансцендентального состояния «сердце растет, ...объемля мир дальше, чем свет, родившийся в нем» [576;106]. Ляшин через сердце входит в трансцендентальные состояния разговаривает с Создателем [572;190-196]. Сердце три-бабушки «рассыпано по всему миру и во все времена человека»[572; 36]. Фэнэс принципиально живет сердцем, он готов «поднимать свой кубок с каждым биением сердца», благословляя жизнь и Создателя, по его мнению, «сердце человека... всему должно быть угодным» [572; 96]. Как видно из приведенных примеров, «сердечность» как ведущее качество, присуще прежде всего мифологизированным героям, постигающим мир сердцем, интуитивно.

Традиционное для адыгов восприятие огня как очищающей силы отразилось и во многих поверьях, например, в обычае мазать сажей, «ассоциировавшейся (по Б. Бгажнокову) с очищающей силой огня» детям лоб [41;223]. Причем, место, особо оберегаемое и помечаемое сажей, соответствовало одной из самых важных чакр по восточной трансовой культуре - «третьему глазу» и располагалось между бровями. То есть это еще одно очевидное владение адыгами трансовой культурой, которая со временем утратила характер сознательного, целенаправленного использования и применяется последнее время лишь в силу прочности традиций.

Современный роман отразил специфику мироощущения адыгов, сакрализующих огонь, свет в своих этико-эстетических, бытийных представлениях о жизни. Мифологема огня, света является не только

существенным элементом структурирования текста, но и наиболее прочно связаны с духовно-нравственным потенциалом современного романа.

Мифологема огня в романе Х. Бештокова «Каменный век» амбивалентна, чаще всего символизирует грозную стихию, агрессию, представляющую опасность для жизни человека.

Распоясавшись, взвихривается бурный огонь.

Отряхиваясь своими красными крыльями

Под небом,

Пытается синими перьями зацепить тучи,

Чтобы поджечь стога туч [552;71].

В других случаях отмечается иная семантическая символика, имеющая позитивную окрашенность: «Пламя радостно дышит», когда Рану жарит мясо убитого быка. В День Орла представители племени Орла зажигают «ликующий огонь». Мифообраз огня представляется в романе живой субстанцией, обладающей душой: «Душа огня воует сама с собою»; «Мчится золь пожар», «несется к закату». Примечательно, что вождь эминеев, одержавший победу над дорейми, использует в качестве очистительного средства завоеванного пространства две стихии: огонь и воду. Он велит принести «сто кожаных мешков воды / И прополоскать (промыть) пещеру нечестивых», а также сжечь все: «кусты, и травы, и склоны / Этой земли» [552; 69].

В поэтике романа Н. Куека «Вино мертвых» данная мифологема чрезвычайно актуализирована и востребована в формировании мифопоэтических образов. Яркий образец – описание могучего богатыря Дэдэра, огненного всадника, данный через восприятие поэта - мечтателя Ляшина: «Дэдэр остановил своего коня прямо перед Ляшином, и пламя окружило его тотчас. Огромный всадник плясал и метался передним, он то светился огненным смерчем, то сверкал, как глыба льда ...»[572; 43].

Свет как производное огня и связанная с ним мифологема, явилась важным элементом в мифопоэтическом изображении многих женских

образов: Сатаней, Адыиф, Малечипх, являющихся традиционно в эпосе носительницами света. В мифоэпической традиции адыгов свет часто является синонимом женской красоты, ассоциировавшейся с красотой мира и радостью бытия. Б.Х. Бгажноков приводит множество примеров, свидетельствующих об эстетических представлениях адыгов, их традиции отождествлять красоту женщины с качеством лучезарности, способности быть источником света. Чтобы «стимулировать» в определенной степени подобное качество, адыги давали молодой невестке дополнительное имя: «Нысэ нэху» - «Невестка лучезарная», «Си псэ нэху» - «Моя душа светлая», «Нысэ дыщэ» - «Невестка золотая» и т.д.[41;219].

Свет является превалирующей субстанцией, ведущей мифологемой в воссоздании облика известной мифоэпической героини Адиух (Адыиф) в контексте романа «Вино мертвых»: «Светлорукая соткана из бликов и оттенков света». Как утверждает другой герой из этого же романа молодой Хат: «Никакие наряды не сделают тебя красивее и не скроют свет твоего тела». Субстанция света является средством для создания легкого, воздушного образа лучезарной: « Она стояла перед ними, почти не касаясь земли ножками, руки ее, повинаясь малейшим движениям воздуха, трепетали и озаряли немеркнущим светом поляну, а глаза ее видели одновременно и счастье твое, и твой смертный час» [572;12]; В «ослепительно-ярком» сиянии предстает купающаяся в «прозрачном», «светлом источнике» Рану из «Каменного века»; Мифологема солнечного света, его наличие или отсутствие является символом жизни или смерти в контексте романов адыгских авторов. К примеру, смерть Черного быка в «Каменном веке» обозначается следующим образом: «из глаз быка выпадает солнечный свет»[552;109].

В романе Ю.Чуяко «Сказание о Железном Волке» мифологема огня амбивалентна и имеет двойное толкование. В первом случае – огонь, как низшее состояние, выражение агрессии - образ Железного Волка и огонь, вырывающийся из его пасти, грозя не только сожрать аулы в контексте мифа,

но и метафорически, грозя погубить современные села и деревни. Железный Волк – символ технократии, а огонь – система подавления естества, всего живого. И второе понимание огня – как свет, духовный огонь, принесенный Прометеем человечеству. И твердая уверенность героев романа в том, что все опять повторится, и человечество второй раз получит этот огонь именно с Кавказа. То есть идея огня как символа новой эпохи, духовного просветления и возрождения сводится к характерной для мифологии идее цикличности и всеобщей повторяемости. Весьма примечательно и то, что аул, в котором происходят описываемые события в романе, носит название Шиблокохабль (буквальный перевод: селение сына молнии), что отражает подсознательную установку автора на сакрализацию места событий.

Огонь в «Черной горе» ассоциируется с пространственным огнем, символизируя агрессию, начало войны, которая «черной тенью надвигается на адыгскую землю», «а следом за ней движется пламя, сопровождается описанием огня, охватившего все пространство вокруг: «река в пламени», «деревья в зеленом огне». Высокие травы лижут воздух огненными языками, камни, овеваемые ветрами, светятся, как огромные норячие угли» [576; 34]. Но в этом же произведении мы находим мифологему огня в другой своей ипостаси: свет, как пространственный огонь, разлитый в выших сферах бытия, куда в мечтах своих и трансцендентных полетах души возносятся Нешар: «Свет его сердца, не знающий тени, разливается повсему миру, превращается в небо, землю, травы, густые леса, быстрые реки» [576; 107]. Здесь уместно будет вспомнить, что своеобразным эпиграфом к «Черной горе» был пламенный призыв, который гласил: «Уходящий – яви нам Душу, / Приходящий – оставь нам Свет». Зажечь Свет своей Души и помочь главному герою «прозреть сердцем» оказывается способной и девочка, действия которой внутри утробы Черной горы напоминают инициационные. Мифологема огня (света), представленная в антиномии с тьмой, является предметом глубокого художественного исследования, приводящего Н. Куека к серьезным философским заключениям: «Тьма есть, но живет только

свет, он не борется с тьмой, он живет, превращаясь во все, что может хранить его и умножать в этой тьме» [576;106].

Мифологема света является значимой составляющей и в создании мифопоэтических образов три-бабушки и Ляшина, поэта-песеника, джегуако, живущего в мире своих грез. Ляшин видит «свет, струящийся из бессмертных глаз три-бабушки». Он обладает свойством видеть, как светятся звуки, и слышать, как звучит свет. Светящийся Звук и Звучащий Свет становятся самостоятельными мифологемами, весьма значимыми для выражения мироощущения другого героя из этого же романа - богочеловека Тлепша. «Осознание того, что он бог, пришло к нему вместе с ощущением Света и Звука», - пишется про Тлепша, тем самым утверждая мысль о сакральном смысле, «божественности» этих мифологем. Они обозначаются как элементы космоса, связанные с истоком, первоначалом, первотворением: «И был Свет, и был Звук... И вода» [572;286].

Здесь мы затронули еще одну мифологему – «звука», редко встречающуюся в мировой мифологии, но, по нашему мнению, четко маркируемую в адыгской мифоэпической традиции. О том, что звук сакрализуется еще в эпосе, наглядно свидетельствует один из самых ярких эпизодов Нартиады, повествующий о том, как Сосруко смог одолеть более сильного соперника Тотреша с помощью колоколец, вплетенных в гриву коня Тхожия. Примеры использования звука как оберега от негативного воздействия мы находим в описании Б.Х.Бгажноковым женского национального костюма адыгов: «...серебряные колокольчики по краям нагрудника, издававшие при ходьбе и во время танцев легкий чарующий звон (лъэныкъо щ1ы1у). Эти колокольчики выполняли, кроме всего прочего, охранительную функцию. Считалось, что этот звук отвлекает и оберегает девушку от сглаза» [41;218].

Примечательно особое внимание адыгских авторов к магии голоса, звука, как критерию чистоты и частоты вибрационного звучания героев. Звук начинает самостоятельно «работать» в романах Н.Куека, Ю. Чуяко,

определяя чистоту помыслов, внутреннего состояния героев. Приведем примеры.

Ляшин «воспринимает мир только в звуках и словах». Для него даже в камне есть песня, есть звуки, которые не каждому дано услышать. Он «придумывает звукам имена: бледный голос, томящийся, сухой, влажный, белый, игривый, звук тьмы и света... Он слышит каждый звук и понимает его в отдельности...»[572;38]. В «Сказании о Железном Волке» характер звучания лемеха, по которому ударяли пришедшие на чапщ, показывал, насколько «чист душой» гость, каковы его намерения.

Мифологемы воздуха, ветра по сравнению с другими стихиями менее востребованы в мифопоэтической «инфраструктуре» современного романа. Мифологема ветра обычно ассоциируется с переменами погоды в природе и социальными потрясениями в общественной жизни. В современном адыгском романе мы не встречаем употребления данной мифологемы в качестве обозначения потрясений национального космоса, и как уже выше отмечалось, катастрофы национального космоса нашли выражение через мифологемы огня (война) в «Черной горе» и воды (потопление аулов) в «Сказании о Железном Волке».

Ветер в мифопоэтике современных авторов является, прежде всего, выражением связи времен: «...ветры тех времен, когда лучшие певцы сравнивали мои брови с молодым месяцем», возвращают память об этих временах ее внуку Ляшину. Мифообраз ветра встречается в разных вариациях: «поднятый ветер успел встревожено взмахнуть крыльями»; «ветер входил в комнаты и бесшумно обшаривал все закоулки»; но чаще используется в планетарном масштабе или как обозначение вечности: «Все ветры земли и небес цеплялись за подол моего платья, они бросали в меня камни и жгучие пески, выливали на мою голову нескончаемые воды», - утверждает бессмертная три-бабушки из романа «Вино мертвых» о своем существовании в веках.[572;35].

У Н. Куека эта мифологема предельно космологизирована и носит характер широких обобщений, относящихся ко всей планете, космическому универсуму. Для бога Тлепша ветер – символ свободы, вечного движения: «Лови ветер, откуда бы он ни прошел, он не любит проторенных дорог»; «Ветер ...беззаботен, он не спешит и не медлит, он не спрашивает и не отвечает, он сам по себе, свободен и мчится туда, где есть нужда в нем»; или как символ цикличности времени: «Выдохнутый Тлепшем воздух пересек леса и воды и пока растворялся в окружающем, вернулась ушедшая весна и снова выросли травы »[572;286-287].

Таким образом, мы рассмотрели основные мифологемы поэтического космоса адыгских авторов, соответствующие стихиям воды, земли, огня и воздуха в современном адыгском романе. Как видим, их функционирование в тексте носит не локальный, а универсальный характер, объединяющий, пронизывающий все мироздание, и обуславливает гармонию космоса в воссоздании художественного образа мира.

Рассмотрим еще некоторые традиционные мифологемы, характерные для национального космоса адыгов: мифологемы камня и коня.

Мифологема камня в европейской культурной традиции связана с рядом позитивных значений, ассоциируемых с прочностью, основательностью, нетленностью. Вместе с тем отмечаются и негативные коннотации образа камня, запечатленные в идиоматике: камень как «холодная, бездушная, косная материя, символ равнодушия». В адыгских литературах, в том числе, и в современном романе мифологема камня имеет многозначный смысл, символику. Камень в современном романе обладает способностью не только дышать, разговаривать, вступать в контакт с живыми существами, приносить счастье, быть провозвестником небес (метеоритным осколком) и т.д. В нартском эпосе камень является символом материи, способной к оживотворению: камень «вынашивает» огненное семя и рождает Саусоруко. Но именно камень и становится препятствием на пути

к спасению героя, ибо для коня его Тхожия каменная галька оказывается гибельной.

Для адыгского мифомышления, как и для многих кавказских народов, характерен своеобразный культ камня, способного противостоять разрушительному воздействию времени. Данная мифологема является сквозной в поэзии К. Кулиева, символика камня заложена в названии романов Б. Шинкубы «Рассеченный камень», Х.Бештокова «Каменный век». Особенно яркой и многозначной предстает мифологема камня в романе Х. Бештокова. Семантика мифологемы камня положена в основу названия романа и содержания, повествующего о каменном веке в истории развития человечества. Автор часто и полифонично и экстраполирует символику этой мифологемы в формировании метафорических образов. Каменными являются не только ножи и копья, обеденные столы, пещеры дореев и эминов, «каменный ад» напоминают пещера – могила, где оказались в заточении дореи, каменные сердца и руки зверствующих героев романа. «Камни-пресмыкающиеся заползают в реку», когда «отползает прибой»[552;68]. Камень в романе предстает как антипод человечности, Ану завидует камню, на котором сидит, ибо «он никогда не пролил ни одной слезинки», «не видел ни одной капли крови», «никогда в реке не топили его мать» и т.д.[552; 72].

Мифологема камня актуализирована и в романе «Вино мертвых» Н. Куека, и несет различную семантическую нагрузку в зависимости от конкретной ситуации. К примеру, в одном случае камень – элемент для построения дома, способный воспринимать молитвы и просьбы строящегося, как это происходит в случае с Дэдэром. В другом случае камень становится символом чего-то непознанного, несущего в себе даже угрозу человеческому существованию (каменное поле, которое пересекает Дэдэр в поисках места для захоронения отца). В следующем случае «холодные и скользкие» каменные скалы–символ психологического неприятия «чужого пространства» русским офицером, воюющим на Кавказе: «Камни, они

непокорны и упрямы, как и эти дикие черкесы.... И вода, темная и бесшумная, и камни видятся отсюда как бы в другом мире, недоступном и чужом» 572;216]. И наоборот, камень как «весточка с неба», «небесный камень», «осколок звездный» описывается в «Вине мертвых» [572;192].

Таким образом, несмотря на очевидную связь с землей, горами, дольменами, то есть символику автохтонной культуры, мифообраз камня приобретает в контексте современного адыгского романа и непривычную для европейской традиции символику небесной этиологии.

Еще одна мифологема, без которой немыслима национальная картина мира адыгов - **мифологема коня**, неразлучного спутника всадников. Нартский эпос дает поразительно яркие и примеры мифопоэтического изображения коней летающих, разговаривающих, выручающих героев в самых невероятных ситуациях. Таков, например, образ мудрого и отважного коня Тхожия, готового на любое самопожертвование ради Сосруко.

Почтенное отношение к коню как неотъемлемому атрибуту всадника имеет место и в мифах, и в фольклоре, и в литературе. Мифологема коня занимает значительное место в романах Н. Куека и Ю.Чуяко. Надо отметить, что образ коня в творчестве Н. Куека давно стал объектом художественно-эстетических интересов. В частности, в первой повести «Превосходный конь Бечкан» содержались великолепные описания исчезающей породы абокуш, автор выказал завидные знания о породах лошадей, их свойствах, способностях, нравах. Нарыч из «Черной горы» во время охоты в горах полностью доверяет своему коню, и тот сам выбирает верный путь. Конь доставляет обессиленного хозяина домой и после встречи Нарыча с Черной горой. В романе «Вино мертвых» кони предстают как верные друзья и помощники наездников Дэдэра, Кангура. Дэдэр, обращаясь к коню, говорит: «Только ты до конца понимаешь меня»[572; 22]. В новелле «Смерть мамлюка» автор подробно описывает, как Кангур тщательно тренирует своего коня, готовясь к предстоящим состязаниям в ауле. И в итоге мамлюку удается добиться полного взаимопонимания с конем, что особенно ярко

выразилось в схватке мамлюка и коня с волком: «Волк понял, что животное и человек вместе противостоят ему, они чем-то связаны друг с другом» [572;136]. И это ощущение какого-то внутреннего единства мифологического характера помогает им справиться с невиданно крупным и алчным зверем.

В романе «Сказание о Железном Волке» миф о коне и всаднике занимает значительное место в нравственно-этической системе дедушки Хаджекыза при воспитании внука Сэта. Образ чалого коня Дуль-Дуля является для него средством «воспитания любви к коню, а через нее – сострадания ко всему живому и мужества в преодолении личных слабостей и общественных бед, неурядиц» [601]. Культ коня у Хаджекыза выражается в скрупулезном знании пород лошадей, их нравах, тонкости ухода за ними и т.д. Но самым главным является эстетическая атмосфера разговора о лошадях, та особая духовность, которая притягивает слушателей к старому джегуако. «Вывози Дуль-Дуль», - шепчет в трудные минуты, будучи уже взрослым, Сэт, обращаясь к мифическому коню, подаренному в детстве дедушкой.

Пространство и герой. Существует определенная связь между героем и его пространством, свидетельствующая о некой взаимосвязи, взаимообусловленности. К примеру, пространства Мазага, Нешара и Черной горы разнятся настолько, насколько различны и сами герои. Пространство Черной горы, как внутреннее (имеется в виду ненасытная темная утроба, кишашая всякой нечистью), соответствует сути самой Черной горы, являющейся символом тотального зла. «Нельзя садиться в тени Черной горы», там, где побывала Черная гора, остается след запустения и смерти, все живое меркнет, растения вянут, люди и животные чувствуют себя дискомфортно и т. д. Другого же героя «Черной горы» Мазага окружает светоносное пространство, он сам становится своеобразным источником этого пространства, ибо сердце Мазага подобно солнцу.

Для трансцендентных героев Нешара, Ляшина, Тлепша характерно полное, нерасторжное единство человека с пространством беспредельности,

когда происходит полное слияние и растворение. Нешар и Ляшин в гармоничных взаимоотношениях с пространством, в моменты высоких духовных устремлений они попадают в пространство света. Грандиозно и всеобъемлюще по своим масштабам пространства бога Тлепша: «Он равен миру, и мир равен ему». «Он так же бесконечен в беспредельности пространства и времени». [572;286].

Пространства некоторых других героев носят совершенно иной характер. К примеру, место захоронения мамлюка Осмеца Хата-это «запретное» место, «место, которое человек не должен видеть», и напоминает загробный мир Данте. Оно располагается в «расщелине неизмеримой глубины», «на дне бездны», символизирующей подземное царство мертвых.

О взаимообусловленности героя и его личного пространства или, говоря иначе, об окрашенности пространства героя его личными чертами, свидетельствуют многочисленные примеры из произведений современных авторов. Можно также говорить об особенной индивидуальной окрашенности личного пространства Лучезарной Адиух, прекрасной Рану, Нарыча и Нешара, Дэдэра, Хаджекыза и т.д. Амиды из романа «Вино мертвых», представленного добрыми, всепонимающими деревьями.

Одним из важных и многозначных концептов пространственной характеристики является дом как сакральный центр бытия, проявление личного пространства героев. Дом по Г. Гачеву, представляет собой макет мироздания, двор – модель вселенной, пространства. Рассмотрим описания домов нескольких разностадиальных героев: мифоэпической Адиух, эпического героя Дэдэра, литературного героя Нарыча и литературного героя Хаджекыза из современности. Дом в эпосе выступает как: центр мифического мира; центр рода-племени героя; защищенное, «освоенное пространство, «своя земля»; В адыгской мифоэпической модели мира дом «предельно космизирован».

Поклонение очагу связано с древним культом поклонения огню как согревающей, жизнедающей, очищающей стихии. По древним мифологическим представлениям, огонь – сын солнца (Фаэтон), поэтому он служит посредником между людьми и божествами. Он же доставляет на небо молитвы и жертвоприношения людей. Хаджекыз из «Сказания о Железном Волке» не дает членам семьи сломать «отжившую свое» «старую адыгскую печь с высокой, увенчанной чугуном с выбитым дном трубою», «хотя на ней редко варят, редко пекут – пусть греет душу – тем, у кого она есть»[601;103].

В «Черной горе» Н. Куека мы находим интересные размышления героя Нешара об очаге, как некоей медиации, связи между небом и землей: «Это не просто дымоход, - подумал он, - каждый может показать дорогу дыму, дунешь слегка, и он найдет себе путь. И днем и ночью Бог посылает нам свое сияние через очаг... Огонь в очаге виден и небу, оно радуется ему. ...Я ощутил Бога, почувствовал Его всеведущее око над собой» [576; 67]. О том, что в мифомышлении дымоход (очаг) является выражением вертикали, связывающим Небо и Землю, символизирующим нерасторжимость связи микромира и макромира, являются и мысли мудрого старца Мазага из этого же произведения: «Луна и звезды нередко грелись теплом, идущим из дымохода Мазага», ибо герой жил всегда «в согласии с луной и звездами» [576; 5].

Гучу, изгнанному из родного племени, кажется, что ветер приносит «запах дыма из края орлов»[552;97]. Соответственно и очаг Гучу и Рану в романе описывается как «горемычный». Дым, иногда доносящийся до них со стороны долины Орла, символизирует родной очаг, землю отцов.

Дом Сатаней как олицетворение пространства «света и страсти» описывается в романе Н. Куека «Вино мертвых».

Дом Дэдэра выстроен из самого обыкновенного камня и обычных растущих в лесах деревьев, но тоже особенный. С того дня, как он встретил свою суженую, «весь мир приобрел ...лицо женщины, которая будет жить в

...доме». И каждый камень в этом доме он обтесывал, посылая молитвы свои Всевышнему: «Я прикасаюсь к тебе руками, послушными сердцу моему, и кладу тебя в основание дома с верой в твою душу и плоть....». Так же сокровенно обращался Дэдэра к деревьям, из которых собирается построить дом: «Святое дерево! ... Ты будешь стеной моего дома и балкой в потолке, храни покой и тепло женщины, взоры которой чисты и ясны, как свет небес...»[572;21]. Так выстраивается космопсихологический проект дома, являющегося, как известно мини-моделью национального космоса. Приблизительно так же чутко и бережно вынашивается в мечтах проект дома двумя влюбленными, Татлеустеном и Амидой из этого же романа. Амида, к примеру, считает, что не только дерево должно понравиться человеку, но и сам человек должен понравиться дереву, быть замеченным им.

Дому как личному пространству Нарыча свойственны исключительные черты: он строится «в отдалении от аула». Преднамеренная изоляция от других позволяет герою вести особенный образ жизни, например, «возвращаясь с охоты, любил взбираться на высокую скалу и, увидев оттуда наш дом, громко смеялся....Удачно ли поохотился или возвращался пустыми руками, он был всегда весел» [576;28-29].

В прозе Н. Куека дом символизирует не только родной очаг, отечество родное, или даже планету, но приобретает характер широких обобщений, символизирующих Божественный исток. Автор через размышления своих героев часто задается вопросом: «Где дом Человека?». И в конечном итоге этот дом мыслится как Божественный исток, гнездо, из «которого все мы вышли», свидетельствуя об универсальном представлении бытия человека и его местопребывании в космопространстве.

В адыгской мифоэпической традиции мы находим удивительные примеры чувствования личного пространства героем.

По Бгажнокову, это пространство бережно охраняется и не допускается вторжение в личное пространство другого, кроме рукопожатия. Эпос дает и другие примеры подобного вторжения в чужое пространство, приводящие к

поразительным результатам. К примеру, стоило эпическому герою подкрасться к нагучице (колдунье) тайком и приложиться к ее груди, как такое проникновение в ее пространство становилось необратимым по своим последствиям, и она становилась ему матерью и помощницей. По эзотерическому сознанию, физическое тело человека окружено аурой - энергетическим полем, которое не видно обычному человеку, но древние его и видели, и чувствовали. О владении нартами трансовой культурой свидетельствует множество примеров из эпоса: Сосруко может наслать холод, сестра Сатаней Барымбух превращается в шлем, чтобы подслушать разговор Соруко с Тхожием, Адыиф, протягивая руки, освещает путь своему мужу в ночной темноте и т. д. Можно предположить, что Сатаней обращалась к сыну: «Саусоруко – наш кан, Саусоруко – наш свет» не только метафорически, но и потому, что она видела сияние его ауры, характерно еще здесь то, что она обращается к своему сыну во множественном числе, что может символизировать восприятие Сосруко как «светоча» для всех нартов.

Выдающийся советский физик и специалист по философским проблемам естествознания С. И. Вавилов как-то заметил: «И в наше время рядом с наукой, одновременно с картиной явлений, раскрытой и объясненной новым естествознанием, продолжает бытовать мир представлений ребенка и первобытного человека и, намеренно или ненамеренно, подражающий им мир поэтов. В этот мир стоит иногда заглянуть, как в один из возможных истоков научных гипотез. Он удивителен и сказочен; в этом мире между явлениями природы смело перекидываются мосты-связи, о которых иной раз наука еще не подозревает. В отдельных случаях эти связи угадываются верно, иногда в корне ошибочны и просто нелепы, но всегда они заслуживают внимания, так как эти ошибки нередко помогают понимать истину [65;3].

ХРОНОТОП СОВРЕМЕННОГО АДЫГСКОГО РОМАНА

До сих пор мы рассматривали модели категорий времени и пространства в отдельности, хотя и отметили такую их особенность, как их взаимосвязь и взаимообусловленность, их слитность, невозможность существования времени без пространства и пространства без времени и т.д. Теперь мы рассмотрим хронотопы романов интересующих нас авторов в той последовательности, которая отражает возрастание в них мифопоэтического начала.

В работах М. М. Бахтина уделяется много внимания определению хронотопа и его сущностным характеристикам. Хронотоп, по М. М. Бахтину, характеризуется слиянием пространственных и временных примет в конкретно-осмысленном целом, где время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, а пространство интенсифицируется, вторгается в движение времени, сюжета, истории; «приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и изменяется временем, образуя пересечение рядов».

М.М. Бахтин указывает на значение хронотопа для сюжета: «Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение....». Отмечается также «существенное» жанровое значение: «Можно прямо сказать, что жанр и жановые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» [33;235].

Подчеркивается и изобразительное значение: «Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью. О событии можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени его свершения....Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени – времени человеческой жизни,

исторического времени – на определенных участках пространства. Это и создает возможность изображения событий в хронотопе (вокруг хронотопа)»[35; 184].

Таким образом, «хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа – философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. – тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа» [35;185]

Хронотоп романа «Каменный век» соответствует авторскому замыслу воссоздания далекой эпохи – «каменного века» на заре развития человечества. В романе обнаруживаем такие категории времени, как необратимое время, обратимое время, время запретное, время абстрактное, время мифологизированное. Обратимое время представлено в ретроспективном рассказе о детстве вождя эминеев и трагической гибели его матери, в сновидениях Ану, где он «вспоминает» свое счастливое детство, дружную семью, родителей. Категория запретного времени связана с табу, запрещающим убивать тотемного быка в течение года, кроме одного дня, посвященного Великому быку. В племени детей Орла табу выражает запрет на сексуальный контакт между родственниками, кроме одного дня в году - дня великого Орла, их тотема. Категория необратимого времени выражена в устремленности в будущее главных героев: Ану и Рану, их решительном настрое покинуть лес и начать новую жизнь в новом, более благополучном месте.

В романе автор создает мифообразы времени: года, дня, предстающих, как одушевленные существа. К примеру, во время празднования Дня Орла вместе с орлом «в небо выпускали один день - День Орла», «День орла торжествует», «ликует», «мнет луг», «губы дня расплываются в улыбке» и т.д. Год мирный чередуется с годом, с которого «обильно стекает

кровь»[552;88]. «Непогода» представляет собой «плаксивое и жестковолосое « существо, завладевшее краем Дореев [552;79].

Пространство в романе «Каменный век» также одушевлено и полностью мифологизировано. При этом оно неоднородно, отдельные его локусы имеют индивидуальные характеристики. К примеру, пространства тотемных животных являются нормированными, гармоничными, жизнь в них протекает «в берегах порядка», они сопряжены с исполнением общепринятых законов. Вот как описывается пространство Черного быка, «хранителя душ дореев»:

Живет он в теплой,
Богатой,
Сияющей брызгами света
Долине,
Клокочущей чистейшими водами
И постоянно цветущей...[552;82].

Когда дореев в «страшную годину» посетила «плаксивая и жестковолосая непогода», Черный бык спас их от неминуемой гибели, позвав за собой в благодатные земли. В контексте романа особо подчеркивается, что дореи неукоснительно соблюдают законы, связанные с почитанием тотемных животных: за убийство тотемного быка полагалось страшное наказание.

Пространственные характеристики племени Орла также отмечены ярко выраженной позитивной семантикой:

Среди трав, что растут
В долине детей Орла,
Нет ни одной не целебной травы.
Вода там – сестра света,
В их земле зерно рождает в один день.
Там у деревьев женственная кожа,
А женщины стройны, как молодые деревца [552; 97].

Таким образом, можно заключить, что пространства тотемных животных: Черного быка, Орла являются нормированными. Их гармоничность, приверженность определенным законам человеческого «общезития» прослеживается, в особенности, в племени Орла, где жизнь протекает «в берегах порядка», царит радость, люди мирно трудятся, почитают своих тотемных предков, послушны общепринятым запретам. Пространства же дореев и эминев сопряжены с хаосом, отсутствием стабильности, постоянной угрозой перенормировки пространства из-за бесконечных войн.

Все эти пространства представляют собой модели замкнутого пространства, где изолированно проживают племена дореев, эминеев, род детей Орла. Изолированную, замкнутую модель представляет собой и пространство Гучу и Рану, живущих после изгнания в глухом лесу. Однако в общей сложности все пространство романа представляет собой разомкнутую модель, что обусловлено открытостью финала, где и молодые герои Ану и Рану стоят у истоков нового пути. Этот путь должен вывести их из леса, символизирующего аллегию жизненных катастроф, на новые пространства для начала новой жизни.

Таким образом, пространство и время в романе «Каменный век» тотально мифологизированы и соответствуют космологизированности мифомышления древних.

Хронотоп романа Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке» является первым в адыгейской литературе опытом, отразившим существенное влияние мифопоэтики на формирование пространственно-временного континуума. Категории пространства и времени являются в нем довольно сложными и неоднозначными. Автор повествует о жизни адыгов, произвольно чередуя фрагменты из настоящего и прошлого. Тем самым нарушается непрерывность, линейность исторического времени, которая традиционно раскрывается в соответствующей последовательности, по линейной оси: прошлое – настоящее – будущее. Широкое присутствие в

романе фольклорно-мифологического материала и исторических документов о прошлом делает время в романе обратимым, разрывая линейность, придавая характер мифологичности с присущими элементами цикличности.

На самом деле роман Ю.Чуяко посвящен современности и описывает события, происходящие в типично адыгейском ауле Шиблокохабль в 60-х гг. XX века. Освещаемый же период примечателен тем, что повторяются события, происходившие столетие назад: вынужденное переселение адыгских аулов с насиженных мест. Только если первый раз это было результатом насильственного покорения горцев в Кавказской войне XIX века, что явствует из приводимых исторических документов, то второй раз ситуация повторяется из-за строительства кубанского водохранилища. «Опять рушат адыгейские аулы и сады», как во времена Кавказской войны XIX века, опять люди вынуждены покинуть насиженные места в поисках земли обетованной, бросить ухоженные дома, сады, землю, под воду уйдут курганы, кладбища с останками предков. И это слово «опять», часто встречающееся в контексте романа, символизирует повторяемость, цикличность времен. Элементы цикличности времени в романе обнаруживаются и в виде других ситуационных повторов, выраженных через лейтмотивы, через воспоминания эпизодов из прошлой жизни и т.д.

Присутствие мифопоэтики в структуре романа «размывает» и четкость пространственных представлений в романе. К примеру, пространство адыгской земли в романе варьируется очень широко, то метафорически уместаясь под одной буркой, то охватывая большие пределы, территорию стран в Турции, Ливане, Сирии, Иордании, США, где проживают адыги после вынужденного переселения в XIX веке.

Пространство в романе носит характер неоднородный, фрагментарный. Отдельные «локусы» пространства национального космоса, связанные с миром природы, мифопоэтическим пространством, упорядоченным укладом национальной жизни, ассоциируются с гармонией, уютом, счастливым бытием, другие же напоминают не только хаос, но и катастрофу, крушение

национального космоса в результате войны или строительства искусственного водохранилища. Это пространство «разомкнутое», открытое, с подвижными границами, оно ассоциируется то с адыгской землей, метафорически помещающейся под одной буркой, то выливается в широкие просторы российской земли: Ленинград, нижегородские леса, российская глубинка, а то и вовсе охватывают пространство «дальнего зарубежья»: Сирии, Турции, Иордании, Германии, США и т.д.

Обозначаются и сакральные центры отдельных локусов пространства. Национальная модель адыгского мира в виде замкнутого пространства представлена типично адыгейским аулом Шиблокохабль со своим сакральным центром – курганом, где захоронены два «полумифических» кузнеца. Функцию сакрального центра выполняют и дубы-черкесы, с которыми прощаются Хаджекыз и жители аула. В качестве сакрального центра российской земли обозначается затерянный в глуши нижегородских лесов православный храм - символ духовности России.

Трактовка пространства в данном романе носит характер многозначный, события в основном привязаны к конкретным пространствам. Но локально в структуре романа присутствуют и элементы мифологического пространства (миф о Железном Волке, миф об Удачливом Всаднике, миф-предание о кузнецах: Мазлокове и Челестэнове), реализующиеся через парафраз, приемы сновидений, воспоминаний прошлых жизней и т.д.

Таким образом, говоря о хронотопе романа «Сказание о Железном Волке», можно заключить, что он сформирован под значительным влиянием мифопоэтики, определившей его структурные и жанрово-стилевые особенности.

Памятуя отмеченное М.М. Бахтиным «существенное жанровое значение» хронотопа в произведении, можно заключить, что хронотоп в этом романе сыграл существенную роль в формировании «новой модели большого эпического повествования синтезированного жанра – историко-философского романа»[529;100].

Хронотоп «Черной горы». Принципы художественного осмысления и воспроизведения пространства и времени, как формы проявления жизнедеятельности героев, весьма примечательны и в романе «Черная гора» Н. Куека. Если хронотоп в романе Ю. Чуюко лишь частично формируется под влиянием мифопоэтики, но основная пространственная локализация описываемых событий носит конкретно-исторический характер, а время, обнаруживая элементы цикличности, все же привязано к конкретно-историческим событиям, то в «Черной горе» имеет место пространство-время мифа. И это несмотря на то, что автор обращается к воспроизведению совершенно конкретного периода в истории адыгов - Кавказской войне XIX века.

Автор исследует философскую проблему: добро и зло в двух аспектах: общем, абстрактно-философском истолковании, и конкретном, художественном изображении событий через призму Кавказской войны XIX века.

Это формирует в романе сложный, многомерный пространственно-временной континуум, в котором сосуществуют два мира: один - реальный, физический, привычный трехмерный мир, другой - ирреальный, вне времени и пространства.

Н. Куек описывает путь Нешара к морю через пепелища, смещая временные и пространственные пласты, чередуя реальность и миф, конкретные образы (Нешар, Нарыч, Мазаг) и символы (Черная гора, Чудище, Одинокый всадник). В романе одновременно сосуществуют модели как замкнутого, так и разомкнутого пространства, которые не только не вступают в оппозицию друг к другу, но и плавно перетекают один в другой. К примеру, модель замкнутого пространства представляет собой адыгский мир, существовавший до начала войны в виде нормированного пространства, со своими четко определенными традициями и границами бытия. Характерная особенность авторской поэтики заключается в том, что ни описываемые события, ни герои конкретно не локализуются в определенном

времени и пространстве, ни разу не упоминается название войны, не обозначаются принадлежности героев к той или иной нации. И лишь в предисловии к роману автор призрачно намекает на конкретику изображаемых событий: «Я думаю о народе, к которому принадлежу, я его сын и родитель, хочу понять его. Поэтому попытался оглянуться назад и почувствовать его в страшное, может быть, самое трагическое для него время»[576; 3-4]. Читатель не сомневается в том, что этим «страшным», «самым трагическим временем» является время Кавказской войны XIX века, когда в результате колониальной политики русского царизма адыгский мир потерпел колоссальную катастрофу и был на грани полного уничтожения. И все же, несмотря на присутствие в изображаемой модели мира огромного количества выразительных примет сугубо адыгского образа жизни, мировидения, мировосприятия, изображаемые события максимально обобщены. То есть они в общей сложности могли происходить где угодно, когда угодно и с каким угодно народом на любой войне, ибо за моделью адыгского мира угадывается обобщенный образ мира, модель общечеловеческого бытия. Переход от одной модели замкнутого, сугубо национального мира к вселенскому универсуму происходит в контексте романа плавно, естественно.

Еще одна особенность пространственных характеристик «Черной горы» состоит в том, что ее структура воспроизводит мифопоэтическую модель мира, состоящую из трех миров: верхнего, среднего и нижнего. Действие происходит на всех трех планах. Основной план повествования связан со средним, то есть миром живых, и повествует о скитаниях Нешара по разоренной войной, выжженной земле, о его встречах со старцем Мазагом, семилетней девочкой, солдатами-захватчиками. Но метафизический герой, обладающий способностью «раздвигать» пространство и перемещаться во времени, часто уходит на другие планы и в другие миры: высший и нижний. В своих полетах души и «дальнего сердца», особенно в состоянии растворения во всем сущем, он обзревает беспредельные вселенские

просторы, видит будущее отдельных людей (девочки, Рыжебородого) и т.д. Мир нижний представлен в романе через собирательный образ умерших: «невидимые, которые видят нас», а также через способность главного героя общаться с миром теней, то есть возвращаться в прошлое и ощущать мысли и чувства людей, уже покинувший мир живых.

Родная земля, сожженная, разрушенная, в пепелищах - все равно сакральна. Обозначается и сакральный центр – в виде самой высокой горы, с которой «все видно» и на которой Мазаг поджидает юного героя, чтобы передать ему заветы предков перед уходом из жизни. Границей модели замкнутого пространства обозначены через море, являющееся водоразделом между «своим» и «чужим», путешествие по нему означает начало изгнания, путь в иное, «профанное» пространство. Одновременно все события, происходящие в модели замкнутого пространства, становятся достоянием мегамира-солнца, звезд, стихий природы и даже иных миров.

О том, что описываемые действия протекают в вечности, где время едино и не делится на прошлое, настоящее, будущее, свидетельствуют рефлексии героев романа: «Все родились одновременно....Все всегда жили в едином времени...»[576;78]. Огненным вихрем мчится сквозь века Одинокый всадник. Идея цикличности отражена, к примеру, в размышлениях мудрого старца Мазага: «Теперь солнце заходит в сердце Мазага... Он сам так решил. ... А когда угаснет с ними, как звук угасает в предметах, когда возделанное им, все, над чем он трудился, исчезнет в последнем его легком вздохе, пусть новые поколения сотворят поле из пылинки, выдавив ее из-под ногтя, пусть создадут реку из капли своего пота, взрастят лес из своих ресниц» [С.6]. Категория времени выражена в романе многозначно, в контексте представлены такие разновидности, как «остановившееся время», «интегрирующее время», «безвременье» (или пустое время).

Хронотоп романа «Вино мертвых». Пространственно-временной континуум другого романа Н. Куека «Вино мертвых» еще более сложен и многогранен. Автор строит структуру произведения по образцу

романа-мифа, позволяющего расширить пространственно-временные параметры выстраиваемого мира адыгов до необычайных размеров - вселенского универсума. К примеру, горизонталь этого мира сопряжена с конкретной пространственной локализацией в виде земли, где проживали адыги: Причерноморская Шапсугия, Древний Египет (где несколько веков правили мамлюки-адыги), Феодальная Черкессия., территория современного проживания адыгов. Но в процессе повествования пространственно-временные пределы неизменно расширяются и выходят за рамки национального бытия, приобретая черты вселенского универсума. Это пространство насыщено до предела героями и событиями, раскрывающими сюжетную канву романа и его основную идею.

Великолепный пластический мир, выстраиваемый автором, имеет и свою вертикаль, выраженную через мифологемы гор и деревьев. Горы органично присутствуют в контексте повествования, символизируя некую духовную устремленность адыгов. К примеру, первые же строки романа, рисуя мифологическое пространство адыгского мира, обращены к горам: «Здесь самые высокие горы, но глаза людей смотрят дальше их вершин. Здесь вырастают самые крепкие деревья, могучие и древние... Здесь выращивают коней, которые обгоняют птиц»[572; 5]. Так автор с первых же слов романа выстраивает параметры этого мира, формируя вертикаль, составляющими которой являются горы, деревья, кони-птицы.

Смещение пространственно-временных срезов создаваемой в романе мифопоэтической модели мира делает возможным сосуществование в нем разностадиальных героев: мифологических героев, эпических богатырей, фольклорных героев, конкретных исторических лиц, литературных персонажей.

В романе обнаруживаются такие категории времени, как историческое, мифологическое, обратимое, циклическое, биологическое.

Историческое время проявлено, как линейное, распадающееся на фрагменты, и отражающее наиболее важные исторические периоды из

истории адыгов, переданные в романе через реалистическое повествование. Это время последовательно отображает становление, расцвет и угасание рода Хаткоесов, символизирующего историю этноса, начиная с древнейших времен, охватывая средневековый период, феодальную Черкессию, период Кавказской войны XIX века, Гражданскую войну, Великую Отечественную войну, мирное послевоенное время и даже картины из будущего. Фрагментарность времени выражена через содержание каждой новеллы, представляющей собой определенную веху из этой истории. Мифологическое время выражено как в отдельных элементах цикличности и обратимости, органично вплетающихся в эпическое повествование новелл с реалистическим содержанием, так и целостной категории времени, присущей всему роману, выстроенному по мифоэпическому образцу. Для маркирования семантики подобной модели особую значимость в романе приобретает «окольцованность» всех новелл романа в мифологическое обрамление, где первая и две последние новеллы не только задают тон общей мифологической тональности повествования, но и маркируют мифологичность категории времени и пространства, цикличность и всеобщую повторяемость во времени изображаемых событий.

Категория пространства в романе также носит многомерный характер. Как уже отмечалось выше, роман, состоит из отдельных самостоятельных новелл, в общей сложности выливающихся в единый пространственно-временной континуум. Пространственная модель этого континуума состоит из отдельных самостоятельных локусов, каждый из которых представляет индивидуальную модель. К примеру, мир Татлеустена и Амиды, Дэдэра, Предводителя, Великого князя представляет собой замкнутое пространство, рисующее сугубо национальный мир, бытие героев. Пространство же других героев: Ляшина, три-бабушки, Тлепша - разомкнутое, оно простирается до бесконечности, характеризуется беспредельностью, что особенно выражено в обозначении пространственного бытия богочеловека Тлепша.

Этот мир, архетипически восходящий к мифопоэтической модели, является многомерной структурой, состоящей из трех миров: верхнего, среднего и нижнего. Границы между ними существуют условно: бессмертные мифологические персонажи: три-бабушки, Ляшин, Фэнэс, Одинокый всадник пересекают их без труда. Границы между «своим» и «чужим» мирами чувствительны, порой четко обнажены в силу инаковости национального бытия. Но, в широком, обобщечеловеческом смысле этот мир изображен, как единый космос, где пространство адыгского мира - лишь часть целостного вселенского мироздания. Характерно, что к исполнению законов этого мироздания, к гармоничному вписыванию себя в эту вселенскую модель стремятся лучшие герои.

Мифопоэтический хронотоп наиболее отчетливо выражен в новеллах: «Кунтабеш и сын Хаткоесов», «Так и будет», «Он, этот бог, сотворен Хаткоесами». К примеру, пространственно-временные параметры хронотопа новеллы «Кунтабеш и сын Хаткоесов» обозначаются в самом начале следующим образом: «Нарт не думает о пространстве и времени: место, где он сражается – это Земля, время, в котором он погибает – вечность». Авторская контаминация разных временных и пространственных срезов в новелле обуславливает возможность встречи героя из прошлого нарта Кунтабеша и героя из будущего Хата. Встреча этих героев и их противостояние (Хат освобождает прекрасную Светлорукую, плененную Кунтабешом,) выражает суть художественного конфликта не только этой новеллы, но и всего романа. Пространство – время мифа или говоря иначе, мифопоэтический хронотоп в романе делает возможной их встречу, и через столкновение их мироощущений – созидательного и разрушительного, автор выражает художественную коллизию и философскую мысль всего романа.

Новелла «Он, этот Бог, сотворен Хаткоесами» завершает целостность идейно-художественного единства всех новелл романа. Данная новелла является еще одним ярким образцом мифопоэтического хронотопа, где цикличность времени отчетливо маркируется. Примечательны и

пространственно-временные параметры новеллы: главный герой – богочеловек Тлепш пребывает в необъятных космических просторах: «его спина простерта на склонах и вершинах гор, руки разбросаны по бескрайним лесам, а ноги перекинута чрез реки и озера». Его «мысли и ощущения также бесконечны и беспредельны, как сам этот мир»[572; 284]. Идея цикличности и всеобщей повторяемости, столь характерная для мифологического сознания, присутствует в семантике новеллы в разных вариациях, к примеру, в описании личного пространства бога Тлепша: «А позже, когда солнце и звезды успевали совершить в своих движениях переходы из одних необъятных пространств в другие, он совершенно забывал об этих мыслях, и если они вновь возникали в его голове, то он опять считал, что впервые думает о том, что он – бог» [572; 283]. А вот еще одно обозначение цикличности времени: «Вот он перевел взгляд с небес на землю, и за это короткое время олень и лань встретились на лесной поляне... родился детеныш...подрос... звери поймали его... вот уже зарастают травой его истлевающие белые кости....Вот за то короткое время, пока он думал о людях, показались новые звезды, возникли новые твари исчезли бесследно»[572; 285-286].

Новелла, в основе фабулы которой лежит мотив умирающего-воскресающего бога, повествует о смерти богочеловека Тлепша и одновременном рождении его сына, божественного, солнцеподобного ребенка, с которого начнется новый цикл жизни нартов, Хаткоесов. Через рождение сына – «молодого светила», автор проводит характерную для мифологического мышления идею цикличности, всеобщей повторяемости. Так в романе категория времени замыкается в круг, одновременно обретая черты вечности, а пространство расширяется до параметров универсальной модели мира, до бесконечности. В данной новелле также проявлена тенденция, характерная для большинства новелл романа: изображенная модель адыгской картины мира выходит за рамки национального бытия и тяготеет к общечеловеческой модели.

Примером плавного перетекания национальной модели мира в универсум может служить и новелла «Танец Мешвеза». Здесь вначале дается модель замкнутого пространства: маленький адыгейский аул, захваченный оккупантами во время Великой Отечественной войны. То есть, события, разворачивающиеся в новелле, привязаны к конкретно-историческому времени и пространству: чтобы развлечь оккупантов, полицаи аула устраивают в их честь джэгу (танцы). Автор дает реалистическое описание ситуаций, лиц и времени, так или иначе вовлеченных в фабулу новеллы, к примеру, глубоко реалистичны и типизированы образы бабушки Мешвеза, полицака Кизбеча, немецких офицеров Абея и Штрюбе, образы последних в определенной степени психологизированны.

Мифопоэтическое начало новеллы выразилось в описании танца Мешвеза и девушки Гупсэ, размышлениях автора о сути национальных танцев. Хаткоес Мешвез-профессиональный танцор, был приглашен на джэгу, чтобы «продемонстрировать» «гостям» искусство танца адыгов. Центром внимания всех собравшихся: жителей аула, немецких офицеров и полицаев становится круг (геометрическая фигура, символизирующая гармонию и вечность), где обычно находились танцоры. Молодой человек, танцевавший вначале неохотно и машинально воспроизводиший рисунок танца, в процессе танца увлекается, подбадриваемый своей партнершей. В ходе повествования этот круг становится «центром необозримых пространств, глядящих на двух танцующих людей». Юноша и девушка, охваченные и связанные одним чувством, одной радостью, одинаковым восприятием огромного мира, пытались передать их окружающим. Свидетелем их танца становится весь космос, сам Создатель «увидел их». Танец, описываемый в романе, превращается в «беседу с мирами», в «рассказ о человеке, сотворенном Богом»» [572; 271] .

«Он никогда еще так не танцевал. Мир рожден для жизни, жизнь — она же и есть этот мир. И разве есть что-то радостнее, чем чувствовать, что ты — часть этого мира... Чего еще может желать сердце, если ты растворен в

воздухе, в водах, свете, в просторах»...[572; 265]. Для выражения глобального ощущения всеобщности бытия, мироздания, автор вовлекает в «действие» все стихии природы, весь космос: «солнце и искристые дожди», «золотистые в небе облака», «тенистые ущелья и долины». Так мифопоэтическое описание танца вылилось у автора в художественное исследование (по Гачеву) космо-психо-логоса танца и через него –духа и души нации. И при этом повествование о душе нации выливается в жизнеутвеждающий гимн человечества вообще, торжество гуманистической мысли во славу величия Человека, созданного Всевышним для счастья, для полета, для триумфа духовного в нем.

В целом пространственно-временной континуум романа «Вино мертвых» являет собой модель национального адыгского мира со всеми парадигмами духовно-нравственных и общественно-социальных характеристик, но одновременно это и модель вселенского бытия, приложимого ко всему человечеству.

Хронотоп «Абрага» также представляет многоуровневую структуру, это своего рода роман в романе, состоящий из четырех частей, с использованием принципа зеркального отражения. В первой и третьей части повествование ведется от лица писателя Альберта Крымова, рассказывающего о детских годах, проведенных в Абраге (первая часть «Записки Альберта Крымова, сына Шумафа, повествующие о первых пяти годах его сознательной жизни»), о том, как он покинул его в пять лет и как вернулся в родной город в зрелом возрасте, чтобы написать о нем книгу (третья часть «Хагрей»). Часть четвертая «Исход» возвращает читателя во время «маленьких людей» и является фактическим послесловием и в структурном и семантическом плане.

Вторая часть романа «Недостоверно о достоверном», являющаяся ретроспекцией в мифопоэтические времена нартов, маркирует обратимость времени и мифологический характер. Разные части романа, воспроизводящие время от мифопоэтических до современности, а также широкое использование

приемов повторов (имен, ситуаций, символов) проводят идею цикличности истории, символизируют поиски способов соотнесения современности и вечности.

Пространственные характеристики романа носят сложный, многоплановый характер. В романе создаются две модели замкнутого пространства: современный город Абраг и мифопоэтическая Страна Нартов. Город Абраг есть модель национального бытия, живущего по своим законам и не выдержавшего Божественного испытания. Границы этого мира четко очерчены, этот мир живет по своим «писаным» законам, не соответствующим Божественным. Поэтому это пространство обречено на гибель. В качестве сакрального центра в Стране Нартов обозначены Харам-гора и нарт Хасэ. Это место проведения важных общественных мероприятий: Хасэ, где принимаются значимые для нарттов решения, место проявления силы, место состязаний, поединков, выявления наиболее достойных героев. А в современном городе Абраге сакральным центром является курган, где похоронен Сосруко. В данном случае – это символ утерянной памяти, отсутствия преемственности между эпохой великих героев и «маленьких людей», сменивших их.

Общий пространственно-временной континуум романа представляет пространство-время мифа. Связь между прошлым и настоящим, между миром живых и умерших осуществляется с помощью мифологических героев, живущих на грани реального и ирреального миров. Герои живут и действуют в реальном физическом мире и одновременно проявляются в мире теней, или наоборот, тени ушедших посещают мир живых. Таковы к примеру, бабушка Барымбух, Прозектор, Экзекутор и Апологус. Для обозначения мифологизма пространственно-временного континуума романа показателен его апокалиптический финал с потоплением города Абраг.

Итак, мифопоэтический контекст «Абрага» позволяет создать единый пространственно-временной континуум, объединяющий все разрозненные, существующие фрагментарно сюжеты, мотивы, образы эпоса в одно целое,

связать воедино прошлое и настоящее, мифических персонажей, разностадиальных культурных и эпических героев с реальными историческими лицами.

Таким образом, пространственно-временной континуум (хронотоп) рассматриваемой разновидности современного адыгского романа представляет собой сложную, многомерную структуру, где свободно сопрягаются разноплановые временные срезы и пространственные пласты.

В основе миромоделирования рассматриваемых романов лежит мифоэпическая модель мира с его трехчленной структурой (верхний, средний и нижний миры). Примечательной особенностью данных романов является то, что почти всегда изображаемые события вырываются за рамки национальной жизни, деяния героев протекают в пространственно-временных параметрах, обретающих характер универсума. В основе подобной трансформации лежит онтология мифа, использование его семантических и структурных ресурсов. Универсальность философии мифа, утверждающей: «все во всем», «как в большом, так и в малом», «как наверху, так и внизу», позволяет выстроить такую модель мира, которая имеет одинаковые принципы обустройства как в своих малых объектах (хронотопах), так и больших, носящих характер вселенских хронотопов.

* * *

Последнее время исследования по филологии настойчиво проводят мысль о связи друг с другом географических, пространственных и духовных представлений [467;210-216].

Геометрическая символизация - еще один значимый структурный инвариант для мифопоэтического построения текстов романов. Такие фигуры, как круг, курганы, пирамида, крест обретают многозначную символику, формирующую мифопоэтический пласт произведений. Из предыдущего анализа пространственно-временного континуума современного романа и его мифопоэтических истоков явствует, что для

адыгов особую значимость имели три геометрические категории: верикаль горы, горизонталь земли и сфера небосвода.

Круг - символ вечности, самая гармоничная геометрическая фигура. Древние адыги использовали в быту не традиционные квадратные столы, а круглые столы на трех ножках - «анэ», что лишний раз свидетельствовало о мудрости народной, создавая равные условия для присутствующих за столом. Здесь напрашивается аналогия с легендарным королем Артуром, усаживающим своих двенадцать рыцарей за круглый стол, прежде чем решать государственные дела Камелота. В «Сказании о Железном Волке» мы убеждаемся в преемственности этой традиции и использовании анэ современниками. Форму круга имеет в романе и традиционный пирог с сыром – «цельдао», который использовался во время проведения игр в хачеце Хаджекыза. Символика круга сопряжена также со стальным колесом жан-шерых, которое скатывали нарты на игрищах. Есть свидетельства о том, что это колесо огненное, (по Ж. Дюмезилю) адыги были солнцепоклонниками, каждый раз по весне устраивались традиционные игрища, посвященные солнцу, с использованием огненного колеса. Ж. Дюмезиль связывает образ Сосруко с солярным мифом, а его гибель - с огненным колесом. Круг очерчивают участники молодежных состязаний в новелле «Смерть мамлюка» («Вино мертвых»). Образ-символ круга, как водоворот истории, в романах «Вино мертвых» и «Сказание о Железном Волке» реализует идею безысходности и всеобщей повторяемости.

Курганы, имеющие форму круга, символизируют прошлое, историческую память и одновременно являются символом вечности. «Курганы внемлют вечности», - говорится в романе «Вино мертвых». Нешар, потерявший счет времени, бродит кругами по опустевшей, выжженной земле. С кругом ассоциируются курганы, как знаки истории. Символика, связанная с курганами, очень востребована и часто повторяется в адыгской эпике. Практически за каждым курганом стоит имя конкретного героя со своей конкретной историей, деяниями, известными всем адыгам от мала до

велика, как древнегреческие герои жителям древней Греции. О сакрализации курганов в адыгском мифологическом сознании говорит факт, описываемый в романе «Сказание о Железном Волке», где предстоящее потоплении курганов вместе с аулом вызывало ожесточенное сопротивление жителей аула. Для них это означало: «бросить своих героев».

Курган также несет символику нижнего мира, выходя своей верхней частью в мир средний (мир живых) и напоминая об «ушедших в мир иной».

Адыгский народ, многовековая история которого была сопряжена с постоянными битвами за свое существование, конечно же, культивировал героическое начало в устно-поэтическом творчестве. Поэтому не удивительно, что отношение к курганам сакрализуется. Практически за каждым курганом стоит имя героя прошлого, которое не должно быть предано забвению. Эта тенденция имеет место и в эпосе, и в литературе, и в современном быту, где курганы всячески пытаются оберегать от небрежного вмешательства, сохранить эти знаки и приметы прошлого. В романе Т. Керашева «Одинокый всадник» именно на кургане главная героиня Суанд назначает встречу своим врагам, чтобы отомстить за убитых родителей.

Роман Д. Кошубаева «Абраг» завершается тем, что главный герой Альберт Крымов после потопления Абрага приходит к кургану за городом, и к нему являются тени ушедших: Сосруко и Тотреша, как бы призывая его не забывать прошлое. Вокруг кургана разгораются страсти и формируются конфликтные узлы романа Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке». И здесь курган – не только мифопоэтический символ, но и наполнен конкретно историческим содержанием, сводимым к истории двух адыгских родов: Мазлоковых и Челестэновых, живших в средневековье. Курган становится точкой, своеобразным катализатором, проявляющим отношение к технократическим процессам (строительство рукотворного моря).

Символика кургана используется довольно часто и в романе Х. Бештокова «Каменный век». «Трупы эминеев лежат одним курганом»;

Зеленым курганом лежит трава, заготовленная для Черного быка; Во сне Ану видит, как Черный бык «скачет по кругу вершины островерхой» [С.104].

То есть вполне очевидно, что мифологема круга-кургана явилась весьма востребованной в мифопоэтической символике современного романа.

Геометрическая символика в виде пирамиды используется в романе «Абраг», где автор травестирует известный эпический мотив о мести Батраза, заставляющего нартов построить лестницу до неба. При этом лестница в ироничном парафразе Д. Кошубаева приобретает вид «живой, содрогающейся пирамиды», которой «до неба не хватило лишь хвоста дохлой кошки».

Крест – распятие как символ христианской веры и талисман описывается в романе «Вино мертвых», где Четав снимает с русского офицера цепочку с крестиком, чтобы лишить его силы и скорее одолеть. Мужчина из «Черной горы», привязанный к дереву и врастающий костями в него, напоминает распятие по-христиански. Крест находят при раскопках кургана, где были похоронены два легендарных кузнеца из родов Мазлоковых и Челестэновых.

Танцующий адыгский танец мужчина с разведенными по обе стороны руками создает пространственный крест. Здесь необходимо отметить, что крест является не только символом христианства, а гораздо более древним языческим символом, обозначающий пересечение вертикали (неба, духа, мужского начала) и горизонтали (земли, души, женского начала), результатом взаимодействия которых является жизнь.

Числовая символика является одним из важных компонентов пространственной характеристики модели мира. В адыгском сознании в результате многовекового опыта и наблюдений зафиксировалось ощущение семиричности структуры макромира (семь основных цветов, семь нот, семь дней недели, семилетние циклы обновления человеческого организма на клеточном уровне и т.д.). Эпос и литература дают множество примеров подобного мироощущения, связанного с использованием многозначного

смысла числа семь наряду с числами три, девять, двенадцать. Наиболее часто встречается число семь, являющееся семантической универсалией как в нартском эпосе, так и в мировой мифологии. Эпос, к примеру, апеллирует к выражениям: о годовых, трехгодичных, семигодовых походах нарттов, семидневных пиршествах, свадьбах, справляемых семь дней и ночей, сказочных дворцах или персонажах, находящихся за семью морями, семью горами, душах иныжей, находящихся за семью замками и т. д. Современный роман отразил отголоски мифологического мышления адыгов, подсознательно использующих число семь для обозначения пространственно-временных характеристик бытия. К примеру, герой романа «Сказание о Железном Волке» портной Чемаль Чатоков шьет свои шапки из семидневного ягненка. Нарычу из «Черной горы» сто лет, но он «полон сил, не знает болезней и «может пройти семидневный путь, отдыхая в сутки пару часов». Могучий исполин Дэдэр «семь дней и ночей дома спит беспробудно, весь израненный мечами и стрелами» [572;38]. Витязь из новеллы «Кунтабеш и сын Хаткесов» умчался в небо,.. споткнулся об рог луны, а об другой зацепился своим плащом и провисел там семь дней и ночей»[572; 6].

Числа 3, 9, 100 являются наиболее часто употребляемыми и сакрализуемыми в романе «Каменный век». Их использование в контексте романа зачастую перекликается с древними архетипами из эпоса. К примеру, после одержания победы над дорейми вождь эминеев велит принести «сто кожаных мешков воды», чтобы промыть пещеру дореев. Вождь также распоряжается, чтобы его воины зарезали «три скотины» у входа в пещеру в знак одержанной победы и жертвоприношения духам своих предков. Девять мужчин, «держа девять копий», отправляются за Черным быком».

В романах Н. Куека появляются новые, весьма необычные, но актуализированные в повествовательном нарративе структурные инварианты для обозначения пространственно-временного континуума: Звук и Свет. Эти категории становятся универсальными для всех разновидностей пространства: микромира, макромира и мегамира, пронизывая все

мироздание, описываемое в произведениях. «Звнящий Свет» и «Светящийся Звук» доступны восприятию таких трансцендентных героев, как поэт Ляшин, бог Тлепш. Ляшин с детства слышит звучание красок природы и цвета звуков, их разнообразное свечение. Присутствие света, светимость героев часто становится критерием красоты и гармонии, особенно это качество маркируется в отношении героинь. Умиравший Тлепш, провожая взглядом удаляющихся от него Сатаней, Адиух и мальчика, видит, что «все трое сотканы из света, как и он. А тот, самый маленький, похож на солнышко, и уже обжигает»[572; 294].

Имя в мифологическом сознании древних народов имело сакральный смысл. По исследованиям А.Ф.Лосева и О.Фрейденберг миф воплощает архетип посредством символа, который и есть имя – мифологический образ, взятый в аспекте своей знаковости. По мнению Ю. Лотмана «наименование действительности меняет ее сущность и характер поведения» [183;136]. «К числу туманных загадок, на которые натывается разум, относится странное влияние имени на нравственный облик и судьбу человека. Что такое влияние существует - сомневаться не приходится», - пишет он. Проблема имени являлась предметом размышлений и других авторов. К примеру, В. Налимов считает, что восприятие имени не связано с логикой знаковых построений, а соотносится с непосредственным видением, звучанием – ритмом. [214;21]. А.М. Гадагатель говорит о семантической значимости большинства имен в нартском эпосе: «Поскольку эпос «Нарты» является творчеством народа, то его создатель идеи и черты современной ему эпохи воплотил не только в содержание песен и легенд, но и в имена героев, встречающихся в них»[78: 304].

О том, насколько значимым было имя для героев мифопоэтической традиции, свидетельствует авторитет джегуако, прерогативой которого было формирование общественного мнения вокруг имени героя, его прославление или же, наоборот, его осмеяние. Об этом свидетельствует красноречиво признание одного из народных певцов – джегуако: «Я одним словом делаю

из труса храбреца, защитника своего народа, вора преращаю в честного человека, на мои глаза не смеет показаться мошенник, я противник всего бесчестного, нехорошего» [68; 87].

О значении имени и престижности его в адыгской картине мира читаем в монографии Р. Унароковой «Песенная культура адыгов»: «О высоком общественном статусе всего, что связано с именем, также свидетельствует наличие в фольклоре адыгских народов множества паремий типа: «ыцІэ фэдэ ышхь» - имя, что голова (то есть его имя достойно его), «цІэрамыІожьэу къэнагъ» - по имени неназываемым остался», - недостойный поступок лишил человека доброго имени, т. е. сам человек наложил на собственное имя вербальное табу; «цІэм реуты», или «цІэр мао, шхьар реуты» - имя бьет и снимает голову – так говорят в ситуации, когда образ жизни не оправдывает высокой семантики, заложенной в имени. В аналогичной ситуации используют и паремию: «ыцІэ егъэхьаолые» - имя свое делает бессмысленным, бесполезным» [305; 78].

Имя ассоциировалось с неким кодом человеческой сущности. По древней традиции адыгов человек не доверял свое имя первому встречному, и даже гость имел право не называть себя первые три дня, отводившиеся, скажем так: на психологическую адаптацию с хозяином. Сосруко, отправившийся за огнем к иныжам, предпочитает не называть свое имя сразу после прибытия, и это помогает ему собраться с силами и одолеть врага. Так поступает и древнегреческий герой Одиссей с циклопом Полифемом и тем самым спасает себя. То есть древние имя свое называли, «открывали» только тем, кому действительно доверяли. Возможно, что именно это породило обычай у народов Северного Кавказа – адыгов, абхазов, абазин – давать человеку дополнительное имя к основному. Исследователи дают этому явлению разные объяснения. К примеру, В. Б Тугов пишет: «Абазины, как и многие другие народы мира, нередко давали человеку второе, или материнское имя... Этот обычай берет начало с мифологических представлений общинно-родовой формации. По языческим представлениям

древних, второе имя выполняло функцию оберега. Демон смерти искал человека с именем, данным ему при рождении, и не находил, ибо теперь его зовут по-другому. Первобытный человек полагал, что таким образом он обманывал демона смерти»[624; 29].

То, что эти представления живучи и по сей день, отражают произведения современной литературы. У адыгов сохранилось это поверье, в силу чего человеку в качестве оберега дается второе имя. К примеру, многие герои из романа «Сказание о Железном Волке» имеют двойные имена: Анзор Тыхов – Барон, Калаубат – Пацан. Бирама жена зовет иносказательно: «тот, который вернулся с войны». В качестве антипода приводятся примеры, когда имя обезличивает человека в силу разных, не зависящих от него обстоятельств. Петр Оленин с сожалением рассказывает о своих знакомых, которых в период революции в угоду «коммунистической бетономешалке» называли Анархия, Утопия, а его самого, крещенного при рождении Петром, называли Вильямом, - так легче было выжить».

В романе «Абраг» прослеживается преемственность мифопоэтической традиции в подборе имен героев. Так в части «Недостоверно о достоверном», повествующей о героях Страны Нартов», отмечаются «говорящие» имена: Нэгур-Лицо, Шхабг-Большая, безобразная голова, Емзаг-Несогласный, Пшай-Длинношей, голубка Мигазеш - Не дающая скучать, Имыс-Отсутствующий и др. Не менее выразительны имена и фамилии жителей из современного города Абраг: композитор Хасан Джегуаков, художники Суретов и «непризнанный гений» Персиков, психиатр Псатхов, автор фундаментального исследования по «Практике и теории хабзэ» самородок Хабзиков и др.

Весьма примечательным является принцип подбора имен в романах Н. Куека. Писатель сознательно использует народную традицию семантически значимого имянаречения, но причины сознательной установки автора коренятся, бесспорно, в единой природе мифопоэтического и художественного творчества. В «Черной горе» имя главного героя Нешар в

буквальном переводе означает - слепой, подчеркивает семантическую нагрузку идеи, вкладываемой в образ. Не называет автор собственным именем другую героиню - девочку, но это лишь подчеркивает символику, глубинный смысл слова и стоящее за этим выражение женского начала вообще. Солдаты-завоеватели тоже не называются по имени: они даны в восприятии Нешара следующим образом: «А мне показалось, что они – люди, - подумал он, - а они... один – собака, второй – свинья, третий – волк, что ли...»[572;47]. Имена собственные есть только у двоих героев: отца Нешара зовут Нарыч, что перекликается с именем эпического героя, а имя двухсотлетнего старца – Мазаг соотносится со светом луны, что также подчеркивает семантическую значимость в подборе имен. Не случайно подобраны имена героев другого романа - «Вино мертвых». Имя прародительницы рода Хаткесов три-бабушки ассоциируется с прапрабабушкой. Имя поэта Ляшина перекликается с именем известного кабардинского джегуако Ляшей Агноковым.

О сакральности имени для адыгов свидетельствует эпизод из романа «Вино мертвых», где Предводитель предупреждает опоздавшего молодого воина, что значит – «быть казненным войском»: «Твое имя забудется в твоём роду, никто и никогда о тебе не вспомнит ни добрым, ни худым словом, никто из мужчин твоего рода не сможет стать воином войска Закона» [572;123].

Герой из «Сказания о Железном Волке» Хаджекыз называет свою супругу: « Та, что с лицом, как луна». Здесь имеется в виду способность излучать свет: луна - женский знак-символ в адыгском мифологическом сознании. Имена-перевертыши Шабатнуко-Кунтабеш, Сэнэф-Фэнэс, Дэдэр-Редед, Карабат-Табарак («Вино мертвых») становятся символом выражения противоположного качества, заложенного в основе имени. Дэдэр из романа «Вино мертвых» никак не может понять, «почему с ним не посоветовались, когда подбирали ему имя», невзирая на то, что позже оно стало столь

известно. Дэдэр «слышит в своем имени что-то чужое, и иногда вся прожитая и проживаемая жизнь кажется ему не его судьбой» [572;50].

Таким образом, приведенные примеры из современных романов отобразили своеобразие мифомышления адыгов, выразившееся также в подборе имени.

РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МИФА В СОВРЕМЕННОМ АДЫГСКОМ РОМАНЕ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МИРА

До сих пор мы рассматривали особенности миромоделирования в современном романе через анализ особенностей пространственно-временного континуума. Но известно, что помимо них есть весьма значимые составляющие национального космоса, такие, как культура (музыка, песни, танцы), еда, обычаи и традиции. Через них выразились особенности мифомышления адыгов, наложившие отпечаток на их мировидение на протяжении многих веков. Здесь необходимо оговориться, что мы не задаемся целью рассмотреть весь комплекс проблем, связанных с отражением в современном романе этико-эстетических и культурологических вопросов, традиций и т.д. Нас интересуют лишь те мифологемы и концепты национальной поэтики, которые связаны с мифопоэтическим содержанием и влияют на формирование художественного образа мира.

По Л.Н. Гумилеву, «в основе этнической диагностики лежит ощущение. Человек принадлежит к своему этносу с младенчества. Именно ощущения, конкретно-эмоциональные переживания, воспоминания образуют некий континуум, воспринимаемый как родной. Такие параметры, как язык, национальные традиции, национальный менталитет, осознаются человеком в качестве важных признаков этноса в более зрелом возрасте, накладываются на его первичные природные ощущения». [101;49].

Связь мифа с обрядом (ритуалом) вполне очевидна и давно является объектом исследовательского внимания мифологов разных стран. «Обряд составляет как бы инсценировку мифа, а миф выступает как объяснение или обоснование совершаемого обряда, его истолкование»[636;235]. По поводу характера этой связи «миф – обряд (ритуал)» и того, что из них первично, что вторично, существуют различные точки зрения. В частности, примат мифа (верования) над ритуалом отстаивали такие исследователи, как Я. Гримм, А. Н. Афанасьев, Э. Тайлор, Г. Спенсер, Е.Мелетинский и др. Противоположной точки зрения придерживались У. Робертсон-Смит, Г. Маретт, К. Леви-Строс и др. В настоящее время ритуальная точка зрения на миф остается преобладающей, хотя и признается сложность взаимоотношений мифа и ритуала и возможность обратного воздействия мифа на обряд.

В адыгском художественном образе мира, воспроизводимом в современном романе, немаловажное место занимают ритуально-обрядовые элементы мифа. Определение сути ритуала и его места в мифомышлении адыгов представляется довольно сложной проблемой в силу разноречивых его толкований мифологами, этнографами, культурологами и т. д. В трудах многих ученых отмечается органическая связь архаического мифа и ритуала, непрерывность их бытования в культуре вплоть до наших дней.

Мифологические тексты изначально отличались высокой степенью ритуализации и повествовали о коренном порядке мира, законах его возникновения и существования. Наиболее важные события, участниками которых были боги, первые люди, родоначальники, имели тенденцию к повторению, что порождало необходимость закрепить их в памяти людей через ритуал. Таковы, например, космогонические мифы, миф о «вечном возвращении» (Элиаде), миф об умирании и воскрешении природы, высших существ, культурных героев, богов.

В современном романе широко отображены почти все традиционные ритуалы адыгов, связанные с основными этапами жизни человека: рождением ребенка, его пеленанием, первым шагом, определением рода

занятий; свадьбой, добыванием невесты, свадебными и молодежными играми; похоронами, обрядом погребения; обрядами, связанными с организацией и проведением социальных институтов: чапща, хачеца, поминальных жертвоприношений и т. д. В них отобразилось мифопоэтическое сознание адыгов, сохранившее свою преемственность на протяжении многих веков и закрепившееся в ритуале и этикете. Описание этих ритуальных действий сквозь призму мифопоэтики способствует особенно выразительному и одновременно глубокому воспроизведению национального образа мира. Это не просто художественный образ мира, реализующийся через реалистическое повествование, а мифопоэтический образ, полный «очарования прежних лет» и глубинного смысла, почерпнутого порой из подсознательных глубин народного мировоззрения, его мифомышления. Характер образа этого мира, его герои, поступки, действия этих героев не всегда соотносятся с здравым смыслом прагматичного человека XX века, ибо они возвращают читателя к истокам, далеким и забытым. Но новое возвращение к этим поистине неиссякаемым источникам народной мудрости, неистощимой фантазии, эстетики прекрасного заставляет читателя по-новому взглянуть на современность и не только осмыслить, но и почувствовать, ощутить дух нации, то иррациональное, что не поддается рационалистическому толкованию. И здесь трудно не согласиться с утверждением, что «иррациональное («дух нации») может быть понято только иррационально.

По мысли философа С. Н. Булгакова национальное самосознание рассматривается как нечто, что дается человеку вне его опыта, что исторически и духовно сформировалась как некая традиция, которая воспринимается человеком неосознанно и является частью его генетического кода. Принадлежность к нации не зависит от нашего сознания, выбора или опыта и основана на иррациональном, интуитивном, доопытном понимании и восприятии «духа нации», «идеи нации» [62;178,186,200].

Одним из важных ритуалов в жизни сообщества древних адыгов являлся **календарный обряд встречи Нового года**, в котором весьма ярко отображены отголоски мифомышления адыгов. В новелле «Так и будет» из романа Н. Куека «Вино мертвых» дается описание данного ритуала, начинавшегося традиционно с трех ударов по лемеху и привнесения огня в аул: «На одной из невысоких вершин, у подножия которой расположился маленький аул, показались юная Девушка и седобородый Старец в белых одеждах и простоволосые. Девушка несла факел...Из домов выходили и стар и млад.... Девушка и Старец медленно и торжественно спустились по тропинке и вошли в аул. ...Они подходили к людям, стоявшим у своих ворот, и мужчины зажигали свои факелы от огня Девушки. Потом уходили в свои дома, и через минуту в их очагах загорался огонь»[572;280-281]. Старец в своем обращении к жителям аула подчеркивает значимость единого огня, от которого будет греться весь народ, огня, данного «Великим Тха»: «О люди, в чьих сердцах всегда живет Великий Тха! Новый год пришел к нам, возвестив о себе звуками лемеха. Великий Тха дал нам огонь, он будет греть нас до следующего Нового года. Ни в одном очаге он не должен погаснуть. Нас всех будет греть единый огонь, которым поделился с нами наш Создатель». Примечательно, что этот огонь доверяется «самой красивой, самой умной, самой трудолюбивой девушке» аула, чтобы Создатель запомнил всех жителей «ее прекрасным лицом и чистым сердцем». Как видим, в данном ритуале подчеркнуто обозначается значимость стихии огня для мифомышления адыгов, их поклонничество стихии огня, солнцу.

Весьма примечательно здесь также и то, что встреча Нового года совпадала (как и у многих языческих народов) с весенним солнцестоянием и приходилась на 22 марта. Что же касается эстетической стороны воспроизведения данного ритуала, то следует отметить, что автор не ограничивается только этнографическим описанием ритуала, контекст новеллы свидетельствует о высоких художественных достоинствах, поэтическом раскрытии фабулы, построенной в виде народной сказки:

«Тишина повисла над лесом на склонах горных вершин. Из-за огромной скалы, возвышающейся с левой стороны огромной поляны, вышел спокойным шагом всадник в белой бурке на белом коне....Без единого звука выскочил на поляну еще один всадник, весь в черном, на вороном коне, рвавшем удила. Встреча двух всадников: белого, «в белой бурке, на белом коне», и черного, который «весь в черном, на вороном коне», на огромной поляне напоминает классический зачин народной сказки с традиционным противостоянием добра и зла, света и тьмы. Белый всадник несется в пространстве, «сверкая в сумрачной тьме как костер», черный всадник напоминает «огромный клубок колыхающегося и трепещущего непроницаемого мрака». Два всадника, понесшиеся со страшной силой к середине поляны, неминуемо должны были столкнуться, но вот раздались три заветных удара по лемеху, провозвещаая начало Нового года, и они «оба останавливаются, как вкопанные». «В такие минуты над землей властвуют добрые помыслы избранных Создателя миров, облакая в благость и добродетель все живое, все, что растет и движется. Бог взирает своим оком на своих детей», - утверждает автор[572;278].

Тесная связь мифа и ритуала наглядно проявляется в тотемических мифах. В романе «Каменный век» отражены события, связанные с поклонением тотемным животным: Орлу и Черному быку. Известно, что в мировой мифологии образ орла является символом небесной (солнечной силы), огня и бессмертия, он чрезвычайно распространен в символике первобытно-общинного и родо-племенного общества и часто имеет значение солярного символа. Известно также, что бык являлся тотемным животным многих народов, живущих на Кавказе.

Ритуал жертвоприношения является одним из самых древних ритуалов, отражающих верования древних, пытавшихся задобрить непонятные, грозные силы природы своими подношениями сначала в виде человека, затем на более поздних этапах – животных. В романе Х. Бештокова

«Каменный век» весьма подробно описывается воспроизводится ритуал жертвоприношения в честь тотемного животного:

Когда старики – Дореи разделявали быка,
За этим наблюдал весь мир.
Резали один раз в год –
В священный день Великого быка.
В иные дни любого,
Посягнувшего на жизнь быка,
Казнили беспощадно.
Суетились дореянки с корытами,
В которых булькала вода.
Молодежь, окружавшая зарезанного быка,
Жадно глотала пар, поднимающийся от быка.
Пар теплого быка лечил
И чахотку,
И кашель,
И мигрень...
А кто хоть одну ночь спал,
Завернувшись в шкуру быка,
До конца своих дней не знал страха [552; 112].

Как видно из приведенного текста, в нем отражены также особенности мифомышления древних людей, полагавших, что свойства убитого человека или животного переходят на другого человека, выпившего его кровь или вдохнувшего пар и т.д.

В романе дается еще один эпизод, связанный с этим ритуалом: Ану, вынужденный убить Гучу за то, что тот смертельно ранил Черного быка - тотема дореев, приносит ему в жертву его долю мяса убитого животного. Тем самым Ану пытается задобрить душу убитого Гучу, чтобы она не мстила ему, не преследовала его в дальнейшем, не возвращалась в их пещеру. Ану,

«на каждом шагу откладывая кусок мяса», «делает тропку» и обращается к Гучу следующим образом:

-Вот твоя доля, - говорит парень,
Обращаясь к томящейся душе Гучу.-

Я тебе плохого не искал.

Если проголодаешься,

Эти куски – твоя доля.

Вот лежит твоя доля.

Иди, уходи вот этой тропой.

Так удобнее.

Что тебе делать в пещере?

Ты заблудишься, если зайдешь в нашу пещеру...[552; 113].

Описываются также и движения, жесты Ану во время проведения данного ритуала: он «танцует вокруг трупа», «свистит», «бьет в ладоши», «бьет себя по бедрам», провожая «в добрый путь» душу Гучу.

Ритуал игрищ, связанных с празднованием дня Орла – тотема другого племени, описывается в романе «Каменный век» следующим образом:

В начале лета дети Орла

Празднуют День Орла.

Выпускают в небо (вместе с орлом и этот день).

Выходят из землянок и на берегу реки

Раскладывают медвежьи шкуры.

Старухи садятся на почетные места,

Радостно созерцая мир.

Поодаль от них присаживаются старики,

Воткнув свои палки в небо.

Орлы в небе кружатся,

Солнце глядит на них с завистью.

Несколько молодых

Осторожно вводят в середину круга

Слепую старуху.

Она раскрывает свои ладони,

И на них сажают орлят.

Радостно вскрикнув, старуха

Выпускает на волю орлят [552; 98].

Далее в тексте отмечается исподволь значимость подобных ритуалов в формировании института человеческих взаимоотношений: «всех зятьев прогоняли / всех гостей провожали в дорогу». Есть и имплицитные признаки того, что этот праздник был сопряжен с инициацией молодежи, символизирующей переход из одного статуса в другой.

День Орла торжествует, ликует.

Молодежь раздевается с нетерпением.

Родственники, которым бывало стыдно

Приглядеться друг к другу в обыденной жизни,

Обнажены.

Девушки, которые впервые

Принимают участие в таком празднике,

Вскрикивают удивленно-пугливые [552; 98].

Как уже отмечалось, ритуалы, связанные с наиболее важными этапами жизни человека, начиная с рождения и завершая его смертью, отразились в современном романе. Рождение ребенка в мифопоэтической традиции адыгов обставлялось пышными праздничными ритуалами. По свидетельству этнографов, об этом событии возвещалось миру выстрелами из ружья, и далее каждая важная веха в жизни младенца сопровождалась проведением соответствующих ритуалов: обряда пеленания, первого укладывания в люльку, первого шага, определения рода занятий ребенка и т.д. [41 ;221-227].

Обряд укладывания младенца в люльку описывается в романах Ю. Чуяко и Д. Кошубаева. Примечательно, что в первом случае описание данного обряда символизирует мифологизацию, а во втором случае – демифологизацию контекста. Обратимся к примерам. В романе «Сказание о

Железном Волке» Сэт почти с вождением вспоминает о люльке, «в которой выросли.... все Мазлоковых дети». Она «сделана из самого здорового и доброго, какие только есть на свете, дерева – из боярышника». «И боярышник этот не преносили через реку, нельзя – иначе он потеряет все ценные свойства – никак нельзя» [601;136-137]. По представлениям старших Мазлоковых: «те, кто растет в люльке из боярышника, становятся умными, сильными, добрыми и долго живут. У них все идет потом по закону предков: до пяти лет – птенец, до пятнадцати – козленок, до двадцати пяти – волк, до тридцати пяти – лев, до сорока пяти – вол...». В противном случае, к примеру, если люлька будет из бузины, «тот, кто будет лежать в ней, вырастет не только с кривыми ногами, но и с кривыми мыслями»[601; 137]. Как видим, воспроизведение обряда в данном контексте отразило особенности мифомышления адыгов в духе восторженного национального романтизма, опоэтизирования национальной традиции.

В несколько иной тональности описан этот же обряд в романе «Абраг» в главе с недвусмысленным названием: «Гневная филлипка пртив люльки». Альберт Крымов(он же повествователь) пишет: «Считается, что люлька, в которой произросло неисчислимое количество поколений наших предков, есть универсальное, не подлежащее изменению средство для произрастания и обитания младенца. Также считается, что ему, то есть младенцу, доставляет неременное удовольствие и блаженство болтаться в ней спеленатым по рукам и ногам, болтаться с такой силой и в такой амплитуде, которой редко подвергается бывалый матрос во время девятибалльного шторма. Со всей ответственностью заявляю – никакого удовольствия в этом нет. Я начал борьбу с этим древним предметом с первых дней своего существования в нем...»[570; 10].

В этом же романе мы встречаем описание еще одного ритуала, весьма распространенного по сей день. Это **обряд «лъэтегъэуцу»**, связанный с «праздником первого шага», он описывается Б. Бгажноковым следующим образом: Ребенка ставят на пол, и пожилая уважаемая женщина проводит

ножом или кукурузной лепешкой между его ножек, как бы разрезая мешающие ходить путы. Действие сопровождается пожеланиями добра и удачи вступающему в жизнь человеку, чтобы он твердо стоял на ногах и уверенно шел по трудной дороге жизни». Следует отметить, что этот ритуал, несущий отголоски мифомышления адыгов, весьма часто встречается и в наши дни. Правомерно будет рассматривать этот ритуал в качестве суггестии мифологемы пути в миниатюре. Праздник первого шага сопровождается обычно следующим очередным ритуалом, призванным определить род занятий ребенка в будущем: «Для этого на треногий столик кладут большую, как пирог, адыгскую халву и покрывают ее чистой скатертью, на которой размещают разнообразные предметы, символизирующие профессии или занятия. Ребенка подводят к этому столику и, в зависимости от того, к какой вещи он прикоснется, судят о его призвании в будущем. Для мальчика это кинжал, серп, молоток, рубанок, книга, уздечка. Для девочек кладут принадлежности женского труда (нитки, ножницы, вышивки ит. д.)» [41;223]

В романе «Абраг» главный герой А. Крымов в подобной ситуации оказывается перед выбором: «ножницы, нож, книга, машина и наперсток». Как вспоминает о себе герой: «Недолго думая, я вцепился в книгу. По поводу моей будущности мнения радикально изменились. Кутас заявила, что ничего хорошего книги не приносили и принести не могут. Барымбух поддержала ее, но добавила, что мужчина однозначно предназначен быть воином» [570;11-12]. Как видно из приведенного отрывка, повествование о данном ритуале ведется также в манере иронического парафраза, характерного для всего романа.

В романах «Вино мертвых» Н. Куека и «Сказание о Железном Волке» Ю. Чуяко отражен широкий спектр наиболее популярных ритуалистических обрядов из адыгской мифоэпической традиции. Особенно ярко и выразительно описывается **обряд игрищ**, молодежных состязаний. Необходимо отметить, что игрища являются составной частью целого

социального института, занимающего особое место в духовной жизни общества, всех народов. Ученые самых разных специальностей отмечают важную роль игры, ее значение в культуре народа, выработана общая теория игр, дискутируется вопрос о перспективах, которые открывает эта теория для лучшего понимания и оптимального планирования жизни на земле. Как справедливо отмечает Б. Бгажноков: «Практически у всех народов в основе праздников лежит игрище—система ритуальных действий, символизирующих творение, обновление, восстановление жизни, правильный переход от одной ее фазы к другой. Безусловно, ритуал – главная аналитическая единица игровой культуры. В свою очередь, игровая культура – это стихия, из которой вырастает практически все многообразие способов человеческой деятельности..... Вне игровой культуры и игровой ситуации ритуал не существует и не может существовать. Не ритуал порождает игрище, а игрище и шире - игровая культура создает ритуал» [41;148]. Игра же сама по себе представляет собой модель и одновременно моделирование культуры. В основе и у истоков всей культуры человечества лежит игровая культура. Этнологи рассматривают игрища как «форму организации социального и психологического времени», имеющих важное значение для «функционирования всех других социальных институтов»[41;137]. Бгажноков, к примеру, склонен полагать, что «игрища и в самом деле были одной из первых, наиболее сложных форм идеологии и социальной рефлексии, что на них лежит печать исходных, пусковых механизмов человеческой культуры. [41;138].

Адыгские (черкесские) игрища, включавшие в себя песни, пляски под аккомпанемент музыкальных инструментов, атлетические игры и состязания, обрядовые игры, жертвоприношения, молитвы и здравницы, пиры как продолжение жертвоприношений - несли мощное, жизнеутверждающее, всеохватывающее начало. Развернутую панораму проведения таких игрищ описывает Н. Кук в новелле «Смерть мамлюка» (« Вино мертвых»). Главный герой новеллы мамлюк Кангур, вернувшийся из Египта на родную

землю, принимает участие в большом празднике, проводившемся в ауле после сбора урожая. Смысл и форма таких празднеств заключались в стремлении жителей аула «отблагодарить Великого Тха и повеселиться», провести скачки, состязания молодых. Обратимся к тексту:

«От дубовой рощи на высоком холме вся долина хорошо просматривалась. На небольшом отдалении отсюда в тени деревьев расположились старики и пожилые мужчины, они сидели за низкими столиками для еды, девушки и молодые парни ухаживали за ними, время от времени принося новые столы, убирая прежние с остатками еды и посудой; в нескольких шагах от них стояли юноши с кувшинами, наполненными охлажденным санэ, бузой и медовухой.... На расстоянии одного крика от них молодежь затеяла танцы, слышались приглушенные звуки камыля и арфы.

Когда мамлюк Хаткочес появился на празднике уборки урожая, молодые наездники уже гонялись друг за другом, стремясь завладеть бараньей шкурой, для скользкости пропитанной жиром... время от времени кто-то из джигитов вырывался из кучи со шкурой в руке и устремлялся прочь, но тут же его окружали с двух сторон, и снова образовывалась свалка, кони ржали, нутужно храпели, высоко вздымая головы и раздувая ноздри. Но вот какой-то джигит отделился от группы всадников... и неспешным шагом направил своего коня к разгоряченным джигитам. Шагов за двадцать до них он поднял своего коня на дыбы, затем резко рванул с места и легко ворвался в середину свалки. Зрители, да и сами молодые джигиты не успели опомниться, как он снова появился со шкурой... и направился в сторону девушек»[572;138-139]. Далее автор описывает состязания в стрельбе из лука, где опять всех опережает в своем искусстве вышеупомянутый молодой джигит[570;139-140].

Последовавший за этим поединок молодого витязя и мамлюка Кангура автор изображает подробнейшим образом, не упуская ни малейшей детали: воинское снаряжение, одежду, кольчуги, поведение самих воинов, виды оружия, которые они меняли по ходу поединка - копье, сабли, ножи.

Могучий и искусный воин Кангур бьется с молодым витязем насмерть, так как неожиданно для себя самого он встретил в его лице достойного соперника: «таков обычай у нашего рода: если появился достойный витязь, я должен знать его силу и мастерство. Но я еще и мамлюк и имею право вызвать любого на смертный бой» [570;143]. В провозглашенном Кангуром принципе несложно усмотреть следование традициям эпических героев: Сосруко, Бадыноко, Батраза, Ашамеза и других, странствовавших в поисках славы, достойного соперника.

С обрядом игрищ связана еще одна важная фигура - **джегуако** и его роль при проведении народных празднеств. По сведениям информаторов, без них не проходили не только празднества, но и сколько-нибудь значительные сражения. «Расположившись на холмах, на деревьях, они зорко следили за ходом битвы, чтобы затем отобразить увиденное в песне» [41;155]. Т. Лапинский, будучи свидетелем подобных событий, пишет: «Я видел весной 1857 года во время сильной перестрелки на реке Атакуме, как один такой бард влез на дерево, откуда он далеко раздающимся голосом воспевал храбрых и называл по имени боязливых. Адыг больше всего на свете боится быть названным трусом в национальных песнях – в этом случае он погиб: ни одна девушка не захочет быть его женой, ни один друг не подаст ему руки; он становится посмешищем в стране. Присутствие популярного барда во время битвы – лучшее побуждение для молодых людей показать свою храбрость»[163]. Роль джегуако была особенно примечательной на празднествах, где они выполняли функции распорядителей празднеств, танцев, являлись (по Бахтину) носителями смеховой культуры. Приметной фигурой таких празднеств были ряженные - «ажагафа», «шут в вывернутой мехом наизнанку козлиной шкуре с деревянным мечом в руке, всячески развлекавший присутствующих, вызывая безудержный смех». В романе Т. Адыгова «Щит Тибарда» дается весьма подробное описание ажагафа, развлекающего народ во время проведения чапца:

«По древнему адыгскому обычаю на закате солнца молодежь села собиралась во дворе князя, чтобы потешить раненого, отвлечь его и самим поразвлечься... Посредине двора парни и девушки затеяли игры, рядом образовался круг танцующих. ...Кто-то из озорников переоделся в козла – неизменного участника всех адыгских торжеств. Голову и шею шутника закрывала разукрашенная шапка-маска с рогами и бородой, увешанной бубенчиками. Ряженный был обут в сапожки, напоминающие копытца, а сзади у него болтался хвост, длинный, как у быка....Ажигафа – танцующий козел,...потешник и шут. ...Веселье ширилось и набирало силу»[537;96].

«Ниспровержение устоев и правил будничной жизни – главная функция ряженных, - отмечает Б. Бгажноков,- они отпускали скабрёзные шутки в адрес девушек, высмеивали помпезных юношей из высшего сословия, помогали гегуако вымогать у них деньги, обвиняя в скупости и предрекая в забавной, уничтожающей форме всевозможные беды...»[41;152]. В народной памяти сохранились имена прославленных джегуако, владевших в совершенстве искусством слова и смеховой культуры: это Аюб Хамтаху, Ляша Агноков, Тасс Агержанов, Ибрагим Ачегу, Кардангушев Зарамук, Мурзабек Ордоков, Амирхан Хавпачев и др.

С их именами перекликается образ народного поэта и певца Ляшина из романа «Вино мертвых». Ляшин часто кочевал из аула в аул, выполняя на празднествах функцию джегуако. На одном из таких торжеств «он долго веселил собравшийся народ песнями и веселым стихами, потом взял на себя и роль хатяко и стал приглашать на танец мертвых – героев аула, погибших в ратных делах да в разных набегах, изобличая их в жестокостях и разных невероятных грехах». Как отмечает автор, «люди вначале восприняли это как очередную смешную выходку, на первый взгляд кажущуюся недозволенной никому, но на таких торжествах многое прощалось джегуако» [572;188].

О функциональной значимости джегуако и его статусе и в современном обществе свидетельствует образ Хаджекыза («Сказание о Железном Волке»), который, по словам автора, «родился с шичепшиной в

руке». Хаджекыз-носитель мифоэпического сознания в романе, одновременно реализующий его в ритуальных действиях: он устраивает обряды чапша, хачеша, его песни приносят реальное облегчение другим персонажам: Сэту, приезжему летчику.

Сватовство и женитьба представляют собой еще один ритуал, наиболее ярко и выразительно отображающий глубинный смысл происходящего действия. О том, что ухаживание за девушкой и сватовство у адыгов являлись весьма сложным и замысловатым ритуалом, носящим порой завуалированный характер, свидетельствуют эпизоды из романов Ю. Чуяко, Н. Куека. К примеру, Тагангаш, соседка Сэта Мазлокова, известная гармонистка в ауле Шиблокохабль, пользуется определенным успехом у молодых парней. Но «когда к ней приходит очередной жених, всякое сватовство или как бы только прикидка его превращается в такой спектакль... Тагангаш умеет и подзадорить парня, и разогреть его своим хорошо подвешенным язычком так, что на иного и смотреть жалко - начинает маяться от любви, словно от зубной боли...»[601; 49]. Как далее свидетельствует автор устами героя Сэта: «Язык, которым говорят и во время ухаживания, и особенно во время сватовства, тоже не так-то прост.... Думаете, парень, выпивший потом стакан воды, перед этим так и сказал: «Дайте мне еще, пожалуйста, попить? Э-э-э!.. Ну, или по-нашему: а-е!..

Он что-либо примерно такое сообразит: «Так сильно в печке горит, что сажа может загореться, а то и весь дом!»

А девушка может ответить вопросом на вопрос: «думаешь, стоит слегка погасить огонь?...»

«Что ж, можно, пожалуй, и погасить!» - как бы соглашается парень.

И только в результате таких непростых переговоров, которые, другой раз к веселью собравшихся могут тянуться чуть ли не часами, появляется этот самый стакан холодной воды»[601;49].

Размышления представителя современной молодежи Сэта по этому поводу во многом «проясняют» суть таких ритуалов: «ведь так, наверное,

будущие муж и жена учатся понимать друг друга?.. Примерно в таком же «духе» происходит объяснение в любви героев - Татлеустена и Амиды И романа «Вино мертвых». История любви этих молодых людей тесно связана с деревьями, их первая встреча и знакомство состоялись в лесу, когда Татлеустен стал случайным свидетелем сокровенного общения девушки с деревьями. Не удивительно, что и признание в любви было связано с образами деревьев. Татлеустен, которому хорошо известно особое отношение девушки к деревьям, говорит ей: «Скажи мне: ты бы хотела, чтобы я был тем деревом, которое увидит тебя и пригласит в свою тень? – Да. И я бы молила Бога, чтобы это дерево никогда не покинуло меня»[572;161-162].

Таким образом, подобные ритуалы обрастают сложной замысловатой символикой, требующей (по Кассиреру), подбора мифологических ключей.

Обряд сватовства и последующей женитьбы обставлен по всеобщему признанию специалистов, весьма сложным комплексом ритуалов, имеющих первостепенное значение для мифоэпического сознания адыгов. Мы сейчас не затрагиваем специфики этих ритуалов, поскольку в рассматриваемых романах они не отображены в развернутом виде. Вместе с тем в романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке» изображен обряд похищения невесты, рассмотренный нами чуть раньше.

Непременным атрибутом празднеств и свадебных торжеств у адыгов, как и у многих народов, издревле являлись **танцы**. Искусство, по Л. Н. Гумилеву, воплощает «вечный идеал» нации, народа, его дух. Искусство есть идеально-образное отражение жизни (т. е. – отражение ее в образах и идеях). То, что приняло художественный образ, и выражает «дух нации». Этим искусство объединяет нацию, скрепляет ее корни и соединяет все слои и группы.

«Культура есть прилаженность – человека, народа, всего натворенного ими, выплетенного из себя за срок жизни и историю – к тому варианту природы, который ему дан, - утверждает Г. Гачев. - Труд есть возделывание

своей природы. Техника производства, орудия труда – это и инструментарий любви, объятий Народом Природы своей. Народ – сверху, как и небо. В нем – духовность. В мифологиях Небо – Отец, Народ – Сын, Природа – Мать. Вещи и произведения культуры в этом контексте все читаются» [85;180].

Говоря об адыгской культуре, невозможно не упомянуть о культе красоты, проявляющемся во всем: внешнем виде, национальном костюме, прикладном искусстве, музыке, танцах. Общеизвестны высказывания иностранных путешественников, посещавших Черкессию в древние и средние века и восторженно отзывавшихся о красоте этого народа, его укладе, обрядах и традициях. Приведем ряд примеров: «Эти зихи по большей части красивы и хорошо сложены. То же самое следует сказать об их женщинах»(Дж. Интериано); «Как мужчины, так и женщины, приветливы, доброго нрава и целомудренны. Среди них можно встретить красивейших людей в мире. Они очень гостеприимны, разумны и приветливы» (Н. Витсен); «... Прежде чем оставить Черкессию, я должен отметить, что они действительно хорошо сложенный, красивый народ.... Женщины этой страны самые красивые и обаятельные, может быть, во всем мире: прелесть их внешнего облика и естественная грация очаровывают. Мужчины также почти все высоки и хорошо сложены». (К. Пейсонель); «... Черкешенок все знают и все превозносят за их красоту, за черный шелк тонких бровей, за черные глаза, в которых горит огонь, за гладкий лоб, маленький рот, округлость лица» (И.Г. Гербер); «Меня поразило количество красивых людей среди собравшихся. Их отличительные черты – это высокий рост, широкая грудь, могучие плечи, узкие бедра, небольшая нога и пронзительно живые глаза» (Дж. Белл) [152;36-40].

Культ красоты, чувство прекрасного воспитывалось и поддерживалось через ритуалы и обряды, проводимые среди адыгов на протяжении многих веков. Таков, в частности, обряд выбора королевы красоты - пшэшэдах на празднествах и игрищах адыгов: «Во время каждого сколько-нибудь значительного празднества или игрища нескольких девушек выводили в

круг, и комиссия из почтенных мужчин, посовещавшись, выбирала одну из них – самую красивую. Ее объявляли королевой красоты и вручали специальный жезл, символ ее красоты и высокого положения. В конце игрища королева красоты удостоивалась чести открыть заключительный хороводный танец в паре с самым почетным участником игрища, вожакom кругового танца – удж пашэ. Девушки, однажды удостоившиеся звания пшашадах, затем в течение всей своей жизни пользовались неизменным уважением, а слава их была ничуть не меньше, чем слава великих воинов, защитников отечества»[41; С.215].

Внешняя красота девушки дополнялась великолепием женского национального костюма. Ученые разных стран не раз отмечали красоту и достоинства адыгского национального костюма, его красоту, изящество и целесообразность, его прилаженность, адаптированность к условиям и образу жизни. То, что мужской национальный костюм- черкеска представляет собой не только эстетически прекрасное, но и удобное одеяние, подтверждается и тем, что его переняли многие народы Кавказа, в том числе и казаки. К нему вполне применимы слова Г. Гачева о кочевниках, которых уместно сравнивает с кентаврами в силу слитности всадника и коня и рассматривает как образец самодостаточности: «он себе и дом (бурка), и постель, и средство передвижения, и защита себе и оружие».

Великолепие женского национального костюма является свидетельством не только высоких эстетических представлений и вкуса адыгов, но и их целомудрия: «искусно украшенная золотыми и серебряными нитями и галунами (часто конусообразная) шапочка, длинное бархатное платье, также украшенное галунами, тонкой ювелирной работы массивный серебряный или золотой нагрудник и такой же пояс, футляр для волос (шъхъацылъэ), украшенный золотым шитьем и бахромой из золотых ниток, золотые наплечники (дамэтель), напоминающие эполеты с аксельбантами, длинный, расшитый золотом нарукавник (Іэшхэ бэлагъ, Іэщхэ тхъэмпэ),

золотые цепочки (блэрыпс), серебряные колокольчики по краям нагрудника, издававшие при ходьбе и во время танцев легкий чарующий звон»[41; 216].

Таким образом, закрытость, строгость, многослойность покровов, по Г. Гачеву, является символом стыдливости, скромности, целомудрия, эстетика линий и форм наряда очевидна. Что касается груди – то это сакральное место в женском костюме украшено особенно ярко и одновременно наиболее защищено, что также может быть связано с функцией оберега. К примеру, девушки поверх платья обязательно надевали своеобразный нагрудник, расшитый золотом и серебром (металлы, имеющие свойство впитывать негативную энергетику, также выполняли функцию защиты).

Обычай адыгов закрывать грудь девушки, оставлять пучок волос на макушке мужчин после бритья волос на голове, мазать детям сажей лоб в районе межбровья вряд ли являются случайными и свидетельствуют о владении ими издревле эзотерическими знаниями. Из подобных представлений при владении трансовой культурой вытекали и поверья адыгов, о которых пишет Б. Бгажноков: «Вообще красивых девушек стремились уберечь от встреч с людьми завистливыми, с дурным глазом» [41;216].

По Г. Гачеву, танцы являются одним из выразительных элементов культуры, свидетельствующих о характере национального космоса. Адыгские танцы имеют ряд характерных особенностей, являющихся ярким выражением ментальности народа. Во-первых, весьма примечательно равномерное и целесообразное распределение функций мужского и женского начал и их выражение в танце. Паритет мужского и женского начал в танцах отображается в романе «Вино мертвых» следующим образом: «Гупсэ угадывала, не поднимая глаз, быстрые взгляды Мешвеца, каждое движение его рук и ног, повороты плеч и стана и, не противясь им, дополняла их так, как нежность может дополнить суровую мужественность» [572;269].

При этом характер движений мужчины и прямая осанка с раскинутыми в обе стороны руками уподобляет его орлу. И в общей сложности движения мужчины в танце являются символом твердости, силы духа, он ведет линию рисунка танца, но лишь на внешнем уровне, так как все свои движения он согласовывает с девушкой, которая и «подсказывает» характер и линию движения. По утверждению искусствоведов, танец исламей (имеющий место только у адыгейцев), был рожден в качестве имитаций движений орла и орлицы, парящих в воздухе. Движения же девушки плавные, пластичные, женственные, без каких-либо резких движений, она – воплощение самой гармонии. Характерной является основная линия, которую выстраивают танцоры в классических адыгских танцах – это круг или полукруг (сакральная и гармоничная геометрическая фигура, символизирующая вечность). Примечательно и положение, которое занимают в пространстве танцующие – прямая осанка, не нарушаемая никакими наклонами, поворотами головы или изгибами тела, характерными для танцев других народов. Хореографы, обучающие адыгским танцам, следят за тем, чтобы позвоночник был абсолютно прямой, «затылок обращен всегда к солнцу». А прямой позвоночник (ось) символизирует вертикаль - идеальный медиатор, выражающий духовную устремленность к Небу, Богу, твердую нравственную позицию в жизни, характер духовной ориентации в пространстве. Танцующий мужчина с разведенными в обе стороны руками напоминает равносторонний крест и выражает мистику жизни, представляя собой пересечение вертикали с землей—горизонталью. Человек, подобно птице, парит в пространстве жизни между небом и землей, и его движения кругами и полукругами символизируют вечность и одновременно цикличность жизни. Пользуясь методикой Г. Гачева и памятуя мысль о том, что через танец выражается душа народа, характер его ментальности, можно сделать соответствующее заключение о высоте духовных устремлений и чувстве собственного

достоинства на глубинном уровне «коллективного бессознательного», о характере его ориентации в духовном и физическом пространстве жизни.

Ритуал танца нашел широкое отображение в произведениях современных авторов. Д. Кошубаев в романе «Абраг» описывает танец Сосруко и Бадыноко на хасэ нартов. Примечательно, что искусство танца считается среди нартов не менее престижным, чем искусство воина. Обратимся к тексту романа. Когда «вооруженный до зубов Бадыноко на своем взмыленном Бзэже» появился на нартхасэ и с порога прогремел: «Я ищу себе спутника,... достойного моей силы, славы и отваги!», то все взгляды нартов устремились на Сосруко, «как бы требуя от него перечисленных качеств». Но первое, что сделал Сосруко, чтобы оправдать их желания, было связано не с демонстрацией силы, воинской доблести, а с искусством танцевать: «он вскочил на трехногий столик, уставленный яствами, и принялся танцевать на носках пальцев под звонкие звуки трещоток и жалобно-визгливый звук шикапшины. Закончив танец и не пролив ни капли, не уронив ни крошки со стола, он соскочил на землю. Бадыноко повторил то же самое. Тогда сын Сатаней сплясал на лезвии меча, но и для Бадыноко это оказалось посильной задачей. После этого возникла музыкальная пауза.

-И все? – усмехнулся Бадыноко, втыкая меч рукояткой в землю. Он сделал знак музыкантам, те заиграли, и гость пустился в пляс на острие своего оружия. Закончив выступление, он презрительно обвел всех взглядом и заявил:

-Нет, среди вас нет мне настоящего спутника и соратника» [570;51].

Как явствует из приведенного отрывка, умение танцевать является одним из немаловажных качеств, составлявших в совокупности славу и престиж героя. «Игрище – все равно что битва»,- вполне уместно замечает Б. Бгажноков, - есть не только чисто внешняя, но и внутренняя связь между игрищем и воинственным бытом некоторых народов. У народов Кавказа, например, жажда прослыть храбрецом, ловким наездником – выражение

игрового сознания. И отсюда четко расписанная философия традиционного черкесского удальства»[41;155].

Ю. Чуюко в «Сказании о Железном Волке» повествует о том, как адыги в числе советских солдат, бравших Берлин в 1945 году, танцевали на площади перед рейхстагом исламей, самый «огненный» и быстрый адыгейский танец. Н. Куек в романе «Вино мертвых» очень подробно описывает целую серию адыгейских танцев, причем примечательно то, что они (танцы) устраиваются во время войны по приказу «полицаев», старавшихся угодить немцам, захватившим аул. То есть вполне очевидно, что танцы как элемент игровой культуры, в описываемых ситуациях оказываются сопряженными с войной, как бы составляя антиномию прекрасного и безобразного.

Мифопоэтический образ танца ярче и разнообразней всего предстал в творчестве Н. Куека. Никому еще до Н. Куека не удавалось в адыгейской литературе раскрыть эту тему столь поэтически возвышенно и одновременно раскрыть логос этого ритуала во всей его глубине и эстетической значимости. Взволнованный лиро-эпический рассказ об уникальной культуре адыгов, их обычаях, традициях, их мировидении, танцах присутствует в контексте романа «Вино мертвых» параллельно с повествованием о Хаткоесах. В новелле «Танец Мешвеца» изображается целый «калейдоскоп» адыгских народных танцев, выливающийся в единую песнь, мифопоэтический рассказ «о человеке, сотворенном Богом», о полете его души, обо всем прекрасном, что «приравнивает», приобщает его к вечности.

Самое примечательное в их описании заключается не в том, что автор точно воспроизводит хореографический рисунок танца, а в том, он точно угадывает его дух, настроение, то внутреннее состояние, полет души, которые испытывают танцующие. К примеру, вот как описывается «зафак» в романе: «Мешвез приблизился к ней, посмотрел в ее глаза ободряюще и, приглашая к танцу, стал отходить назад, плавно перебирая ногами и не поворачиваясь к ней спиной, он продолжал смотреть в глаза девушки, но

видел и себя, и свой путь в круге. Первое движение рук – взмах на уровень серебряного пояса, ладонью к себе, с плавным опусканием назад, потом оборот в полкорпуса и снова лицом к девушке... Мешвез намечал тему и рисунок зафак»[572;260]. А далее автор дает мифопоэтический образ этого танца:

«Зафак – это очень простая и ясная беседа двух людей, это легкий в исполнении танец, если ноги послушны тебе, как крылья послушны птице, и им совсем не трудно носить твоё тело, чуть-чуть носками касаясь земли. ... Зафак свел два сердца, их знакомство может соединить две жизни, а если этого не случится с ними, то все равно напомним всем о том, что прекрасное сближает людей, убеждая их: сердце людское тянется к другому сердцу, мечтая о чистом счастье, и не бывает ничего дороже этого»[572;262].

Описание танца «исламей» - новый рассказ, другое состояние души и также маркируется мифопоэтической окрашенностью:

«Зафак сменился на «исламей» почти незаметно... Плавно приподняв левую руку на уровень груди, он отвел ее, сгибая кисть книзу, и словно очерчивая пути для предстоящего действия, кинул взгляд от девушки по кругу. Девушка сверкнула черными глазами, ей передалась воля Мешвеца, пробудившаяся в нем сила переходила к ней, она готова была взлететь... Два сердца продолжают свою беседу, только что увидевшие и почувствовавшие друг друга, они уже поверили в то, что этот мир прекрасен... Поворачивайся, двигайся, как лань, но торопливостью движений не опережай красоту полета сердца; твои ноги - быстрый и ровный бег, повторяющий течение сверкающих речных струй рвущейся на простор реки; разве у тебя нет крыльев, если Всевышний наделил тебя сердцем? Так поверь ему и расправь руки, и ты познаешь и высоту небес, и пределы земли... ты проносишься сквозь мерцающее колыханье прохладных живых облаков и гор; ты видишь, как вслед тебе рассыпаются в золоте и серебре неумирающие росы... И разве есть что-то радостнее, чем чувствовать, что ты – часть этого мира, ты все видишь и понимаешь, ты веришь всему, и мир тоже принимает тебя как свою

частицу. Чего еще может желать сердце, если ты растворен в воздухе, в водах, в свете, в просторах?» [572; 265].

В поэтическом переизложении автора «загатлят» - «это летний дождь, босиком топающий по пыльным тропинкам и зеленым трава, ... переливы горной речки, берущей свое начало на вершинах гор, она набирает силу, перескакивая и обтекая каменные глыбы, ныряет в тенистые ущелья, снова появляется, извиваясь и сверкая на солнце, и убыстряет свой бег, предчувствуя свободу просторных долин....» [572; 263].

Развязка фабулы данной новеллы побуждает нас к разговору о еще одной специфике логоса адыгских танцев. У адыгов издревле был обычай, выражавшийся в том, что во время танца присутствующие стреляли из ружей под ноги танцующим. Б. Бгажноков высказывает интересное предположение относительно символического смысла данного ритуального действия: «Танцы на носках также имеют глубинный смысл. Они соотносимы с оптимальными способами движения к успеху....с идеей «счастливой ступни» (лъапэ махуэ), распространенной в адыгской культурной традиции. Такие же ассоциации вызывает распространенная на Кавказе традиция вонзания кинжалов в плясовый круг. Не исключено, что она восходит к символическому перерезанию пут на ногах рвущихся вверх, к удаче людей. С появлением огнестрельного оружия эту функцию стали выполнять также пистолеты: на адыгской свадьбе каждый уважающий себя мужчина считал своим долгом выпустить под ноги танцующим несколько десятков пуль или зарядов» [41; С.161,162]. Признавая правомерность рассуждений этого ученого, добавим от себя, что традиция танцевать на носках может символизировать некий отрыв от земли и устремленность вверх. В свете изложенных мыслей этнографа Б. Бгажнокова развязка фабулы рассматриваемой новеллы приобретает иной, ярко выраженный символический смысл: юноша, раненный в ногу во время танца полицаем, все же доводит до конца свой вдохновенный танец. «Мешвез застыл перед Гупсэ, как вкопанный; он, стоя на носках, прямой, стройный, в белой

черкеске, искрящейся золотом и серебром шитья, напоминал остановленный в полете кинжал»[572; 270].

Но автор не просто воспроизводит рисунок танца, а уподобляет его полету души, устремлению ввысь, что служит еще одним свидетельством верности предположения о вертикали как метакода бытия горцев Кавказа, распространяющейся на все сферы жизни - культурные, социальные и т.д. Об этом свидетельствуют используемые автором сравнения: руки-крылья: «не уставшие, все еще гибкие, пронесшиеся через столетия», танцор - «остановленный в полете кинжал», а смысл ритуального действия танца и есть отрыв от земли, устремление вверх. Танец Мешвез и Гупсэ символизировал не просто движения танцующих на горизонтали, это был разговор с небесами, ритуал приобщения к небу, вечности, красоте: «на этом малом пространстве, всего в два шага лежавшем между ними, уместились все просторы.... этот круг стал центром необозримых пространств, глядящих на танцующих людей... Вечность стояла между двумя сердцами и смотрела на них бесстрашными глазами бессмертия» [572;271]. То есть описание вдохновенного танца молодых людей в данном контексте становится символом со-творчества, со-трудничества с Всевышним, Творцом.

Таким образом, танец в описании авторов в современном романе предстал как некое космическое ритуализованное действие, выражающее национальный дух, образ жизни, мышления, характер пространственной ориентации и особенности его мифомышления, его национального мировидения, мировосприятия. Описание танцев для писателя явилось также дополнительным художественным средством для выражения национального духа, его духовной устремленности, его способности к творению прекрасной культуры, «приобщающей к вечности».

Известный русский философ и публицист конца XIX - начала XX века Н. Бердяев высказал интересные мысли о сути национального и общечеловеческого, их соотношении: «Человек входит в человечество через национальную индивидуальность, как национальный человек». И далее он

отмечал, что и культура не может быть «отвлеченно - человеческой», она «всегда национальная, индивидуально-народная и лишь в таком своем качестве восходящая до общечеловечности... Все творческое в культуре носит на себе печать национального гения... Национальное и общечеловеческое в культуре не может быть противопоставляемо. Общечеловеческое значение имеют именно вершины национального творчества. В национальном гений раскрывается,...через свое индивидуальное он проникает в универсальное» [52;94-96].

Обряд – похорон (погребения) и связанная с ним тема смерти отражают отголоски мифомышления адыгов в связи с их языческими верованиями. Адыги, как и многие древние народы, верили в загробную жизнь, что отражалось на специфике отношения к смерти. Известные эпические герои совершенно не боялись смерти, но боялись бесславной жизни. Смерть воспринималась как условная граница между формами существования в мире живых и в мире загробном. Поэтому, соответственно, похороны выливались в некие ритуальные действия, имеющие характер проводов в мир иной, где продолжится существование, хотя и в другой форме. Этим были обусловлены традиции адыгов, предававших погребению вместе с умершим и предметы быта, домашнюю утварь, оружие, доспехи, коней и т. д.

Эта традиция нашла наиболее яркое художественное воплощение в романе «Вино мертвых», где описывается смерть мамлюка Кангура и ритуал его погребения: «Рядом с ним покоились сабля, кинжал и щит, пурпурного цвета плащ закрывал его тело до шеи»[572;153]. Следует отметить, что тема смерти получила глубокое осмысление в творчестве Н. Куека. Известно, что тема смерти – одна из самых загадочных, и не каждый писатель готов к ее осмыслению и художественному исследованию. Н. Куек часто обращался к ней и в поэзии, особенно в лирических циклах стихов «Веселые надгробия», «Посыльные сердца», а также в поэмах «Мусор», «Вести из моей головы». Развитие данной темы в прозе сопряжено с использованием мифопоэтических

приемов, введением в контекст бессмертных героев (Ляшин, Фэнэс, Тлепш) или героев, выступающих в роли медиаторов (проводников) между двумя мирами (три-бабушки). Приведем характерный для данного контекста диалог Ляшина и Фэнэса:

Ляшин. Фэнэс, что скажешь людям перед смертью?

Фэнэс. Скажу, чтобы похоронили меня стоя. Ты же знаешь этот дурацкий наш обычай: укладывают в яму так, словно отправляют спать под землей. А я долго не могу лежать. И потом – это же очень неудобно – пить лежа.... Но все это мелочи, Ляшин, а главное: где мне жить после смерти? Ясно, что могильная яма для этого не подходит – простора нет, темновато. И еще я думаю о том, что было бы очень даже неблагодарно с моей стороны явиться к Богу мертвым – чем я Ему пригожусь?»[С.233].

Идея бессмертия была провозглашена уже в мифопоэтической традиции через то, что главный герой нартского эпоса Сосруко, погребенный заживо, не погибает, он лишь уходит в нижний мир. Вот как описывается обряд погребения Сосруко в романе Д. Кошубаева «Абраг»: «К исходу седьмого дня у Сосруко закончились стрелы. Иныжи и нарты из рода Тлебыцы и Тотреша осторожно приблизились к нему...Недолго думая, они закопали его живьем в землю, положили сверху, для надежности, огромный камень и воздвигли курган. Когда они собрались уже разойтись, вполне удовлетворенные проделанной работой, из-под земли раздался голос:

- Если я вновь появлюсь на этот свет, если я поднимусь хотя бы на семь дней, я всем своим недругам вырву глаза!»[570;71].

Данное описание гибели Сосруко, несмотря на ироническую тональность, все же воспроизводит суть наиболее распространенного сценария гибели центрального героя Нартиады, вариант, связанный с бессмертием.

Обряд похорон отображен и в романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке», где ритуал оказывается увиденным глазами Сэта, сына умершего Бирама Мазлокова. Это обуславливает характер воспроизведения данного

ритуала, где акцент делается не на детальном воспроизведении этого ритуала, а на психологическом состоянии рефлексирующего героя, ошеломленного скоростижной смертью отца: «Все что происходило потом в нашем доме, в нашем дворе, по дороге на кладбище и уже там – все это так навсегда и осталось для меня нанизанным на этот острый мамин крик... И громкие причитания, и молчание, которое недаром называется гробовым, тихие разговоры и распоряжение шепотом, виноватые речи друзей отца и даже тут бодрые фразы районных начальников - все соединили собой и всему придали особый смысл слова матери - простые, как жизнь. Горькие как смерть»[601;238].

В романе описан характер проведения этого обряда в наши дни: огромное количество родных, близких и знакомых, прибывших проводить в последний путь умершего, следование четко расписанному сценарию похорон, запрет для женщин появляться на кладбище во время похорон, иерархические принципы послушания, обслуживание старших младшими, потребление поминальной пищи и т.д. В тексте отображены и некоторые «корректировки», внесенные современной действительностью в традиционный ритуал: во время похорон оркестр играет траурную музыку. Но отступление от традиции связано еще с одной особенностью мифомышления адыгов: исполнение последней воли умершего – непреложный закон для близких. Бирам Мазлоков, будучи еще на войне, просил своих друзей из фронтового оркестра, чтобы они сыграли на его похоронах.

В «Сказании о Железном Волке» имеется яркое описание ритуала погребения, выраженное в мифопоэтической тональности. Речь идет о погребении двух «полумифических кузнецов» - Мазлокова и Челестэнова, живших в средние века. Предание гласит, что после обнаружения предательства Мазлокова было решено похоронить Челестэнова по обычаю предков, со всеми почестями, «а труп Мазлокова бросить у него в ноги: чтобы Мазлоков и на том свете угрызался от сделанной подлости и

прислуживал Челестэну в загробном царстве... Жители аула не хотели этого делать. По их понятиям, предатель недостойн был лежать и в ногах преданного им товарища, но крымчаки сказали: так будет! И если кто потом возьмет в руки заступ или лопату, чтобы разрыть курган – того ждет страшная кара». Но не успокоились жители аула и после отбытия крымчаков» несколько недель копали землю концами шашек и рыли курган кинжалами и относили землю в подолах платьев, а маленькие мальчики тоже ковыряли его своими кинжалами и отбегали от кургана с землей в ладонях. Труп Мазлокова бросили на съедение диким собакам и воронью»[601; 36]. Вполне очевидно, что здесь просматривается аналогия с «Антигоной» Софокла, где два брата: Этеокл и Полиник после смерти фиванского царя Эдипа затевают войну друг против друга. Полиник собирает войско и идет с войной на родной город, оба брата сражаются в поединке друг с другом, и оба погибают. По приказу нового правителя Фиф Этеокла, как защитника города, хоронят со всеми почестями в Фивах, а Полиника как предателя выбрасывают за городские стены «на растерзание псам окрестным». И тогда их сестра Антигона, соблюдая «неписанный», божественный закон, предписывающий право каждого человека на погребение, пытается втайне совершить обряд погребения, нарушая «писанный закон» правителя Фив, за что подвергается казни. Как видим, приведенная Ю. Чуяко легенда о двух адыгских кузнецах выявляет несколько иное отношение к поступку предателя, лишая его даже «неписаного» права на погребение. Возможно, столь категоричное отношение адыгов к предательству, заставлявшее пренебречь священным для древних народов законом погребения, объяснялось трагическими перипетиями истории адыгов, культом героического и радикальным осуждением предательства, трусости. Примечательно, что в «Божественной комедии» Данте предательство расценивается как самый тяжкий грех в ряду других человеческих прегрешений: чревоугодия, прелюбодеяния, насилия и т. д.

Важное место в ритуале похорон занимает **поминальная пища**, заслуживающая особого разговора. Смерть человека у адыгов сопровождалась целой серией поминальных жертвоприношений. Согласно обычаям, адыги устраивают поминки на седьмой, сороковой (иногда пятьдесят второй) день после смерти, и на годовщину, для чего режут быков (коров), едят вареное жертвенное мясо, сырое раздают соседям, одиноким женщинам и старикам и т.д. Не вдаваясь в подробности специфики проведения данного обряда, отметим, что он отразился в современном романе как неотъемлемая часть народного сознания, содержащего в себе элементы мифомышления. Например, Амида из романа «Вино мертвых», верная данному Татлеустену обещанию, справляет поминки по первому мужу, хотя братья насильно выдают ее вторично замуж. Князь (ее второй муж) с пониманием относится к желанию Амиды: «Князь покинул Амиду и тут же велел своим работникам зарезать быка и несколько овец, а женщинам – приготовить мясо и все необходимое, что понадобится для угощения жителей родного аула Амиды. Утром несколько подвод вместе с Амидой отправились на ее родину, князь остался дома. Еще до вечера они прибыли в аул, остановились на довольно обширной площади, расположенной почти рядом с кладбищем, и оповестили людей о предстоящих поминках. После молитвы, в которой участвовали взрослые, люди поели. Тогда Амида обратилась к аульчанам:

- Спасибо вам всем, да отблагодарит вас всех Аллах за то, что пришли на мой зов. Пусть дойдут ваши искренние молитвы до Всевышнего, пусть Он окажет милость безвременно покинувшему этот мир Татлеустену и откроет ему врата рая» [572;183].

Как явствует из приведенных отрывков, мифомышление адыгов придает сакральный смысл поминальной пище, имеющей важное значение для дальнейшего пребывания души в загробном мире. И здесь следует отметить, что пища вообще является важнейшим элементом любой национальной культуры и адыгов в частности. Известно, что через пищу

человек приобщается к силе, красоте и могуществу природы. Восточная мудрецы считали, что человек становится подобным тому, что он потребляет в качестве пищи. У адыгов совместная трапеза всегда обязывала к дружбе и верности в будущем. Б. Бгажноков указывает еще на один очень специфичный для адыгов и народов Кавказа факт «пищевого аниматизма» (выражение Б. Бгажнокова). Под пищевым аниматизмом понимается «приписывание пище способности обижаться, плакать, упрекать наставлять, просить, наказывать»[41;197]. «Это этически значимые реакции, заставляющие думать, что постоянный диалог с пищей – важная духовная и душевная опора человека в его отношениях с миром, в установлении правильных отношений с социальным и природным окружением, а также, в конце концов, и с самим собой. Отсюда проистекает непосредственно связанная с культом пищи широкая и разветвленная система верований, обрядов, ритуалов...пища служила олицетворением, полномочным представителем божеств адыгского языческого пантеона. Хлеб ассоциировался с Богом земледелия Тхаголеджем, мясо – с Богом скотоводства Амышем, фрукты - с богиней плодовых деревьев или садов Хадэгуаше, мед – с Богиней пчел Мериссой и т.д.»[41;197].

Б. Бгажноков правомерно полагает: «Будучи универсальной и всеохватывающей ценностью, пища сближает людей и приобщает их к божественным космическим силам, становится относительно самостоятельным и активным субъектом духовного общения и религиозного сознания» [41; 211].

«Еда - тоже микрокосмос,- утверждает Г. Гачев, - это космос, что внутри нас входит; из каких стихий еда состоит, как здесь земля проходит огонь, воду и медные трубы; вареная и жареная – разница; жареная – без воды, соединение огня и земли». [85;399].

Весьма скромной является трапеза метафизических героев: Нарыча, Нешара, обладавших сверхъестественной физической силой: кукурузные лепешки, копченый сыр, буйволиное молоко, родниковая вода («Черная

гора»). Для героя романа «Вино мертвых» Дэдэра, напоминающего эпических богатырей, характерно непомерное количество пищи. К примеру, обычный обед Дэдэра состоит из «мяса дикого козла, двух индюков, трех тетерев, двух огромных чаш мамалыги», и все это запивается тремя полными кувшинами санэ»[572;15].

Обычай наездников прошлого отправляться в длительные походы сформировал довольно четкий перечень и характерные свойства основных продуктов, пользующихся наибольшим спросом. Национальная еда для дальней дороги - «гомыле» во всем ее многообразии представлена в романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке». Как говорится в тексте, гомыле – это еда, «которую мать или хорошая жена соберет за несколько минут на много, на много лет. Копченый, хорошо просушенный сыр, который годами не портится и крошка которого, если ее хорошенько разжевать, сразу придает столько сил!... При одном, конечно, условии: что в это время, когда медленно и долго жуешь, думать будешь о своем далеком ауле, о своей маленькой Адыгее с великой ее непроходящей печалью.... Горький дымок родных очагов донесется до тебя, пока будешь, не торопясь, размалывать зубами и мять языком копченый сыр, и поднимет тебе упавший дух... Солнце, ветер и соль ощутишь ты в вяленом мясе. Родное солнце, выжимавшее из тебя соленый пот, и родной ветер, сушивший его, ощутишь ты, когда будешь ждать, пока совсем не растворится во рту ниточка вяленого мяса, а - ей!.. И тогда можно снова в путь»[601; 88]. И в качестве антиномии упоминается терн: «раньше считалось, что терен – гомыле тех, кого некому в дорогу собирать».

В этом же романе дается описание праздничного угощения. Приезжего из Ленинграда гостя Оленина Хаджекыз потчует исконно адыгскими яствами: здесь и «буза цвета молодого меда», «изжелта – белая пастэ, поделенная на квадратики, либо, словно пирог, порезанная узкими треугольниками, и четлибжь, лищипс, лилибжь, щипс, джормэ, сыр ломтиками лежит – и мягкий, и сушеный и специально поджаренный –

кояжь, и много зелени, овощей - самых разнообразных, и «подлив – острой, соленой, кисленькой, чуть сладенькой» и пр. Но самое почетное блюдо, уже забытое многими адыгами - баран целиком, баран в собственном соку. Приготовление этого блюда возможно было лишь в специальной печи – «старой адыгской печи с высокой, увенчанной чугуном с выбитым дном, трубою». Печи, которую построили и сохранили по настоянию дедушки Хаджекыза: «Если на ней теперь редко варят, редко пекут – пусть греет душу: тем, у кого она есть».

Мы находим в этом романе и интересные случаи, свидетельствующие о «пищевом аниматизме» (по Бгажнокову). К примеру, Кызыу, (мать Сэта), да и весь аул заквашивает свое молоко «побрехушками» Рамазана, прославившегося в ауле своей лживостью. Кызыу «подносит при этом к губам сморщенную ладошку, и тихонько шепчет: «Иди сюда, вся брехня Рамазана, иди сюда, собирайся – вся ты тут?... Бросаю тебя в наше молочко – неужели от такой брехни ты не скиснешь?»[601; 144]. И молоко, по ее словам, скисает даже двадцать второго июня, в самый короткий день лета, когда по поверью, даже молоко не успевает скисать.

Народное сознание, воспринимающее пшеничный хлеб как важнейший продукт, отражено в романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке». Тема сакрализации пшеничного хлеба, связываемого с Тхаголеджем и упорным крестьянским трудом, поднимается в романе не раз. Самой значимой в данном контексте является встреча в поле Хаджекыза и его сопровождающих с маленьким покалеченным кузнечиком, олицетворяющим для крестьян бога землепашцев Тхаголеджа. Кузнечик, в спешке покидающий пшеничное поле перед затоплением: «ему теперь нечего тут делать»- является символом надвигающейся катастрофы.

Символичным и идейно значимым является в романе и эпизод, повествующий о том, как в кафе пожилой «усатый дядька» заставляет молодого человека поднять с пола и съесть хлеб, который тот подложил под ножку стола, чтобы он не шатался.

«Сидел парень, жевал горбушку, и по щекам медленно текли слезы. -Ну - ну! – по - отчески успокаивал его пожилой. - С сольцой – оно хорошо!.. Слеза прошибла – значит, сразу из головы не выскочит: запомнишь!.. Понял теперь, что такое наш хлебушко?.. Ну-ну..» [601;285].

Отношение к хлебу является существенным элементом характеристики героев романа. К примеру, профессор Оленин и Сэт с удивлением и осуждением воспринимают действия Калаубата, счищающего жир с шампура куском хлеба и затем швыряющего через плечо во время приготовления шашлыков [601;284].

Вино и виноделие - еще один важный атрибут национальной еды, связанный с мифоэпической и ритуальной традицией. Известно, что винопитие и связанное с ним произношение тостов, принятое у адыгов, как и на всем Кавказе, представляет собой сложный и хорошо разработанный ритуал. Сидящие за столом перед непосредственным употреблением вина (воды-жидкости в качестве медиатора) произносят хохи - благопожелания и обязательно позитивного содержания, смысл которых – заложить положительные, позитивные программы в качестве информации в вино и через него – в организм человека. Отметим также, что древние адыги из всех крепких напитков отдавали предпочтение именно вину. Здесь, возможно, сказывается влияние мифоэпической традиции, по которой семена винограда, и само виноделие пришло к людям от богов. Вино, упоминаемое еще в нартском эпосе, в мифоэпическом сознании ассоциировалось с божественным напитком, который (согласно греческой мифологии) давало им бессмертие.

Как известно, его обладателями сначала являются только боги. Они, в отличие от древнегреческих богов, держат в секрете рецепт его изготовления и распоряжаются им по своему усмотрению: раз в год приглашают к себе на Эльбрус самого достойного нарта и преподносят ему чашу с вином [586;106-109]. В романе «Абраг» отражен мотив «приобщения» нартвов к вину через культурные деяния Сосруко. Боги долго сомневались, прежде чем

пригласить Сосруко на санопитие, ведь если смертный отведаст напиток богов, то может «сойти с ума от причастности к божественной радости и мудрости». Но Тлепш уговорил их, и Сосруко в его сопровождении оказался на Ошхомахо.

«Сосруко разом осушил рог, и хмель ударила ему в голову...Что-то не распробовал...можно ли попробовать еще?» - попросил он. Узнав, что в бочонке, из которого черпают вино, находятся семена винограда, он «проворно схватил бочку и швырнул ее вниз – белое санэ потоками устремилось в Страну нартов, унося волшебные семена. Все присутствующие окаменели от неожиданности происшедшего.

- Не все же только вам пить, - наставительно заметил Сосруко и покинул высокое собрание». С тех пор, отмечает автор, «жить в Стране Нартов стало значительно веселее»[570;50].

«И что есть вино?... Это ведь тоже не кровь земли,... а надземная солнечная жидкость кустов вино-града,...из промежуточного пространства меж небом и землей, из союза солнца-неба-огня-тепла, земной влаги - воды и воздуха.... Так что винодел - это выделка пространства меж небом и землей, его возвращение в первичные космические воды; и когда пьют, соединяют свою кровь с влагой мирового пространства, - так что это религиозное дело воссоединения с целым Бытия, и такая литургия и ритуал царит за пиршественным столом у грузина» - пишет Г. Гачев [85;399].

Таким образом, следуя логике рассуждений Г. Гачева, виноград, из которого возделывается вино, есть продукт, который, созрев на солнце, аккумулировал в себе солнечную энергию, а значит, несет в себе информацию радости, жизнелюбия, позитивного мироощущения.

Ярким примером отражения мотива вина и винопития в современной мифологизирующей литературе может служить образ Фэнэса из романа Н. Куека «Вино мертвых». Ритуал винопития в романе исполнен глубокого смысла и жизнеутверждения. Образ мудрого виночерпия Фэнэса, чье имя в перевернутом виде – Сэнэф и означает: Светлое вино, является символом

великого жизнелюбия. Фэнэс «пьет новое вино и запивает старым» и без устали благодарит Создателя «за все Им сотворенное», «возносит славу Небесам». Фэнэс все время пьян, но не от вина: «Я пьян от этого прекрасного мира, и сам этот мир пьяный от созерцания собственных достоинств, и от радости своего существования, я же, выпивая божественный напиток из нектаров его, привожу себя в соответствие с ним. Посмотри, как все блестит, сверкает, цветет, зреет, в каждом растущем и живущем – дух и свет небес, нельзя омрачать этот прекрасный дар унылым взглядом и скучным словом» [572;105].

Таким образом, вино и связанный с ним ритуал винопития получили отражение в современном романе вполне космизированно, соответственно мифоэпическому мышлению.

В романе Ю. Чуяко «Сказание о Железном Волке», изобилующем описанием народных обычаев, традиций, мы находим изображение еще двух, весьма интересных ритуалов: **хачеца и чапца**. Их описанию автор отводит две самостоятельные главы и довольно подробно описывает ритуально-обрядовые особенности их проведения. Примечательно при этом, что Ю. Чуяко стремится донести до читателя смысл как внешнюю художественно-эстетическую сторону, так и их глубокий смысл, не лишенный актуальности актуальность в наши дни. Известно, что в прошлом хачец являлся важной частью социокультурного пространства адыгов, он в немалой степени способствовал формированию морально-этических норм общества, здесь проходила инициация молодежи, приобщавшаяся к жизни мужского сообщества через рассказы и песни народных героев и их подвигах и т.д. Хаджекыз Мазлоков устраивает хачец в честь своего дальнего гостя из Ленинграда профессора Оленина. Хаджекыз - фигура наиболее колоритная в романе в качестве носителя народной традиции, ему хочется познакомить профессора-представителя чужой культуры, со всем тем лучшим и прекрасным, что наработала народная мудрость и так бездумно, легковесно утрачивается в наши дни. Он приглашает самых

почетных старцев своего аула, чтобы познакомить их с гостем. «Когда хачеш только начался и гости только что, согласно старшинству, уселись за стол, и дедушка сказал хох в честь дорогого гостя, все - тоже по старшинству – стали задавать Вильяму Викторовичу вопросы о его здоровье, о самочувствии в наших местах, о тех краях, где он вообще живет» [601;83]. Присутствующая молодежь: друзья Сэта, соседи Мазлоковых, всячески стараются «вписаться» в требования этикета, выказывают уважение и почитание старшим, хотя не всем это удастся. Тщательно описывается и ритуал праздничного угощения, особенности пиршественного стола с наличием традиционных национальных блюд: четлибжь, лищипс, лилибжь, щипс, джормэ», «сыр - и мягкий, и сушеный, и специально поджаренный кояжь», баран целиком и т.д.

Глава «Чапщ» воспроизводит один из самых старинных и популярных среди народа обрядов, представлявший традиционно своеобразный мини-спектакль. Это были традиционные вечеринки, устраиваемые родными и близкими для больных и раненных. Здесь звучали песни, увеселительные рассказы, проводились различные игры и танцы, призванные всячески развлекать больного, а самое главное, отвлекать его от боли, поднимать ему дух, настроение. О психологической подоплеке ритуала говорится в контексте романа следующим образом:

«Когда ты ранен – на охоте или в бою – или серьезно болен, самое печальное дело – остаться со своей болью один на один, самое страшное – ощутить в такое время, что ты не нужен никому на земле. Кроме нее, кроме боли. Когда тебе даже мимоходом говорят: Сэт, беру твою боль!- тебе уже становится не так одиноко...

А что если в дом к тебе вваливается целая компания, которая с этой целью и пришла: отбить тебя у боли, отнять у нее и больше не отдавать ей – ни днем, ни ночью» [601;298].

В данном случае Хаджекыз устраивает чапщ для своего внука, у которого поломанная нога плохо срасталась, и, как дедушке казалось, лечение в больнице не шло ему впрок. Автор воспроизводит основные

элементы проведения этого обряда, его ритуальные действия. К примеру, перед входом в дом вывешивается лемех, об который должен был ударить каждый проходящий, и его «звук должен быть чистым...как и душа входящего... Бьет хороший человек, и лемех поет от радости...И предупреждает хозяев: добрый гость идет! А если кто пришел с дурной целью....»[601;309]. Весьма показательно, что после удара Хаджекыза по лемеху «над аулом поплыл густой и медленный звон – как от колокола», что позволяет Сэту прийти к заключению: « джегуако - чистая душа!.. Разве не святой человек – наш дедушка?»[601;302]. На чапще Мазлоковых присутствуют старики: Хаджекыз, Урусбий и Даут Юсуфоковы, Осман Челестэнов, звучат песни, рассказы о прошлом, нартские сказания. Молодежь проводит традиционные шуточные состязания - «цельдао», заключающиеся в том, что необходимо было поймать зубами и отломить кусок круглого пирога с острыми зубчатыми краями. Сделать это было не просто, ибо сыр подвешивался свеху над столом и вращался по кругу между участниками игры. «Те из молодых мужчин, кто решится принять участие в этом непростом соревновании, сядут в кружок, а ведущий с силой качнет цельдао: налетай!.. Но налетать разрешается только ртом, только зубами..» [601;311].

Присутствующим на чапще девушкам обряд давал возможность ближе познакомиться со своим будущим избранником, оценить по достоинству молодецкую удаль, ловкость, умение общаться. Хаджекыз, глядя на такую группу девушек, пришедших к ним на чапщ, торжественно произносит: «Там у нас сидят слепые, хромые, глухие, немые...Сидят на выданьи слепые, потому что они умеют не замечать того, что умной жене не надо видеть! Глухие потому, что лишнего не слушают. Немые – не говорят худого слова!...Хромые – не ходят куда не надо. Безрукие – не возьмут ни лишнего, ни чужого...Тупые - не лезут, куда их не просят... Чем плохие невесты тут сидят, ым?»[601;315]. То есть опытный джегуако Хаджекыз дает девушкам характеристику в иносказательной манере, присущей народной традиции с

характерным парадоксальным построением фраз. Мы уже показывали выше, как этот язык иносказаний использовался в обряде ухаживания, сватовства. Завершается описание чапша ритуалом целительства: Осман Челестэнов «врачует» поломанную ногу Сэта, а дедушка Хаджекыз поет ему песнь о герое, который без страха терпит, когда из него пули достают.[601;343]. Элементы мифологического сознания отражены в методах целительства Османа: «Эти русские доктора напридумали много такого, что человеку вовсе и не нужно, - говорит Осман, - А черкесам было достаточно знать, какого червяка посадить на рану, чтобы он хорошенько протер и загладил все своим брюшком. Потому у черкесов было много хромых, но не было, как у русских, безногих – наши ноги не резали» [601;342].

Паремии - пословицы и поговорки - как свидетельство мифомышления, используются часто в повествовательном нарративе современного романа. В частности, в «Сказании о Железном Волке» многие из них представляют собой не только общеизвестные и часто употребляемые пословицы и поговорки адыгов, но и собственные выражения Хаджекыза, по меткости и лаконичности близкие к паремии: «Если долго смотреть на молоко, покажется, что это кровь»; «Если в тебя кинут камнем – ответь сыром»; «Будь героем или умри»; «Бог не в силе, а в правде»; «Гость адыга в крепости сидит (имеется ввиду защищенность)»; «Гость – священная особа»; «Надо стыдиться богатства, которое нажито не тем путем, на который указывает Аллах»; «Если долго смотреть на молоко, покажется, что это кровь».

В контексте романа «Каменный век» встречаются речения, напоминающие народные поговорки: «Те, кого жук ведет за собой, приходят только к навозу» [552;90]. Или: «Мясо о мясе болит (в значении: родственник за родственника заступится)» [552;107].

Часто встречаются благопожелания: «Пусть моя рука добром тебя коснется», «Пусть твоя боль перейдет на меня», «Пусть будет долгой и счастливой твоя старость» (Ю. Чуяко); «Будь счастлив во всех пределах»,

«за всех на свете... за тех, кто не враждует с соседом, не забывает о брате, не ждет измен и помнит мать свою» поднимает свой рог Фэнэс (Н. Куек).

В контексте романов отразились и разнообразные поверья: «летом надо позавтракать, «переломить хлеб» до того, как откроет рот птица - удад»; Вещая птица сыч-кукумяу, «громко заплакавшая над домом», пророчит беду; Заквашивать молоко лучше с помощью чьей-то лжи, как это делает Кызыу; Во время работы кузнеца нельзя заглядывать в кузницу. В последних двух поверьях отразилось мифомышление адыгов, воспринимающих ложь, сплетни, как дисгармоничные, хаотичные проявления пространства.

Парадоксальное мышление и построение фраз характерно для стиля Н. Куека. Таковы, к примеру, выражения: «длинное безмолвие», «высохшие звуки», философские сентенции Ляшина и Фэнэса: «У тебя появился новый враг, и ты почувствовал нужду в друге. А если бы у тебя объявился новый друг, ты бы стал искать врага» [572;55]; «Кто сказал, что мы рождаемся для страданий? Страдают те, кто еще никогда ни разу не родился»[572;98]. Весьма показательна форма проклятия Гошанды, посылаемая вслед Дэдэру: «Когда ты повернешь свою клячу назад, пусть на твоём пути встретятся только непроходимые чащи и непреодолимые реки, пусть самые тяжкие испытания преследуют тебя. И пусть, когда последняя сила иссякнет в тебе, и ты упадешь с коня, ты вспомнишь мои проклятия и поползешь домой, не зная другого места на земле, где бы ты обрел покой и новые силы» [572;22].

Для данного автора характерно также лаконичное построение фраз, близкое к афоризмам: «кто сочинил песню, тот рассказал о себе»; «У кого есть враг, у того нет истины»; «Если не выгнать из сердца тьму, которая объяла его, как сможет свет войти в него»; «Свет – одна из благодатей Великого Тха».

Таким образом, можно заключить, что в основе мифопоэтического миромоделирования в современном адыгском романе лежит мифопоэтическая традиция.

Мифопоэтика определила и новую, сложную многомерную структуру романа, где оказались свободно сопряженными не только разные временные срезы, но и разноплановые пространственные пласты, действие романа вырвалось на широкие космические просторы, и оформилось в общечеловеческий, а затем и вселенский универсум. Литература заговорила не только о прошлом, но и стала делать попытки заглянуть в будущее, в глубины многомерной жизни, неизвестных миров.

Пространственно-временной континуум рассматриваемых романов представляет собой сложную, многомерную структуру. В нем выявляются такие категории времени, как: историческое, мифологическое, обратимое, необратимое, цикличное, ретроспективное, «остановившееся» (пустое), запретное. Время в обозначенных романах не хронологично, не делится на прошлое – настоящее – будущее, а носит абстрактный характер, что соответствует мифомышлению. Более того, образ времени приобретает тот «художественно-зримый», «спрессованный» характер, о котором говорит М. Бахтин, определяя характерные особенности хронотопа: «...«время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение сюжета, времени, истории»[633;1174]. Выражаясь словами героя из «Черной горы»: «Не время ли живет во всем существующем, а не человек живет во времени и все остальные тоже?» [576; 89].

Пространство представлено такими категориями, как замкнутое – незамкнутое, нормированное – ненормированное, гармоничное – хаотичное, однородное – неоднородное, целостное – фрагментарное, сакральное – профанное. Пространство, в основном, негомогенное. Доминирующей в романах обозначенных авторов является категория времени.

В контексте романов Н. Куека, Ю. Чуяко, Х. Бештокова, Д. Кошубаева обнаруживаются ритуально-обрядовые элементы мифа, способствующие формированию мифопоэтического пласта в них и отражающие «живучесть» мифомышления адыгов и в настоящее время.

Особенностью данных романов является также и то, что почти всегда изображаемые события вырываются за рамки национальной жизни, деяния героев протекают в пространственно-временных параметрах, обретающих характер универсума.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ современного адыгского романа свидетельствует о наличии в нем глубинного мифопоэтического контекста. Обращение современного адыгского романа к мифу и его онтологическим основам явилось важным этапом в развитии адыгских литератур. Универсальный смысл мифа и возможности его поэтики позволили адыгским романистам не только вернуться в самые глубокие, потаенные пласты народного сознания, своих национальных истоков, но и по-новому осмыслить современный этап и, выйдя за рамки национальной картины мира, создать широкие обобщения, соответствующие планетарным представлениям. Это вывело адыгские литературы на мировые ориентиры, способствовало созданию новой художественно-эстетической системы, отражающей в своих произведениях художественное исследование глобальных проблем современности: Человек и Природа, Человек и война, Человек и мир. Само понятие - «Человек» стало толковаться, в отличие от сугубо реалистического видения, гораздо глубже, переместив акцент в сторону микрокосмоса, который есть внутренний мир человека и путь в который столь же далек, как и в макрокосмос. Что же касается макрокосмоса, в котором человек пребывает, то он предстал в творениях современных адыгских авторов как сложный многомерный мир, который еще предстоит познавать.

Обращение к мифопоэтике и ремифологизация способствовали в определенной степени возрождению и актуализации «адыгэ хабзэ» - свода национальных законов, который в абсолютном большинстве соответствует древнейшим нравственно-этическим заповедям, выработанным всем человечеством на протяжении тысячелетий. Эти заповеди можно охарактеризовать как всеобщие космические законы, соблюдение или несоблюдение которых определяет единый метаконфликт, известный в

мифологии, как борьба между добром и злом, светом и тьмой, гармонией и хаосом.

Истинным героем адыгского мифологизированного романа становится человек, который сообразует свою жизнедеятельность не только с жизнью народа, но и со всем окружающим миром. Он ощущает себя как часть единого целостного организма, который есть космос, и живет по законам этого космоса. Этот герой непременно обладает планетарным мышлением и чувствует себя, в первую очередь, гражданином планеты земля, а затем конкретно взятой страны или народа. Формирование такого мироощущения отражает суть универсализма мифологического мышления.

Можно заключить, что в основе мифопоэтического миромоделирования в современном адыгском романе лежит мифоэпическая традиция. В основе своей в качестве архетипа оно имеет адыгскую мифологию и нартский эпос. Мифоэпика Нартиады является тем неиссякаемым живительным источником, из которого черпаются образы, сюжеты, мотивы, вечные по своей актуальности, метаконфликты (добро - зло, гармония - хаос, жизнь - смерть). Духовно-нравственные основы эпоса, его высокие нравственно-эстетические парадигмы продолжают оставаться критерием нравственности героев современного романа. Ярko выраженная «огненность» Нартиады, как символ высокого напряжения, аккумулирует мощную энергетику в виде нравственных устоев, неписаных (космических) законов, продолжает поставлять импульсы «огненности» в современную литературу, питая ее высоким эмоционально-нравственным, экспрессивным накалом, придавая яркую динамику и напряженность семантике произведений. Так в современном романе фигурируют герои: Мазаг, Нешар, девочка, Ляшин, культивирующие свет (огонь), архетипически восходящие к мифоэпическим персонажам. Неписанные (божественные законы), качества доброты, красоты, мужества, которыми руководствовались нарты, и которые позже трансформировались в свод законов «адыгэ хабзэ», продолжают

оставаться критерием нравственности и для героев современного адыгского романа.

Мифопоэтический пространственно-временной континуум, воспроизводящий в современном адыгском романе национальный космос, носит универсальный, целостный характер. Пространственные параметры создаваемой модели мира ассоциируются не только с «адыгской землей», но часто выходят за пределы этих параметров, тяготея к универсуму. Мифопоэтически изображаемый авторами адыгский мир космологичен и является органичной частью всего Мироздания, события, происходящие в этом мире, отражаются, воспринимаются, отзываются эхом в далеких мирах.

Все стихии: огня, воды, земли, воздуха, задействованные в этом мире, символизируют целостность и взаимообусловленность процессов, происходящих в нем, и формируют совокупный адыгский художественный образ мира.

Архитектоника этого мира и сложна по структуре, и одновременно проста в своей цельности. Мифологическое сознание сцементировало все разноплановые и разнохарактерные компоненты этого мира, все его уровни. Модель этого мира пронизана светящимся звуком, звенящим светом. В основе мифопоэтического миромоделирования в романах Ю. Чуюко, Н.Куюка, Д.Кошубаева лежит мифоэпическая модель мира, состоящая из трех миров: верхнего (мир богов), среднего (мир живых людей) и нижнего (мир умерших). Границы между этими мирами обозначаются условно, обуславливая архитектонику единого целостного мироздания. Это накладывает отпечаток и на обозначение таких параметров пространства, как границы и сакральные центры. Границы адыгского мира носят подвижный характер, а общее пространство адыгского мира выглядит как открытое, разомкнутое. Вместе с тем отдельные локусы этого пространства представляют собой модель замкнутого пространства, выражающего мини-модели адыгского сообщества. Общими характеристиками этого пространства могут служить также гармоничность, нормированность,

целостность, противостоящие в оппозиции хаотичности, ненормированности, прерывистости пространства. Четко маркируются и сакральные центры этого пространства: курганы, символизирующие историческую память; горные вершины, образы-символы мирового древа.

Категория времени в современном адыгском романе выражена многозначно и имеет такие разновидности, как: «мифологическое время», «циклическое время», «остановившееся время», «обратимое время», «необратимое время», «интегрирующее время», «историческое время», «линейное время». В мифопоэтической модели мира, создаваемом адыгскими авторами в современном романе, формируется единый образ времени, имеющий мифологический характер. Мифологичность времени обуславливается цикличностью и всеобщей повторяемостью событий в миромоделировании рассматриваемых романов, что позволяет говорить о явлении спатиализации. Говоря иначе, в современном адыгском романе мифологическое время вытесняет объективное историческое время. Подобное толкование категорий пространства и времени способствует созданию космопространственных хронотопов, восходящих к вселенскому универсуму.

Таким образом, вполне очевидна смена национальной картины мира универсальной, обусловленной возрастанием мифологической составляющей в художественном контексте романа. Мифопоэтическая тенденция отражается в воспроизведении мифо-структур и законов архаического мышления: создание «целокупного образа» (по Голосовкеру), развивающего тему противостояния добра и зла, регулярное использование принципов бинарных оппозиций и геометрической символизации на всех уровнях текста, реактуализацию мифо-обрядовой семантики мифологемы пути, построение модели мира по мифопоэтическому образцу, создание авторского мифа.

Художественный образ мира, воспроизводимый в современном романе обозначенных авторов, имеет выраженный мифопоэтический характер

(ритуальная картина мира). В этом образе нашли отражение все основные духовно-нравственные и социальные парадигмы национального бытия. Вместе с тем, под влиянием решительного вторжения мифопоэтики в семантическое и структурное поле романов, модель национального мира неизменно обнаруживает тяготение к общечеловеческой модели - универсуму.

Необходимо также отметить, что мифопоэтика романа, его структура, его художественные особенности не сводятся только к мифоэпической традиции. Характер мифологизма современного романа может быть определен как неомифологизм, ставший примечательным явлением для всего мирового литературного процесса XX века. Неомифологизм, новое мифотворчество современных авторов выражается как в сотворении новых мифов, так и в ремифологизации (новом характере усвоения мифоэпической традиции) и демифологизации (травести, пародировании классического мифа, создании антимифа. В романах Н. Куека, Х. Бештокова, Д.Кошубаева создается мир, в котором возможны любые перевоплощения-превращения вплоть до растворения личности в природе, а жизнь и смерть не разделены четкой гранью – это уже по существу мир мифологический, не только воспроизводящий механизм мифологического сознания, но и построенный по законам мифа.

Мифопоэтика привнесла в образостроение современного романа новые возможности, пополнила эпические ресурсы авторов. Она привнесла культ света в эпический мир романа и утвердила сердечность как основное качество героев, обозначив сердце основным способом постижения жизни, мира. Мифопоэтический герой приближен к земле, маркируется значимость погружения героя в свое пространство, взаимосвязь и взаимообусловленность человека и его пространства. Влияние мифопоэтики на образостроение выразилось и в восстановлении утраченных связей с истоком, обретении героем целостного сознания.

Примечательной особенностью образостроения в романах Н. Куека, Ю. Чуяко, Х. Бештокова, Д. Кошубаева является тенденция к смене типического образа архетипическим.

Особенно примечательна мифопоэтическая модель мира, создаваемая в романах Н. Куека. Это мир, сотканный из чистейшего света и звука, сотворяемого по аналогии с высшим миром. Его герои: Нешар, Нарыч, Мазаг, Ляшин, Фэнэс - метафизические герои, обладающие трансцендентными способностями. Образы мудрых старцев-долгожителей – носители и выразители народной мудрости. Присутствие в контексте романов бессмертных героев: три-бабушки, Ляшина, Фэнэса также обусловлено влиянием мифопоэтики. Женщины – воплощение красоты и гармонии, носительницы света. В образах Сатаней, три-бабушки, Гошанды реализуется архетип Великой Матери, почти все культивируют лучшие качества великого женского начала, предстающего в качестве прародительницы рода человеческого, «вскормленного молоком единой матери». В этом мире царит идея вечности, цикличности истории, когда все повторяется, но на новом витке спирали, а значит, утверждается гуманистическая идея бесконечности жизни и беспредельности вселенной. Здесь актуализируется идея богоподобности человека, который в своем эволюционном развитии может приобрести божественные качества: безусловную и бескорыстную любовь, милосердие, светоносность, душевность.

Герои мифопоэтического мира Н.Куека, Д. Кошубаева свободно перемещаются из одного мира в другой (Нешар, Дэдэр, три-бабушки, Ляшин, Барымбук, Прозектор, Эзекутор, Апологус и др.). Утверждается идея единства и взаимопроникаемости трех миров, что весьма характерно для мифологического мышления.

Мифопоэтика существенно повлияла на сюжетостроение романов, «повествовательный, последовательно раскрываемый сюжет стал тяготеть к большей обобщенности, к динамичной спрессованности самого рассказа,

уступая место ассоциативной, свободно трансформируемой логике мифа или насыщенной скрещивающимися временными и пространственными обозначениями фабуле» [246; 72].

Влияние мифопэтики сказалось также и на значительном расширении диапазона жанровых модификаций современного романа, представленного такими разновидностями, как: роман-притча, роман-миф, философско-мифологический роман, историко-мифологический роман о прошлом.

Таким образом, можно заключить, что мифопэтика существенным образом повлияла на художественное состояние современного романа, его содержательную и структурную составляющие. Концептуальное значение мифа выразилось в содержательной, сюжетообразующей, жанрообразующей, моделирующей функциях.

Современный адыгский роман представляет собой сложную и многомерную художественно-эстетическую систему, с одной стороны, опирающуюся на собственные фольклорно-мифологические истоки, с другой стороны, она открыта для восприятия традиций мировой литературы и отражает на данном этапе сложнейшие процессы, происходящие в ней. Неомифологизм современного адыгского романа и варьирование различных способов мифологизирования позволяет говорить о типологических схождениях не только с литературой «ближнего зарубежья», но и с мировыми литературами, в частности, с западноевропейской, латиноамериканской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абаев, В.И. Нартовский эпос осетин / В.И. Абаев. – Цхинвали, 1982.
2. Абаев, В.И. Нартский эпос / В.И. Абаев // Известия Северо-Осетинского научно-исследовательского института. Вып. 1, т. 10. – Дзауджикау, 1945.
3. Абаев, В.И. Осетинский язык и фольклор / В.И. Абаев. – М.; Л., 1959. – 564 с
4. Абазов, А.Ч. Кабардинские писатели [на каб. яз.] / А.Ч. Абазов. – Нальчик, 1999. – 487 с.
5. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М., 1977. – 320 с.
6. Авидзба, В.Ш. Абхазский роман / В.Ш. Авидзба. – Сухум, 1997. – 161 с.
7. Агаев, А.Г. Сулейман Стальский / А.Г. Агаев. – Махачкала, 1975. – 184 с.
8. Агрба, Б.С. «Островная» цивилизация Черкесии / Б.С. Агрба, С.Х. Хотко. – Майкоп, 2004. – 46 с .
9. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XII - начала XIX вв. – Нальчик, 1974. – 635 с.
10. Адыгская и Карачаево-Балкарская зарубежная диаспора: история и культура. – Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 370 с.
11. Адыгский фольклор. – Нальчик, 1979. – 268 с.
12. Акба, А.Х. Абхазские сказания / А.Х. Акба. – Сухуми, 1961.
13. Акба, А.Х. Из мифологии абхазов / А.Х. Акба. – Сухуми: Алашара, 1976.
14. Алиева, А.И. Адыгский нартский эпос / А.И. Алиева.-М., Нальчик, 1969.- 168 с.
15. Алиева, А.И. Литературная критика в действии / А.И. Алиева.-М., 1984.- 64 с.
16. Алиева, А.И. Поэтика и стиль волшебных сказок адыгских народов / А.И. Алиева. – М.: Наука, 1986. – 278 с.
17. Анализ литературного произведения. – Л.: Наука, 1976. – 235 с.

18. Античные историки о Северном Кавказе. – Нальчик: Эльбрус, 1990. – 308 с.
19. Антология литературы народов Северного Кавказа. – Пятигорск, 2003. – 120 с.
20. Антропологическая парадигма в филологии: материалы Междунар. науч. конф. Ч. 1. Литературоведение. – Ставрополь, 2003. – 560 с.
21. Аншба, А.А. Абхазский фольклор и действительность / А.А. Аншба. – Тбилиси: Мецниереба, 1982. – 280 с.
22. Аншба, А.А. Вопросы поэтики абхазского нартского эпоса / А.А. Аншба. – Тбилиси, 1970. – 112 с.
23. Ардзинба, В.Г. Ритуалы и мифы древней Анатолии / В.Г. Ардзинба. – М., 1982. – 214 с.
24. Аристотель. Поэтика: Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Гослитиздат, 1954. – 183 с.
25. Арутюнов, Л.Н. Национальный художественный опыт и мировой литературный процесс / Л.Н. Арутюнов. – М., 1972.
26. Атажукин, К. Избранное / К. Атажукин. – Нальчик, 1991. – 256 с.
27. Аутлева, С.Ш. Адыгские историко-героические песни XVI-XIX вв. / С.Ш. Аутлева. – Нальчик: Эльбрус, 1973. – 226 с.
28. Ахлаков, А.А. Исторические песни народов Дагестана и Северного Кавказа / А.А. Ахлаков. – М., 1981. – 120 с.
29. Ахундов, М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М.Д. Ахундов. – М., 1982. – 222 с.
30. Баков, Х.И. Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии / Х.И. Баков. – Майкоп: Меоты, 1994. – 252 с.
31. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994.
32. Барт, Р. Мифология / Р. Барт. – М., 1996.
33. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975. – 504 с.
34. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.:

- Худож. лит., 1986. – 542 с.
35. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб: Азбука, 2000. – 304 с.
36. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1979. – 240 с.
37. Бгажноков, Б.Х. Адыгская этика / Б.Х. Бгажноков. – Нальчик: Эль-Фа. – 1999. – 96 с.
38. Бгажноков, Б.Х. Адыгский этикет / Б.Х. Бгажноков. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 160 с.
39. Бгажноков, Б.Х. Очерки этнографии общения адыгов / Б.Х. Бгажноков. – Нальчик: Эльбрус, 1983. – 230 с.
40. Бгажноков, Б.Х. Адыгская этика / Б.Х. Бгажноков. – Нальчик: Эль-Фа, 1999. – 96 с.
41. Бгажноков, Б.Х. Основания гуманистической этнологии / Б.Х. Бгажноков. – М., 2003. – 365 с.
42. Бгажноков, Б.Х. Очерки этнографии общения адыгов / Б.Х. Бгажноков. – Нальчик: Эльбрус, 1983. – 232 с.
43. Бгажноков, Б.Х. Черкесское игрище / Б.Х. Бгажноков. – Нальчик, 1991.- 188 с.
44. Бебия, С.Л. Национальные художественные традиции и становление повествовательных жанров в абазинской и абхазской литературах (сравнительно-типологическое исследование) / С.Л. Бебия. – Нальчик, 2002.
45. Бекизова, Л.А. Жизнь, герой, литература / Л.А. Бекизова, А.И. Караева, В.Б. Тугов. – Черкесск, 1978.
46. Бекизова, Л.А. От богатырского эпоса к роману / Л.А. Бекизова. – Черкесск, 1974.– 288 с.
47. Бекизова, Л.А. Черкесская советская литература / Л.А. Бекизова. – Ставрополь, 1964.
48. Белинский, В.Г. Собр. соч. в 9 т. / В.Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1976-1982.

49. Белякин, В.С. Психолингвистические аспекты художественного текста / В.С. Белякин. – М., 1988. – 260 с.
50. Бердяев, Н.А. Русская идея (Основные проблемы русской мысли XIX-начала XX вв.) / Н.А. Бердяев. – Париж, 1946.
51. Бердяев, Н.А. Смысл истории / Н.А. Бердяев. – М., 1990.
52. Бердяев, Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности / Н.А. Бердяев. – М., 1990.
53. Бердяев, Н.А. Философия свободного духа / Н.А. Бердяев. – М.: Наука, 1989. – 224 с.
54. Бигуаа, В.А. Абхазская литература в историко–культурном контексте / В.А. Бигуаа. – М., 1999. – 299 с.
55. Бигуаа, В.А. Абхазский исторический роман. История. Типология. Поэтика / В.А. Бигуаа. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 598 с.
56. Бижева, З.Х. Адыгская языковая картина мира / З.Х. Бижева. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 128 с.
57. Блаватская, Е.П. Тайная доктрина Т. 1 / Е.П. Блаватская. – М., 1991.
58. Боров, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – М.: Политиздат. 1981.
59. Бромлей, Ю.В. Очерки теории этноса / Ю.В. Бромлей. – М., 1983. – 412с.
60. Буало, Н. Поэтическое искусство / Н. Буало.– М.: Гослитизд, 1957. – 230с.
61. Булатов, В.С. Методологические вопросы литературных исследований / В.С. Булатов. – М., 2000. – 300 с.
62. Булгаков, С.Н. Героизм и подвижничество / С.Н. Булгаков. – М., 1992.
63. Буслаев, Ф.И. О литературе: Исследования; Статьи / Ф.И. Буслаев. – М.: Худож. лит., 1990. – 510 с.
64. Бучис, А. Роман и современность. Становление и развитие литовского романа / А. Бучис. – М.: Сов. писатель, 1977.
65. Вавилов, С.И. Глаз и солнце / С.И. Вавилов. – М., 1976.
66. Вейман, Р. История литературы и мифология / Р. Вейман. – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.

67. Вернадский, В.И. Начало и вечность жизни / В.И. Вернадский. – М., 1989.
68. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л., 1940.
69. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л.: ГИХЛ, 1962.
70. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М., 1964. – 200 с.
71. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1976.
72. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М.: Поэтика, 1963. – 254 с.
73. Возжаева, М.И. Предания и мифы адыгов. Фольклор народов Карачаево-Черкесии. – М.: Худож. лит., 1991. – 225 с.
74. Вундт, В. Проблема психологии народов / В. Вундт. – М.: Космос, 1912.
75. Вундт, В. Фантазия как основа искусства / В. Вундт. – СПб., 1914.
76. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М., 1968.
77. Гадагатль, А.М. Героический эпос «Нарты» и его генезис / А.М. Гадагатль. – Краснодар, 1967. – 422 с.
78. Гадагатль, А.М. Память нации. Генезис эпоса «Нарты» / А.М. Гадагатль. – Майкоп: Меоты, 1997. – 400 с.
79. Гадагатль, А.М. Героический эпос «Нарты» адыгских (черкесских) народов / А.М. Гадагатль. – Краснодар, 1987. – 405 с.
80. Гадамер, Г.Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер. – М., 1991.
81. Гамзатов, Г. Дагестанский феномен возрождения / Г. Гамзатов. – Махачкала, 2000. – 322 с.
82. Гамзатов, Г. Национальная художественная культура в калейдоскопе памяти / Г. Гамзатов. – М.: Наследие, 1996. – 451 с.
83. Гаспаров, М.Л. Жизнь художественного сознания / М.Л. Гаспаров. – М.: Худож. лит., 1998. – 432 с.
84. Гацак, В.М. Устная эпическая традиция во времени: историческое

- исследование поэтики / В.М. Гацак. – М.: Наука, 1989. – 256 с.
85. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос / Г.Д. Гачев. – М.: Прогресс, 1995. – 480 с.
86. Гачев, Г.Д. Неминуемое: ускоренное развитие литературы / Г.Д. Гачев. – М.: Худож. лит., 1989. – 430 с.
87. Гачев, Г.Д. Образ в русской художественной культуре / Г.Д. Гачев. – М.: Сов. писатель, 1981. – 310 с.
88. Гачев, Г.Д. Ускоренное развитие литературы / Г.Д. Гачев. – М., 1964. – 312 с.
89. Гачев, Г.Д. Чингиз Айтматов (в свете мировой культуры) / Г.Д. Гачев. – Фрунзе: Адабият, 1989.
90. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М., 1971.
91. Гей, Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
92. Гердер, И.Г. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер. – М., 1977.
93. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 206 с.
94. Голосовкер, Э.Я. Логика мифа / Э.Я. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 218с.
95. Горан, В.П. Древнегреческая мифологема судьбы / В.П. Горан. – Новосибирск, 1990. – 334 с.
96. Горький, М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 27 / М. Горький. – М., 1953.
97. Гринцер, П.А. Древнеиндийский эпос / П.А. Гринцер. – М., 1974. – 419 с.
98. Гулыга, А.В. Искусство в век науки / А.В. Гулыга. – М., 1978. – 182 с.
99. Гулыга, А.В. Искусство истории / А.В. Гулыга. – М., 1980. – 288 с.
100. Гуляев, Н.А. Теория литературы / Н.А. Гуляев. – М.: Высш. шк., 1985. – 271 с.
101. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера земли / Л.Н. Гумилев. – Л., 1990.
102. Гумилев, Л.Н. Этносфера: история людей и история природы / Л.Н.

- Гумилев. – М.: Экопрос, 1993.
103. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.
104. Гуревич, А.Я. Проблемы средневековой народной культуры / А.Я. Гуревич. – М., 1981. – 360 с.
105. Гуревич, А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А.Я. Гуревич. – М., 1990. – 397 с.
106. Гуртуева, Т.Б. Маленький человек с большой буквы. Поэзия Северного Кавказа в контексте постмодернизма / Т.Б. Гуртуева. – Нальчик: Эльбрус, 1994. – 210 с.
107. Гусейнов, Ч.Г. Формы общности советской многонациональной литературы / Ч.Г. Гусейнов. – М.: Мысль, 1978.
108. Гутов, А.М. Поэтика и типология адыгского нартского эпоса / А.М. Гутов. – М.: Наука, 1993. – 206 с.
109. Гутов, А.М. Слово и культура / А.М. Гутов. – Нальчик, 2003. – 158 с.
110. Гутов, А.М. Художественно-стилевые традиции адыгского эпоса / А.М. Гутов. Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 218 с.
111. Далгат, У.Б. Героический эпос чеченцев и ингушей. Исследования и тексты / У.Б. Далгат. – М.: Наука, 1972. – 466 с.
112. Далгат, У.Б. Литература и фольклор: теоретические аспекты / У.Б. Далгат. – М.: Сов. писатель, 1981. – 190 с.
113. Далгат, У.Б. О роли фольклорных и этнографических элементов в литературе / У.Б. Далгат. – Кишинев: Штиинца, 1971. – 340 с.
114. Далгат, У.Б. Этнопоэтика в русской прозе 20-90-х гг. XX века (Экскурсы) / У.Б. Далгат. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 212 с.
115. XX столетие и исторические судьбы национальных художественных культур: традиции, обретения, освоение: материалы Всерос. науч. конф. – Махачкала, 2003. – 785 с.
116. Джандар, М.А. Песня в семейных обрядах адыгов / М.А. Джандар. – Майкоп, 1991. – 144 с.

117. Джапыуа, З.Д. Нартский эпос абхазов: сюжетно-тематическая и поэтико-стилевая система / З.Д. Джапыуа. – Сухум, 1995. – 180 с.
118. Джапыуа, З.Д. Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абрыскиле: Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии / З.Д. Джапыуа. – Сухум: Алашара, 2003. – 374 с.
119. Дубровин, Н. Черкесы (адыге) / Н. Дубровин. – Нальчик, 1991. – 416 с.
120. Душкова, З.В. Наставления Солнца / З.В. Душкова. – М., 2005. – 145 с.
121. Дьяконов, И.М. Архаические мифы Востока и Запада / И.М. Дьяконов. – М.: Наука, 1990.
122. Дюмезиль, Ж. Осетинский эпос и мифология / Ж. Дюмезиль. – М.: Наука, 1976. – 276 с.
123. Дюмезиль, Ж. Скифы и нарты / Ж. Дюмезиль. – М., 1992. – 231 с.
124. Ергук, Ш.Е. Восхождение к памяти / Ш.Е. Ергук. – Майкоп, 1994.
125. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979.
126. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.
127. Зеленин, Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов / Д. Зеленин. – М.; Л., 1937.
128. Земсков, В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес. Очерк творчества / В.Б. Земсков. – М., 1986.
129. Золотарев, А.М. Родовой строй и первобытная мифология / А.М. Золотарев. – М., 1964.
130. Зухба, С.Л. Типология абхазской несказочной прозы / С.Л. Зухба. – Майкоп: Меоты, 1995. – 335 с.
131. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Академия, 1994. – 407 с.
132. История адыгейской литературы. Т. 1. – Майкоп: Меоты, 1999. – 520 с.
133. История адыгейской литературы. Т. II. – Майкоп: Меоты, 2002. – 558 с.

134. История Кабардино-Балкарской АССР с древнейших времен до наших дней: в 2 т. Т. 1. – М.: Наука, 1967. – 484 с.
135. История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века / под ред. В.Б.Земскова, А.Ф. Кофмана. – М.:ИМЛИ РАН, 2005. – 688 с.
136. История народов Северного Кавказа с древнейших времен до конца XVIII века / под ред. П.П. Суховеева. –М.: Просвещение, 1988. – 500 с.
137. История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. Вып.1. – М.: АНРФ, 1995. – 240 с.; Вып. II. – М.: АНРФ, 1997. – 265 с.
138. История русского советского романа: в 2 т. Т. 1. – М.; Л.: Наука, 1965.
139. История русского советского романа: в 2 т. Т. 2. – М.; Л.: Наука, 1965.
140. История советской многонациональной литературы: в 6 т. – М.: Наука, 1970-1974.
141. Камбачокова, Р.Х. Адыгский исторический роман / Р.Х. Камбачокова. – Нальчик, 1999. – 117 с.
142. Карпов, Ю.Ю. Женское пространство в культуре народов Кавказа / Ю.Ю. Карпов. – СПб.: Петербургское востоковедение. 2001. – 421 с
143. Кессиди, Ф.Х. От мифа к логосу: становление греческой философии / Ф.Х. Кессиди. – М., 1972.
144. Кожинов, В.В. Происхождение романа: теоретико-исторический очерк / В.В. Кожинов. – М., 1963. – 56 с.
145. Кожинов, В.В. Статьи о современной литературе / В.В. Кожинов. – М.: Сов. Россия, 1990. – 544 с.
146. Колясников, И.Н. Нравственно-эстетические основы и базовые элементы культуры эпоса «Нарты» / И.Н. Колясников. – Майкоп, 2005. – 448 с.
147. Косвен, М.О. Очерки истории первобытной культуры / М.О. Косвен. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – 215 с.
148. Космос «Железного Волка» или Панцирь кузнечика / сост. Е.П. Шибинская. – Майкоп, 2001. – 184 с.
149. Кофман, А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А.Ф.

- Кофман. – М., 1997. – 318 с.
150. Кофман, А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе / А.Ф. Кофман // Современный роман. Опыт исследования. – М., 1990.
151. Крупнов, Е.И. Древняя история Северного Кавказа / Е.И. Крупнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 520 с.
152. Культура адыгов. (По свидетельствам европейских авторов) / сост. Х.М. Казанов. – Нальчик, 1998. – 256 с.
153. Культура и быт адыгов. Вып. 8. – Майкоп, 1991. – 430 с.
154. Кумахов, М. А. Язык адыгского фольклора: нартский эпос / М.А. Кумахов, З.Ю. Кумахова. – М.: Наука, 1985. – 222 с.
155. Кумахов, М.А. Нартский эпос: язык и культура / М.А. Кумахов, З.Ю. Кумахова. – М.: Наследие, 1998. – 312 с.
156. Кумахов, М.А. Очерки общего и кавказского языкознания / М.А. Кумахов. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – 325 с.
157. Кумыков, Т.Г. Казы–Гирей / Т.Г. Кумыков. – Нальчик, 1978. – 135 с.
158. Кунижев, М.Ш. Истоки нашей литературы / М.Ш. Кунижев. – Майкоп, 1978. – 100 с.
159. Кунижев, М.Ш. Мысли об адыгейской литературе / М.Ш. Кунижев. – Майкоп, 1968. – 120 с.
160. Кутейщикова, В.Н. Новый латиноамериканский роман 50-70-е годы / В.Н. Кутейщикова, Л.С. Осповат. – 2-е изд., доп. – М., 1983.
161. Лавров, Л.И. Адыги в раннем средневековье / Л.И. Лавров // Сборник статей по истории Кабарды. – Нальчик, 1955.
162. Лавров, Л.И. Историко-этнографические очерки Кавказа / Л.И. Лавров. – М., 1978. – 187 с.
163. Лапинский, Т. Горцы Кавказа и их освободительная борьба против русских / Т. Лапинский. – Нальчик, 1996.
164. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль. – М.: Республика, 1994.

165. Лермонтов, М.Ю. Сочинения: в 2 т. / М.Ю. Лермонтов. – Т. 1. – М., 1988. – 720 с.; Т. 2. – М., 1990. – 704 с.
166. Лихачев, Д.С. Заметки о русском / Д.С. Лихачев. – М., 1981. – 71 с.
167. Лихачев, Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1984. – 209 с.
168. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.
169. Лихачев, Д.С. Раздумья / Д.С. Лихачев. – М., 1991. – 316 с.
170. Лихачев, Д.С. Человек и литература древней Руси / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1970. – 180 с.
171. Ломидзе, Г.И. Проблемы взаимосвязи и взаимодействия литератур / Г.И. Ломидзе. – М.: Сов. писатель, 1963. – 350 с.
172. Лонгворт, Дж. Год среди черкесов / Дж.А. Лонгворт // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII-XIX вв. – Нальчик, 1974. – С. 531-584.
173. Лосев, А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А.Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.
174. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М., 1930. – 270 с.
175. Лосев, А.Ф. Диалектика художественной формы / А.Ф. Лосев. – М.: Просвещение, 1967. – 248 с.
176. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев. – М.: Худож. лит., 1982. – 280 с.
177. Лосев, А.Ф. Миф – Число – Сущность / А.Ф. Лосев; сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М: Мысль, 1994. – 919 с.
178. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976.
179. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991.
180. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – М.:

- Просвещение, 1970. – 271 с.
181. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М., 1992. – 272 с.
182. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2001. – 848 с.
183. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
184. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970. – 378 с.
185. Лотман, Ю.М. Текст в тексте. Труды по знаковым системам / Ю.М. Лотман; Тартусский гос. ун-т. Вып. XIV. – Тарту, 1981. – 567 с.
186. Лукин, В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа / В.А. Лукин. – М., 1999. – 220 с.
187. Лэнг, Э. Мифология / Э. Лэнг. – М., 1901.
188. Люлье, Л.Я. Черкесия: Историко-этнографические статьи / Л.Я. Люлье. – Майкоп, 1990. – 48 с.
189. Ляушева, С.А. Эволюция религиозных верований адыгов: история и современность (философско-культурологический анализ) / С.А. Ляушева. – Майкоп: Изд-во СКНЦ ВШ, 2002. – 184 с.
190. Маковский, М.М. Язык – миф – культура: символы жизни и жизнь символов / М.М. Маковский. – М.: Просвещение, 1996. – 330 с.
191. Мамиева, Н. Сатана в осетинском нартском эпосе / Н. Мамиева. – Орджоникидзе, 1971.
192. Мамий, Р.Г. Вровень с веком: идейно-нравственные ориентиры и художественные искания адыгейской прозы второй половины XX века / Р.Г. Мамий. – Майкоп, 2001. – 338 с.
193. Мамий, Р.Г. Путь адыгейского романа. / Р.Г. Мамий. – Майкоп, 1977. – 123 с.
194. Мамонтов, С.П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века / С.П. Мамонтов. – М., 1983.
195. Маслоу, А.Г. Мотивация и личность / А.Г. Маслоу. – СПб, 1999.

196. Маслоу, А.Г. Новые рубежи человеческой природы / А.Г. Маслоу. – М., 1999.
197. Мелетинский, Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 319 с.
198. Мелетинский, Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е.М. Мелетинский. – М., 1958. – 274 с.
199. Мелетинский, Е.М. Полеазиатский мифологический эпос / Е.М. Мелетинский. – М., 1979. – 358 с.
200. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 2000. – 407 с.
201. Мелетинский, Е.М. Происхождение героического эпоса / Е.М. Мелетинский. – М., 1963. – 462 с.
202. Мижаев, М.И. Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов / М.И. Мижаев. – Черкесск, 1973. – 208 с.
203. Миллер, В.С. Кавказские предания о великанах, прикованных к горам / В.С. Миллер // ЖМНП. – М., 1883. – № 225.
204. Минакова, А.М. Поэтический космос М.А. Шолохова / А.М. Минакова. – М., 1992. – 79 с.
205. Мир культуры адыгов. Вып. 1. – Нальчик: Эльбрус, 1990. – 203 с.
206. Михнюкевич, В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского / В.А. Михнюкевич. – Челябинск, 1994.
207. Мусукаев, А.И. Народные традиции кабардинцев и балкарцев / А.И. Мусукаев. А.И. Першиц. – Нальчик, 1992. – 240 с.
208. Мусукаева, А.Х. Северокавказский роман / А.Х. Мусукаева. – Нальчик, 1993. – 192 с.
209. Мюллер, М. Сравнительная мифология / М. Мюллер // Летописи русской литературы и древностей. Т. 5. – М.: Изд. Н. Тихонравовым, 1863. – 148 с.
210. Надъярных, Н.С. Ритмы единения / Н.С. Надъярных. – Киев, 1986. – 324с.
211. Надъярных, Н.С. Рожденная историей / Н.С. Надъярных. – М., 1976. –

64с.

212. Надъярных, Н.С. Типологические особенности реализма. Годы первой русской революции / Н.С. Надъярных. – М., 1972. – 246 с.
213. Налимов, В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов. – М., 1993.
214. Налимов, В.В. Вероятностная модель языка / В.В. Налимов. – М.: Наука, 1974.
215. Налимов, В.В. Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье / В.В. Налимов. – М.: Прогресс, 2000.
216. Налимов, В.В. Спонтанность сознания / В.В. Налимов. – М., 1989.
217. Налоев, З.М. Из истории культуры адыгов / З.М. Налоев. – Нальчик, 1978. – 192 с.
218. Налоев, З.М. Корни и ветви / З.М. Налоев. – Нальчик, 1991. – 278 с.
219. Налоев, З.М. Этюды по истории культуры адыгов / З.М. Налоев. – Нальчик, 1985. – 270 с.
220. Налоев, З.М. На стыке фольклора и литературы / З.М. Налоев // Развитие традиций в кабардинской и балкарской литературах. — Нальчик, 1980.
221. Налоев, З.М. Послевоенная кабардинская поэзия / З.М. Налоев. — Нальчик: Эльбрус, 1970. – 153 с.
222. Наука о Кавказе. Библиографический указатель. – Ростов н/Д, 1999. – 175 с.
223. Национальное и интернациональное в советской литературе. – М., 1971.- 517 с.
224. Непсо, М. Адыгская художественная культура / М. Непсо. – Майкоп, 1997. – 158 с.
225. Ногмов, Ш.Б. История адыгейского народа / Ш.Б. Ногмов. – Нальчик, 1959. – 240 с.
226. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М: Наука, 1990. – 360 с.
227. Оскоцкий, В.Д. Роман и история: традиции и новаторство советского исторического романа / В.Д. Оскоцкий. – М.: Худож. лит., 1980.

228. От мифа к литературе. – М., 1993. – 352 с.
229. Очерки истории кабардинской литературы. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – 300 с.
230. Очерки истории черкесов. Этногенез. Античность. Средневековье. Новое время. Современность. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. – 431 с.
231. Панеш, У.М. О мастерстве Тембота Керашева / У.М. Панеш. – Майкоп, 1971. – 120 с.
232. Панеш, У.М. Типологические связи и формирование художественно–эстетического единства адыгских литератур / У.М. Панеш. – Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1990. – 203 с.
233. Паранук, К.Н. Иду к Человеку: Размышления о творчестве Нальбия Куека / К.Н. Паранук. – Майкоп, 2004. – 98 с.
234. Пауткин, А. Советский исторический роман / А. Пауткин. – М., 1970.
235. Петросян, А.А. История народа и его эпос / А.А. Петросян. – М.: Наука, 1982. – 500 с.
236. Пискунов, В. Советский роман-эпопея / В. Пискунов. – М., 1976.
237. Питина, С.А. Концепция мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира / С.А. Питина. – Челябинск, 2002. – 270 с.
238. Платонов, А. Мир творчества / А. Платонов. – М., 1994. – 245 с.
239. Поляков, М.А. Вопросы поэтики и художественной семантики / М.А. Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 480 с.
240. Пospelов, Г.Н. Вопросы методологии и поэтики / Г.Н. Пospelов. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 336 с.
241. Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня. – Киев: Синто, 1993. – 192с.
242. Потебня, А.А. Символ и миф в народной культуре / А.А. Потебня. – М., 2002. – 450 с.
243. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – 343 с.
244. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. –

613с.

245. Пошатаева, А.В. Литература и фольклор / А.В. Пошатаева. – М., 1981. – 60 с.
246. Приймакова, Н.А. Жанрово–стилевое богатство современного адыгского романа об историческом прошлом (поэтика сюжета) / Н.А. Приймакова. – Майкоп, 2003. – 116 с.
247. Проблемы психологизма в советской литературе. – Л.: Наука, 1970. – 394с.
248. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л., 1986.
249. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 2-е изд. – 168 с.
250. Пропп, В.Я. Поэтика фольклора / В.Я. Пропп. – М., 1998. – 357 с.
251. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность: избранные статьи / В.Я. Пропп. – М, 1976. – 325 с.
252. Путилов, Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. / Б.Н. Путилов. – Л.: Наука, 1969.
253. Путилов, Б.Н. Русский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование / Б.Н. Путилов. – М., 1971. – 315 с.
254. Путилов, Б.Н. Русский историко-песенный фольклор XIII-XVI вв. / Б.Н. Путилов. – М.; Л.: Наука, 1960.
255. Пушкин, А.С. Мысли о литературе / А.С. Пушкин. – М.: Современник, 1988. – 639 с.
256. Развитие традиций в кабардинской и балкарской литературах. – Нальчик, 1980. – 123 с.
257. Рейхенбах, Г.П. Философия пространства и времени / Г.П. Рейхенбах. – М.: Прогресс, 1985. – 408 с.
258. Риккерт, Г. Природа и культура / Г. Риккерт // Культурология. XX век. Антология. – М., 1994.
259. Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой

- работы. – М.: Логос, 2002.
260. Русское народное поэтическое творчество / под ред. Н.И. Кравцова. – М., 1971.
261. Салакая, Ш.Х. Абхазский нартский эпос / Ш.Х. Салакая. – Тбилиси: Мецниереба, 1976. – 234 с.
262. Самозванцев, А.М. Мифология Востока / А.М. Самозванцев. – М.: Алетейа, 2000. – 384 с.
263. Семенов, Л.П. Избранное. Статьи о литературе Северного Кавказа / Л.П. Семенов. – Орджоникидзе, 1962. – 290 с.
264. Смирнов, Ю.И. Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М.: Наука, 1974. – 264 с.
265. Современные проблемы кавказского языкознания и фольклористики: материалы Междунар. науч. конф. – Сухум, 2000. – 385 с.
266. Соколова, В.К. Русские исторические предания / В.К. Соколова. – М.: Наука, 1970. – 288 с.
267. Спенсер, Э. Путешествия в Черкесию / Э. Спенсер. – Майкоп, 1993. – 153с.
268. Стеблин-Каменский, М.И. Историческая поэтика / М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. – 173 с.
269. Стеблин-Каменский, М.И. Миф / М.И. Стеблин-Каменский. – Л., 1976. – 104 с.
270. Стефаненко, Т.Г. Этнопсихология / Т.Г. Стефаненко. – М.: Ин-т психологии РАН, 1999.
271. Студенецкая, Е.Н. Одежда народов Северного Кавказа / Е.Н. Студенецкая. – М.: Наука, 1989. – 287 с.
272. Султанов, К.К. Динамика жизни (Особенное и общее в опыте современного романа / К.К. Султанов. – М., 1989. – 250 с.
273. Султанов, К.К. Динамика жанра: Особенное и общее в опыте современного романа / К.К. Султанов. – М., 1989. – 153 с.
274. Султанов, К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации

- литературы / К.К. Султанов. – М.: ИМЛИ РАН. 2001. – 196 с.
275. Султанов, К.К. Преемственность и обновление (Современная проза Северного Кавказа и Дагестана) / К.К. Султанов. – М., 1985.
276. Сумерки богов / сост и общ. ред. А.А. Яковлева.-М.: Политиздат, 1989.- 398 с.
277. Схалыхо, А.А. Адыгейский фольклор / А.А. Схалыхо. – Ростов н/Д, 1977.- 187 с.
278. Схалыхо, А.А. Идеино–художественное становление адыгейской литературы / А.А. Схалыхо. – Майкоп, 1988. – 285 с.
279. Схалыхо, А.А. На пути творческого поиска / А.А. Схалыхо. – Майкоп, 2002. – 397 с.
280. Тайлор, Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
281. Теория литературы. Т. 1. Литература.- М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2005.- 336 с.
282. Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. – 625 с.
283. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Образ, метод, характер. Роды и жанры литературы: в 2 т. – М.: Наука, 1962-1964.- 409 с.
284. Теория литературы. Т. III. Роды и жанры. – М.:ИМЛИ РАН: Наследие, 2005. – 592 с.
285. Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – 511 с.
286. Теунов, Х.И. Литература и писатели Кабарды / Х.И. Теунов. – М., 1958.
287. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1971. – 368 с.
288. Тлепцерше, Х. На пути к зрелости / Х. Тлепцерше. – Краснодар, 1991.
289. Тойнби, А.Дж. Постижение истории / А.Дж. Тойнби. – М., 1991. – 732 с.
290. Токарев, С.А. Ранние формы религии / С.А. Токарев. – М.: Изд-во полит. лит., 1990. – 622 с.

291. Толгуров, З.Х. В контексте духовной общности / З.Х. Толгуров. – Нальчик: Эльбрус, 1991. – 190 с.
292. Толгуров, З.Х. Время и литература / З.Х. Толгуров. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 206 с.
293. Томашевский, Б. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. – М., 1996.
294. Тренчени-Вальдапфель, И. Мифология / И. Тренчени-Вальдапфель. – М., 1959.
295. Трубецкой, Н.С. Избранные труды по филологии / Н.С. Трубецкой. – М.: Прогресс, 1987. – 560 с.
296. Тугов, В.Б. Очерки истории абазинской литературы / В.Б. Тугов. – Черкесск, 1970. – 381 с.
297. Тугов, В.Б. Память и мудрость веков : фольклор абазин: жанры, темы, идеи, образы, поэтика / В.Б. Тугов. – Карачаевск, 2002. – 340 с.
298. Тураева, З.Я. Категория времени: время грамматическое и время художественное / З.Я. Тураева. – М., 1979. – 210 с.
299. Тхагазитов, Ю.М. Адыгский роман: национально-эпическая традиция и современность / Ю.М. Тхагазитов. – Нальчик, 1987. – 120 с.
300. Тхагазитов, Ю.М. Духовно–культурные основы кабардинской литературы / Ю.М. Тхагазитов. – Нальчик, 1994. – 248 с.
301. Тхагазитов, Ю.М. Художественный мир Али Шогенцукова / Ю.М. Тхагазитов. – Нальчик, 1994. – 130 с.
302. Тхагазитов, Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов: Опыт теоретической истории: эпос, литература, роман / Ю.М. Тхагазитов. – Нальчик, 1996. – 214 с.
303. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.М. Тхагазитов. – М., 1977.
304. Унарокова, Р.Б. Народные песни адыгов в системе информационной культуры [на адыгейском языке] / Р.Б. Унарокова. – Майкоп, 1998. – 298 с.
305. Унарокова, Р.Б. Песенная культура адыгов: Эстетико-информационный

- аспект / Р.Б. Унарокова. – Москва: ИМЛИ РАН, 2004. – 216 с.
306. Унарокова, Р.Б. Фольклор адыгов Турции [на адыгейском языке] / Р.Б. Унарокова. – Майкоп, 2004. – 580 с.
307. Унарокова, Р.Б. Формы общения адыгов / Р.Б. Унарокова. – Майкоп, 1998. – 127 с.
308. Урусбиева, Ф. А. Портреты и проблемы /Ф.А. Урусбиева. – Нальчик, 1990. – 164 с.
309. Урусбиева, Ф.А. Путь к жанру / Ф.А. Урусбиева. – Нальчик, 1982.
310. Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX – начала XX вв. Книга вторая. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – 272 с.
311. Фольклор адыгов. – Нальчик: Изд-во КБ НИИ, 1988. – 154 с.
312. Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. – М.: Наука, 1991.
313. Фрезер, Д. Золотая ветвь / Д. Фрезер. – М., 1928.
314. Фрезер, Д. Фольклор в Ветхом завете / Д. Фрезер. – М.: Политиздат, 1988. – 511 с.
315. Фрейденберг, О. Миф и литература древности / О. Фрейденберг. – М., 1978. – 605 с.
316. Фрейденберг, О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – М., 1977.- 190 с.
317. Фромм, Э. Душа человека / Э. Фромм. – М.: Прогресс, 1992. – 288 с.
318. Фромм, Э. Ситуация человека – ключ к гуманистическому психоанализу / Э. Фромм. – М., 1988.
319. Хабекирова, Х.А. Культ дерева в традиционной культуре адыгов / Х.А. Хабекирова, А.Х. Мусукаева. – Нальчик: Эльбрус, 1999. – 136 с.
320. Хаджиева, Т.М. Нартский эпос карачаевцев и балкарцев / Т.М. Хаджиева // «Нарты». Героический эпос балкарцев и карачаевцев. – М., 1994.
321. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М., 1997.
322. Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. – М., Гнозис, 1993.

323. Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге / М. Хайдеггер. – М., 1991.
324. Хакуашев, А.Х. Адыгские просветители / А.Х. Хакуашев. – Нальчик, 1978. – 260 с.
325. Хакуашев, А.Х. Али Шогенцуков / А.Х. Хакуашев. – Нальчик, 1958. – 100 с.
326. Хакуашев, А.Х. Кабардинское стихосложение / А.Х. Хакуашев. – Нальчик, 1998. – 160 с.
327. Хакуашева, М.А. Метафизический герой адыгского эпоса: онтологический аспект / А.Х. Хакуашев. – Майкоп, 1996. – 60 с.
328. Халидова, М.Р. Устное народное творчество аварцев / М.Р. Халидова. – Махачкала, 2004. – 332 с.
329. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
330. Халилов, Х.М. Устное народное творчество лакцев / Х.М. Халилов. – Махачкала, 2004. – 320 с.
331. Хан-Гирей, С. Избранные произведения / С. Хан-Гирей. – Нальчик, 1974. – 335 с.
332. Хан-Гирей, С. Черкесские предания / С. Хан-Гирей // Русский вестник. – 1841. – Т. 2, № 5.
333. Хапсироков, Х.Х. Истоки черкесской литературы / Х.Х. Хапсироков. – Черкесск, 1973. – 176 с.
334. Хапсироков, Х.Х. Жизнь и литература / Х.Х. Хапсироков. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 301 с.
335. Хапсироков, Х.Х. Некоторые вопросы развития адыгских литератур / Х.Х. Хапсироков. – Черкесск, 1964. – 100 с.
336. Хапсироков, Х.Х. Пути развития адыгских литератур / Х.Х. Хапсироков. – Черкесск: Знание, 1968. – 118 с.
337. Хапсироков, Х.Х. Черкесская советская литература / Х.Х. Хапсироков. – Черкесск, 1992. – 290 с.

338. Хараев, Ф.А. Дух, душа и будущее / Ф.А. Хараев. – Нальчик: Эль-Фа, 1996. – 432 с.
339. Хацукова, М.М. Духовная вселенная адыгов / М.М. Хацукова. – Нальчик: Полиграфсервис, 2004. – 440 с.
340. Хачемизова, М.Н. Художественный мир Тембота Керашева / М.Н. Хачемизова. – Майкоп, 2005. – 276 с.
341. Хашба, Р.А. Абхазский фольклор / Р.А. Хашба. – Сухуми: Алашара, 1980.
342. Хашхожева, Р.Х. Адыгские просветители: XIX – начала XX века / Р.Х. Хашхожева. – Нальчик: Эльбрус, 1993. – 179 с.
343. Холаев, А.З. Народное устно-поэтическое творчество / А.З. Холаев // Очерки истории балкарской литературы. – Нальчик, 1981.
344. Хотко, С.Х. История Черкесии в средние века и Новое время / С.Х. Хотко. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. – 551 с.
345. Храпченко, М.Б. Горизонты художественного образа / М.Б. Храпченко. – М., 1974. – 338 с.
346. Храпченко, М.Б. Познание литературы и искусства / М.Б. Храпченко. – М., 1987. – 600 с.
347. Храпченко, М.Б. Художественное творчество, действительность, человек / М.Б. Храпченко. – М.: Сов. писатель, 1982. – 415 с.
348. Хуако, Ф.Н. Жанр лирической повести в северокавказском литературном процессе (вторая половина XX в.: 40-90-е гг.) / Ф.Н. Хуако. – Майкоп, 2003. – 276 с.
349. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
350. Хут, Ш.Х. Адыгское народное искусство слова / Ш.Х. Хут. – Майкоп, 2003. – 300 с.
351. Хут, Ш.Х. Несказочная проза адыгов / Ш.Х. Хут. – Майкоп, 1989. – 334с.
352. Хут, Ш.Х. Об адыгских сказаниях и сказках / Ш.Х. Хут // Сказания и сказки адыгов. – М.: Современник, 1987. – С. 5-18.

353. Хут, Ш.Х. Сказочный эпос адыгов / Ш.Х. Хут. – Майкоп, 1981. – 190 с.
354. Цивьян, Т.В. Лингвистические основы балкарской модели мира / Т.В. Цивьян. – М., 1990.
355. Ципинов, А.А. Мифоэпическая традиция адыгов / А.А. Ципинов. – Нальчик: Эль-Фа, 2004. – 179 с.
356. Чамоков, Т.Н. В ритме эпохи / Т.Н. Чамоков. – Нальчик, 1986. – 183 с.
357. Чамоков, Т.Н. В созвездии сияющего братства / Т.Н. Чамоков. – М., 1976. – 251 с.
358. Чекалов, П.К. Абазинские писатели: библиографический справочник / П.К. Чекалов. – М.: Агент, 1966. – 80 с.
359. Чекалов, П.К. Абазинское стихосложение: истоки и становление / П.К. Чекалов. – Ставрополь, 2000. – 250 с.
360. Чекалов, П.К. Страницы истории абазинской литературы / П.К. Чекалов. – Черкесск, 1995. – 102 с.
361. Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии: в 2 т. – М., 1991-1992.
362. Чичерин, А.И. Возникновение романа-эпопеи / А.И. Чичерин. – М., 1975.
363. Чичерин, А.И. Ритм образа / А.И. Чичерин. – М.: Наука, 1973. – 219 с.
364. Чичеров, В.И. Русское народное поэтическое творчество / В.И. Чичеров. – М., 1959. – 428 с.
365. Шаззо, К.Г. Ступени. Исхак Машбаш: жизнь и творчество / К.Г. Шаззо. – Майкоп, 1991. – 50 с.
366. Шаззо, К.Г. Художественная структура конфликтов эпохи и духовно-философские искания личности: Размышления о процессах в современной литературе (поэтика, жанр, стиль / К.Г. Шаззо. – Майкоп, 2005. – 278 с.
367. Шаззо, К.Г. Художественный конфликт и эволюция жанров в адыгских литературах / К.Г. Шаззо. – Тбилиси: Мецниерба, 1979. – 238 с.
368. Шаззо, Ш.Е. Художественное своеобразие адыгейской поэзии (эволюция, поэтика, стилевые искания) / Ш.Е. Шаззо. – Майкоп, 2003. – 379 с.

369. Шеллинг, Ф.В. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Ф.В. Шеллинг.-М.: Наука, 1987.- 617 с.
370. Шеллинг, Ф.В. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф.В. Соч. в 2 т. – М., 1989.-Т. 2.
371. Шеллинг, Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М., 1966.
372. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – 399 с.
373. Шлегель, Ф. История древней и новой литературы. Ч. 1-2 / Ф. Шлегель. – СПб, 1824-1830.
374. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – М., 1983.
375. Шогенцукова, Н.А. Лабиринты текста / Н.А. Шогенцукова. – Нальчик: Эльбрус, 2002. – 274 с.
376. Шортанов, А.Т. Адыгская мифология / А.Т. Шортанов. – Нальчик: Эльбрус, 1982. – 196 с.
377. Шортанов, А.Т. Адыгские культы / А.Т. Шортанов. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 164 с.
378. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории / О. Шпенглер. – М., 1993. – 500 с.
379. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проспект, 2000.
380. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М., 1994.
381. Элиаде, М. Космос и история: избранные работы / М. Элиаде. – М., 1987.
382. Эпштейн, М.Н. Природа, мир, тайник вселенной / М.Н. Эпштейн. – М., 1990. – 304 с.
383. Эфендиев, Ф.С. Этнокультура и национальное самосознание / Ф.С. Эфендиев. – Нальчик: Эль-Фа, 1999. – 320 с.
384. Юнг, К.Г. Архетипы и символы / К.Г. Юнг. – М., 1992. – 292 с.
385. Юнг, К.Г. Психология души современного человека / К.Г. Юнг. – М.: Прогресс, 1993. – 408 с.
386. Юнг, К.Г. Человек и его символы / К.Г. Юнг. – СПб., 1996.

387. Яблоков, Е.В. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.В. Яблоков. – М., 2001.

388. Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М. Прогресс, 1987. – 464с.

II

389. Абаев, В.И. Нартовский эпос / В.И. Абаев // Известия Северо-Осетинского научно-исследовательского института. Т. 10, вып. 1. – Дзауджикау: Северо-Осетинское гос. изд-во, 1945. – С. 5-120.

390. Аверинцев, С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С.С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 112-136.

391. Аверинцев, С.С. Архетипы / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. Т. 1. – М., 1980. – С. 110–111.

392. Айтматов, Ч. Кирпичное мироздание или энергия мифа? / Ч. Айтматов // Литературная газета. – 1978. – 29 марта.

393. Айтматов, Ч. Мера жизни – мера времени / Ч. Айтматов // Известия. – 1972. – 29 декабря.

394. Айтматов, Ч. Писатели о языке / Ч. Айтматов // Литературное обозрение. – 1978.

395. Актуальные проблемы общей и адыгской филологии: материалы Междунар. конф. памяти проф. З.И. Керашевой. – Майкоп, 1998, 1999, 2001, 2003. – 230 с.

396. Алиева, А.И. Адыгский фольклор в записях и публикациях XIX – начала XX вв. / А.И. Алиева // Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX – начала XX вв. Книга вторая. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – С. 237-264.

397. Алиева, А.И. Антология эпоса близкородственных народов / А.И. Алиева // Фольклор: издание эпоса. – М.: Наука, 1977. – С. 77-103.

398. Алиева, А.И. Возникновение адыгской фольклористики в XIX веке / А.И. Алиева // Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX – начала XX вв. Книга первая. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – С. 13-39.

399. Алиева, А.И. Жанрово-исторические разновидности героического эпоса

- адыгских народов / А.И. Алиева // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. – М., 1980. – С. 228-247.
400. Алиева, А.И. Историко-героический эпос адыгов и его стадияльная специфика / А.И. Алиева // Типология народного эпоса. – М.: Наука, 1975. – С. 139-151.
401. Алиева, А.И. Опыт системно–аналитического исследования исторической поэтики народных песен / А.И. Алиева, Л.А. Астафьева, В.М. Гацак // Фольклор. Поэтическая система. – М.: Наука, 1977. – С. 42-105.
402. Алиева, А.И. Народные истоки творчества А. Кешокова / А.И. Алиева // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. – М., 1975.
403. Алиева, А.И. Поэтика нартского эпоса адыгов / А.И. Алиева // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969. – С. 303-350.
404. Алиева, А.И. Прозаические жанры в фольклоре адыгов / А.И. Алиева // Прозаические жанры фольклора народов СССР: тез. докл. на Всесоюзной науч. конф. (21-23 мая 1974, Минск). – Минск, 1974. – С. 137-139.
405. Алиева, А.И. Фольклорные традиции в младописьменном романе / А.И. Алиева // Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология. – М., 1978.
406. Алиева, А.И. Эпитет в адыгском героическом эпосе / А.И. Алиева // УЗ КБНИИ. Т. 24. – Нальчик, 1967. - С. 17-28.
407. Аникин, В.П. Традиции русского фольклора / В.П. Аникин // Традиции русского фольклора. – М., 1986. – С. 4-24.
408. Аникин, В.П. Художественное творчество в жанрах сказочной прозы: К общей постановке проблемы / В.П. Аникин // Русский фольклор. Т. 13. Русская народная проза. – Л.: Наука, 1972. – С. 3-33.
409. Анкудинов, К. Из света и звука / К. Анкудинов // Мир культур России. – М., 2003.-№1.- С.14.
410. Ардзинба, В.Г. Нартский сюжет о рождении героя из камня / В.Г. Ардзинба // Древняя Анатолия. – М.: Наука, 1985. – С.128-168.
411. Арутюнов, Л. Н. Развитие эпических традиций в современной советской

- литературе / Л.Н. Арутюнов // Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма. – М., 1981. – С. 185-238.
412. Арутюнов, Л.Н. Национальный мир и человек / Л.Н. Арутюнов // Изображение человека. – М., 1972.
413. Арутюнов, Л.Н. Национальный художественный опыт и мировой литературный процесс / Л.Н. Арутюнов // Советская литература и мировой литературный процесс. – М.: Наука, 1975.
414. Арутюнов, С.Л. Обычай, ритуал, традиция / С.Л. Арутюнов // Советская этнография. – 1981. – №2.
415. Аутлева, С.Ш. Сходное и различное в сказаниях о нартах и истории героических песнях адыгских народов / С.Ш. Аутлева // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М., 1969.
416. Баков, Х.И. Тембот Керашев и современная адыгская проза / Х.И. Баков // УЗ АГПИ. Т. XVIII. – Майкоп, 1973. – С.56-103.
417. Баков, Х.И. Адыгский литературный процесс сегодня / Х.И. Баков // Проблемы адыгской литературы и фольклора. Вып. 9. – Майкоп: Меоты, 1995. – С. 320-324.
418. Баков, Х.И. Современные аспекты исследования и преподавания северокавказских литератур / Х.И. Баков // Литература народов Северного Кавказа: художественные и методологические проблемы изучения. – Карачаевск, 1999. – С. 27-29.
419. Баков, Х.И. Черкесское зарубежье и современный литературный процесс / Х.И. Баков // Актуальные вопросы абхазо-адыгской филологии. – Карачаевск, 1997.
420. Баков, Х.И. Социалистический реализм и некоторые вопросы развития романа в адыгских младописьменных литературах / Х.И. Баков // Традиция и современность. Метод и жанр. – Черкесск, 1986.
421. Бекизова, Л.А. Историзм как принцип художественного осмысления человека и действительности в адыгской прозе / Л.А. Бекизова // Современный литературный процесс. Проблемы историзма. – Черкесск,

1989. – С. 8-43.
422. Бекизова, Л.А. По законам взаимодействия и художественной самобытности / Л.А. Бекизова // Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология. – М.: Наука, 1978.
423. Бекизова, Л.А. Фольклорно–эпические традиции как основа адыгской литературной общности / Л.А. Бекизова // Культурная диаспора народов Кавказа: генезис, проблемы изучения: по материалам международной научной конференции 14–19 октября 1991 г. – Черкесск, 1993.
424. Бекизова, Л.А. Формирование повествовательных жанров в черкесской литературе 20-30-х гг. / Л.А. Бекизова // Литература Карачаево-Черкесии: Концепция художественного развития. – Черкесск, 1990.
425. Бекизова, Л.А. Художественная трактовка нового героя в современной прозе Северного Кавказа / Л.А. Бекизова // Традиции и современность: метод и жанр. – Черкесск, 1986. – С. 66.
426. Бромлей, Ю.В. Этнографические аспекты изучения человека / Ю.В. Бромлей // Человек в системе наук. – М.: Наука, 1989. – С. 190-201.
427. Введенцова, Е.Г. Архетипы коллективного бессознательного и проблемы становления культуры / Е.Г. Введенцова // Эволюция. Язык. Познание. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 113 -133.
428. Веселовский, А.Н. Миф и символ/А.Н. Веселовский // Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. – Л., 1979.- С.189 -190.
429. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: материалы дискуссии 11-15 января 1960. – М.: АН СССР, 1961. – С. 439-460.
430. Габриэль Гарсиа Маркес. Из беседы с Луисом Суаресом / Габриэль Гарсиа Маркес // Писатели Латинской Америки о литературе. – М., 1982.
431. Гавриляченко, С. Живое кузнечество! / С. Гавриляченко // Космос «Железного Волка» или Панцирь кузнечика. – Майкоп, 2001. – С. 12-15.
432. Гамзатов, Г.Г. У истоков художественного сознания / Г.Г. Гамзатов // Жанр сказки в фольклоре народов Дагестана. – Махачкала, 1987. – С. 154-160.

433. Гацак, В.М. Поэтика эпического историзма во времени / В.М. Гацак // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: поэтика и стилистика. – М., 1980. – С. 8-47.
434. Гацак, В.М. Роман и фольклор / В.М. Гацак // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. – М., 1975. – С. 16-38.
435. Гацак, В.М. Текстологическое постижение многомерности фольклора / В.М. Гацак // Текстология: теория и практика. – М., 1997. – С. 103-110.
436. Гей, Н. Время и пространство в структуре произведения / Н. Гей // Контекст – 1974. Литературно-теоретические исследования. – М.: АН СССР, 1975. – С. 213-223.
437. Горький, М. Об искусстве / М. Горький // Наши достижения. – М., 1935. – № 5-6. – С. 3.
438. Гринцер, П.А. Эпос древнего мира / П.А. Гринцер // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М., 1972.
439. Гулыга, А.В. Миф как философская проблема / А.В. Гулыга // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – 358 с.
440. Гутов, А.М. Некоторые вопросы сюжетосложения адыгского нартского эпоса / А.М. Гутов // УЗ КБНИИ. Т. 27. – Нальчик, 1974.
441. Гутов, А.М. О нерешенных проблемах национальной литературы / А.М. Гутов // Нальчик: Эльбрус. – 1988. – №2. – С. 16-20.
442. Далгат, Б.К. Страничка из Северо-Кавказского богатырского эпоса / Б.К. Далгат // Этнографическое обозрение. – 1901. – № 1. – С. 35-85.
443. Далгат, У.Б. К проблеме историзма героико-исторических песен народов Северного Кавказа и Дагестана / У.Б. Далгат // Героико-исторический эпос народов Северного Кавказа. – Грозный, 1988. – С. 5-17.
444. Далгат, У.Б. О фольклорно-этнографическом контексте литературного произведения / У.Б. Далгат // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. – М., 1975. – С. 239-247.
445. XX столетие и исторические судьбы национальных художественных культур: традиции, обретения, освоение: материалы Всерос. науч. конф. –

- Махачкала, 2003. – 785 с.
446. Дементьев, В. В час рассвета / В. Дементьев // Пламя поэзии: Советская литература 70-х годов: Новые имена. – М., 1972. – С. 82.
447. Джусойты Нафи. Уходя от фольклора / Нафи Джусойты // Вопросы литературы. – 1997. – №1.
448. Дорошевич, А. Миф в литературе XX века / А. Дорошевич // Вопросы литературы. – 1970. – №2.
449. Дьяконов, И.М. Введение / И.М. Дьяконов // Мифология древнего мира: пер. с англ. / отв. ред. В.А. Якобсон. – М.: Наука, 1977.
450. Егорова, Л.П. Литературы Северного Кавказа: современное состояние и перспективы / Л.П. Егорова, П.К. Чекалов // Мир на Северном Кавказе через языки, образование и культуру: материалы V симпозиума. – Пятигорск, 1998.
451. Зверев, А.М. XX век как литературная эпоха / А.М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., ИМЛИ РАН, 2002. – С. 6-46.
452. Иванов, В.В. Инвариант и трансформация в мифологическом и фольклорном текстах / В.В. Иванов. В.Н. Топоров // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С. 44-76.
453. Инал–Ипа, Ш.Д. Исторические корни древней культурной общности кавказских народов: опыт сравнительного изучения нартского эпоса / Ш.Д. Инал-Ипа // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М., 1969.
454. Иностранная литература. – 1988. – № 12.
455. Кожинов, В. Сюжет, фабула, композиция / В. Кожинов // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. – М., 1964.
456. Кожинов, В. Эпос и роман / В. Кожинов // Вопросы литературы. – 1957. – № 6. – С. 87-88.
457. Козаев, П.К. Нартский эпос как исторический источник / П.К. Козаев // Проблемы хронологии археологических памятников Северного Кавказа. – Орджоникидзе, 1985.

458. Корниенко, Н.В. Расстояние до истины в целую жизнь / Н.В. Корниенко // Литературное обозрение. – 1995. – №6. – С. 42-48.
459. Кофман, А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе / А.Ф. Кофман // Современный роман. Опыт исследования. – М., 1990. – С. 183-201.
460. Крупнов, Е.И. О времени формирования основного ядра нартского эпоса у народов Кавказа / Е.И. Крупнов // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969. – С. 15-29.
461. Кучукова, З.А. Нартский эпос: вертикаль как метакод бытия / З.А. Кучукова // Культурная жизнь Юга России. – 2005. – №4 (14). – С. 44-48.
462. Левинтон, Г.А. Предания и мифы / Г.А. Левинтон // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 332-333.
463. Леви-Стросс, К. Структура мифа / К. Леви-Стросс // Вопросы философии. – 1979. – №7.
464. Лихачев, Д.С. Без тумана ложных обобщений:- вместо предисловия // СПб., 1996.- 547-548.
465. Ломидзе, Г.И. Главный критерий / Г.И. Ломидзе // Дорогой правды, дорогой гуманизма. – М., 1978. – С. 5-24.
466. Лонгворт, К. Год среди черкесов / К. Лонгворт // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII-XIX вв. – Нальчик: Эльбрус, 1974. – С. 531-585.
467. Лотман, Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. Вып. 2. – Тарту, 1965. – С. 210-216.
468. Максимов, Д. О мифологическом начале в лирике Блока / Д. Максимов // Творчество А.Л. Блока и русская культура XX в. – Тарту, 1979. – С. 3-33.
469. Максимов, П.Х. Народ – оптимист: об адыгейском народе и его сказках / П.Х. Максимов // Горские сказки. – Ростов н/Д., 1937. – С. 26.
470. Мамий, Р.Г. Аскер Евтых / Р.Г. Мамий // История адыгейской литературы: в 3 т. Т. 2. – Майкоп, 2002. – С. 165-218.

471. Матяш, Т. Культура XX века: пост-модерн / Т. Матяш // Инновационные подходы в науке. – Ростов н /Д, 1995.
472. Мелетинский, Е.М. Архетипы / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1998. – С.110-111.
473. Мелетинский, Е.М. Время мифическое / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира. Т. 1. – М., 1998. – С. 252-253.
474. Мелетинский, Е.М. Древнеэпические сказания народов Кавказа и Закавказья / Е.М. Мелетинский // История всемирной литературы. – М., 1984.
475. Мелетинский, Е.М. Из выступления на конференции по историзму фольклора в 1964 г. / Е.М. Мелетинский; публикация А.И. Алиевой // Фольклор. Проблемы историзма. – М., 1988. – С. 244-272.
476. Мелетинский, Е.М. Классификация народной прозы / Е.М. Мелетинский // VII Международный конгресс антропологических наук: труды. Т. 6. – М.: Наука, 1969. – С. 407-408.
477. Мелетинский, Е.М. Место нартских сказаний в истории эпоса / Е.М. Мелетинский // Нартский эпос. – Орджоникидзе, 1957. – С.75-81.
478. Мелетинский, Е.М. Миф и сказка / Е.М. Мелетинский // Фольклор и этнография. – Л.: Наука, 1970. – С. 139-148.
479. Мелетинский, Е.М. О генезисе и путях дифференциации эпических жанров / Е.М. Мелетинский // Русский фольклор: материалы и исследования. Т. 5. – М.; Л., 1960. – С. 81-101.
480. Мелетинский, Е.М. Сказки и мифы / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1998. – С. 441-444.
481. Меньшиков, Л.А. Мифология и искусство в едином семиотическом комплексе традиционной культуры / Л.А. Меньшиков // Российская культура глазами молодых ученых: сб. тр. Вып. 10. – СПб., 2001.
482. Мижаев, М.И. Жанровые особенности адыгских устных рассказов о

- мифологических существах / М.И. Мижаев // Традиции и современность: метод и жанр. – Черкесск, 1986. – С. 133-144.
483. Мижаев, М.И. Космогонические мифы адыгов / М.И. Мижаев // Мир культуры адыгов (Проблемы эволюции и целостности). – Майкоп, 2002. – С. 62-79.
484. Мижаев, М.И. Магические функции в обрядовых жанрах адыгского фольклора / М.И. Мижаев // Магическая поэзия народов Дагестана. – Махачкала, 1989. – С. 5-24.
485. Мижаев, М.И. Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов / М.И. Мижаев // Адыгский фольклор. Кн. 1. – Майкоп, 1980. – С. 34-70.
486. Миллер, В.Ф. Всемирная сказка в культурно–историческом освещении / В.Ф. Миллер // Русская мысль. – 1893. – №11. – С. 207-229.
487. Миллер, В.Ф. Отголоски кавказских верований на могильных памятниках В.Ф. Миллер // Материалы по археологии Кавказа. Вып. II. М., 1893. – С. 126.
488. Можаяева, А.Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы / А.Б. Можаяева // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 305-331.
489. Надъярных, Н.С. Время перечтений / Н.С. Надъярных // Способность к диалогу. Ч. 1. – М., 1993.
490. Найдыш, В.М. Мифотворчество и фольклорное сознание / В.М. Найдыш // Вопросы философии. – № 2. – 1994. - С. 45-47.
491. Налоев, З.М. К биографии джегуако / З.М. Налоев // Вопросы кавказской филологии и истории. Вып. 3. – Нальчик: Эль-Фа, 1978. – С. 5-18.
492. Налоев, З.М. На стыке фольклора и литературы / З.М. Налоев // Развитие традиций в кабардинской и балкарской литературах. – Нальчик, 1980.
493. Налоев, З.М. Следы мифологии в адыгском нартском эпосе. Общее или сходное? / З.М. Налоев // Национальное и интернациональное в фольклоре и литературе. – Нальчик, 1983.
494. Новикова, М. Хронотоп как отстраненное единство художественного

- времени и пространства в языке литературного произведения / М. Новикова // Филологические науки. – 2003. – №2. – С. 60-69.
495. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – №3.
496. Очаури, Г.А. Кавказско-иберийских народов мифология / Г.А. Очаури, И.К. Сургуладзе // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1998. – С. 603-606.
497. Панеш, У.М. Адыгейская литература 50–80-х годов XX века / У.М. Панеш // История адыгейской литературы: в 3 т. Т. 2. – Майкоп: Меоты, 2002. – С. 4-75.
498. Пропп, В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров // В.Я. Пропп Фольклор и действительность. Избранные статьи / В.Я. Пропп; сост. Б.Н. Путилов. – М.: Наука, 1976. – С. 34-45.
499. Путилов, Б.И. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б.Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору: сб. ст. в память Бальбурава Э.А. – М., 1975.
500. Распутин, В. Как должно в наше время любить свой народ / В. Распутин // Сказание о Железном Волке. – Майкоп, 1993. – С. 5-7.
501. Салакая, Ш.Х. Абхазский народный героический эпос / Ш.Х. Салакая. – Тбилиси, 1976. – С. 167-169.
502. Саруханян, А.П. Новое мифотворчество: У.Б. Йейтс и Дж. Джойс / А.П. Саруханян // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 284-305.
503. Солоду, Б.Ю. Textoобразующая функция символа в художественном произведении / Б.Ю. Солоду // Филологические науки. – 2002. – №2. – С. 48-59.
504. Стеценко, Е.А. Концепция традиции в литературе XX века / Е.А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН. 2002.
505. Султанов, К.К. Гуманизм горской поэзии / К.К. Султанов // Литература

- Дагестана и жизнь: сб. ст. / сост. К Абуков. – Махачкала, 1992.
506. Султанов, К.К. Национальная идея и национальная литература / К.К. Султанов // Нация. Личность. Литература. Вып. 1. – М., 1996.
507. Султанов, К.К. От схемы к характеру: Заметки о прозе Северного Кавказа / К.К. Султанов // Дружба народов. – 1980. – №1.
508. Султанов, К.К. Сложность и многообразие связей / К.К. Султанов // Вопросы литературы. – 1978. – №11.
509. Сучков, Б.Л. Роман-миф / Б.Л. Сучков // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1 / Т. Манн. – М., 1968. – С. 3-32.
510. Тетуев, Б.И. Гора как этнопоэтическая константа в произведениях К. Кулиева / Б.И. Тетуев // Антропоцентрическая парадигма в филологии. Ч. 1. – Ставрополь, 2003. – С. 520.
511. Токарев, С.А. Мифология / С.А. Токарев, Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 11-20.
512. Топоров, В.Н. История и мифы / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 572-574.
513. Топоров, В.Н. О ритуале: введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988. – С. 7-44.
514. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227-284.
515. Тугов, В.Б. Формирование исторического романа (на материале северокавказских литератур) / В.Б. Тугов // Традиции и современность: метод и жанр. – Черкесск, 1986. – С. 18.
516. Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и история литературы XIX - XX вв. М., 1987. С. 27-28.
517. Халипов, В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностранная литература. – 1994. – №1.
518. Ханаху, Р.А. Мудрость эпоса как философская проблема / Р.А. Ханаху //

- Культурная диаспора народов Кавказа: генезис, проблемы изучения: материалы Междунар. науч. конф. 14-19 октября 1991 г., Черкесск. – Черкесск, 1993.
519. Хут, Ш.Х. Адыгские писатели-просветители XIX века / Ш.Х. Хут // Шаги к рассвету. Адыгские писатели-просветители XIX века – Краснодар: Краснодар. кн. изд-во, 1986. – С. 5-20.
520. Хут, Ш.Х. Национальные художественные истоки адыгейской литературы / Ш.Х. Хут // История адыгейской литературы: в 3 т. Т. 1. – Майкоп: Меоты, 1991. – С. 47-126.
521. Цицишвили, Г.Ш. Художественное взаимообогащение братских литератур на современном этапе/ Г.Ш. Цицишвили // Вопросы литературы.-1981.-№2. -С. 90.
522. Чагин, А.И. Историзм как движущаяся категория / А.И. Чагин // Актуальные проблемы методологии литературной критики. – М., 1980. – С. 270-277.
523. Чамоков, Т.Н. Проблемы развития адыгейской прозы / Т.Н. Чамоков // Дон. – 1972. – №6.
524. Шаззо, К.Г. Введение / К.Г. Шаззо, Р.Г. Мамий // История адыгейской литературы: в 3 т. Т. 1. – Майкоп: меоты, 1999. – С. 9-46.
525. Шаззо, К.Г. Живое слово правды. К 60-летию со дня рождения Н. Куека / К.Г. Шаззо // Литературная Адыгея .- 1998.-№3.- С.123 - 129.
526. Шаззо, К.Г. Современная адыгейская новелла / К.Г. Шаззо // Сборник статей по адыгейской литературе и фольклору. – Майкоп, 1975.
527. Шенкао, А.А. Представления о пространстве и времени в адыгском эпосе «Нарты» / А.А. Шенкао, А.А. Ципинов // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Вып. 2. – Майкоп, 1979. – С. 86-98.
528. Шибинская, Е.П. Новаторство формы и высокая традиция / Е.П. Шибинская // Космос «Железного Волка» или Панцирь кузнечика. – Майкоп, 2001. – С. 16-31.
529. Шибинская, Е.П. Традиции Т. Керашева и современный адыгейский

- роман / Е.П. Шибинская // История адыгейской литературы. Т. 2. – Майкоп, 2002. – С. 76-105.
530. Шортанов, А.Т. Героический эпос адыгов «Нарты» / А.Т. Шортанов // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969. – С.188-225.
531. Шортанов, А.Т. Нартский эпос адыгов / А.Т. Шортанов // Нарты. Адыгский героический эпос. – М.: Главная редакция восточной литературы. 1974. – С. 17.
532. Шортанов, А.Т. Фольклор / А.Т. Шортанов // Очерки истории кабардинской литературы. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – С. 11-64.
533. Шульгин, Н.Н. Альтернативная герменевтика в диалоге культур / Н.Н. Шульгин // Вопросы философии. – 2002. – №2.
534. Яблоков, Е.В. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. В. Яблоков. – М., 2001.
535. Якимович, А. // Иностранная литература. – 1994. – №1.

III

536. Адыгейские сказания и сказки. – Ростов н /Д: Азчериздат, 1937. – 250 с.
537. Адыгов, Т. Щит Тибарда / Т. Адыгов. – М.: Современник, 1982. – 192 с.
538. Адыгский фольклор (Адыгэ 1оры1уатэхэр): в 2 т. Т. 2. Сказки / сост., вступ. ст. и примеч. Ш.Х. Хута. – Майкоп: Качество. 2003. – 754 с.
539. Адыгский фольклор. – Нальчик, 1979. – 268 с.
540. Айтматов, Ч. Собр. Соч. : в 3 т. / Ч. Ай тматов. – М.: Молодая гвардия, 1982-1984.
541. Алексеев, С. Доля / С. Алексеев // Роман-газета. – 1991. – № 19, 20.
542. Алексеев, С. Крамола. Кн. 1. / С. Алексеев // Роман – газета. – 1990. – №9, 10.
543. Антология литературы народов Северного Кавказа. – Пятигорск, 2003. – 120 с
544. Аполлодор. Мифологическая библиотека / пер. с древнегреч. В.Г. Боруховича. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – 352 с.
545. Астафьев, В. Пастух и пастушка: современная пастораль / В. Астафьев. –

- М.: Сов. Россия, 1989. – 678 с.
546. Базоркин, И. Из тьмы веков: роман / И. Базоркин. – Грозный: Чечено-Ингушское изд-во, 1982.
547. Белов, В.И. Избранные произведения: в 3 т. / В.И. Белов. – М.: Современник, 1983.
548. Белов, В.И. Кануны / В.И. Белов // Роман – газета. – 1989. – № 15, 16.
549. Бештоков, Х.К. Земля отцов / Х.К. Бештоков. – Нальчик, 1978. – 88 с.
550. Бештоков, Х.К. Мелодия нарттов / Х.К. Бештоков. – Нальчик, 1981. – 92с.
551. Бештоков, Х.К. Совесть / Х.К. Бештоков. – Нальчик, 1985. – 107 с.
552. Бештоков, Х.К. Каменный век: роман-миф / Х.К. Бештоков // Литературная Кабардино-Балкария. – 2005. – №5. – С. 58-116.
553. Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита // М.А. Булгаков Избранное / М.А. Булгаков. – М.: Худож. лит., 1980. – 400 с.
554. Булкаты, М. Седьмой поход Сослана. Нарты / М. Булкаты. – М., 1989.
555. Гамзатов, Р. Стихотворения и поэмы / Р. Гамзатов. – М.: Молодая гвардия, 1992. – 189 с.
556. Гомер, Илиада / пер. с древнегреч. Н. Гнедича. – М.: Московский рабочий, 1982. – 450 с.
557. Греческая трагедия. Ростов н/Д: Феникс, 1997. – 576 с.
558. Гулиа, Д. Стихотворения / Д. Гулиа. – М., 1986. – 156 с.
559. Данте, А. Божественная комедия / А. Данте. – М.: Правда, 1982. – 575 с.
560. Дышеков, М. Заря: роман / М. Дышеков. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1960. – 292 с.
561. Евтых, А.К. Глоток родниковой воды / А.К. Евтых. – М., 1977. – 320 с.
562. Избранные произведения адыгских просветителей / вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Р.Х. Хашхожевой. – Нальчик, 1980. – 302 с.
563. Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях. – Нальчик: Эльбрус, 1983. – 432 с.
564. Керашев, Т.М. Избранные произведения: в 3 т. / Т.М. Керашев. – Майкоп, 1981-1983.

565. Кешоков, А. Вершины не спят / А. Кешоков. – М., 1970.
566. Кешоков, А. Вид с белой горы / А. Кешоков. – М.: Современник, 1974.
567. Кешоков, А. Собр. соч.: в 4 т. / А. Кешоков. – М., 1981. – Т. 1. – 845 с.; Т. 2. – 607.; Т. 3. – 711 с.; Т. 4. – 494 с.
568. Ким, А. Отец – Лес: роман – притча / А. Ким // Новый мир. – 1989. – № 4, 5, 6.
569. Кондратьев, А. Сны / А. Кондратьев. – СПб.: Северо-Запад, 1993.
570. Кошубаев, Д.П. Абраг / Д.П. Кошубаев. – Нальчик: Эльбрус, 2004. – 192с.
571. Кошубаев, Д.П. Логос без имени / Д.П. Кошубаев. – Нальчик: Эльбрус, 2002.- 160с.
572. Куек, Н.Ю. Вино мертвых / Н.Ю. Куек. – Майкоп, 2002. – 296 с.
573. Куек, Н.Ю. Курган жизни / Н.Ю. Куек. – Майкоп, 1991. – 272 с.
574. Куек, Н.Ю. Светлый круг / Н.Ю. Куек. – М.: Современник, 1982.
575. Куек, Н.Ю. Стихотворения и поэмы, повести и рассказы / Н.Ю. Куек. – Майкоп, 1998. – 520 с.
576. Куек, Н.Ю. Черная гора / Н.Ю. Куек. – Майкоп, 1997. – 114 с.
577. Кулиев, К. Прислушайся к словам: избранная лирика / К. Кулиев. – Нальчик: Эльбрус, 2002. – 535 с.
578. Леонов, Л.М. Пирамида / Л.М. Леонов // Наш современник. – 1994. – Вып. 1.
579. Манн, Т. Собр. соч.: в 10 т. / Т. Манн. – М., 1960.
580. Маркес, Г. Сто лет одиночества / Г. Маркес. – М.: Худож. лит., 1989. – 430 с.
581. Машбаш, И.Ш. Рэдэд: роман (на адыгейском языке) / И.Ш. Машбаш. – 832 с.
582. Машбаш, И.Ш. Сто первый перевал / И.Ш. Машбаш. – М., 1972. – 238 с.
583. Налоев, А. Всадники рассвета: роман / А. Налоев. – Нальчик: Эльбрус, 1981. – 365 с.
584. Нарты. Адыгский героический эпос / сост. А.И. Алиева, А.М. Гутов,

- А.М. Гадагатль, З.П. Кардангушев; вступ. ст. А.Т. Шортанова.-М.: Наука, 1974.- 416 с.
585. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев / сост. Р.А. Ортабаева, Т.М. Хаджиева, А.З. Холаев; вступ. ст. Т.М. Хаджиевой. – М.: Наука. 1994. – 655 с.
586. Нарты: адыгский эпос: в 7 т. [на адыг. яз.]. – Майкоп: Изд-во АНИИ, 1968-1973. – Т. 1. – 319 с.; Т. 2. – 344 с.; Т. 3. – 354 с.; Т. 4. – 309 с.; Т. 5. – 335 с.; Т. 6. – 329 с.; Т. 7. – 427 с.
587. Нарты: кабардинский эпос [на каб. яз.]. – Нальчик: Эль-Фа, 1995. – 525с.
588. Нарты: осетинский героический эпос. – М., 1991. – 170 с.
589. Песни народов Северного Кавказа. – Л.: Сов. писатель, 1976. – 460 с.
590. Пословицы и поговорки народов Карачаево-Черкесии. – Черкесск, 1990.- 368 с.
591. Пулатов, Т. Второе путешествие Каипа: романтические повести / Т. Пулатов. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 224 с.
592. Пушкин, А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 5 / А.С. Пушкин. – М., 1960. – 664 с.
593. Распутин, В. Последний срок; Прощание с Матерой; Пожар / В. Распутин. – М.: Сов. Россия, 1986. – 382 с.
594. Рассказы абхазских старцев. Мифы. Легенды. Предания. – Сочи, 2003. – 66 с.
595. Сказки народов Карачаево-Черкесии. – Черкесск, 1992. – 325 с.
596. Толстой, Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное издание.- М., 1928-1959. Т.62.
597. Теунов, Х.И. Избранное / Х.И. Теунов. – М.: Гослитиздат, 1957. – 224 с.
598. Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX – начала XX вв. Книга вторая. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – 272 с.
599. Хан-Гирей. Избранные произведения / Хан-Гирей. – Нальчик, 1974. – 120 с.
600. Чиладзе, О. Избранные романы: И всякий, кто встретится со мной ... Железный театр / О. Чиладзе; предисл. С. Семеновй. – М.: Худож. лит.,

1988. – 830 с.

601. Чуюко, Ю.Г. Сказание о Железном Волке / Ю.Г. Чуюко. – Майкоп, 1993. – 384 с.
602. Шинкуба, Б.В. Рассеченный камень / Б.В. Шинкуба. – М.: Сов. писатель. – 1986. – 320 с.
603. Шогенцуков, А.О. Камбот и Ляца: роман в стихах / А.О. Шогенцуков. – Нальчик: Эльбрус, 1975. – 106 с.
604. Шогенцуков, А.О. Нескончаемая песня: Мемуары, отрывки из повести, стихи / А.О. Шогенцуков. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 240 с.
605. Шортанов, А. Всегда в седле / А. Шортанов. – М.: Сов. Россия, 1983. – 271 с.
606. Шортанов, А. Горцы: роман / А. Шортанов. – М., 1978. – 320 с.
607. Эльберд, М. Страшен путь на Ошхамахо: роман / М. Эльберд. – М.: Сов. писатель, 1987. – 384 с.

IV

608. Абуков, К.И. Национальные литературы Дагестана и Северного Кавказа в системе взаимосвязей: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / К.И. Абуков; Дагестанский науч. центр Рос. Акад. наук, Ин-т языка, лит-ры и искусства. – Махачкала, 1993. – 53 с.
609. Аутлева, Ф.А. Взаимосвязь фольклорно-эпического и литературного сознания в художественном осмыслении нравственно-философских проблем современного адыгейского романа (диалогия «Баржа» и «Бычья кровь» А. Евтыха, «Сказание о Железном Волке» Ю. Чуюко): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ф.А. Аутлева; Адыгейский гос. ун-т. – Майкоп, 2003. – 22 с.
610. Бекизова, Л.А. Национальные художественные традиции в развитии повествовательных жанров адыгских литератур: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Л.А. Бекизова. – М., 1972. – 53 с.
611. Братов, Х.С. Символика огня и меча в адыгском фольклоре (национальное и общечеловеческое в мифе, эпосе и традиционной

- культуре): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Х.С. Братов. – Майкоп: Изд-во МГТИ, 2003.
612. Гуртуева, Т.Б. Постмодернизм в системе национальной культуры (Типологические связи русской литературы и русскоязычной поэзии Северного Кавказа): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т.Б. Гуртуева. – Махачкала, 1997. – 35 с.
613. Дахужева, Н.А. Национальное своеобразие исторического романа в адыгейской прозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Дахужева. – Майкоп: Аякс, 2000.
614. Колясников, И.Н. Нравственно – эстетическая организация базовых элементов культуры кавказского эпоса «Нарты»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / И.Н. Колясников; Адыгейский гос. ун-т. – Майкоп, 2005. – 41 с.
615. Минакова, А.М. Художественный мифологизм эпики М.А. Шолохова: Сущность и функционирование: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.М. Минакова. – М., 1992.
616. Мироненко, Е.А. Фольклорно-мифологический контекст художественной прозы Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Мироненко. – Алматы, 2002. – 26 с.
617. Мусукаева, А.Х. Северокавказский роман. Художественная и этнокультурная типология: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.Х. Мусукаева. – М., 1993.
618. Низамиддинов, Д.Н. Философско-мифологический роман XX века (На материале русской, узбекской и грузинской литератур): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Д.Н. Низамиддинов. – М., 1994. – 25 с.
619. Сарбашева, А.М. Формирование историзма мышления и балкарский роман: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.М. Сарбашева. – Нальчик, 1998.
620. Султанов, К.К. Проблемы развития советского многонационального

- романа 70-80-е годы (динамика жанра в контексте взаимодействия литератур): автореф. дис. ... на соиск. учен. степ, д-ра филол. наук / К.К. Султанов; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М., 1989. – 55 с.
621. Телегин, С.М. Жизнь мифа в произведениях Достоевского и Лескова: дис. ... д-ра филол. наук / С.М. Телегин. – М., 1995.
622. Тибилова, Л.А. Тенденции развития осетинского исторического романа: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.А. Тибилова. – Владикавказ, 2002.
623. Толгуров, З.Х. Формирование социалистического реализма как эстетической системы в литературах народов Северного Кавказа: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / З.Х. Толгуров. – М., 1986.
624. Тугов, В.Б. Фольклор и литература абазин: динамика взаимодействия: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В.Б. Тугов; Адыгейский гос. ун-т. – Майкоп, 2003. – 47 с.
625. Фидарова, Р.Я. Современный осетинский роман-миф. Генезис. Структура. Жанровые особенности: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Р.Я. Фидарова. – Махачкала, 1997. – 48 с.
626. Хакуашева, М.А. Онтологические основы адыгской мифологии: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.А. Хакуашева. – Майкоп, 1997. – 18с.
627. Халидова, М.Р. Мифологический и исторический эпос народов Дагестана: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.Р. Халидова. – Махачкала: Гамма. 1996.
628. Хуажева, Н.Х. Художественная концепция личности в прозе Аскера Евтыха: автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Х. Хуажева. – Майкоп: Аякс, 1999.
629. Хуако, Ф.Н. Нравственное осмысление процессов жизни северокавказского общества в контексте духовно–нравственных и интеллектуально-философских исканий личности в лирической повести:

автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Ф.Н. Хуако; Адыгейский гос. ун-т. – Майкоп, 2005. – 50 с.

630. Шенкао, М.А. Специфика мифопоэтического сознания (на материале эпоса «Нарты»): дис. ... канд. филос. наук / М.А. Шенкао. – Ростов н/Д, 1982. – 195 с.

V

631. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.
632. Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – 560 с.
633. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина; Ин-т науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 с.
634. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.
635. Маковский, М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов.- М.: Владос, 1996. – 416 с.
636. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М., 1991. – 671 с.
637. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – М., 1992. – 719 с.
638. Писатели Кабардино-Балкарии: XIX – конец 80-х гг. XX в.: библиографический словарь. – Нальчик, 2003. – 441 с.
639. Русские писатели XX века: биографический словарь. – М., 2000.
640. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – 500 с.
641. Современное кавказоведение: справочник персоналий. – Ростов н/Д, 1999. – 199 с.
642. Толковый словарь иноязычных слов / под ред. Л.П. Крысина. - М.: Русский язык, 2000.- 856 с.
643. Трессидер, Д. Словарь символов / Д. Трессидер. – М.: Прогресс, 2001. – 280 с.

644. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева. – М., 1999.

VI

645. Barthes, R. Le mythe d' aujourd'hui / R. Barthes // Mythologies. – Paris, 1957.

646. Wheelwright, P. The Burning Fountain. A Study in the Language and Symbolism / P. Wheelwright. – Bloomington, 1954.

647. Weimann, R. Literaturwissenschaft und Mythologie / R. Weimann. – Berlin, 1967. – Heft 2. – S. 260-302.

648. White, J.I. Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques / J.I. White. – Princeton, 1971.

649. Cassirer, E. An essay on man / E. Cassirer. – New Haven, 1947.

650. Douglas, W. The Meanings of "Myth" in Modern Criticism / W. Douglas // Modern Philology. – 1953. – P. 232-242. / Modern Philology. – 1953. – P. 232-242.

651. Levi Strauss. Anthropologie structurale / Strauss Levi. – Plon, 1958. – 306 p.

652. Levi Strauss. Le cru et le cuit / Strauss Levi // Mythologiques/ – Paris, 1964.

653. Magic realism. An Anthology / Ed. and with Introduction by G. Hancock. – Toronto, 1980.

654. Frank. Spatial Form in Modern Literature / Frank // The Widening Gyre New Brunswick. – New York, 1963. – P. 3-62;

655. Frye N. The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance. Cambridge (Mass), L., 1976.

656. Hassan, I. The Postmodern Turn. Essays on Postmodern Theory and Culture / I. Hassan. – Ohio State: Univ. Press, 1987. – P. 17-39.

657. Hutcheon, L. Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction / Hutcheon. – New York, 1988.