
Научная статья

УДК 821.352.3

DOI: 110.31007/2306-5826-2024-1-60-80-90

МИФО-ФОЛЬКЛОРНАЯ, ЭПИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА РОМАНА М. ЭЛЬБЕРДА « СТРАШЕН ПУТЬ НА ОШХАМАХО»

Мадина Андреевна Хакуашева

Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук», Нальчик, Россия, dinaarma@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1290-6649>

© М.А. Хакуашева, 2024

Аннотация. Статья посвящена исследованию мифо-фольклорных, эпических мотивов, образов, реминисценций в романе М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо». Целью исследования стали особенности художественного нарратива, в который включены фольклорные герои, жившие в разное время. При этом делается акцент на фольклорных, мифологических мотивах, которые присутствуют в романе на всех уровнях, но чаще проявляются во внутренних монологах и диалогах. В структуре романа М. Эльберда соотнесены адыгские обычаи, этикет, предания, увиденные с позиции Созерцателя; через этого протагониста автор пытается осмыслить исторический путь своего народа посредством метафоры его драматического восхождения на гору счастья Ошхамахо. Подобный подход определяет актуальность исследования. В статье применяются методы сравнительно-исторического, структурного, художественного литературоведческого анализа. В ходе исследования делаются выводы о том, что главный литературный персонаж наделен типичными характеристиками мифо-фольклорного героя: таинственным происхождением, ранним развитием, проявлением незаурядной силы и других чудесных качеств; эпизодами успешного единоборства с противником. Автор использует типичные мифо-фольклорные мотивы путешествия, «добывания невесты», трансформированного мотива инициации (с помощью воды). Таким образом, главный герой романа может рассматриваться как литературное воплощение типичного мифо-фольклорного героя и литературного архетипа Нарта. На примере романа Эльберда просматривается реализация художественного замысла в русле трансформации древнейшей фольклорной традиции, преломления ее в той или иной форме на пути формирования новых литературных традиций. Вводя мифологические персонажи нартского эпоса, автор творит с их участием концепцию нового индивидуального мифа – литературного. Полученные результаты могут найти применение при изучении истории национальной литературы, написании методических и учебных пособий для студентов филологических вузов, подготовке к циклу лекций и практических семинаров по истории кабардинской литературы.

Ключевые слова: литературная традиция, жанр, литературные архетипы, мифо-фольклорные заимствования, символизм, мифологические и фольклорные мотивы, эпос

Для цитирования: Хакуашева М.А. Мифо-фольклорная, эпическая структура романа М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо» // Вестник КБИГИ. 2024. № 1 (60). С. 80–90. DOI: 110.31007/2306-5826-2024-1-60-80-90

Original article

MYTHO-FOLKLORE, EPIC STRUCTURE OF M. ELBERD'S NOVEL «THE PATH TO OSHKHAMAKHO IS TERRIBLE»

Institute for the Humanities Research – Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment «Federal Scientific Center «Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences», Nalchik, Russia, dinaarma@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1290-6649>

© М.А. Хакуашева, 2024

Abstract. The article is devoted to the study of mytho-folklore, epic motifs, images, and reminiscence in M. Elberd's novel «The path to Oshkhamakho is terrible». The purpose of the study was the features of the artistic narrative, which includes folklore characters who lived at different times. At the same time, emphasis is placed on folklore and mythological motifs that are present in the novel at all levels, but are more often manifested in internal monologues and dialogues. In the structure of M. Elberd's novel, Adyghe customs, etiquette, and traditions are correlated, seen from the position of a Contemplator; through this protagonist, the author tries to comprehend the historical path of his people through the metaphor of his dramatic ascent to the mountain of happiness Oshkhamakho. This approach determines the relevance of the study. The article uses methods of comparative historical, structural, artistic literary analysis. The study concludes that the main literary character is endowed with typical characteristics of mythos folklore hero: mysterious origin, early development, manifestation of extraordinary strength and other wonderful qualities; episodes of successful single combat with the enemy. The author uses typical mytho-folklore motifs of travel, “getting a bride”, and the transformed motif of initiation (with the help of water). Thus, the main character of the novel can be considered as a literary embodiment of a typical mytho-folklore hero and the literary archetype of the Nart. Using the example of Elberd's novel, one can see the realization of an artistic idea in line with the transformation of the oldest folklore tradition, its refraction in one form or another on the way to the formation of new literary traditions. Introducing the mythological characters of the Nart epic, the author creates with their participation the concept of a new individual myth – a literary one. The results obtained can be used in the study of the history of national literature, writing methodological and teaching aids for students of philological universities, preparing for the cycle

Keywords: literary tradition, genre, literary archetypes, mytho-folklore borrowings, symbolism, mythological and folklore motifs, epic

For citation: Hakuasheva M.A. Mytho-folklore, epic structure of M. Elberd's novel «The Path to Oshkhamakho is Terrible». Vestnik KBIGI = KBIHR Bulletin. 2024; 1 (60): 80–90. (In Russ.). DOI: 110.31007/2306-5826-2024-1-60-80-90

Спустя сорок пять лет после публикации роман М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо» все еще остается ярким и самобытным звеном в общем русле развития национального литературного процесса. Анализируя предпосылки возникновения романа, Ю.М. Тхагазитов пишет: «Обращением на новом этапе к героическому эпосу, как к первооснове, объясняются не только успехи первых адыгских романистов, но также и их излишний этнографизм, и «абсолютная эпическая дистанция», от притяжения которой литература еще полностью не освободилась» [Тхагазитов 1987: 93].

Кроме редкого читательского успеха, произведение М. Эльберда явилось одним из первых русскоязычных кабардинских романов. Вместе с тем, это был первый приключенческий, а именно, историко-авантюрный роман.

Роман «Страшен путь на Ошхамахо» построен на внутренней полемике с привычным уже в адыгских литературах историческим жанром, где авторы (чаще бессознательно) тяготеют к этнографизму, к идеализации изображаемой действительности. Они находятся в плену «абсолютного прошлого», как сказал бы М. Бахтин. И в этом нет ничего удивительного. Такова закономерность развития прозы, основой которой является фольклор, а именно героический эпос.

М. Эльберду удалось нарушить эту пока еще труднопреодолимую хронологическую и аксиологическую дистанцию, – она формирует романную ситуацию весьма своеобразно. В романный хронотоп писателем органично включены фольклорные герои, жившие в разное время. Нельзя отказать такой задаче в смелости. Ведь тем самым преодолевается фольклорное клише, когда типизация шла на уровне, предполагающем трактовки фольклорного идеала как вечной данности. Идеал наполняется конкретно-историческим содержанием. В этом смысле роман М. Эльберда обозначает собой следующий этап в расширении «завора» между точкой зрения персонажей и позицией автора. Он «прорывает» естественный путь обращения адыгского романа не только к фольклору, к преданиям, но и к мифу.

Одна из причин этого заключается в том, что история кавказских народов известна в том числе по историческим преданиям, хранимым народом в течение многих веков. В них отражена судьба народа, его разум, национальный характер. И именно с этой позиции, с точки зрения народа, ведет свое повествование в романе «Страшен путь на Ошхамахо» Созерцатель.

В структуре романа М. Эльберда соотнесены адыгские обычаи, этикет, предания. Национальный мир показан глазами самих адыгов, реже – через их внутренний мир (исповедь Мысроко, внутренние монологи Канболета, Казаноко и т.д.), с точки зрения русского и европейских народов на национальный мир адыгов, наконец, с высоты современности – с позиции Созерцателя. В этом образе протагониста, в его «словах» выражено трагическое самосознание человека XX века, осмысливающего преисполненный трудностей *путь* своего народа как восхождение на неприступную гору, Ошхамахо. Это голос человека XX века, сохраняющего память своего народа, рассматривающего его историю в свете сегодняшнего дня. Созерцатель – это и всеведущий автор. Такая частая смена точек зрения позволяет добиться «стереоскопического» изображения художественного предмета, образа и, в совокупности, основной художественной идеи. Подобный игровой композиционный прием позволяет дистанцироваться от изображаемого, допуская юмористическое или ироническое отстранение.

Эволюция художественного мастерства адыгских поэтов и прозаиков осуществляется, в первую очередь, в русле трансформации древнейшей фольклорной традиции, преломления ее в той или иной форме на пути формирования новых литературных традиций. В настоящей статье мы коснемся именно этого аспекта романа «Страшен путь на Ошхамахо».

В произведении широко используется фольклорный и этнографический материал, который органически ассимилирован художественным текстом, удачно «вписан» в него, поэтому богатая этнографическая и фольклорная основа прорывается как бы исподволь.

Автор довольно часто апеллирует к адыгским фольклорным и мифологическим персонажам. Чаще всего они упоминаются в монологах героев, реже используются как литературные прототипы. Величественная фигура *бога-кузнеца Тлепша* становится одной из самых распространенных в адыгской прозе. Это не случайно, так как Тлепш – излюбленный мифологический образ, который отвечал за важнейшую функцию адыгского воина – вооружение. Очевидно, именно поэтому его чаще всего упоминают персонажи романа, представляющие адыгское воинство. Обращение к Тлепшу используется в монологе одного из второстепенных персонажей – Биты [Эльберд 1987: 69].

Упоминание о Тлепше вводится также в песне безымянного джегуако, голос которого слышится из хачеша [Эльберд 1987: 293–294].

Структура авторских комментариев всех восемнадцати хабаров (то есть глав), совпадающих с точкой зрения всеведущего автора, определенно носит игровой характер, позволяющий отойти от привычной идеализации прошлого и привнести современный элемент самоиронии.

Центральным символом романа становится панцирь, который герои романа находят в самых неожиданных местах, первый раз – «на седьмом дне земли». Характерно, что сам рассказчик устремился вслед за змеей, которая и привела его к «седьмому дну», где был спрятан панцирь (проявление сказочного сюжета змея-охранителя, как хтонического существа, косвенные контаминации мотива инициации). Выковал его, по предположению счастливого, но временного обладателя, сам Тлепш.

Железными ногами Тлепша клянутся адыгские воины, например, бывалый воюк из группы всадников, выжидавших в засаде крымское войско [Эльберд 1987: 324], и еще раз во время сражения, когда его молодой родственник помог юному Кубати отразить удар неприятеля: «Молодец, мальчишка, клянусь железными ногами Тлепша! – орал старый воюк» [Эльберд 1987: 344].

Кузнец Емуз клянется наковальней Тлепша [Эльберд 1987: 145].

Другой раз автор обращается к мотиву мифа о Тлепше, касающегося развития кузнечного ремесла: идея изобретения молота и наковальни принадлежала Сатаней, щипцов – старухе Уорсар [Эльберд 1987: 328].

Параллельно с упоминанием мифологического Тлепша, автор развивает тему литературных образов кузнецов. В первую очередь, это – Емуз, в дом которого попадает княжеский сын Кубати Хатажуков.

Характерно, что почти все главные мужские персонажи и настоящие герои, отличившиеся в борьбе с крымскими захватчиками, рано или поздно становятся кузнецами. Помощником Емуза в кузнице является юноша Куанч, – крепостной, бежавший от своего таубия. Дерзкий, отважный воин, в дальнейшем он становится верным другом молодого Кубати Хатажукова. Кузнецом становится и Жарыча, казак, бежавший с галер вместе с Кубати. При этом он получает ранение в ногу, которое уродует конечность [Эльберд 1987: 368]. По ассоциации это увечье напоминает «безноготь» бога-кузнеца Тлепша (можно рассматривать как реминисценцию мотива), как и типичную хромоту бога-кузнеца в мировой мифологии.

Представляется весьма любопытным тот факт, что «безноготь» роднит с богом Тлепшем и его мифологического каня – Сосруко, (как известно, последний в сказании о гибели лишается конечностей в результате вероломства Нартов, знающих его уязвимое место, и на состязаниях ему отрезает ноги колесо Жан-Шерх). Безноготь, по мнению З.М. Кудяевой, является проявлением хтонической природы Сосруко, которая, очевидно, является таковой и у его воспитателя, Тлепша. Хромота и хтоническая природа – характерная черта кузнеца в мировом фольклоре; неслучайно, что в эпосе Тлепш иногда имеет привычку являться в образе змеи. Вероятно, у обоих мифологических героев – общее сакральное происхождение [Кудяева 2005: 44]. Таким образом, природа мифологического Сосруко амбивалентна, – она включает солярное и хтоническое начала. Хтонический безногий бог Сосруко (аналогия со змеем, превращение в змея) возвращается живым под землю (по сюжету мифа – закапывается живьем врагами). С хтонической природой тесно связана инициация, – она совершается в воде, в подземелье, во мраке.

После войны с крымцами Кубати поселился в доме погибшего Емуза и стал кузнецом, успевая перенять его мастерство (указание на аналогию с мифологической парой – Тлепш и Хбудымышь или Дэбэч). При этом автор почти незаметно проводит художественную параллель между героизмом воина и кузнечным делом. Не случайно старший Хатажуков называет сына «бесстрашно смотрящий железу в глаза!» [Эльберд 1987: 357], очевидно, имея в виду кузнечное мастерство сына, а может быть, и его ратные подвиги. Одновременно, отцовское определение отдаленно напоминает эпитет, часто упоминаемый в эпосе и фольклоре по отношению к Сосруко: «нарт смуглый, железноглазый». Поэтому за литературным протагонистом просматриваются контуры другой мифологической матрицы – Сосруко.

Автор через предисловие дает прямую подсказку: судьба Кубати напоминает судьбу Тлепша. В семнадцатом хабаре становится известна тайна происхождения княжеского сына Кубати Хатажукова: он оказывается не родным, а приемным сыном князя. Мальчик родился в семье унаутов, его мать умерла сразу после рождения ребенка, отец погиб до его появления на свет. Очевидно, что эпитафия относится к происхождению Тлепша и самого Кубати, который повторяет линию судьбы бога-кузнеца, включая обстоятельства рождения (не знал настоящих отца и матери). Характерна и его метаморфоза: из доблестного сильного воина он превращается в хорошего кузнеца. *Кубати связан с мифологическим Тлепшем. С другой стороны, указание на мать, не знавшей материнства, отца, который никогда не знал отцовства, отдаленно связывает его и с образом Сосруко, который тоже является его мифологической матрицей. Таким образом, в образе Кубати совмещены два мифологических прототипа – Тлепш и Сосруко.*

Кузнечным делом занимается также русский царь Петр I. В хабаре четырнадцатом об этом сказано в «слове созерцателя»: «Высоченный и худющий тридцатидесятилетний государь стремительно носился по острову, выкрикивал хриплым голосом команды, хохотал, свирепел, бешено сверкая выпуклыми глазами, хватался то за кузнечный молот (курсив мой – М.Х.), то за топор, а то молча вышагивал взад-вперед по берегу возле закладываемой судоверфи...» [Эльберд 1987: 30].

Автором широко используются фольклорные и мифологические мотивы, в частности, из героического эпоса «Нарты». Эпические испы фигурируют как главные действующие лица в фантазмагории бредовых видений раненого Канболета Тузарова [Эльберд 1987: 229]. Вводя мифологических персонажей нартского эпоса, автор творит с их участием фрагменты нового индивидуального мифа, – литературного.

Литературные аллюзии с мифологическими и фольклорными адыгскими образами, эпизодами, сюжетами встречаются в тексте от экспозиции до финала. Характерно, например, шутивное обращение к своему товарищу Тутуку со стороны Шота во время сцены походного ужина [Эльберд 1987: 306]. При этом героическая тема нартского эпоса по добыванию огня определенно «низводится» до бытовой, ее использование оказывается в плоскости смеховой стихии: шутки, насмешки.

В другом случае князь Хатажуков кричит вдогонку отъезжающему на коне сыну: «Не забывай, что конь твой – не Альп, и не гони его так, чтоб он летел, словно на крыльях» [Эльберд 1987: 311].

«Нартом лучезарным» называет аталык Канболет Тузаров своего воспитанника Кубати.

Фольклорные, мифологические мотивы присутствуют в романе на всех структурных уровнях, но эксплицитно чаще проявляются во внутренних монологах и диалогах героев романа. Таковы, например, размышления Алигоко в ясный солнечный день, которые являются оригинальной литературной авторской интерпретацией распространенного мотива приглашения Сосруко на пир богов и обретение людьми божественного напитка сано. В литературной трактовке – ностальгические интонации по утраченному Золотому веку [Эльберд 1987: 35]. Такой композиционный прием имеет основания и с точки зрения исторической логики, учитывая, что в описываемые средние века преобладало мифологическое сознание, и тесная связь с фольклором была вполне естественной. Он включает и описательные фрагменты текста, в частности, пейзажи [Эльберд 1987: 325].

Панцирь, (как инверсия образа кинжала или меча). Кинжал – (меч), – образ, весьма распространенный в адыгской литературе, в ряде художественных произведений (особенно новейшей литературы) он достигает высокого уровня художественного обобщения и превращается в символ и архетип; в романе М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо» такой трансформации подвергается *панцирь*. История о нем появляется на первых же страницах и служит своего рода завязкой

основных действий. Чтобы выгравировать на панцире слова – благословения из Корана, в Мекку была направлена специальная экспедиция, где верховный кадий за огромную плату, разорившую адыгскую миссию, сделал священную надпись на панцире. Знаменитый доспех появляется и исчезает, повторяя драматическую, длинную и ветвистую историю адыгов в борьбе за независимость; на протяжении всего повествования в него облачаются главные герои романа, но доспех неизменно исчезает, – его похищают, за него ведется неутихающая борьба и проливается кровь. Надпись, которая должна была содержать слова благословения из Корана, оберегать обладателя панциря, удалось прочесть только в конце повествования одному знатоку арабского языка. Вместо благословения она содержала примитивное проклятие [Эльберд 1987: 362]. Панцирь превращается в своеобразное «яблоко раздора»: при его появлении вспыхивает вражда и разгорается война. Панцирь, таким образом, превращается в метафору, а затем и символ войны. Он попадает то в добрые руки (например, к последнему адыгскому шогену Иуану или к молодой мужественной женщине Нальжан), то алчному глупому князю Алигоко Вшиголовому. В зависимости от ситуации маятник истории романного дискурса отклоняется то в одну, то в другую сторону. Панцирь превращается в символ бессмысленной жестокости всего человечества, на любых этапах истории ведущего нескончаемую войну «всех против всех».

Показательной представляется игровая поэтика «игры означаемых», связанная с панцирем: настойчивая жажда обретения его как символа защиты и благословения оборачивается своей противоположностью: панцирь оказывается предметом, провоцирующим ненависть, войну и кровопролитие. Таким образом, символ сочетает противоположные семантические функции.

Композиция романа построена по типичной модели приключенческого жанра и, соответственно, одним из главных мотивов композиционной структуры заключается в себе *мотив путешествия*.

Закономерно возросший интерес к истории своего народа у адыгских авторов конца XX века был связан со многими объективными и субъективными причинами, в частности, становлением национального самосознания. Усилился интерес к истории средних веков, в частности, к длительному периоду господства адыгских мамлюков в Египте. М. Эльберд одним из первых вовлек в художественный дискурс своеобразный и весьма драматичный отрезок истории адыгов, тесно связанный с историей средневекового Востока. Мотив путешествия обретает форму паломничества в Мекку к священному камню Каабе. Мотив паломничества – один из древнейших излюбленных мотивов мировой литературы, начиная с «Кентерберийских рассказов» Д. Чосера.

Экзотические, весьма экспрессивные описания особенностей восточного пейзажа, уклада жизни и психологии создают увлекательную насыщенную колоритом атмосферу художественного повествования. Путешествие в священный город мусульман совершается отнюдь не для паломничества, а исключительно для того, чтобы выгравировать на знаменитом панцире сокровенные слова из Корана, которые служили бы оберегом. Это можно расценивать как художественную историческую метафору: изгнания и возвращения целого народа к себе на родину (реминисценции с сорокалетним библейским скитанием Моисея с народом Израиля по пустыне), которая воспринимается настоящей землей обетованной, вновь обретенной в результате долгих мучительных испытаний.

Тема путешествия воспринимается и на другом, философском уровне, как тема «вечного возвращения» к себе, к своим истокам через метафорическое путешествие к святыне, через призму «нанизывания» на невидимый исторический остов бесконечных кругов, на которые каждый раз народ-изгнанник возвращается для нового, более глубинного постижения самого себя.

Мотив путешествия является центральным в композиционной структуре романа; путешествуют все главные герои в поисках неизменно ускользающего

драгоценного панциря. Значимой оказывается заключительная фраза в рассказе Канболета Тузарова, повествующего о своих злоключениях и возвращении на родину: «Шесть дней, которые мы потратили на дорогу от Тамани до твоего дома, Шогенуко, прошли совсем незаметно. И это были самые приятные дни на всем нашем пути из Каира в Мекку, из Мекки – к подножию Ошхамахо» [Эльберд 1987: 45]. Это не только воплощение темы «вечного возвращения», но и ориентация на вершину горы счастья – Ошхамахо. «...путь на Ошхамахо» вынесен в название романа, как сокровенная цель движения главных героев, за которыми – судьба целого народа. Круги «вечного возвращения» истории народа замыкаются на вершине горы счастья, как бы венчая бесконечные поиски панциря, напоминающего поиски святого Грааля. Они же, на другом, онтологическом уровне текста, означают вечные скитания духа в поисках смысла или просто выхода из замкнутого круга жестокости и насилия. Но только «посвященные», духовные «неофиты», такие как Кубати Хатажуков, находят этот выход.

Другое по сути своей путешествие, бегство, совершает Касбулат Тузаров со своим воспитанником Кубати Хатажуковым в Крым, в Бахчисарай. Спустя время он появляется на родине вместе со своим возмужавшим каном, который с помощью аталыка достигает морального и физического совершенства.

Сюжетная линия протагониста тесно связана с водой. В начале повествования Кубати и его дядя, князь Хатажуков, падают в бурлящую горную реку. Инициаторы покушения были уверены, что князь с племянником погибли, но впоследствии оказалось, что мальчик чудом остался жив.

Кубати Хатажуков – литературный вариант мифоэпического героя Тлепша. Так же, как в отношении любого героического мифологического нарта или полубога, его происхождение покрыто тайной и, по традиционным законам приключенческого жанра, раскрывается только в конце повествования. Так же, как фольклорные герои, он опережает свое развитие (универсальный мотив быстрого роста), и воинская доблесть, – главная добродетель эпического героя, – становится очевидна уже в раннем возрасте. Подобно героям адыгского фольклора, Кубати с Канболетом участвуют в *состязаниях*, при этом неизменным победителем состязаний оказывается Кубати. Аталык и кан одерживают победы над крымскими оккупантами. Успешные состязания и победы над врагами – обязательный компонент онтогенеза любого мифоэпического героя. Ту же самую схему повторяет главный герой романа «Страшен путь на Ошхамахо».

Еще один этап жизни литературного героя Кубати Хатажукова типичен для большинства персонажей мирового фольклора: *он поглощен и вынесен рекой*. Но поглощение и извержение из воды, (пасти дракона-поглотителя, его заменителей – кита, бочки, корзины, лодки, корабля, и т.д.) – ни что другое как *обряд посвящения, инициации* [Пропп 2002: 210]. Кубати со своим аталыком *путешествует по морю на корабле*, когда они бегут в Бахчисарай, Кубати попадает на галеры (лодка, как известный аналог змея-поглотителя), откуда бежит с группой таких же невольников. Динамичный жанр приключения позволил использовать *три варианта посвящения с помощью воды*: герой оказывается трижды поглощенным и извергнутым водной стихией. В связи с этим можно говорить о *функции воды в романе как стихии посвящения*, которая способствует переходу главного героя в другой статус, в онтологической плоскости – на новые, все более высокие уровни духовного становления. Возможно, подобные художественные методы и есть обозначение метафорических этапов духовной «инициации», в них и заключается экзистенциальное призвание героя, его собственный «путь на Ошхамахо».

Повествование завершается впечатляющим похищением девушки Саны, возлюбленной Кубати Хатажукова, во время которого сам герой становится невольным участником хитроумного плана мудреца Жабаги Казаноко. Эта сцена из эпилога дублирует фольклорный и мифологический мотив *добывания невесты*. Мы

упоминали выше, что одним из воплощений трансценденции в адыгском мифе и фольклоре является образ прекрасной женщины. Ее достижение реализуется чаще всего через мотив добывания невесты. Говоря о различных вариантах фольклорных образов женщин, М.Ф. Бухуров упоминает невесту «типа Елены из «Илиады»: она не является выраженным носителем определенной положительной или отрицательной функции, а *представлена лишь как цель, которой должен достичь герой*» (курсив мой – М.Х.) [Бухуров 2002: 12–13].

По существу, достижение трансцендентной цели для литературного героя осуществляется по тому же фольклорному сюжету, но по другим законам, – литературным. Художественный дискурс связан в первую очередь с отчетливой индивидуальной характеристикой персонажей, которая отсутствует в мифе и фольклоре.

Любовная тема представлена в романе достаточно экспрессивно. Первое глубокое чувство Кубати в определенном смысле можно рассматривать как фактор, способствующий переходу на новый уровень восприятия и сознания. Авторское описание личных переживаний героя и описание горного пейзажа образуют семантический параллелизм. Описания весенней пробуждающейся природы ассоциируют с образом прекрасной девушки Саны [Эльберд 1987: 172–173]. Автор не углубляется в лабиринты тонкого психологизма (этого, собственно, и не предусматривает жанр приключенческого романа), при этом используется чисто романтический прием: художественная идентификация пейзажа и внутреннего состояния главного персонажа. Любовь позволяет выйти Кубати за пределы собственного я, почувствовать мир как самого себя, впервые ощутив его гармонию с собственной личностью. Но выход за пределы себя, экстатическое ощущение мира и обнаружение гармонии в мире, себе, идентификация мира и себя, – это, собственно, и есть трансцендентное состояние.

Таким образом, в репрезентации литературного персонажа Кубати Хатажукова используется по существу основная структура фольклорного и мифологического образостроения:

1. Таинственное происхождение;
2. Раннее развитие, проявление незаурядной силы и других чудесных качеств героя;
3. Игра (форма: игра-состяжание)
4. Успешное единоборство с противником, (которое тоже может быть причислено к игре-состяжанию);
5. Использование фольклорного и мифологического мотива «добывания невесты».
6. Использование трансформированного мотива инициации (с помощью воды).

В результате нашего анализа можно утверждать, что главный герой романа Кубати Хатажуков является литературным воплощением *типичного фольклорного героя и литературным архетипом Нарта*. Это подтверждают и отдельные обращения из прямой речи персонажей, например, попавшего в плен Канболета, которого отыскал его воспитанник:

Одним из самых распространенных образов адыгской литературы является *камень*. Он несколько раз встречается в романе М. Эльберда: в начале повествования это священный черный камень Каабы в Мекке, к которому направляются паломники, чтобы освятить чудесный панцирь. Священный камень арабской земли мусульман в середине повествования сменяется священным адыгским языческим камнем, на котором оставляли подношения: «Он подошел вплотную к похожему на собаку камню и вдруг увидел то, что не заметил раньше. Под самой «мордой» лежала на дощечке вареная курица, кусок сыра и просяной пасты» [Эльберд 1987: 173]. Это подношение принял старик шоген, живущий в пещере. Затем явилась старуха, чтобы убедиться, что подношения исчезли. Для объяснения распространенного до недавних пор старого языческого обряда автор сам пускается в краткий

этнографический экскурс: «Кубати теперь понял, в чем дело, и чуть не расхохотался. Ну конечно, еще в далеком детстве он слышал о «священном сукообразном камне», о Дигулипх, особо почитаемом женщинами. Отголосок еще тех времен, когда собакам чуть ли не поклонялись, считая их, как и волков, божественными животными» [Эльберд 1987: 174]. Характерно, что в сцене с образом языческого камня связаны:

1. старик-шоген, живущий в пещере;
2. появившаяся старуха, которая принесла жертвоприношение к камню;
3. первая жертва Кубати, который убил дикого кабана;
4. раздел жертвы и жертвоприношение шогену, которую инициирует старуха Хадыжа.

Непосредственная связь Кубати (прототипом, которого, как упоминалось выше, является Сосуко) с камнем нам кажется закономерной. Подобные аналогии протагониста, имеющего мифологическую матрицу, с камнем, уже известны в некоторых литературных произведениях северокавказских авторов. Так, анализируя фольклорную основу романа И. Базоркина «Из тьмы веков», У.Б. Далгат отмечает, что литературный герой Калой имеет прототипом «легендарного Калой Канта, воспетого в героических сказаниях ингушей, автор постоянно ищет сходство своего и эпического героев. Он не раз подчеркивает, что мальчик «родился за одним из камней, которые бросали друг в друга наш богатырь Калой и его враг». Этим гордится и сам мальчик, говоря, что он родился за тем камнем, который бросил Калой Кант: «потому и дал мне отец его имя» [Далгат 1972: 150].

Известны магические свойства священного камня (который инициирует магические свойства сына камня). Интерес к особым оселкам – подвескам усиливается тем, что их запечатлел древний эпос «Нарты» меото-зихо-адыгов [Нарты 1974: 134].

«С помощью камня-оселка человек оживляет мертвого Ашэмэза» [Гамзатов 1996: 151]. О магической помощи камня, который влиял на справедливый народный суд, пишет В.А. Цагараев: «В Осетии «нартовский» ныхас – место общественных собраний. Каждый камень этого ныхаса имеет свое название» [Цагараев 2000: 98].

Подобные мотивы или их реминисценции тесно связаны с инициацией. Известно, что обрядом посвящения руководил пожилой мужчина или пожилая женщина. Некоторое время неофит (неофиты) со своим руководителем жили в недоступном месте, чаще в лесу, могли скрываться в пещере, если не было большого (мужского) дома. Довольно часто посвящение совершалось в период, когда юноша начинал самостоятельно охотиться, то есть становился полноправным членом племени и начинал брать на себя ответственные функции. Вполне вероятно, что свою первую жертву неофит посвящал руководителю обряда посвящения. В данном случае налицо почти все составляющие инициации, преломленные и воплощенные литературным дискурсом. Маловероятно, что автор допустил сознательную художественную интерпретацию обряда инициации, – вероятнее всего, она связана с бессознательным архетипическим образом художественного мышления, как ассоциативная связь с фольклорным элементом.

Роман М. Эльберда имеет непосредственную связь с жанром мифа и притчи. М. Эльберд усваивает и развивает эту традицию от А. Кешокова, и в этом смысле можно говорить о художественной преемственности адыгских писателей. «Позднее (после А.П. Кешокова – М.Х.) притча проникает в историко-философский роман, причем не только из фольклора, но и из литератур – как восточных, так и западноевропейских. Роль притчи в романе М. Эльберда определяется не только углублением в миф, не только использованием традиции самой притчи, но и традициями просветительства (национального, русского, европейского)» [Тхагазитов 1987: 95].

Литературные художественные методы, использованные автором романа «Страшен путь на Ошхамахо», имеют самую тесную связь с фольклором и

мифологией; они проявляются в разных формах и практически на всех уровнях текста. Центральными архетипическими образами становятся *архетип Кузнеца*, *архетип Нарта*, предметным архетипическим образом выступает *панцирь* (как субститут образа меча или кинжала). Автор использует наиболее распространенные мифологические мотивы – *путешествия*, *добывания невесты* (как трансцендентной цели). *Стихия воды* активно используется в разных вариантах, как средство для *инициации* литературного героя, точнее, литературной инверсии этого мотива. Художественно репрезентируется мифологическая форма *игры-соревнования*. Адыгские фольклорные и мифологические мотивы используются для сюжето- и образостроения, нового литературного мифотворчества и песнетворчества, приобретают своеобразную форму мифо-литературной «гибридизации» и литературной стилизации. Автор применяет метод *игровой поэтики*, «смешивая» миф и реальность, зачастую меняет их местами, метод частой смены (или совмещения) ракурсов (точек зрения) на один и тот же художественный объект. Например, автор «мифологизирует» историческую личность адыгского мыслителя и политического деятеля Казаноко Жабаги. Мифологические персонажи становятся матрицами литературных, трансформируясь в ряде случаев в литературные архетипы. Фольклорные и мифологические реминисценции проявляются в разных формах на протяжении всего повествования.

Список источников

- Бухуров 2002 – *Бухуров М.Ф.* Адыгская богатырская сказка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2002. 19 с.
Гамзатов 1996 – *Гамзатов Г.Г.* Национальная художественная культура в калейдоскопе памяти. М., 1996. 651 с.
Далгат 1972 – *Далгат У.Б.* Героический эпос чеченцев и ингушей. Исследования и тексты. М., 1972. 467 с.
Кудаева 2005 – *Кудаева З.М.* Нижний мир и символика «отсечения» ног в адыгской мифологической традиции // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2005. № 3.
Нарты 1974 – *Нарты.* Адыгский героический эпос. М., 1974. 235 с.
Пропп 2002 – *Пропп В.Я.* Фольклор. Литература. История. М., 2002. 463 с.
Тхагазитов 1987 – *Тхагазитов Ю.М.* Адыгский роман. Нальчик, 1987. 110 с.
Цагараев 2000 – *Цагараев В.А.* Золотая яблоня Нартов. Владикавказ, 2000. 299 с.
Эльберд 1987 – *Эльберд М.* Страшен путь на Ошхамахо. М., 1987. 384 с.

References

- BUKHUROV 2002 – *Bukhurov M.F.* The Adyghe heroic tale: An abstract of the dissertation. ... candidate of Philological Sciences. Nalchik, 2002. 19 p. (In Russian)
GAMZATOV 1996 – *Gamzatov G.G.* National art culture in the kaleidoscope of memory. M., 1996. 651 p. (In Russian)
DALGAT 1972 – *Dalgat U.B.* The heroic epic of Chechens and Ingush. Studies and texts. M., 1972. 467 p. (In Russian)
KUDAIEVA 2005 – *Kudaeva Z.M.* The Lower world and the symbolism of “cutting off” legs in the Adyghe mythological tradition // Cultural life of the South of Russia. Krasnodar, 2005. No. 3. (In Russian)
NARTS 1974 – *Narts.* The Adyghe heroic epic. M., 1974. 235 p. (In Russian and Kabardino-Circassian)
PROPP 2002 – *Propp V.Ya.* Folklore. Literature. History. M., 2002. 463 p. (In Russian)
THAGAZITOV 1987 – *Thagazitov Y.M.* Adyghe novel. Nalchik, 1987. 110 p.
TSAGARAEV 2000 – *Tsagaraev V.A.* Golden apple tree of Narts. Vladikavkaz, 2000. 299 p. (In Russian)
ELBERD 1987 – *Elberd M.* The path to Oshkhamakho is terrible. M., 1987. 384 p. (In Russian)

Информация об авторе

М.А. Хакуашева – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора кабардинской литературы.

Information about the author

M.A. Hakuasheva – Doctor of Science (Philology), Leading Researcher of the Kabardian Literature Sector.

Статья поступила в редакцию 17.02.2024; одобрена после рецензирования 20.03.2024; принята к публикации 29.03.2024.

The article was submitted 17.02.2024; approved after reviewing 20.03.2024; accepted for publication 29.03.2024.