

Научная статья

УДК 821.352.3

DOI: 10.31007/2306-5826-2024-4-2-63-77-88

## МОТИВЫ ПРЕВРАЩЕНИЯ И ПОИСКОВ ОТЦА В РОМАНЕ Н. КУЕКА «ВИНО МЕРТВЫХ»

*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 особенностей поэтики романа «Вино мертвых» адыгейского (западно-черкесского) писателя Н. Куека. Целью исследования является установление своеобразия авторского идиостиля, которое представляет собой достаточно выразительную, яркую манифестацию мифо-фольклорной трансформации образов и мотивов, наиболее типичных для устного народного творчества черкесов. Наиболее интересными среди прочих типичных образов становятся образы меча, коня, подземелья, которые в своем сочетании указывают на мотив превращения или инициации, претерпевающего цепь трансформаций, перемещаясь последовательно из обряда в миф, фольклор, а далее в художественный литературный текст. Другим ярким фактором, аккумулированным литературной традицией, становится мотив поисков отца. Ассимиляция мифо-фольклорных образов и мотивов, сохраняя национальное своеобразие и аутентичность художественного нарратива, приводит к значительному углублению и усложнению его семантической и семиотической характеристик. Подобный подход определяет актуальность исследования. В статье применяются методы сравнительно-исторического, структурного, художественного литературоведческого анализа. На примере романа «Вино мертвых» Н. Куека просматривается реализация художественного замысла в русле трансформации древнейшей мифо-фольклорной традиции, преломления ее в той или иной форме на пути формирования новых литературных традиций. Вводя мифологических персонажей, автор строит с их участием концепцию нового индивидуального авторского 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 адыгской (черкесской) литературы.

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

**Для цитирования:** Хакуашева М.А. Мотивы превращения и поисков отца в романе Н. Куека «Вино мертвых» // Вестник КБИГИ. 2024. № 4-2 (63). С. 77–88. DOI: 10.31007/2306-5826-2024-4-2-63-77-88

Original article

## MOTIVES OF TRANSFORMATION AND SEARCH FOR FATHER IN N. KUEK'S NOVEL "WINE OF THE DEAD"

*Madina A. Hakuasheva*

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>

© M.A. Hakuasheva, 2024

**Abstract.** The article is devoted to the study of the poetics of the novel «Wine of the Dead» by the Western Circassian writer N. Kuek. The purpose of the study is the originality of the author's idiosyncrasy, which is a fairly expressive, vivid manifestation of mytho-folklore borrowing of images and motifs that are most typical of the oral folklore of the Circassians. The most interesting among other typical images is the image of a sword, a horse, a dungeon, which in their combination indicate the motif of transformation or initiation, which has undergone some transformations, moving consistently from a ritual to a myth, folklore, and from the latter to a literary text. Another vivid motif borrowed by the literary tradition is the motif of searching for a father. Such assimilation of mytho-folklore images and motifs, while preserving the national originality and authenticity of the artistic narrative, leads to a significant deepening and complication of its semantic and semiotic characteristics. Such an approach determines the relevance of the study. The article uses the methods of comparative historical, structural, artistic literary analysis. Using the example of the novel «Wine of the Dead» by N. Kuek, the implementation of the artistic concept is seen in the mainstream of the transformation of the ancient mytho-folklore tradition, its refraction in one form or another on the way to the formation of new literary traditions. Introducing mythological characters, the author creates with their participation the concept of a new individual author's myth – a literary one. The results obtained can be used in studying the history of national literature, writing methodological and educational manuals for students of philological universities, preparing for a series of lectures and practical seminars on the history of Circassian literature.

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

**For citation:** Hakuasheva M.A. Motives of transformation and search for the father in the novel by N. Kuek «Wine of the Dead». Vestnik KBIGI = KBIHR Bulletin. 2024; 4-2 (63): 77–88. (In Russ.). DOI: 10.31007/2306-5826-2024-4-2-63-77-88

Эволюция жанровой формы связана с реакцией преодоления предшествующих художественных методов, из которых на разных этапах закономерно «вырастает» любая национальная литература. Эта закономерность, которую следует обозначить диалектической, является одной из самых действенных в развитии любого литературного процесса. Так, жанр адыгской лирической повести возникает как реакция на повышенные требования в отношении идеологического элемента в произведениях соцреализма. Ее сменяет новая адыгская повесть, которая актуализирует преимущественно новые способы поэтики и организации художественного текста.

Одним из представителей современной лирико-философской прозы является талантливый адыгейский (западно-черкесский) писатель Н.Ю. Кук (1938–2007). Его творческий феномен можно назвать одним из самых ярких в истории современной национальной литературы. Поэт, прозаик, драматург, публицист, общественный деятель, Нальби Кук явился писателем-новатором, который сформировал неповторимый художественный стиль, претворив одним из первых новые литературные жанры, такие как роман-миф, повесть-притча. «Его истоки глубоки

и разнообразны: устное народное творчество, мировая классическая литература, творчество предшествующих адыгейских поэтов и писателей» [Паранук 2004: 7].

Наиболее наглядной манифестацией новых принципов Н. Куека явился отказ от художественного метанарратива как некой унифицирующей модели. Ее заменяют относительная бессюжетность больших и средних прозаических жанров, что роднит его стиль с лирической эссеистикой. Вместе с тем, Н. Куека можно назвать одним из самых заметных последователей художественного воплощения эпической народной традиции в современной адыгской литературе, при этом авторский стиль оказывается удачным сплавом традиционных и новаторских методов. «Фольклор в художественной системе того или иного автора чаще всего оказывается в статусе «особого смысла». Важно, что для Нальби Куека он прежде всего – мрачное свидетельство утраты истины и смысла. Характерно, что осознание героем этой утраты порождает в нем стремление прорваться к истине, восстановить исконное право на нее» [Кажарова 2003: 121].

Мифофольклорные элементы находят свое воплощение через значительное усложнение художественной структуры, целую систему символов, кодов и знаков. Новый принцип *игровой композиции*, который только начал формироваться в творчестве предшественников (например, М. Эльберда), получает у адыгейского автора дальнейшее развитие и воплощается в оригинальных художественных формах. Мы рассмотрим особенности поэтики в романе Н. Куека «Вино мертвых».

*Подземелье как признак инициации.* Склеп – место, к которому ежегодно возвращается основатель рода Хаткоесов, главный герой романа «Вино мертвых» Дэдэр. После пересечения каменного поля (преддверие загробного мира), он попадает в «расщелину», символизирующую сам загробный мир: «Он стоял на дне бездны, а может, это была расщелина неизмеримой глубины, без видимых глазом стен, и со всех сторон его окружали звери невиданных пород и размеров, и он чувствовал, что эти страшилища отринуты сородичами, теми, которые их породили, за несвойственные даже им жестокости» [Куек 2002: 28]. Расщелина заселена отверженными чудовищами, которые издают нечеловеческие звуки, являются порождением ненависти и страха людей: «Скрежет хищных зубов, чавканье... длинные, долгие завывания...» [Куек 2002: 28]. Так, склеп несет на себе в данном контексте двойной отпечаток: с одной стороны, это – загробный мир, с другой – чистилище, где собраны духи злобы и ненависти, с которыми герою предстоит вступить в борьбу. Автор описывает ее лишь мельком, как бы пунктиром, опуская подробности. Дэдэр умирает и воскресает в течение страшной битвы: «Дэдэр умирал и снова оживал... Схватка продолжалась всю ночь» [Куек 2002: 28]. Из этой битвы герой выходит победителем, благодаря магической силе отцовского меча, который становится впоследствии лейтмотивным образом романа: в кризисных, опасных или ответственных ситуациях он каждый раз мерещится герою. «Он все еще чувствовал себя ослепшим и онемевшим, он сам тень и должен сразиться с тенями, он еще не до конца пришел в себя, но уже знает, что если и спасется, это место станет частью его будущей жизни» [Куек 2002: 28]. Создававшая оппозиция: герой (представитель мира, добра, света) и призраки тьмы (воплощающие зло) – разрешается автором своеобразно: «Порождения ада жаждут встретить нечто совершенно противоположное себе, и это может стать единственной надеждой на спасение, то есть на продление их бытия в небытии, ибо им нет возврата. И это может стать частью мира, и быть в законе, и быть умноженным» [Куек 2002: 29].

По завершении схватки герой имеет облик, характерный для посвященных, прошедших обряд инициации: «...Шерстяная рубаха и панцирь ключьями свисали с него, а взгляд, устремленный в неземные запредельные дали, был дик и страшен. Если бы кто-то из людей Земли в эту минуту заглянул в его глаза, он мог бы сказать: он уже увидел все, и это лишило его зрения (курсив мой. – М.Х.), теперь он ждет того, кто сделает его снова зрячим» [Куек 2002: 30]. Временная слепота –

типичный признак неопита, так как вернувшийся из мира мертвых сам – мертвец. Но уподобившийся покойнику Дэдэр тем самым получает доступ к самой главной цели – встрече с призраком отца (любопытно, мы встречаемся с прозрачной реминисценцией сцены встречи Гамлета с призраком отца). Он находит его захоронение, напоминающее настоящий склеп, который называется «могилой одиночества»: «Вот его склеп – огромные камни, сложенные в виде домика, завершающегося конусообразным верхом» – каменное сооружение, которое можно принять за дом. И все-таки это – не обычный дом, так как «к нему не подбираются ни солнечные лучи, ни снега, ни дожди» [Кук 2002: 31]. Неудивительно, что в заколдованном пространстве «того света» все иначе, в первую очередь – время. Так, пока Дэдэр находится в склепе, проходит время, равное земной жизни человека. Неудивительно и то, что отец нетленен: все так же «завитки волос выглядывают из-под шлема, огромные руки... может быть, лицо стало чуть бледнее» [Кук 2002: 31]. Суть любой инициации – в посвящении в эзотерические знания племени, системы его космогонических мифических представлений, тотемных масок и т.д. Регулярно повторяющиеся инициации Дэдэра – обретение временно утраченного «зрения», которое в данном контексте – восстановление исторической памяти с помощью покойного отца.

Нет сомнения, что данный эпизод – плавная литературная трансформация фольклорного мотива инициации, столь распространенного в мировом фольклоре, в том числе адыгском, – в данном контексте проявляется через, образы могилы, склепа – символов подземного мира, мира мертвых. Характерно, что на протяжении всего повествования о Дэдэре и его пяти сыновьях главный герой на разных этапах попадает в подвал: ежегодно он ездит к склепу отца, находясь там сутками без еды и питья. Из новеллы «Дэдэр и его сыновья» читателю становится ясно, что Дэдэр в детстве воспитывался в подземелье, на распространенный манер эпических героев-нартов. Оговаривается даже возраст героя, когда он был выведен из темницы – восемь-десять лет, (то есть начало пубертатного возраста, когда мальчики могли подвергаться инициации). Автор отмечает этот факт через воспоминания героя: «Откуда это воспоминание о *подвале*, где меня держали до совершеннолетия?.. Или до восьми – десяти лет? Когда меня впервые вывели из *подземелья* на свет, я чуть не ослеп...» [Кук 2002: 31] (курсив мой. – М.Х.). Третий раз плененного Дэдэра сажают в подвал его враги. Подвал как аналог склепа также непосредственно связан с обрядом инициации.

«Обряды инициации от рождения до смерти сопровождали мужчину-воина во всех культурах, – пишет В.А. Цагараев, – в том числе среди народов Северного Кавказа. В осетинской традиции, например, рождение ребенка чаще всего происходило в хлеву (этот обычай, по всей видимости, универсальный, нашел свое воплощение в легенде о рождении Христа в яслях хлева). До сорока дней ребенка нельзя было вносить в христианский храм, так как он считался до этого срока неочищенным от «демонического порождающего низа» [Цагараев 2000: 138]. Все раннее детство ребенка протекало не только в тесной физической, но и магической связи с матерью и Богиней-матерью. «...Для полного прихода в этот мир, обретения мужской сути душе ребенка предстоит еще три года подпитываться от нижней зоны мира (Богини-матери), и только после этого он вправе начать свой Путь мужчины-воина в пространстве «бренной», средней зоны мира. А пока что его укладывают в колыбель, семантически связанную как с материнским лоном и идеей рождения (плодородия), так и с образами могилы или гроба как материального воплощения подземного мира, низа мирового древа, приближая в смысловом отношении весь обряд положения в колыбель к ритуальным похоронам. Нетрудно заметить, что и здесь воспроизводится древняя идея бытия: жизнь – смерть – жизнь... До трехлетнего возраста ребенка, находящегося как бы в бесполом состоянии, предпочтительно было кормить материнской грудью, что, скорее, было

вызвано не функцией питания, а символикой его пребывания в нижней, питающей зоне кормящих сосцов Богини-матери» [Цагараев 2000: 138–139].

Юного Зевса К. Юнг отождествляет с неопитом: «В Зевсе-ребенке критян... было что-то от бога мертвых... и его критская пещера, и его другое святилище на горе Ликаон были местом мертвых. Состояние, подмеченное в образе Ребенка... мы можем назвать «еще – неотделенностью от бытия, но все же небытие». Таково состояние умершего, выраженное фигурами юношей – божеств на античных могильных плитах: мальчиком в плаще и капюшоне, «genius cucullatus», а также бесчисленными купидонами. То, что люди античности пытались передать с их помощью, было не просто неустойчивым равновесием двух аспектов одного и того же состояния, колебанием новорожденного и умершего между бытием и небытием, но уверенностью в том, что ведущая вниз тропинка меняет направление и ведет вверх, к Божеству, и что самая сильная воля родится из самой слабой» [Юнг 1997: 64].

В романе достаточно сильно выражены реминисценции, связанные с эпохой матриархата. Характерно, что мальчика – Дэдэра выводит из подвала три-бабушка; она же говорит своему потомку: «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... Не заглядывай дальше своей судьбы...» [Куек 2002: 51]. Этот сюжетный ход полностью заимствован из нартского эпоса: почти все его герои находили своих коней, доспехи и оружие в подземелье, причем *в свое время*, то есть тогда, когда были в силах отодвинуть абра-камень, заслоняющий вход. «Так ты будешь видеть мир, – говорит три-бабушка, – пойдешь туда, куда обращены мои глаза, и пока не исполнишь то, что предначертано тебе, у тебя будет темное сердце и темный ум, а когда все исполнишь – может быть, тебе первому это удастся, – ты свободен от меня» [Куек 2002: 51]. Подобная тесная связь с женским началом, чаще всего воплощенным в образе пожилой женщины, присутствует в культурах соседних северокавказских народов. «Великая Богиня-мать алано-осетинской мифологии через систему обрядовой практики вводит мужчину-воина в мир и находится рядом во все моменты его жизни... Он клянется Матерью-землей при дележе добычи... Когда же придет время покинуть этот бранный (ложный) мир, мужчина-воин пройдет последнюю инициацию: трижды (как при рождении) его душа будет поднята вверх и опущена вниз в системе мирового дерева, и только после этого, переродившись, сможет предстать он на последний экзамен (суд) перед лицом Аминон (Судьбы)» [Цагараев 2000: 141]. Объясняя необходимость материнского участия в жизни мужчины-воина, В. Цагараев пишет: «Жизненный путь, по которому проходил человек традиционной культуры, становился для него постоянным испытанием его сущности, давая возможность в конце пути войти в другое, истинное пространство мира, но и *по ту сторону*, (то есть в мире загробном. – М.Х.), требовалась его духовная стойкость для нового, более высокого служения священным законам Матери. Эта, обрядовая, на первый взгляд, несвобода была древнейшей... психотерапевтической практикой, позволяющей человеку постоянно ощущать в инициационном перерождении степень своего взросления, то есть устойчивую защищенность в структуре его мироздания» [Цагараев 2000: 141].

Тесная связь женщины с обрядом инициации была заложена в период матриархата и сохранилась до наших дней, судя по присутствию этого устойчивого мотива в художественных произведениях.

Гошанда, жена Дэдэра, после пленения мужа посылает каждого из пятерых сыновей на поиски отца, в результате каждый из них попадает в подвал, где он томится. Так, она отправляет своего старшего сына: «Табарак!.. В первом подвале ты найдешь своего коня и оружие. Когда выедешь со двора, ты увидишь тех, кто тебе скажет, куда и зачем ехать» [Куек 2002: 61]. Художественный фрагмент

стилизован в духе Нартского эпоса, причем автор с художественной интуицией подметил даже детали, характерные для обряда инициации, в данном случае – умолчание. Женщина, совершающая его, не имела права говорить с неофитом, так как он на это время почитался глухим, слепым и немым, то есть мертвецом, она и сама оставалась немой, глухой и слепой как посредник между мирами живых и мертвых. Перед тем, как отправиться в путь, каждый из братьев выводит своего коня из *подвала*, (где содержатся все лошади). «Табарак бросил деревянную лопату, которой гнал снег назад в небеса, и пошел в *подвал*, (курсив мой. – М.Х.), вывел оттуда коня, облачился в доспехи и поскакал вслед посланцам врага» [Кук 2002: 61].

Наличие образа коня, проводника души, давно известно. «Водно-природные кони нартского эпоса, – пишет В.А. Цагараев, – порождены в склепе (в Преисподней) Матерью-Землей... Они соединили нартских героев с божественным Верхом и хтоническим Низом. Эта традиция образа коня-проводника (медиатора) имеет в структуре древнего мироздания видное место... Являясь спутником Богини-матери, конь был в то же время инкарнацией, атрибутом и жертвенным животным Бога-отца – Солнца. Именно крылатый конь Агни в древнеиндийской мифологии служил посредником между небом и землей, относя жертвоприношения людей богам и препровождая души умерших на вечные пастбища. Подобными же священными обязанностями наделялся и крылатый конь Пегас, связанный своим рождением с мертвой головой Медузы...» [Цагараев 2000: 87].

В одном из гимнов Ригvedы, исполнявшемся при погребении коня, животное выступало посредником между миром людей и миром богов. Погребальный конь фигурировал в царском заупокойном культе Ирана. Примечательно, что у северных таджиков фиксируется целый ряд устойчивых представлений о тесной связи коня с миром мертвых и водной стихией, что и определило существование обычая посвящения коня умершему. «Этот древний иранский обычай фиксируется также у казахов, узбеков, каракалпаков. У таджиков Гисарской долины лошадь вели перед носилками с покойником и трижды, вечером, водили вокруг могилы хозяина... Важно отметить и то, что в культовых песнях таджиков, преемниках сакко-массагетской культуры, сохранилось обрядовое название погребальных носилок – «деревянный конь»; подобное же название носят и погребальные носилки у балкарцев...» [Цагараев 2000: 87–88].

Примечательно, что как в адыгском фольклоре, так и в романе Н. Куека «Вино мертвых» (который во многом заимствует свой сюжет и принципы образостроения из Нартского эпоса), образ лошади непосредственно связан с образом матери: именно мать сообщает о том, что конь героя дожидается его в подвале, разрешает вывести его и оседлать и т. д., то есть она руководит инициацией на всех уровнях – физическом, духовном, экзистенциальном, онтологическом. «Лошадь, – пишет Юнг, – широко распространенный в мифологии и фольклоре архетип. Как животное она представляет нечеловеческую психику, дочеловеческое животное, следовательно, бессознательно-психическое; поэтому лошади в фольклоре ясно видящи и время от времени говорят. Как верховые животные они тесно связаны с архетипом матери (валькирии, несущие мертвых героев в Вальгаллу; Троянский конь и т.д.). В качестве находящихся под человеком они представляют лоно и встающий из него мир инстинктов. Лошадь есть dynamism и средство передвижения, она несет человека как инстинкт, но подвержена панике, потому что ей не хватает высших качеств сознания. Она имеет отношение к магии, то есть к иррациональному, волшебному действию, особенно черные (ночные) лошади, предвещающие смерть. Следовательно, «лошадь» – эквивалент «матери» с легким смещением оттенка значения с жизни – первопричины на просто животную, физическую жизнь» [Юнг 1997: 333–334].

Мотив содержания мальчика в «подземелье», весьма распространенный в фольклорных источниках, получает свое развитие в литературных произведениях,

основанных на фольклорных мотивах, таких как роман Н. Куека «Вино мертвых». Его можно видеть в развитии сюжетной линии Дэдэра как развернутом процессе инициации, решенном художественными средствами.

Таким образом, выстраивается наглядная схема: древнейший обряд инициации наследуется мифом, позже фольклором, из фольклора ассимилируется литературой, в том числе современной адыгской. Он изначально обладает полисемантическим и символическим дискурсом и попадая на литературную «почву», «прорастает» столь же многообразным и глубоким онтологическим содержанием.

*Мотив зверя.* Характерно, что выводит мальчика из подземелья (как аналога могилы, склепа, загробного мира) «три-бабушка» – надежный проводник в мир мертвых и живых.

В.Я. Пропп подробно излагает основные мотивы обряда инициации, заключающиеся, в первую очередь, в поглощении и извержении героя змеем, китом (библейская легенда об Ионе), животным, водой и т.д. Эти мотивы мы брали за основу, когда рассматривали закономерности проявлений инициации в адыгской мифологии и фольклоре, фигурирующие в разных национальных фольклорно-литературных традициях. Позже вода была подменена лодкой, бочкой («Сказка о Царе Салтане»), корзиной (младенец Моисей, которого нашла и воспитала дочь фараона), сундуком (путешествие по воде запертого в сундук Андемиркана), и т.п. «Основным, определяющим событием, которому подвергается герой в древнейших формах сказочного канона, является *поглощение* (курсив В.Я. Проппа) его... Поглощение ведет к героизации... Мотив спуска на воду и воспитания восходит к поглощению зверем...» [Пропп 2002: 49]. Этот мотив вызвал к жизни несметное число фольклорных и мифологических вариантов одного и того же обряда инициации, главное действие которого заключалось в символической смерти и воскресении, который чаще всего проявляет себя через мотив заглывания и извержения. Он положен в основу бесчисленных сказаний, мифов и легенд мирового фольклора. Достаточно упомянуть легенду о Ромуле и Реме, которых вскормила молоком волчица, цикл сказаний о Кире и т.д. В.Я. Пропп говорит о переходных формах от животного к женщине, которые прослеживаются как в древнем сказании, так и в новом фольклоре. «...Герой, отправляемый на пожирание к зверю, попадает в обстановку, известную нам в качестве обряда инициации. Он отправлен к зверю и возвращается от зверя не только целым и невредимым, но и вождем. Теперь становятся ясными и знаки смерти, наносимые на тело младенца, становится понятным обречение его на смерть» [Пропп 2002: 27]. Исследователем рассматривается интересная переходная форма от животного к человеку в геродотовской версии сказания о Кире. Жену пастуха, подобравшего мальчика, зовут по-мидийски Спако, а по-гречески Кино (что означает собака), то есть мальчика вскармливает женщина с именем собаки, священного животного у мидийцев. «Таким образом, – заключает В.Я. Пропп, – мы получаем градацию: воспитание зверем, вскармливание молоком лесных или иных зверей, вскармливание молоком женщины, носящей животное имя, или женщиной и животным одновременно» [Пропп 2002: 28]. Такие дети вырастают, как правило, необыкновенно сильными и становятся героями и вождями. «...Его (героя. – М.Х.) сила идет от зверя, как в африканском мифе о народном герое Сикулуми» [Пропп 2002: 36].

Этот мотив находит отчетливые реминисценции в художественном тексте романа «Вино мертвых», – именно этим объясняются животные черты центрального женского образа три-бабушки.

С этим же мотивом связан другой композиционный прием: идентификация Предводителя с мощным зверем, диким кабаном, которого поразили воины. Весьма символично появление кабана в момент фатального нравственного выбора Предводителя, когда он вынужден склониться к гуманному человеческому закону – закону мира. Тем самым он уничтожает военный закон, который с этого

момента перестает быть центральным законом жизни его рода, значит, и его личной жизни. Подвергается сомнению сама стихия войны, которой всю жизнь служил Предводитель, происходит аннигиляция его призвания и его жизни. Характерно, что такой же мотив мы встречаем в романе-мифе «Каменный век» Х. Бештокова. Примененный метод *параллелизма* позволяет непосредственно сопоставить сцену гибели несокрушимого животного-вожака и сцену моральной смерти Предводителя. «Он узнал зверя с первого взгляда, его трудно было забыть, в нем словно соединились лучшие качества его породы, даже те, которым не суждено было проявиться в мире по разным причинам. Более того, природе показалось и этого мало, она создала в нем даже преувеличенный вариант лучших звериных свойств – и в необузданной силе, и в размерах, и в жестокости, такое может случиться, как подумалось Предводителю, если в последний раз какой-то вид являет себя миру, пытаясь оставить о себе память» [Кук 2002: 116]. Попеременно меняя точки зрения человека и животного, автор добивается в романе тонкого художественного эффекта: зверь и человек опознают друг в друге экзистенциального двойника. Животное воплощает царственную силу и достоинство Предводителя. Предводитель, в свою очередь, – доблесть, силу и достоинство своего рода Хаткоесов, в жизни которых за тысячелетия война стала главной целью и смыслом жизни. Таким образом, судьба зверя повторяет судьбу Предводителя, судьба Предводителя олицетворяет и предвещает судьбу его народа; соответственно, гибель величественного зверя становится символом заката Хаткоесов. Подобный прием параллелизма – опосредованно осмысленный, художественно трансформированный мотив инициации. Портрет Предводителя удивительно напоминает портрет зверя при его появлении: «Предводитель оставил Мемира и пошел по поляне. Могучая фигура пересекла поляну, приближаясь к высоким деревьям: широкие глыбистые плечи, мощные руки, казавшиеся теперь безжизненными, все еще тонкий стан и чуть склоненная голова в стальном шлеме» [Кук 2002: 126]. Ср.: «Предводитель смотрел, как зверь поворачивался к всаднику, успевая заметить бугристую грудь его, огромную голову...» [Кук 2002: 116]. Сила военного вождя – от силы зверя-вожака. Мифологема автора обретает художественный масштаб и расширяется: поскольку сила от зверя, то и удел, судьба человека аналогичны судьбе погибшего зверя. Идентично одиночество вождей из животного мира и мира людей: «Что же погнало его из леса в одиночестве, ведь за ним не было стада? Что-то изменилось в лесу или в мире?». И здесь же, без перехода, текст, касающийся людского «стада» – войска: «Вот войско его перед ним, ждет слова Предводителя, любой его приказ будет выполнен беспрекословно» [Кук 2002: 118]. Следующий фрагмент начинается с мотива одиночества Предводителя: «Оставшемуся в одиночестве все пути открыты, а значит, пути у него нет... Ты же не забыл, что я из рода Хаткоесов?.. Эти двое заживо похоронили меня. Там, где слово становится острее меча, мне делать нечего...

– Это твои последние слова, Предводитель?

– Да, я все сказал... Странно, что ты считаешь, что я должен что-то еще сказать... Зверя жалко. Спустите его в глубокое ущелье» [Кук 2002: 125]. Это закономерная реакция Предводителя на гибель животного: ведь образ поверженного зверя – художественная метафора его самого. В финале новеллы Предводитель скрывается там, где появился зверь: «Предводитель скрылся в лесу, в том самом месте, откуда выскочил зверь, труп которого теперь лежал в высокой траве перед воином» [Кук 2002: 126].

Образы животных, подчиненные в традиционных патриархальных обществах культовым, обрядовым и оргиастическим нуждам, служили надежным социокультурным медиатором между суровой непредсказуемой природной стихией и членами общины. Идентификация человека и зверя, генетически связанная с архаическим анимизмом и тотемизмом, всегда находила свое богатое художественное



воплощение в фольклоре, литературе, искусстве, то есть в культуре любого народа. «Вера в тотемы, священных животных, в метемпсихоз (возможность воплощения человеческих душ в животных), в существование людей-ягуаров и людей-рептилий, в двойников человека в животном мире (наутлей) и т.п. – эти черты свойственны религиям практически всех индейских племен. В восприятии индейцев зверь равен человеку по интеллектуальному и моральному уровню, отличаясь от него только телесной формой, силой и повадкой, а грань между человеческим и животным миром столь часто и легко преодолима, что существование ее представляется эфемерным.

Эти верования нередко находят прямое воплощение в произведениях латиноамериканских писателей – например, в «Маисовых людях» Астуриаса характерный для религии майя нуализм отражен в сюжете превращения Ничо Акино в койота. Однако и в этом случае, как представляется, связь человека со зверем трактуется гораздо шире, нежели в конкретном индейском веровании, о чем свидетельствует следующий фрагмент романа: «Те, кто спускается в подземные пещеры, там, за стеною гор, за ядовитым туманом встретят своего оберега. Их другое я, *их зверь-двойник* (курсив мой. – М.Х.) явится им во плоти такой самый, каким они его носят в темной и мокрой глубине тел. По воле праотцов зверь и человек живут в нас с самого рождения и связаны теснее, чем сын с отцом и брат с братом. И себя увидишь, какой ты есть, и тот свой первообраз, который скрывается в тебе и выскакивает в звериное тело, становится зверем, оставаясь тобой» [Кюфман 1997: 224–225]. Зверь, живущий в человеке, трактуется как человеческий первообраз, то есть связывается с эпохой первоначала, и не случайно, что эта глубинная основа героя обретается в подземном, сакральном пространстве.

Как отмечал Кардини, победа воина над зверем-тотемом давала ему силу побежденного. «Совершенно очевидно, что сражение с барсом (показательная сцена борьбы Мцыри с барсом из поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри») отнюдь не препятствие, а приобретение новых качеств истинного бойца, воина» [Кардини 1987: 117]. Образы животных были особенно популярны в народной среде, во время празднеств и карнавалов всех народов. Массовые карнавальные шествия сохранились до наших дней, например, в Венеции – городе масок, в странах Латинской Америки. В адыгской культуре популярным был образ священного козла, в которого рядились *ажигафа* во время ритуальных праздников и игр.

В новое время этот пласт коллективного сознания значительно трансформировался, так как был вовлечен в новое культурное пространство, где потребовалось преломлять прежние культовые представления для решения отнюдь не однозначных проблем, в первую очередь, связанных со всеми сферами духовной жизни. Древнейшие мифопоэтические образы, берущие свое начало в коллективном бессознательном, своеобразно трансформируются и воплощаются в форме эстетического, нравственного или социального ответа на соответствующие запросы новой эпохи.

В мировой литературе до конца XIX века образ человека больше был вписан в растительную стихию, флору. С конца XIX века, то есть с начала эпохи модернизма, литературный герой все больше ассоциируется со стихией воды и животным миром. Животная стихия выносится на авансцену литературы и искусства как новый элемент, чуждый канонам старой эстетики. Если раньше, до эпохи модернизма, традиционной нормой являлось упорядочивание формы любого эстетического образца, его максимальная гармонизация, то теперь нормой стала его намеренная деформация, *деконструкция*.

В литературе начала XX века связь «человек – животное» достаточно часто реализуется в форме бинарной оппозиции, как, например, в повести Э. Хемингуэя «Старик и море», повести У. Фолкнера «Медведь», «Северных рассказах» Д. Лондона, романе Д. Апдайка «Кентавр», некоторых рассказах Х.Л. Борхеса и многих других. В отечественном советском модернизме эта мифологема нашла свое

оригинальное воплощение в произведениях Ч. Айтматова («Прощай, Гюльсары», «Буранный полустанок» и др.), повести ЮВ. Астафьева «Царь-рыба» и др. В этих художественных текстах чаще всего природа зверя противопоставлена природе человека как сущность *иного*, подчас противоположного. Но так кажется только на первый взгляд. Мастерство художников слова сводит эту видимую оппозицию, поэтапно нивелируя ее, к постепенной идентификации составляющих.

Как упоминалось выше, в романе Н. Куека отчетливо выражен *мотив поисков отца*. Гошанда, жена плененного Дэдэра, поочередно посылает на поиски отца всех пятерых сыновей, и каждый из них попадает в подвал, где томится отец (сюжет, который повторяет общую модель мифологического мотива). Непосредственная связь мотива поисков отца с женщиной убедительно объясняется В.Я. Проппом: «Первоначально, когда держательницей рода была женщина, муж не жил с ней парным браком. Мужья могли сменяться и возвращаться к своей матери или уходить к другой женщине. Брак мог быть и полиандрическим. Ребенок остается с матерью, и он не знает, кто его отец. Но с переходом к отцовскому роду и отцовской власти дело меняется. С точки зрения уже зародившегося нового порядка старый порядок был смешон и позорен. Самосознание ребенка, который в фольклоре осознает, что у него нет отца, и отправляется искать его, отражает общественное сознание нового порядка, с точки зрения которого иметь мать, но не иметь отца есть позор.

Мотив мальчика, воспитываемого матерью и не знающего, кто его отец, сохранен в сюжете Рустема и Зораба, в песне о Гильдебранде, в былине о Сокольнике и т.д. ... Древность этого мотива доказывается тем, что мы имеем его в Америке и на океанийских островах» [Пропп 2002: 29–30].

Почти все герои Нартского эпоса отправлялись на поиски пропавшего отца (как вариант – отомстить за погибшего отца). Мотив поисков отца подвергается незначительной инверсии в сюжетной линии Дэдэра: герой ежегодно возвращается к мертвому отцу, который покоится в склепе (см. выше). С Хатом, отцом Дэдэра, тесно связан его меч, который становится отцовским символом и своеобразным посредником между миром живых и мертвых, когда возвращает героев к истоку, к родоначальнику, хозяину меча. Он появляется при упоминании Дэдэра или камня, который, в свою очередь, тоже является прямым символом Дэдэра.

Вместе с тем, *поиск мертвого отца* возможен только инициированным героем (находящемся в периоде «временной» смерти). В связи с этим важно отметить, что автор художественно адаптирует и другую фольклорную и мифологическую традицию: в тексте романа присутствует фольклорный мотив *быстрого роста героя* (косвенное указание на его инициацию для обретения магической силы): «Редед играл мечом, оставшимся после отца, пользуясь отсутствием матери, которая считала его слишком молодым, чтобы брать в руки оружие. Он высоко подбрасывал меч, одновременно подкручивая его. Оружие, описав в воздухе несколько кругов, опускалось вниз, грозно поблескивая на солнце, а он успевал ухватить его на лету за рукоять и, не замедляя его полет, вонзить в землю» [Куек 2002: 78]. С одной стороны, это – гипербола, с другой, – использование мотива инициации, столь распространенного в эпосе.

*Образ меча* обретает множественную символику: это связь каждого мужчины с его предками и напоминание о воинском долге сберечь и отстоять свою землю, но главное – передача магической силы.

Характерно, что меч в подобном контексте появляется в Нартском эпосе. Вариантом подобного мотива является сказание о Батразе, который в случайном путнике узнает убийцу своего отца и поражает его тем мечом, от которого погиб сам отец [Нарты 1951: 235]. Мотив поисков отца появился еще в античные времена. Его можно проиллюстрировать на примере мифа о Тесее. Имя Тесея указывает «на силу (возможно, от догреческого пеласгического – *teu-teso* – «быть

сильным»). Он сын афинского царя Эгея и царицы Эфры. Уходя от Эфры, Эгей просил воспитать будущего сына, не называя имени отца, и оставил ему свой меч и сандалии с тем, чтобы, возмужав, Тесей в сандалиях отца и с его мечом отправился в Афины к Эгею, но так, чтобы об этом никто не знал, так как Эгей боялся козней Палантидов (детей младшего брата Палланта, претендовавших на власть из-за бездетности Эгея)... Когда Тесей вырос, Эфра открыла ему тайну его рождения и велела... отправляться в Афины к отцу, *вооружившись мечом Эгея. Тесей как бы приобщился к магической силе предшествующих поколений, владевших этим мечом и направляющих теперь его действия...* (курсив мой. – М.Х.). Путь Тесея, отправляемого матерью к неведомому отцу, является одним из вариантов распространенного мотива – розыски сыном отца (ср. розыски Телемахом Одиссея). На пути в Афины Тесей как бы выполняет функции Геракла (находившегося в это время в Лидии у царицы Омфалы)» [Мифы народов мира 1988: 502–503]. Вероятно, этимология имени Тесея, выполнение функций Геракла связаны с ним, как с владельцем магического меча.

Онтологическое мышление Н. Куека реализуется через поэтические образы, посредством поэтических метафор, символов, архетипов.

Особенности идиостиля Н. Куека: поэтизированный стиль, жанр романа-мифа, повести-притчи – соответствуют тенденциям мирового литературного процесса.

### Список источников и литературы

- Кажарова 2003 – Кажарова И.А. Художественно-философское осмысление человека и истории адыгской поэзии (1970–90 гг.). Нальчик, 2003.  
Кардини 1987 – Кардини Ф.И. Истоки рыцарства в Европе. М., 1987.  
Кофман 1997 – Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.  
Куек 2002 – Куек Н.Ю. Вино мертвых: Роман. Майкоп, 2002.  
Мифы народов мира 1988 – Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988.  
Нарты 1951 – Нарты. Кабардинский героический эпос. М., 1951.  
Паранук 2004 – Паранук К.Н. Иду к человеку. Майкоп, 2004.  
Прието 1967 – Прието А. Семиотика литературы // Семиотика: Антология. М., 1967. Вып. 1.  
Пропп 2002 – Пропп В.Я. Фольклор. Литература. История. М., 2002.  
Цагараев 2000 – Цагараев В. Золотая яблоня нартов. Владикавказ, 2000.  
Юнг 1997 – Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев-М., 1997.

### References

- KAZHAROVA I.A. *Hudozhestvenno-filosofskoe osmisenie cheloveka I istorii adigskoi poezii (1970–90 gg.)*. [Artistic and philosophical understanding of man and the history of Adyge poetry (1970–90)]. Nalchik, 2003.  
CARDINI F.I. *Istoki ricarstva v Evrope*. [The origins of chivalry in Europe]. Moscow, 1987.  
KOFMAN A.F. *Latinoamerikanskij obras mira* [Latin American artistic image of the world]. Moscow, 1997.  
KUEK N.Yu. *Vino mertvih* [Wine of the Dead]: A Novel. Maykop, 2002.  
*Mifi narodov mira*. [Myths of the peoples of the world]. Vol. 2. Moscow, 1988.  
*Narty. Kabardinskij geroicheskiy epos*. [Narty. Kabardian geroical epic]. Moscow, 1951.  
PARANUK K.N. *Idu k cheloveku*. [I am going to the person]. Maykop, 2004.  
PRIETO A. *Semiotika literature*. [Semiotics of literature] // Semiotics: Anthology. M., 1967. Issue 1.  
PROPP V.Ya. *Folklor. Literatura. Istoria*. [Folklore. Literature. History]. M., 2002.  
TSAGARAEV V.A. *Zolotoe iabloko nartov*. [Golden Apple Tree of the Narts]. Vladikavkaz, 2000.  
JUNG K.G. *Dusha i Mif*. [Soul and Myth]. Six Archetypes. Kyiv-M., 1997.

**Информация об авторе**

**М.А. Хакушева** – 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 22.11.2024; одобрена после рецензирования 17.12.2024; принята к публикации 25.12.2024.

The article was submitted 22.11.2024; approved after reviewing 17.12.2024; accepted for publication 25.12.2024.