

УДК 82.0 (470.621)  
ББК 83.3 (2=Ады) 6-8  
П 18  
К.Н. Паранук

## Мифопоэтика и структура художественного текста в современном адыгском романе (Ю. Чуюко, Н. Куек, Д. Кошубаев)

### *Аннотация:*

В данной статье рассматриваются романы адыгских писателей Ю. Чуюко, Н. Куека, Д. Кошубаева, творчество которых является наиболее насыщенным мифопоэтикой, прослеживается роль мифопоэтики как средство семантической и структурной организации текста, выявляются конкретные структурные инварианты: система лейтмотивов, бинарных оппозиций, образов-символов, всевозможных повторов, особенности хронотопа, создающих в совокупности целостную структуру произведений.

### *Ключевые слова:*

Мифопоэтика, роман, мифоструктуры, хронотоп, бинарные оппозиции, структурные инварианты, история адыгов, мифологизирование, постмодернизм, лейтмотив.

То, что мифологизм в романе XX в. «функционирует весьма широком ареале, несводимом к западноевропейскому модернизму 20-30-х годов узком смысле этого термина», уже отмечено критикой. В частности, Е.М. Мелетинский совершенно правомерно отмечает, что «поэтика мифологизирования является орудием семантической и композиционной организации текста не только у таких типичных модернистов, как Джойс, но и у сохранившего верность реалистическим традициям Т. Манна, и у латиноамериканских или афроазиатских писателей, соединивших элементы модернистской поэтики мифологизирования (почти всегда сопряженных с элементами психоанализа, чаще юнгианского) с неоромантическим обращением к национальному фольклору и национальной истории, даже с политической революционной тематикой»<sup>1</sup>. Парадигма неомифологизма в современном адыгском романе, особенно четко обозначившаяся последнее десятилетие, связана в первую очередь с именами Н. Куека, Ю. Чуюко, Д. Кошубаева, творчество которых характеризуются наличием широкого спектра мифопоэтических приемов, мифологем, мифоструктур, бинарных оппозиций, архетипов, воздействующих активно как на содержательную сторону романов, так и на их структуру.

Обращение современного адыгского романа к мифу имеет свои логичные мотивы и причины. Последние два десятилетия привнесли изменения в сознании общества, которое более раскрепостилось с обретением больших свобод в национально самосознании. Что касается художественного сознания, то оно всегда стремилось к воспроизведению соотношений: история – человек – космос или время – человек – вечность. На пересечении двух веков и тысячелетий растет 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.

Необходимо отметить, что мифологические референции были присущи адыгским (адыгейской, кабардинской, черкесской) литературам на всех этапах развития. Однако мифологизм адыгского романа на пересечении веков свидетельствовал о качественно ином возвращении к мифу с его универсальным смыслом и возможностями семантической и структурной организации.

Цель и задачи данной статьи заключаются в выявлении влияния мифопоэтики на структуру современного адыгского романа, в частности, романов «Сказание о Железном Волке» Ю. Чуюко, «Вино мертвых» Н. Куека, «Абра» Д. Кошубаева, наиболее насыщенных мифопоэтикой.

Исходные методологии определены теорией изучения мифопоэтики. Эта методология обоснована для изучения эпических текстов, которые, в отличие от философской прозы, «свертывающей содержание до мифа», развертывают миф в содержании»<sup>2</sup>. Мифологизм (явление, по С.С. Аверинцеву, типологическое для литературы), объединяет эти два понятия. При этом, «философский космос» значительно отличается от «поэтического космоса», и в философской прозе миф задает композиционное и структурное построение. Следующей составляющей «философского космоса» писателя с философским мироощущением является структура (геометрическое выражение философской идеи). По Ю. Лотману, структура – это «реализация идеи автора»<sup>3</sup>. 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 и 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»<sup>4</sup>.

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»<sup>5</sup>.

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»<sup>6</sup>.

С этих обозначенных позиций рассмотрим роман Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» (1993 г.), ставший ярким явлением адыгской романистики и свидетельствующий об активных творческих поисках автора в русле мифотворчества. Это роман в первую очередь о современности, но одновременно и о нашей истории, где реалистическое повествование о духовно-эстетических парадигмах эпической культуры адыгов сопрягается с мифо-эпическим сказовым началом. Как отмечала критика, уже само название романа сразу же заявляло об обращенности к мифо-эпической традиции, и это было первой его особенностью. Легенда (условно: миф) о Железном Волке обуславливала не только семантическую, но и структурную целостность произведения, состоящего из двух частей («Возвращающиеся всадники» и «Идущий в ночи»). Иначе говоря, вынесенная в название романа легенда не «зависала» сама по себе условно, а «работала» в качестве структурирующего фактора в художественном контексте произведения. Е.П. Шибинская вполне правомерно замечает по этому поводу: «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»<sup>7</sup>. Именно подобное сочетание реалистического и мифологического начал, когда миф становится средством не только семантической, но и структурирующей организации текста, обозначило новый этап освоения мифоэпической традиции в развитии развития адыгского романа 90-х годов. Ю. Чуюко шел к созданию произведения не легко, оно «вынашивалось» частями, сперва была опубликована повесть «Возвращающиеся всадники», затем повесть «Танец Анзора» на эту же тему. Позже первая повесть была включена в состав романа в качестве первой части без

особых изменений. 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.

Богатый и разнообразный фольклорно мифологический контекст романа создается за счет варьирования приемов мифологизирования от внешних до имплицитных. Автор умело и широко использует их от непосредственного включения в контекст в качестве орнаментального функционирования до концептуального использования. К примеру, Легенда о Железном волке, давшая название роману, имеет концептуальный и семантический смысл, выражающий философскую идею романа. Железный Волк, по словам В.Распутина, написавшего предисловие к книге, – «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 благоденствия 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»<sup>8</sup>.

В первой части романа «Возвращающиеся всадники» легенда-миф о пожирателе сердец Железном Волке является семантическим ядром, обобщающим все последующее повествование, и мифическая тень зловещей легенды словно накрывает трагические картины Русско-Кавказской войны, разорения адыгских аулов в 60-е годы XIX века и в 70-е годы XX века. В них явственно «просматривается» идея цикличности истории и тенденция к повторению ситуаций, не раз возникавших во взаимоотношениях Адыгеи и России.

Содержание второй части романа «Идущий в ночи» отражает реализацию смысла легенды-мифа о Железном Волке в жизненных реалиях Адыгеи – России «постсоветской» действительности. По словам В. Распутина, это «широкое эпическое повествование о жизни быте, нравах своего народа в весьма просторном многоплановом контексте современного бытия России. Огромное количество персонажей, второстепенных лиц, задействованных в конфликте романа помимо главных героев, множество одновременных событий, эпизодов, монологов, диалогов, рисующих жизнь разноликого и разноголосого населения постсоветского пространства делают повествование захватывающим по содержанию, многозначным по смыслу и полифоничным по своему звучанию»<sup>9</sup>. Эпиграфы, предваряющие роман, – своеобразная авторская заявка на философское осмысление обозначенных проблем. Содержательная и интонационная основа первого эпиграфа максимально соответствует содержанию первой части романа. Прочитываем этот эпиграф: «...И это горестное страдание, накопившееся в продолжение ужасных веков, терзаемое тело, из которого под влиянием солнечных лучей, сочатся растаявшие капли и падают постоянно на кавказские горы... (Цицерон – о Прометее)»<sup>10</sup>.

Второй эпиграф: «Трудно стать человеком. Трудна жизнь смертных. Трудно выслушивать истину. Никогда в этом мире ненависть не прекращается ненавистью, но отсутствием ненависти прекращается она (Из поучений Гаутамы)» (С.9). То есть устами великих мудрецов автор, ассоциативно связывая судьбы Прометея, кавказских народов, адыгов, проводит мысль о том, что никакие страдания не должны спровоцировать ненависть, зло, мщение. Так с самого начала обозначается высокая гуманистическая позиция писателя в отношении к самым жгучим проблемам современности, которые могут быть обозначены: Россия – Кавказ, или еще шире: Восток – Запад.

С образами истинного джегуако Хаджекыза Мазлокова, кузнеца Урусбиа Юсуфокова, шиблокохабльских стариков сопряжены мировидение и мировосприятие адыгов, являющихся светлой оппозицией Железному Волку и его всевозможным ипостасям в лице «лесных» и «городских собак». Художественное повествование о роде Мазлоковых на протяжении трех поколений (Хаджекыз – Бирам – Сэт) отражает в романе нравственно-этические парадигмы национального духа, истории, адыгского этикета, обычаев, традиций и является убедительным свидетельством преемственности поколений.

Для обозначения сложной структуры романа весьма значимым оказывается использование автором таких структурных инвариантов, как устойчивые лейтмотивы («темь веков», «раненая земля», «кровь Прометея») повторяющиеся образы-символы (Железный волк – городская собака – лесная собака, Одинокий всадник – возвращающиеся всадники – конь Дуль-Дуль, древо жизни – дуб-черкес, дуб-Исламий). В сложном хронотопе романа пространство и время представлены многомерными структурами, время предстает как единый поток, в котором одновременно сосуществуют прошлое и настоящее. Как верно подметил один из читателей романа, «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 продвигается в 1864 году по южным склонам Кавказа Даховский отряд, кузнец Урусбий кует шашки, изрубившие егерей «Зеленой розы» в атаке под Кушевкой 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»<sup>11</sup>. Так легенда-миф о Железном Волке, соединяя историю и современность, способствует созданию единого образа времени, присутствующего в обеих частях романа. Тем не менее, необходимо отметить, что время в романе линейно и исторично, хотя и обнаруживает элементы цикличности. Конкретные отрезки этого времени нашли выражение как через исторические документы («перед

национальной катастрофой. Приезд царя Александра II к абадзехам» и «Даховский отряд на Южном склоне Кавказских гор в 1864 году», отразив время Русско-Кавказской войны XIX в., так и через персонализированные реальные и вымышленные образы.

Понятие пространства варьируется в романе широко. Одной из самых значимых мифологем в создании национального комоса является мифологема земли, которая зачастую перерастает в константу Родины. Земля адыгская то метафорически уместается под одной буркой (горская присказка, которую рассказывает Хаджекыз), то обретает широчайшие панорамы. Мифопоэтика расширяет традиционные рамки, вовлекая в ситуационное и семантическое полеромана все больше земель и стран. К примеру, традиционный эпический мотив о Тлепше, который по наущению Сатаней отправился искать край света, получает в романе своеобразную интерпретацию: «Но он пошел искать не край земли, иначе бы он давно уже вернулся – пошел искать край света. Где он?... Люди пока не знают А это значит, что Тлепш все идет и идет: недаром же чувяки у него железные, а посох стальной!... И люди видели его не только на Кавказе или в Крыму... Его встречали в Турции и в Ливане... в Иордании... И в Сирии, да! В Египте... Везде, где есть наши! В тридцати шести странах!... В том числе и в Палестине, в Израиле... Около святых мест особенно много наших» (С. 307).

Таким образом, мифопоэтика стала серьезным подспорьем в многоплановом эпическом повествовании Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке», воссоздающем ярко и самобытно национальный космос адыгов, их историю, быт и нравы. Структурно-стилевые особенности данного романа дают критике вполне обоснованный повод отнести его «к новой модели большого эпического повествования синтезированного жанра – историко-философскому роману»<sup>12</sup>.

Тенденция сращения и причудливого переплетения реалистического и мифологического начал явилась характерной чертой творчества и других писателей – Н. Куека, Д. Кошубаева. Нальбий Куек является одним из ярких самобытных авторов, чьи творческие изыскания протекают в русле мифотворчества и характеризуются еще более широким и оригинальным варьированием способов мифологизирования.

Роман «Вино мертвых» (2002 г.), позже удостоенной Государственной премии РА, явился своеобразным продолжением предыдущей повести «Черная гора», являя собой новый эпос адыгов и повествуя об истории адыгов на протяжении всех лет существования на земле. Многомерный, синтетический роман имеет сложную структуру и состоит из семнадцати новелл, являющихся одновременно вполне самостоятельными по семантической и структурной обозначенности.

Пространственно-временной континуум, представленный в романе, построен по мифопоэтическому образцу и воспроизводит три ее составные части: верхний мир (мир богов и высших существ), средний – мир людей и нижний мир умерших. Границы между этими мирами существуют в романе весьма условно. В высшем мире пребывает бог Тлепш, но перед смертью ощущает свою нерасторжимую связь с простыми смертными. Мир людей населен героями, представляющими самые разные

временные пласты: с мифических до конкретно-исторических. Мир «ушедших» представлен сквозными героями, наделенными чертами бессмертия и осуществляющими связь между всеми тремя мирами. К примеру, бессмертная прародительница рода Хаткоесов три-бабушки является своим внукам и правнукам во сне и наяву в самые ответственные моменты жизни, чтобы давать поучительные советы. Все сквозные герои романа – вечно одинокий поэт Ляшин, жизнелюб Фэнэс и мудрая три-бабушки наделены чертами бессмертия и метафизическими способностями.

Мифопоэтическая структура романа позволяет расширить пространственно-временные параметры выстраиваемого национального комоса до необычайных размеров вселенского универсума. К примеру, горизонталь этого мира, представляющая земли адыгов: территория современного проживания адыгов, Феодальная Черкессия. Причерноморская Шапсугия, Египет, где несколько веков правила адыги-мамлюки, – расширяется до необычайных размеров, приобретая черты вселенского универсума. Это пространство максимально насыщено героями и событиями, раскрывающими сюжетную канву романа и его основную идею.

В едином потоке времени сосуществуют герои из разных временных срезов: мифологическое божество Тлепш, мифопоэтические герои – Сатаней, Адиох, эпические богатыри Кунтабеш, Дэдэр, сквозные герои Ляшин, Фэнэс, три-бабушки, конкретные исторические лица – Пшимаф Кунчукоко, литературные персонажи – Татлеустен, Амида, Четав, Мешвез и другие. Автор создает в романе мифопоэтический хронотоп, в котором время и пространство ведут себя совершенно свободно, непредсказуемо. Пространство то сжимается до параметров маленького пятачка на адыгской земле, то расширяется до размеров вселенского универсума, когда автор обращается к мифологической модели мира.

Основной объект художественного исследования в романе – история адыгского народа, прослеженная на примере становления, расцвета и угасания рода Хаткоесов, потомков великих нарттов и хаттов. Содержание каждой новеллы – определенная веха из этой истории, начиная с древнейших времен, и охватывает средневековый период, феодальную Черкессию, период Русско-Кавказской войны, гражданскую войну, Великую Отечественную войну, мирное послевоенное время и даже картины из будущего.

Фрагменты из этой истории мелькают в романе в совершенно произвольной очередности, вынося из глубин исторической памяти образы ярких, сильных, мужественных героев, искусных воинов из рода Хаткоесов. 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 из гражданской войны, Последний (именно так называет автор безымянного представителя из рода Хаткоесов), ветеран войны, вернувшийся в родной аул. Все они великолепно владеют военным ремеслом, ставшим смыслом их жизни. Каждый из них привязан к конкретно-историческому времени и типизирован в стиле своего времени. Но хронология событий не носит последовательный характер и не делится на прошлое,

настоящее и будущее. Наряду с названными героями в семантическом поле романа-мифа живут и действуют эпический герой Кунтабеш (имя – перевертыш Шабатнука) и фольклорная героиня Светлорукая Адиох, сквозные герои: мудрая три-бабушки, прародительница рода Хаткоесов и два неразлучных собеседника – вечно юный поэт Ляшин и мудрый весельчак Фэнэс. Их образы мифологизированы и имеют концептуальное значение для всего романа. Ляшин и Фэнэс (имя – перевертыш Сэнэфа, означающее «светлое вино») комментируют происходящие события, их диалоги весьма важны для выражения философской концепции романа. И все они – участники событий, которые происходят всегда, символизируя единство синоминутного и вечного, нерасторжимую связь микро – и макромира.

Пространственно-временные параметры оказываются значимыми и в обозначении структуры романа, состоящего из самостоятельных новелл, и заключенных в некую кольцевую композицию. Первая и последняя новеллы («Кунтабеш и сын Хаткоесов», «Он, этот Бог, сотворен Хаткоесами») выполняют функции своеобразного пролога и эпилога в романе и насыщены выраженным мифопоэтическим содержанием с совершенно свободной трактовкой пространства и времени. «Нарт не думает о пространстве и времени: место, где он сражается – это Земля, время, в котором он погибает – вечность»<sup>13</sup>, – замечает совершенно недвусмысленно автор в романе. Яркий образец авторской контаминации отдельных временных и пространственных срезов – новелла «Кунтабеш и сын Хаткоесов», где встречаются герой из прошлого нарт Кунтабеш и герой из будущего Хат, потомок нарттов. 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» (С.11). Так в новелле сталкиваются два мировоззрения, две жизненные позиции: Хата с его благословением всех радостей жизни и прославлением любви как основы жизни и Кунтабеша с его поисками славы ради славы, утверждением мужества, силы любыми средствами: насилием, войной и т.д. В образе Кунтабеша, решившего наказать прекрасную и коварную соблазнительницу Светлорукую, типизируются черты эпического героя, мужество, смелость, аскетизм, осознание долга превыше всего, отказ от чувств, земных радостей. Образ Хата привязан к историческому времени, где наблюдается некоторая переоценка нравственно-философских категорий эпического времени.

Пространство – время мифа в романе делает возможной их встречу, и через столкновение их мироощущений – созидательного и разрушительного, автор выражает художественную коллизию и философскую мысль всего романа. Эта мысль проводится

через художественную ткань всех новелл и в последней завершающей «Он, этот Бог, сотворен Хаткоесами» завершает целостность идейно-художественного единства.

Семантическое поле новеллы – мифа рисует эсхатологическую ситуацию – умирает Бог Тлепш и перед смертью ощущает свою нерасторжимую связь с простыми смертными («этот Бог сотворен Хаткоесами»). Одновременно у Светлорукой Адиох рождается от него сын, герой, который взойдет, словно «молодое светило», и с него начнется новый цикл жизни, не имеющей конца. Иначе говоря, эсхатологическая ситуация трансформируется в новелле в космогоническую, а известный солярный миф о рождении солнечного божества получает в авторской интерпретации новый смысл, утверждение вечности жизни, созидательных начал, величия человека, его богоподобности, способности стать подобным богам.

Так в романе категория времени замыкается в круг, одновременно обретая черты вечности, а пространство расширяется до параметров универсальной модели мира, до бесконечности, то есть хронотоп в романе Н. Куека «Вино мертвых» способствует созданию модели мира по мифопоэтическому образцу и имеет концептуальное значение для формирования структуры романа по мифопоэтическому образцу.

Роман русскоязычного писателя из г. Нальчика Д. Кошубаева «Абраг» (1999г.) является свидетельством смелого мифотворчества, также подтверждающего наш исходный тезис о неомифологизме современного адыгского романа. Этот роман посвящен нартиаде, вернее, трагедии адыгского эпоса «нарты». Абраг является производным от слова «абрек» и уже в самом названии заложена авторская идея об одиночестве героя с экзистенциальным мироощущением. Главный герой – писатель Альберт Крымов (он же автор), житель прекрасного изумрудно-золотистого города Абрага, не выдержавшего Божественного испытания любовью и впоследствии потопленного. Единственным спасшимся жителем Абрага был А. Крымов.

Структура «Абрага» довольно сложна, 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), 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. То есть вполне очевидно, что в основе структуры романа Д. Кошубаева лежит схема странствования мифологического героя: уход из дома – странствия и испытания – возвращение домой. Сами же странствия (повествование о стране нартов) мифологичны и в плане идеи, и в смысле выбора места и времени, так как это ретроспекция в мифические времена нартского эпоса. Художественное исследование быта, нравов, духовного состояния жителей современного адыгского города Абрага приводит автора к логически оправданному решению вернуться в прошлое – мир истоков, мир «первых и лучших»

(по Бахтину). «чтобы посмотреть на него с понимающей улыбкой».

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, Бадьноко, Батраза, Ашемеза и других, сколько мотивы этих 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 сюжетобразующие мотивы и конфликтные узлы эпоса, сконцентрированные вокруг Сатаней, Сосруко, Бадьноко, Ашемеза, Адиох и других основных героев.

В романе широко представлен в романе 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 Бадьноко 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»<sup>14</sup>. Многие персонажи являются результатом авторского мифологизирования, например, промежуточные существа: Емынеж с головой великана и телом дракона, голубка Мыгазеш (полу-девушка, полу-птица), Мировое дерево-женщина (синтез Жиг-Гуашэ – дерева-богини и литературного архетипа мирового древа, Нэгур (сын Тлепша и Мирового дерева-женщины), а также Черный Некто, девушка удд, старички-лесовички Тхакумаховы.

Автор в этой части романа создает чудесный, фантастический хронотоп, восходящий к мифоэпическому образцу. Пространственно-временные параметры этого хронотопа воссоздают чудесную Страну нартов, в котором сосуществуют разностадиальные мифические и эпические герои: нарты, иньжи, удды, Адыиф, иньжны (великаны), испы (карлики), причудливые промежуточные существа с телом дракона и головой великана, девушки-удды, полу-девушки-полу-птицы, сказочные герои старички-лесовички и др. Здесь обитают удивительные животные (летающие и говорящие кони, кони с тремя ногами), произрастают гигантские деревья, способные укрыть своей кроной отару в тысячу овец, здесь герои обладают

предметами, наделенными мифическими свойствами (чудо-меч, разящий врага сам, летающая пуля, способная поразить сразу троих, меч-ворота). Здесь нарты строят лестницу до неба, описание которой является еще одним ярким свидетельством постмодернистских приемов и неомифологизма 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» (С. 148).

Ирония – необходимый элемент модернистского мифологизирования – присуща как этой части, так и всему роману. Другие части романа, повествующие о современной действительности, о судьбах потомков древних нартов, живущих в городе Абраге, проводят идею связи времен, преемственности поколений, взаимоотношения частного и общего. В романе часто используются такие структурные инварианты, как бинарные оппозиции, универсальная повторяемость, характерная также для модернистской поэтики мифологизирования. 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 третьей части. Прослеживаются и ситуационные параллели: 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 возле Харам-горы колесо Жан-шерх, и т.д.

Часть третья «Хагрей», изображающая картины жизни современного адыгского города «Абраг», начинается с появления в нем «загадочной троицы»: Прозектора, Прокуратора и Апологуса, «командированной в город Абраг, согласно Божьему промыслу и провидению, .... для решения поставленной содомо-гоморровской задачи» (С. 198).

Канул в лету век героев, сильных, отважных, великих во всех своих проявлениях, на их место пришли «маленькие люди», погрязшие в грехе и обмане: композитор Джебгауков, художники Суретов и Персиков, светило медицины психиатр Псатхов, глава оппозиции, исследователь адыгэ хабзэ светило и самоцвет Хабзиков и другие, вообразившие себя непревзойденными гениями и праведниками Абрага. Отметим по ходу, что их многозначительные имена символизируют горькую усмешку автора, по поводу того, что все так же живучи человеческие пороки – зависть, гордыня, нетерпимость к чуждому 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, Прокуратор 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»; Прокуратор, 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» (С.209).

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» С. 202). Разные части романа, воспроизводящие время от мифо-эпических 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).

Таким образом, мифопоэтика в романе Д. Кошубаева «Абраг» способствует созданию единого пространственно-временного континуума, объединяющего разрозненные, существующие фрагментарно сюжеты, мотивы, образы эпоса в единое целое, связав воедино прошлое и настоящее, мифических персонажей, разностадийных культурных и эпических героев с реальными историческими лицами. Говоря о характере мифотворчества Д. Кошубаева, можно утверждать, что в «Абраге» присутствуют оба вида

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.

Все вышеизложенное позволяет заключить, что мифопоэтика явилась серьезным подспорьем в семантической и структурной организации текста романов Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке», Н. Куека «Вино мертвых», Д. Кошубаева «Абраг» и обусловила структурно-стилевые особенности их фольклорно-мифологического контекста.

#### Примечания:

1. Мелегинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 370.
2. Минакова А. Художественный мифологизм эпики А.М. Шолохова: Сущность и функционирование // Автореф дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. – М., 1992. – С.5.
3. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – М., 1970. – С. 37.
4. Levi Strauss. Antropologie structurale. – Plon, 1958. – P. 306.
5. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2001. – С.26.
6. Там же. – С. 122.
7. Шибинская Е.П. Традиции Т. Керашева и современный адыгейский роман // История адыгейской литературы. – Т. 2. – Майкоп, 2002. – С.97.
8. Распутин В. Как должно в наше время любить свой народ // Сказание о Железном Волке. – Майкоп, 1993. – С. 9.
9. Распутин В. Там же. – С.6.
10. Чуюко Ю. Сказание о Железном Волке. – Майкоп, 1993. – С. 9. Далее страницы из этого издания указываются в тексте.
11. Гавриляченко С. Живо кузнечество! // Космос «Железного Волка» или Панцирь кузнечика. – Майкоп, 2001. – С. 13.
12. См. об этом: Шибинская Е. П. Традиции Т. Керашева и современный адыгейский роман. – С. 100.
13. Куек Н.Ю. Вино мертвых. – Майкоп, 2002. – С.9. Далее страницы из этого издания указываются в тексте.
14. Кошубаев Д. Абраг // Литературная Кабарда, 1999. – №1. – С.156. Далее страницы из этого издания указываются в тексте.