

Научная статья

УДК 821.161.1 (09)

ББК 83.3 (2)6

X 16

DOI: 10.53598/2410-3489-2022-4-307-79-88

**Проблема литературного художественного  
творчества в романе Алана Черчесова  
«Вилла Бель-Летра»  
(Рецензирована)**

**Мадина Андреевна Хакуашева**

*Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного  
центра Российской Академии наук, Нальчик, Россия, dinaarma@mail.ru*

**Аннотация:**

В статье рассматривается комплексная проблема литературного художественного творчества в романе современного русскоязычного осетинского прозаика Алана Черчесова. Впервые в истории современной российской литературы столь многомерно и объемно определяются аспекты художественной литературы, которые оцениваются писателями-персонажами; проясняется сущность и значимость самого феномена литературы, литературного таланта, которые решаются отчасти в разрезе постмодернизма.

**Ключевые слова:** литература, литературное творчество, автор-нарратор, «смерть» автора, символизм, постмодернизм, неофрейдизм, тема творчества в истории русской литературы

**Для цитирования:** Хакуашева М. А. Проблемы литературно-художественного творчества в романе Алана Черчесова «Вилла Бель-Летра» // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение, 2022. Вып. 4 (307). С. 79-88. DOI: 10.53598/2410-3489-2022-4-307-79-88

Original Research Paper

**The problem of literary artistic creativity in Alan  
Cherchesov's novel "Villa Belle Letre"**

**Madina A. Hakuasheva**

*Institute of Humanitarian Studies of the KBNC RAN, Nalchik, Russia,  
dinaarma@mail.ru*

**Abstract:**

The article deals with the complex problem of literary artistic creativity in the novel of the modern Russian-speaking Ossetian prose writer Alan Cherchesov. For the first time in the history of modern Russian literature, the author determines so widely and multivariably the aspects of literary creativity that are evaluated by character writers, and clarifies the essence and significance of the phenomenon of literature itself, literary talent, which are partly solved in the context of postmodernism.

**Keywords:** literature, literary creativity, author-narrator, «death» of the author, symbolism, postmodernism, neo-Freudianism, the theme of creativity in the history of Russian literature

**For citation:** Hakuasheva M.A. The problem of literary artistic creativity in Alan Cheresov's novel "Villa Belle Letre" // Bulletin of Adyghe State University. Series: Philology and Art Criticism, 2022. No. 4 (307). P.79-88. DOI: 10.53598/2410-3489-2022-4-307-79-88

### **Введение.**

Тенденция саморефлексии в отношении собственного литературного призвания всегда была одной из самых волнующих среди мастеров художественного слова русской литературы. Достаточно вспомнить поэму Н.В. Гоголя «Мертвые души». Седьмую главу предваряет лирическое рассуждение автора о двух типах писателей: первый тип персонажей составляют так называемые положительные герои, которые воплощают лишь возвышенные качества, а другие несут в себе полный набор, презираемый или в крайнем случае неуважаемый совокупным человечеством. В первом случае находятся поклонники и фанаты этих произведений, в другом случае ни о каком признании, как правило, речь идти не может [1].

В Предисловии ко второму изданию романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтов иронически пишет о читателе, который не понимает басни, если в конце ее нет нравовучения. Трагическая дистанция, разделяющая писателя и читателя, – такова, пожалуй, основная идея, обозначенная в отповеди автора [2].

Проблема слепого отрицания идеологически неудобной темы поставлена в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Можно вспомнить о преследованиях Мастера в печати, где в одной из статей некий критик Латунский назвал его «воинствующим старообрядцем» [3]. Нетрудно заметить, что сцена сжигания собственных рукописей булгаковским героем напоминает биографический факт сожжения рукописи второго тома романа «Мертвые души» Гоголем в 1852 году

(известно, что автор «Мертвых душ» был одним из самых любимых писателей М. Булгакова).

Несколько иные аспекты литературного творчества осмысливаются в романе «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака. Во-первых, речь идет о странной деформации в расставлении акцентов, которую главный герой наблюдает не только в своем творчестве, но современной ему литературе вообще: «После двух-трех вылившихся строк и нескольких, его самого поразившего сравнений, работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражение, а язык, которым он хочет его выразить» [4: 177]. Экстраполируя эту тенденцию на особенности современного литературного процесса, можно сказать о ее объективности и долговечности. Во-вторых, спасительной особенностью творчества для Живаго становится уход от деструктивной саморефлексии. В процессе творчества главный герой «избавлялся от упреков самому себе, недовольства собою, чувства собственного ничтожества» - ощущения, которые «на время оставляли его». Кроме творчества, со страшной действительностью ему помогает примириться любовь к женщине [4: 177].

Следует отметить, что проблеме творчества ставят современные прозаики русскоязычной кабардинской литературы – Амир Макоев, Алим Балкаров [5]. Однако в романе А. Черчесова «Вилла

Бель-Летра» проблема литературного творчества приобретает новый импульс, который способствует значительному расширению и углублению этой темы художественного нарратива.

#### **Цели и задачи.**

Важными задачами статьи стали определение структуры художественного произведения, выявление наиболее важных аспектов литературного творческого процесса, которые были осмыслены самим писателем, методы формирования художественного дискурса в отражении главной цели – многогранного художественного исследования процесса литературного творчества, проблемы его восприятия как со стороны автора, так и читателя.

**Значимостью** исследования является выявление особенностей формирования и эволюции литературного творчества в романе современного русскоязычного осетинского прозаика А. Черчесова «Вилла Бель-Летра», которые исследуются впервые.

#### **Материалы и методы.**

На материале романа Алана Черчесова «Вилла Бель-Летра» в статье был использован аналитический метод, который позволил выявить основные художественные аспекты и проблемы индивидуального литературного творчества в современном литературном процессе. Мы применили сравнительно-исторический анализ, который дал возможность сопоставить особенности соответствующих проблем в произведениях представителей русской классической школы, таких как «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака.

#### **Обсуждение.**

Глубокие многообразные размышления на эту тему, оформленные в целую оригинальную концепцию о писательстве и самой литературе как некоем универсальном феномене, стали самостоятельным предметом

художественного философского исследования в романе «Вилла Бель-Летра» осетинского русскоязычного прозаика Алана Черчесова. Структура художественного произведения соответствует самому феномену литературы как одному из самых многозначных и сложных понятий.

Характерно, что автор часто прибегает к цитации исторических и вымышленных персонажей: так, цитаты, предваряющие первую главу, содержат фрагменты из наследия античного философа-неоплатоника Пергамской школы Гая Саллюстия Криспа: «Это никогда не случалось, но есть всегда»; романа «Крутые парни не танцуют» современного американского писателя Нормана Мейера: «Моя теперешняя уравновешенность покоится на прочной основе тяжкого преступления»; цитату Лу Андреас Саломе – немецкой писательницы, философа и психоаналитика русского происхождения: «Мужчины, писатели и художники, хотя и лучше обычных мужчин, но даже в идеале – не более чем неидеальные женщины»), наконец, цитата из романа «Игра в классики» известного аргентинского писателя Хулио Кортасара: «Что касается меня, то я спрашиваю, удастся ли мне когда-нибудь заставить почувствовать, что настоящий и единственный персонаж, который меня интересует, – это читатель, в той мере, в какой хоть что-то из написанного мною могло бы изменить его, сдвинуть с места, удивить, вывести из себя» [6: 5]. Эти цитаты реальных исторических авторов соседствуют с короткой цитатой-определением одного из персонажей романа самого А. Черчесова – Элит Туреры: «In villa veritas» (Вилла истины). Вместе с тем, все эти отсылки одновременно позволяют очертить наиболее важные аспекты романа, в первую очередь, самого объекта рассмотрения – литературы. Несмотря на то, что она является частью человеческой культуры, и сущность носит «вторичный», умозрительный характер, автор уверенно обозначает

ее кровную связь с преступлением (греховностью) и женской природой (темной, иррациональной). Вместе с тем, этот путь исследования глубин писательской стихии подчинен некой сверхзадаче, вынесенной в подтекст, а именно - поискам истины.

Роман «Вилла Бель-Летра» был напечатан в 10, 11, 12 номерах журнала «Октябрь» в 2005 году. Сюжет произведения, на первый взгляд, напоминает детективный нарратив, который только формально отмечен чертами этого жанра.

В начале XX века богатая молодая женщина Лира фон Реттау приглашает на свою виллу «Бель-Летра» трех писателей: англичанина Пенроуза, француза Фабьена и русского Горчакова, которые по ее просьбе должны написать по новелле о вилле, месте своего пребывания. Две недели они проводят втроем, общаясь, узнавая друг друга, потом появляется Лира фон Реттау, знакомится с ними, и на следующую день бесследно исчезает. Позже следствие не обнаруживает ни тела, ни предсмертной записки. Ровно сто лет спустя по инициативе членов «Общества друзей Леры фон Реттау» на виллу Бель-Летра вновь приглашаются три автора: из Англии - Дарси, Франции - Расьоль, России - Суворов, которые должны написать художественные произведения, проясняющие таинственное дело Леры. Таким образом, история повторяется... У писателей своя версия произошедшего, и каждый из них пытается выяснить, с кем же на самом деле провела ночь исчезнувшая наутро хозяйка.

«Вилла Бель-Летра» - роман весьма непростой структуры, в первую очередь семантической; и этот самый важный пласт повествования осуществляется посредством сложной системы метафор и символов.

А. Черчесов формирует нарратив, руководствуясь хронологическим принципом: с самого рождения письменного слова - с петроглифа именно так и обозначена первая

глава. Автор прибегает к семантической «разгадке» через фрагмент некоего Бена Ллойда, взятый из его произведения с красноречивым названием «Удвоение реальности через древнейший обряд убийства». Он содержит описание наскального рисунка с изображением трех охотников, встреченного в горах Испании. В роли добычи выступает некий скол, который, по мнению автора, видится таковым лишь на первый взгляд, - на самом деле это женский детородный орган. Так автор неоднозначно, в метафорической форме раскрывает природу художественного письма, начиная с периода мезолита, через апелляцию к теории Фрейда.

Метафора писателя-охотника, дикаря-убийцы - устойчивый образ, который остается особенно выразительным и рельефным в экспозиции романа: по пояс голый человек, который врывается в современный элегантный дом со стеклянной дверью, и следует вверх по лестнице, застланной красной ковровой дорожкой; он с большим трудом преодолевает это препятствие, взбираясь вверх босиком, как по «багровой спирали». Таким образом, дорожка становится аналогом «кровавого» исторического пути в развитии художественного текста, самой литературы. Объясняя неверную походку полуголого охотника, взбирающегося по лестнице, автор поясняет причину ее тяжести через миф о Сизифе: «тяжелой» (в прямом и переносном смысле) проблемой оказывается... голова самого охотника, которую он, как Сизиф, каждый раз пытается закатить как камень в гору, - это «и есть та ноша, которую никогда никому не удастся донести до надежной опоры» [6 : 8]. Автор с забавными подробностями описывает этот трудный путь преодоления спиральной лестницы. В покорении высоты «ему представляется правильным содружество двух атавизмов - постылой наплечной ноши (головой - М.Х.) и постыдного позвоночного

дополнения к ней (*хвоста* – М.Х.). В их сопряжении он склонен увидеть логический символ себя: загорелый под бронзу кентавр, покинутый учениками-героями и позабывший с горя преставиться» [6: 9]. Но этот пародийный трудный путь «наверх» в авторской подаче приобретает трагикомическую коннотацию, так как представляется совершенно бессмысленным. Возможно, несуразность охотника-убийцы и его столь же нелепые действия побуждают взять его на мушку «соглядатаем», который за ним постоянно наблюдает; им оказывается нарратор. Таким образом, мы становимся свидетелями двойной художественной оптики: «внешний» автор описывает объект наблюдения, который, в свою очередь, сам является автором-повествователем и одновременно охотником-убийцей, который «охотится» за художественными объектами. По мысли автора, чтобы поместить персонаж в художественный нарратив, его необходимо «убить», так как из реального существования (из статуса живого прототипа) он переходит в его виртуальное состояние.

Между автором и автором-повествователем (художественным объектом) возникают сложные неоднозначные отношения, о которых Черчесов почти всегда повествует с характерной иронией. Коннотативно автором обозначено направление художественного дискурса – безвременье.

Черчесов анализирует суть любого художественного произведения через уяснение базового элемента – слова. В частности, дешифруя сон своего возлюбленного, увидевшего стену из снежков, подруга главного героя Веснушка говорит об особенностях слов (которые во сне представлены метафорой снежков). «Шифр в том, что снежки – это слова, с чьей помощью ты пытаешься отгородиться от мира. Не успев затвердеть едва найденным смыслом, они тут же тают, потому что больны твоим постоянным сомнением. В них нет

ничего, кроме постоянной нечаянности, свойственной просто словам, у которых, как к примеру, у ветра или бабочки, есть только одно измерение – сейчас» [6: 52].

Литература как объект художественного исследования представлена в романе весьма многогранно; в частности, в центре авторского интереса оказываются ключевые категории литературы – сюжет и герой. По мысли Суворова, сюжет – это «укорененность истории во времени. Что такое герой, как не символ этой укорененности? Отсюда – удар по герою...» [6: 385].

Позиция недоверия, неопределенности – далеко не полный перечень того постмодернистского комплекса, которым руководствуется автор романа в его воплощении; одной из важнейших черт отношения к литературе и литераторам становится *смеховая стихия*. Кроме писательского творчества, автор пародирует и смеется над литературоведческим анализом, особенно в его современной форме. Французский писатель Расьоль, сбегающий от возлюбленной, написал «черной краской на белой стене их аскетической спальни выстраданное эмпирическое уравнение», осуществляя таким образом еще один остроумный пародийный выпад в отношении многозначного распространенного термина «дискурс»: «Дискурс – курс на диспепсию, дисменарею, диспноэ, диспропорцию, диссеминацию, диссимилиацию, диссимуляцию, диссипацию, дистоматозы, дисторсию, дисфагию и дисфорию. Лечится только дистанцией. Прощай. Твой дистрофик» [6: 470].

Автор сумел отразить типичские сложные противоречия сообщества талантливых писателей, которые выросли на общей старой доктрине о том, что «литератор обязан творить сообразно высшим законам гармонии – находить согласие там, где любые созвучия слышатся заведомо утерянными» [6: 478]. Такой позиции придерживается,

в частности, Суворов, который все еще пытается упрямо возродить дух прежних эпох, «когда словесность еще почиталась заповедным святылицем, а не казенным хосписом для патологии» [6: 478].

Еще одним важным аспектом, которого касается Черчесов, становится *мотивация*, побуждающая к литературному творчеству; и эта ключевая проблема автором решается в игровом стиле. Так, во время встречи с тремя приглашенными авторами Лира непринужденно беседует с ними преимущественно о природе и издержках литературного труда. На ее вопрос о природе творческого вдохновения, русский писатель Горчаков (побывавший на вилле сто лет назад до Суворова так же, как его английский и французский коллеги) отвечает: «Жизнь и надежда на лучшую жизнь». Пенроуз парирует: «Смерть и надежда, что жизни за нею не будет». Фабьен накрывает их козыри репликой: «Физиология жизни и смерти. В частности, их пограничный рубеж – оргазм» [6: 523].

Ассоциативная цепочка: женщина - вдохновение - литературное творчество, каждый раз в разных вариантах предлагаемая автором на рассмотрение, решается отнюдь не в платоническом ключе, а скорее – эротическом, к которому непосредственно примыкает элемент физиологизма. Автор никогда не избегает «сомнительных» фрагментов, в которых еще недавно художественное изображение сцен плотской любви были полностью или отчасти табуировано. В романе Черчесова подобные смелые сцены как правило являются сложными символами или развернутыми метафорами.

Например, имя хозяйки – *Лира фон Реттау* (точнее, Лира Реттау) – анаграмма морфемы «литература», при этом имя *Лира*, составленное из первого и последнего слогов слова *литература*, - семантический эквивалент вдохновения. Это же касается имени другой героини - *Элит*

*Туреры*, которое в свою очередь является анаграммой того же слова.

Автор формирует художественный текст, основываясь преимущественно на диалогах, в которых актуализируются «силовые линии» доминирующих тем; они «мерцают», вплетаясь в ткань повествования, и снова уходят в подтекст. Такой «мерцающий» способ в изображении побудительных мотивов творчества проясняется в общении Суворова с Веснушкой: «Теперь вам ясно, что я имела в виду, пригласив вас сюда? - говорит она, обращаясь к Суворову, - все творчество – это перенесение. Два варианта: интуитивная попытка оградить благую реальность, вывести за пределы ее страхи, или наоборот, бегство от страхов реальности в лучший мир. Каждый творец выбирает свое...» [6: 200]. Когда Суворов спрашивает, какой путь выбрал ее художник-друг, Веснушка дает неожиданный многозначительный ответ: «Он не выбрал. Он отторгает пути. В том и проблема. Разве вы сами не видите? Всем известно, что в первооснове искусства лежит неумение творить саму жизнь...» [6: 200].

Так же далека от идеализации характеристика людей искусства (включая и литераторов), так называемой богемы. Говоря о весьма успешной карьере бывшей жены Расьоля, очаровательной Бьянки, автор прибегает к определению ее окружения: «На орбите звезды (*Бьянки – М.Х.*) вращались объекты, субъекты и субчики сугубо астрономической величины: все больше корифеи, лауреаты, академики, кавалеры, основоположники «измов» родоначальники «пост-измов», их пост-пост-низвергатели, лидеры направлений...», - откровенно саркастический дискурс, ниспровергающий не только отдельные проявления представителей высшего эшелона современной культуры, но уничтожающие саму ее официальную базу, которую автор склонен скорее назвать «псевдо-культурой». Однако дальнейшие

определения более ординарных ее представителей уже не едко-ироничные, саркастические, а прямолинейно-обличительные: «Случались метеориты поменьше и поплюгавей – долгожители из давно пережитых легенд, маразматичные мантиеносцы, канонизированные склеротики и шамкающие каннибалы, обгладывающие по привычке мумии почивших в бозе великих учителей, дряхлые инсургенты отгремевших восстаний «про» и «контра» чего-то, а также светила тусклее и мельче – из масштаба «светильников» [6: 468].

Рассматривая наиболее актуальные стороны литературного творчества, автор в центр художественного анализа ставит сам феномен литературы; он определяет его также в духе постмодернизма. По мысли главного героя Дарси, «литература – такая же саморазрушающаяся система, как и сам человеческий организм. Разве что более склонная к каннибализму: истребление *homo sapiens* состоялось в ней раньше, чем он сам опостылел себе и начал искать утешение в беспечной теории хаоса» [6: 514]. Если в прошлом веке О. Уальд, перевернув постулат, пришел к выводу, что жизнь копирует искусство, то ныне по мнению Дарси, «в этой паре никто никого не боится. В ней нет лидера вовсе: никто не желает идти вперед» [6: 514]. Рассуждая про себя, он задается вопросом, что значит писательство для «добротного» современного писателя, и приходит к выводу, что это – сочинять на незнакомом ему языке, «которого как бы не существует, хотя давным-давно известны используемые слова...» [6: 355]. Талантливый, ищущий писатель, Дарси задумывается и о других особенностях художественного мастерства. В частности, он полагает, что именно «исчезновение есть лучшая предпосылка сюжета... когда то, что исчезло и стало невидимо, оживает вдруг в нашей фантазии новым, куда более сочным движением – и красок, и смыслов. Можно даже сказать, что исчезновение – отправная

точка всякого творчества: мы не настолько собой хороши, чтоб уметь рассказать то, что *есть*». Дарси приходит к выводу, что в конце концов главное – это воображение, которое только «тем и занято, что непрерывно и тщательно уничтожает, как обещание бедствия, наше *есть и сейчас*» [6: 351]. И это по представлению главного героя – разновидность самоубийства.

Тема «умерщвления» живого объекта затем, чтобы он стал литературным персонажем или явлением повторяется в романе в разных вариациях. В процессе бесконечных диалогов на вилле Бель-Летра проговариваются практически все важнейшие аспекты литературного творчества. «Строительный материал» – художественное слово – всего-навсего «слова – бабочки, слова – веснушки... Ветреные слова...

- Никудышний стройматериал. Потому-то у нас с тобой ничего не строится. К тому же из меня плохой подсобник: я тот каменщик, что ненавидит стены.

- Каменщик-разрушитель. Каменщик-заговорщик. Франкмасон» [6: 52].

С таким ненадежным «стройматериалом» для писателя «все живое – помеха, потому что его не поймешь на кончик пера – ускользнет» (там же). Но и сама жизнь писателя становится призрачной: «Большей частью ведь ты не живешь наяву – ты словно *читаешь* про жизнь, причем раздираешь порой только то, что написано собственным почерком». Художественные пассажи Черчесова полны многозначности символов. Указка на умение воспринимать тексты только с собственной точки зрения – прямая реминисценция на герменевтику, основу которой составляет интерпретация: сколько читателей, столько смыслов одного и того же текста. Так актуализируется одна из центральных авторских оппозиций в непростом, зачастую конфликтном диалоге *автор-литература*.

Для Черчесова писательство – это не только поиски самого себя, – подлинного, настоящего, но и бегство от себя; таков путь писателя Расьоля, который пытается «прикрыть бесчестье позорного, постоянного убегания... от себя самого. От того в себе, что все равно никогда не избыть, сколько бы ты ни тщился вырезать из своего нутра эту опухоль пресловутой *рациональности (отсюда символическая фамилия – Расьоль – М.Х.)*. Для таких «головных» писателей, как Расьоль, фактором, мешающим качеству художественных литературных произведений, становится рациональность, – так Черчесов адаптирует давно случившийся кризис рационализма в отношении своей важнейшей темы – особенностей литературного мастерства.

*Писательство* представляется Суворову не приятным занятием, а тяжелым трудом; в отличие от графоманов, которые, по его мнению, отличаются счастливой привязанностью к сочинительству, – настоящие профи «ненавидят это занятие».

Возможно, одним из препятствий к сочинительству для писателя становится неоднозначное отношение к *самопознанию*: насущная потребность в нем соседствует со страхом. Так, госпожа фон Реттау помечала особенно важные высказывания приглашенных на виллу авторов: «...Я убежден, что ни один человек не может до конца понять свои собственные уловки, к каким прибегает, чтобы спастись от грозной тени самопознания..., не ко мне он обращался, – он лишь разговаривал в моем присутствии, вел диспут с невидимым лицом, враждебным и неразлучным спутником его жизни – совладельцем его души» [6: 63].

Столь же выразительны короткие высказывания, указывающие на относительность «правды» и органичность «лжи», разрушающих веру в чистоту человеческой природы, что является причиной тяжелых авторских сомнений: «Меня заставляли видеть условность всякой

правды и искренность всякой лжи» [6: 64]. Но настоящим проклятием для нарратора становится осознание бессмысленности Логоса, но наряду с этим именно писатель хорошо отдает себе отчет в силе человеческого слова.

По мнению Суворова, автор принадлежит жизни больше, чем она ему. При этом жизнь оказывается не очень «нашей», неполной. В результате все события писателя, история его жизни носит какой-то суррогатный характер, в целом лишается подлинности: «Поняв, что не умеет толком ни согрешить, ни предать, ни уязвить свою душу падением, ни взбунтоваться полетом или прыжком, ни сбежать от того, что *живет* наперекор его устремлениям, ни даже ужаснуться тому, что всего этого он не умеет, Суворов взял реванш, написав за неделю рассказ» [6 :78].

Столь же пессимистичен подход автора к феномену таланта, который вызывает столько кривотолков и разночтений, особенно у «речистых критиков». С точки зрения нарратора, талант – «всего лишь нервное расточительство обладателя кусочка шагреновой кожи, усыхающей по мере того, как надвигается на тебя осознание нестерпимой, неопровержимой, ненадежной и непостижимой подлинности сущего, в котором тебя ровно столько, насколько тебя же и нет» [6 : 81]. Этой позиции неполного присутствия в реальной жизни соответствует и коллективный «портрет» писателя: «... Истощенность сознания, излечиться от которой он не мог уже год, рисовала повсюду, куда ни бросил взгляд, размытый автопортрет – неряшливый человек с пустыми глазницами и вялым провалом рта, где, как в черной дыре, гибли рой за роем невнятные образы и слова... От нечего делать, слепотыча глазом в окно, он додумывал скуку узорами формул: настоящее, как ни старайся его обелить, – всегда черновик, исчерканный подробностями нашего бесполезного дрейфа



по навязанным дневным светом бессоннице» [6: 43].

«Раздвоенное» состояние автора, когда он вынужден быть в любой жизненной ситуации и одновременно наблюдать за ней со стороны, формирует по выражению автора «дефект зрения»: «Чего не дано человеку, так это уместиться в себя целиком» [6: 366].

#### **Результаты.**

Рассматривая наиболее актуальные стороны литературного творчества, автор в центр художественного анализа ставит сам феномен литературы; он определяет его скорее в духе постмодернизма и неофрейдизма. Писательство, по представлению автора, становится компенсацией неподлинности реальной жизни. Теряет подлинность все без исключения, даже любовь как самая сильная, «последняя» мотивация. При этом возлюбленный как бы раздваивается, «отлетает» от действия, чтобы наблюдать за ним со стороны, с тем чтобы позже запечатлеть в творчестве эти наблюдения в деталях и подробностях.

#### **Заключение.**

На примере творчества Алана Черчесова можно говорить о несравненно расширившемся и углубившемся представлении современных писателей о природе литературного творчества. Осетинский прозаик высвечивает множество аспектов этой проблемы, решает художественные

противоречия и аксиологические дилеммы в духе постмодернизма, снижая привычный регистр значимости литературного творчества, творческой индивидуальности, литературы в целом.

#### **Выводы.**

Автор актуализирует свойство художественного слова, а именно, его уязвимость, сиюминутность. В результате он теряется за обманчивыми образами бытия, что соответствует «бренности» слов. А. Черчесов особенно остро подмечает авторское состояние неопределённости, неполноты художественного повествования, постоянной нужды в поисках верных образов, лексем.

Одним из важных аспектов исследования «писательской судьбы» для Черчесова становится проблема эмпирической реальности в жизни автора.

Черчесов «вдыхает» жизнь в теоретическую постмодернистскую концепцию «смерть автора», которая заключается в отчуждении авторского я после написания художественного текста. «Убийца» как персонаж появляется именно поэтому: чтобы воссоздать персонаж на бумаге, его следует символически убить. Автор проигрывает жизнь в угоду художественному нарративу, поэтому он озвучивает логически выверенную мысль «убийцы» (нарратора, автора):

#### **Примечания:**

1. Гоголь Н.В. Мертвые души. Москва, 2009.
2. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. Санкт-Петербург, 2011. Предисловие.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Санкт-Петербург, 2012.
4. Пастернак Б.Л. Свеча горела. Москва, 2016. С. 177.
5. Хакуашева М.А. Современная адыгская русскоязычная литература: некоторые аспекты художественной эволюции. Нальчик, 2017.
6. Черчесов А. Вилла Бель-Летра. Москва, 2006.

#### **References:**

1. Gogol N.V. Dead Souls. Moscow, 2009.
2. Lermontov M.Yu. Hero of our time. St. Petersburg, 2011. Foreword.
3. Bulgakov M.A. Master and Margarita. St. Petersburg, 2012.
4. Pasternak B.L. The candle was burning. Moscow, 2016. P. 177.

5. Khakuasheva M.A. Modern Adyghe Russian language Literature: Some aspects of artistic evolution. Nalchik, 2017.

6. Cherchesov A. Villa Belle-Letra. Moscow, 2006.

*Статья поступила в редакцию 20.10.2022; одобрена после рецензирования 14.11.2022; принята к публикации 26.12.2022.*

*The paper was submitted 20.10.2022; approved after reviewing 14.11.2022; accepted for publication 26.12.2022.*

© М.А. Хакуашева, 2022