

Особенности поэтики Н. Куека (на примере повести и трех рассказов)

Мадина А. Хакуашева*

Аннотация

Статья посвящена творчеству Н. Куека — адыгского писателя-новатора, который сформировал неповторимый идеостиль, одним из первых в национальной литературе претворил новые литературные жанры, такие как роман-миф, повесть-притча. В своей повести «Превосходный конь Бечкан», ранних рассказах «Ханах», «Гость», «Мать абадзехов» автор через художественный дискурс подвергает ревизии некоторые важные аспекты адыгской истории, многие из которых обрели устоявшуюся официозную интерпретацию.

Ключевые слова: черкесская литература, поэтика, Кавказ, Адыгея

Features of N. Kuyok's Poetics

Abstract

This article is devoted to the work of N. Kuek, an Adyghe writer-innovator, who formed a unique ideological style, one of the first in the national literature to introduce new literary genres, such as the mythic fiction, the parable. In his story "The Excellent Horse Bechkan", the early stories "Khanakh", "Guest", "The Mother of the Abadzekhs" the author through the artistic discourse revises some important aspects of the Adyghe history, many of which have found an established, semi-official interpretation.

Keywords: Circassian literature, poetic, Caucasian, Adyghea

* Хакуашева М.А., доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора адыгской литературы КБИГИ. E-mail: dinaarma@mail.ru. (Дата отправления статьи: 09.09.2017, дата принятия статьи: 02.10.2017)

Творчество выдающегося адыгского писателя Нальбия Куека (1938 — 2007) стало одним из самых значительных явлений в современной адыгской литературе. Н. Куек — поэт, прозаик, драматург, детский писатель, публицист - писатель-новатор, который сформировал неповторимый идиостиль, одним из первых в национальной литературе претворил новые литературные жанры, такие как роман-миф, повесть-притча.

Роман «Вино мертвых», повести «Черная гора», «Лес одиночества», «Великолепный конь Бечкан», рассказы - произведения, написанные в манере *поэтической прозы*. Такая особенность соответствует тенденции в адыгейской литературе: «Бурное, плодотворное становление жанров прозы в 60-80-х годах в адыгейской литературе, - отмечает Р.Г. Мамий, - было продиктовано самой жизнью: человек стал выше, чем события. В творчестве адыгейских авторов, таких как Х. Ашинов, П. Кошубаев, С. Панеш, Ю. Чуюко, Х. Теучеж и ряд других писателей... наиболее ярко проявилось такое мощное стиливое течение, как *лирическая проза*» (Мамий 42-43).

Вместе с тем, произведения автора являются своеобразной литературной стилизацией адыгской версии Нартского эпоса и фольклора, в которых художественное пространство обретает особое свойство многомерности. В романе «Вино мертвых» автор создает свой, *новый миф – литературный*. Это позволяет говорить о создании произведения в жанре романа-мифа, впервые отчетливо воплощенного в творчестве современного кабардинского поэта Х. Бештокова.

В творчестве Н. Куека нашли отражение основные онтологические категории адыгской мифологии, такие как инициация, трансценденция, игра, которые воплощены в трансформированных мифологических мотивах и образах, преимущественно архетипических (Хакуашева 226-308).

Важным аспектом творчества Н. Куека оказывается художественная ревизия адыгской истории. Автор реализует собственный взгляд на исторические события, многие из которых обрели устоявшуюся официозную интерпретацию, сформированную и утвердившуюся преимущественно в советское время. Тем не менее, историографическая позиция автора

совершенно независима и бескомпромиссна, лишена какой бы то ни было идеологической, социально-политической конъюнктуры. Писатель одним из первых артикулирует собственный художественный *взгляд изнутри* истории адыгского народа, во многом созвучный с точкой зрения демократически настроенной адыгской интеллигенции как советского, так и постсоветского периодов.

Н. Куек касается самых значительных исторических вех, оказавших судьбоносное влияние на исторический вектор национального развития: трагическую историю Кавказской войны (повесть «Черная гора»), историю адыгского просветительства и конфликт с фанатично-настроенной частью духовенства (рассказ «Гость»), революция 1917 года (рассказ «Ханах»), период Второй мировой войны («Превосходный конь Бечкан»), наконец, общий взгляд на историю адыгского народа, мастерски реализованный в небольшом романе «Вино мертвых», в котором автор органично совместил исторический и мифо-эпический планы.

В повести «Превосходный конь Бечкан» автор обозначает болезненный процесс постепенного упадка традиционного образа жизни и культуры адыгов. Знаковым образом становится главный герой Салих, «лесной человек», как его называют односельчане, так как из своих восьмидесяти лет шестьдесят он провел в лесу, чувствовал в нем «намного свободнее и уютнее, чем с людьми» (Куек 469).

Человек, укорененный в природе («лесной человек») и две лошади – Абекуш и ее сын Бечкан как естественные природные существа — неслучайные персонажи, потому что для Куека именно животные и природные люди — своеобразные индикаторы, безошибочно определяющие степень утраты подлинных ценностей жизни. Подобная позиция — неновая в мировой литературе, – деструктивное начало любой цивилизации отстаивал Л. Толстой, Генри Торо, провозгласивший природную сущность (в интерпретации Торо - «дикость») как животворную основу любого живого существа, в том числе человека. Еще раньше Жан-Жак Руссо, видевший единственный способ для полноценного существования человека на фоне естественного природного ландшафта, провозгласил лозунг «Назад, к самой

природе!». Органически вписанные в природу, главные герои повести Н. Куека являются единственными выразителями должного пути развития социума и космоса. Автор в своей обычной манере постоянно апеллирует к природному единству природы, животных и человеку. В эту гармоничную сферу входит отнюдь не все человечество, а отдельные люди (их условно можно назвать *homo naturalis*), которые являются подлинным продолжением природы, ее высшим гуманистическим воплощением. Вот, например, самоощущение взрослого коня Бечкана, выполненное в типичном пантеистическом духе: «Бечкан впервые ощутил себя всего. Он был частью этой нахлынувшей воды, легкого движения воздуха вокруг него, оживших и засверкавших трав... Он с нежностью ощущал, как порывистые дуновения воздуха охватывали его точеную голову, стекали по шее, шевеля гриву, и, расширяясь по гладкой спине, разбегались по всему телу...» (там же 468).

Автор отнюдь не склонен к идеализации человеческих ценностей, более того, он вводит в повествование фигуры лошадей будто бы для того, чтобы противостоять эготизму.

Коневодство — центральная отрасль не только хозяйственной жизни, но и традиционной культуры адыгов; тысячелетия люди и лошади составляли единый тандем, присутствие лошади во всех областях жизни было совершенно неотъемлемо в хозяйственной, военной практике народа, постепенно оно прочно вошло в народный миф, фольклор, стало центральным концептом адыгского культурного и духовного космоса. Адыги вывели блестящие породы ездовых лошадей, таких как Шолох, Абекуш, Бечкан и других, собственно, имена литературных героев — лошадей в повести и происходят от названия пород. Старик Салих вырастил, любовно выпестовал сначала Абекуш (соответствующей редкой породы), затем ее сына Бечкана (рожденного от жеребца породы бечкан).

Время нарративного действия повести — период Великой отечественной войны. Автор дает позитивную оценку конкретному историческому общественному явлению или феномену, исходя из принципов подлинного гуманизма, надежным маркером которого является «хорошее отношение к

лошадям». Такой аксиологический принцип отнюдь не случаен, – по мере развития сюжета образ Абекуш превращается в символ чистой природной сущности, наделенной физическим и духовным совершенством, врожденным благородством, высшей интуицией. «Ухоженная кожа Абекуш легко угадывала малейшие изменения в воздухе и свете, уши улавливали легчайшие шорохи, она знала, какие травы в какую пору дня слаще. Она угадывала по шелесту и меняющемуся цвету листьев на деревьях, по поведению животных и насекомых в лесу – будет ли теплый дождик или грянет гроза, в ее теле не было ни одной клеточки, которую она не ощущала бы ежеминутно» (там же 501). Но такой высокой ступени индивидуальной эволюции Абакуш смогла достичь лишь благодаря ее хозяину Салиху, его неусыпной заботе, любви и пониманию: «Ничто не мешало ей чувствовать себя лошадью, наоборот, все, чему она училась у Салиха, укрепляло в ней ощущение, что она – существо со своими особенностями. Более того, чем явственнее проявляются присущие только ей черты, тем лучше и ей, и Салиху. Она знала, что с каждым днем становится сильнее, в ней проявляются новые свойства, помогающие понимать окружающий мир, и ничто не угрожает ее существованию. И все это благодаря одному человеку» (там же).

В описании ощущений Салиха, связанных с восприятием Абекуш, автор сумел передать особый невербальный тип реакции. Эта особенность обусловлена тем, что адыгский менталитет значительное время формировался в условиях военной демократии и обусловил аскетический образ жизни с минимальной вербальной нагрузкой и максимальным объемом действенных реакции. Иначе говоря, в основе традиционной жизни адыгов лежала философия чувственного ощущения и действия в гораздо большей степени, чем у «вербальных» народов, долгое время имеющих письменность. Это, например, передано через восприятие Саида, который ощущает красоту лошади «сердцем», а не словом: «Никто не видит истинной красоты лошади, ее надо чувствовать так, чтобы словами невозможно было передать. Слова — тень того, что чувствуешь сердцем» (там же 502). Взгляд художника, свободный от

утилитаризма, переводит объект наблюдения в категорию прекрасного: «Разве он (офицер — М.Х.) не видит, что Абекуш прекрасна и без движений? Разве не прекрасно летнее дерево, стоящее одиноко на просторе, или тихая вода в прохладной тени нависающих веток высоких деревьев, или погожий день, с утра до вечера облагораживающий мир?.. Абекуш красива тем, что ты тоже становишься красивым вместе с ней, и все, кто это видят, тоже становятся красивыми» (там же 503).

Однако сдержанное отношение к слову — проявление любви и уважения к нему, эта мысль заключена в авторских комментариях: «Народ, к которому я принадлежу, придумал самые красивые слова. Многие поверили этим словам. Только словом можно рассказать о себе, чтобы о тебе узнали другие. Есть еще другие способы, но слово сильнее всего — так считают люди» (там же 419). Однако автор точно отражает парадоксальность, амбивалентность народного восприятия по отношению к слову: «Но слово — только звук. Только — это даже слишком, но как иначе?» (там же).

Главный герой встречает партизан, которые связывают Абакуш с намерением ее убить и пустить на мясо. Они убивают старика Бечира только потому, что он оказался невольным свидетелем преступления командиров партизанского отряда, ранят Саню, русского мальчика, усыновленного Бечиром, самого Салиха. Автор не склонен идеализировать все партизанское движение, среди народных «защитников» нередко находились криминальные элементы, личности с темным прошлым. Однако, согласно художественной логике, сама война превращается в причину зла даже для бойцов сопротивления. Так, партизаны, встреченные Салихом, Бечиром и Саней - закономерный «продукт» войны с резко деформированной психикой: «стертой» нравственностью и полной утратой гуманистического начала.

Напряженное размышление автора относительно природы войны, насилия, мирового зла приобретает характер глубинного разностороннего философского поиска, направленного в том числе на область бессознательного. После трагического столкновения с партизанами главный герой Салих видит сон, который отчасти освещает проблему невинных жертв войны.

«Почему ты убил Хромого Бечира, ы?» – спрашивает его Салих. «Он бы донес на нас!» – «Но в чем он виноват?» – «А разве убивают только виноватых, Салих? Идет большая война, убивают тысячи. Кто спрашивает, виноваты они или нет? Ты родился, значит — уже виноват» (там же 480).

Сон как художественный прием, приоткрывающий глубины бессознательного, достаточно активно используется современными русскоязычными адыгскими авторами, такими как Ю. Шидов, А. Макоев, А. Балкаров и др.

Вторжение немецко-фашистских оккупантов заканчивается повторным ранением Салиха; его Абекуш, «никогда не знавшая ни хомута, ни хворостины, ни окрика, сама все понимавшая в полуслова, с легкого движения или мягкого прикосновения» (там же 499), была запряжена в старую телегу, превращена в тягловую лошадь.

Однако среди немцев находится офицер — подлинный знаток лошадей, который сумел по достоинству оценить Абекуш и намерен увезти ее в Германию в коммерческих целях для разведения редких дорогостоящих пород.

Автор сталкивает благородное животное с целым рядом испытаний, которые грозят ему гибелью исключительно по вине человека, — одной из них является технократия. Заместитель председателя колхоза на всей скорости врезается в табун лошадей на мотоцикле, сбивает и калечит Абекуш. Он жалеет не прекрасное живое создание, а свой «пострадавший» мотоцикл, и на правлении колхоза пытается доказывать, что машина «стоит намного больше, чем весь этот нищий табун, и он заставит Лекура и Салиха расплатиться за него» (там же 513).

Технократия, постепенно коммерциализирующая действительность, убивающая живое чувство, становится подлинным злом, - превращается в «Железного Волка» в одноименном романе адыгейского писателя Юнуса Чуюко, разрушает традиционный, веками сложившийся уклад, разъединяет и ожесточает людей, - именно к таким выводам приходит читатель при чтении художественных произведений современных русскоязычных адыгских писателей - Ю. Шидова, А. Макоева, А. Балкарова, В. Мамишева и др.

Драматизм сюжета к финалу стремительно нарастает, художественный дискурс постепенно начинает напоминать предапокалипсис: приходит к завершению все, что составляло смысл, цель и гордость всего адыгского народа. Неотъемлемый образ традиционной народной жизни — племенные скаковые лошади, обретшие мировую славу, в пространстве художественного хронотопа больше никем не ценятся, кроме Салиха, Лекура и мальчика Сани. «Разве людям сейчас до каких-то лошадиных пород? — думал Салих. — Они их в скотину обыкновенную превращают, уничтожают в них столетиями возвращенные качества. Как бы они сами тоже не оскотинились» (там же 525).

Лекур - «косолапый», «кривоногий», как его дразнят женщины, при этом — чуткий художник, влюбленный в красоту, который в разных ракурсах пытается изобразить образ любимого коня Бечкана. Своей странностью, нелепостью внешнего облика, манер, он несомненно несет печать «юродивого», «блаженного», столь узнаваемого персонажа в русской классической и советской литературах. Эти черты на самом деле маркируют святость, чистоту, «внеземное» высшее назначение этого типа персонажей. Таким же образом Лекур для автора — человек мира. Не случайно он связывает его с любимым и столь распространенным образом бога-кузнеца Тлепша, который, очевидно, способен своими руками «выковывать» новый мир: «Лекур, сцепив руки на затылке, прилег и стал представлять: «Я великан, мои ноги лежат в воде, спина перекрыла русло, плечи покоятся на стволах больших деревьев в лесу, а голова достает до облаков. Вот птицы садятся мне на грудь. Если пошевелюсь, вспорхнут птицы, заволнуется вода, обрушатся берега» (Кук 485). За юмористической, иронической авторской коннотацией образа героя-фантазера, воображающего себя великаном, скрывается подлинное отношение автора к Лекуру как истинному герою, — он бросился в бурную реку, чтобы спасти Салиха и бесценную лошадь Абекуш, и только чудом уцелел. Но благодаря усилиям Салиха, Лекура и Сани избежал гибели сын Абекуш — Бечкан, который по сути символизирует спасенное будущее.

Эти персонажи олицетворяют «хранителей», которые отвечают за сохранение прекрасных лошадей. Но присущая Н. Куеку полисемичность неизмеримо расширяет рамки художественного текста и формирует символический план восприятия этих (и других) литературных героев, а также самого контекста. Салих, Лекур и Саня символизируют реальных немногочисленных представителей адыгской культуры, которые не только способны понять и отдифференцировать подлинные высшие духовные ценности древней адыгской народной культуры, сформированные тысячелетней сложной историей становления, но и отстоять их любыми путями, даже ценой собственной жизни. Драматизм художественного подтекста обусловлен наличием символических исторических аллюзий, связанных с трагическими вехами реальной истории адыгского народа: трагедии второй мировой войны, обозначенной сюжетом повести, Кавказской войны, которая нанесла адыгскому народу невосполнимые потери не только в отношении численности (в результате войны на исторической родине, как известно, осталось лишь 5% населения), но и всех сфер традиционной культуры, в том числе – коневодства, основного промысла адыгов. Автор может не прибегать к исторической или художественной риторике, но невербальный, неартикулируемый исторический контекст так или иначе «мерцает» за счет недосказанностей, пауз, неопределенных отсылок к трагическому прошлому, которые вместе создают довольно плотный информационный и эмоциональный фон для посвященных.

Культовое отношение к лошадям сквозит в описании Бечкана, – образ коня и человека сливается в единый вневременной портрет, вписанный в пролонгированный разностадиальный исторический хронотоп пантеистического восприятия: «Люди должны понимать, что быстрые ноги Бечкана — это их ноги, легкие, сильные, стремительные ноги наши предков, теперь только наши сердца могут быть такими. Разве можно уничтожить бег наших сердец, их полет?.. Ноги Бечкана рождены землей и для земли, это и наши ноги. Глаза Бечкана — это и наши глаза: мягкие, кроткие, ясные, глубокие, они видят мир таким, каким он рожден в первый день творения... Бечкан не думает: для меня

воды текут, дожди идут, травы растут, а видит себя вместе с ними, он тоже течет, идет, растет, дышит, светит...» (там же 529).

Неслучайно в древней истории греков и адыгов длительный период сосуществования на черноморском побережье привел к взаимной аккультурации, в результате которой родился, в том числе, мифологический образ кентавра как следствие особой укорененности лошади в быту и культуре людей. Образы Абакуш и Бечкана символизируют адыгский народ, именно поэтому они становятся этическими и нравственными маркерами художественного текста.

Художественные произведения Н. Куека как правило подчинены единому стилю: текст насыщен философской символикой, в нем сохраняется приверженность эпическому повествованию, чаще по принципу эпической стилизации, например, в описании Бечкана: «Страшен был вид Бечкана. Он разрывал туман своим бегом, грива его металась в воздухе, из ноздрей полыхал огонь, а из-под копыт взметались искры. Стало тихо, Бечкан бежал через проход, образованный лошадьми, от его звонкого и гневного ржания дрожали даже травы» (там же 512). Характерно, что автор прибегает к художественным средствам выражения, типичным для эпического текста – экспрессии, гиперболе. Однако этот прием реализуется, чтобы описать чудо-коня в мечтах одного из героев повести Лекура, когда тот в отчаянной попытке отыскать справедливость воображает «превосходного коня Бечкана», который приходит ему на помощь, чтобы защитить свою мать — кобылицу Абакуш. Так в повести реализуется тенденция «снижения» эпического стиля, к которому автор прибегает в некотором пародийном ключе. Автор склонен к созерцательности, риторическому вопрошанию, афористичности: «Жизнь леса начинается в его корнях, но кто может увидеть их, а если и увидит, что он может понять?» (там же 469).

Н. Куек широко использует идею анимализма – «интроспективный, психолого-ориентированный подход к познанию животного и репрезентации его в различных сферах культуры, исходящий из признания факта наличия в животном чувственного и разумного начал» (Белогурова, 2011), поэтому

главным героем, способным выполнять необходимую смыслообразующую и структурообразующую функции, становится животное-нарратор. *«Как раз субъектность нарратора и обуславливает его притягательность в литературе»* (Шмид 64).

Через культовый образ Тлепша, одного из центральных богов адыгского языческого пантеона, автор преломляет категории пространства и времени, демонстрируя их относительность, незавершенность в людском измерении. Образ Тлепша — ключевой в творчестве Н. Куека. Кроме романа «Вино мертвых» он представлен в эссе **«Тлепш»**. Автор бесконечно далеко отодвигает виртуальную камеру художника от хронотопа, привычного обыденному сознанию; только приняв иное, «божественное» зрение, пространство и время обретают истинные очертания. Так, с точки зрения вечности, то есть «божественной», присущей богу Тлепшу, устраняется само понятие смерти: «Умер, исчез...» - это неправда. Упавшее дерево — уже не дерево, но деревом назвали не его, а то время, которое оно обозначило собой. Перед тем, как упасть, оно долгое время, если мыслить как люди, готовилось к жизни в другом образе. Убывший из леса пребывает в реке, в небе...» (Куек 540). По мысли автора, смерть, - переход в другую форму, перемещение в иную стихию, но не исчезновение. Жизнь каждого человека тоже не имеет конца, на самом деле это — бесконечная трансформация и метаморфоза: «Меняются поколения, их страдания — то, что они называют душой — вместе с очертаниями их лиц возносятся к небу и дальше, движения их, как и тени, растворяются в воздухе, их плечи, спины и руки, уставшие от забот, вырастают в поля и леса, обретая новые очертания» (Куек 540). Не пропадает ничего, любой взгляд, движение, слово остаются в мире: «Все, что случается с людьми — не для них, а для мира, но они этого не знают» (там же 541). Жизнь людей не отделима от мировой стихии, люди, все сущее на земле — от одного источника: «Только он один ощущает каким-то ему самому неизвестным глубинным чувством, что все в этом мире вскормлено одной пищей и никто не узнает никогда, что раздробило их, лишив памяти о случившемся, и теперь детям

одной матери суждено во веки веков жить врозь и истреблять друг друга» (там же 544).

Центральной идеологической стратегией творчества Н. Куека оказывается философская *концепция пантеизма*, в основе которой лежит идея, объединяющая и отождествляющая Бога и мир. Она в «концентрированной» форме присутствует в рассказе «Тлепш», ее можно рассматривать как модель литературного инварианта, хотя его конкретные воплощения или их реминисценции присутствуют в разных художественных произведениях автора.

Н Куек фиксирует внимание на излюбленных феноменах, таких как *свет, звук*, встречающихся в повести «Черная гора», «Вино мертвых»; *вода, ветер, небо* рассматриваются не только как природные и эстетические явления, - в их основе заложен антропоцентрический концепт. Но именно вследствие однородности стихий и человеческой природы первые несут угрозу, поэтому автор отчуждает их: «Околдованный водой теряет твердость в руках. Убежавший с ветром не чувствует своих ног. Ушедший в небо не знает ни верха, ни низа» (там же 547).

Афористичный, почти бессюжетный художественный текст, в котором определено просматривается элемент эпической стилизации, характерный для творчества Н. Куека в целом, создает предпосылки для художественных сентенций, которые тем не менее, воспринимаются достаточно органично.

Бог Тлепш тоже смертен, но не в обычном смысле, - также, как человек, он конечен в одной из множества своих ипостасей, в которые бесконечно воплощается. Знаменательно, что Тлепш начинает меняться (etc. умирать) лишь тогда, когда рождается его солнечный ребенок от Адыиф (адыгейский аналог кабардинского мифологического персонажа Адиюх — М.Х.). Таким образом, одно из божественных воплощений Тлепша исчезает тогда лишь, когда появляется его экзистенциальная замена. Так персонифицируется авторская концепция духовной преемственности.

Обобщая образ Тлепша в контексте всего творчества Н. Куека, можно говорить о нем как о Богочеловеке, союзнике самого Бога,

который помогает в усовершенствовании божественных сущностей.

«Наиболее радикально вопрос о теургии, о человеке-творце, соратнике Бога в деле спасения мира, себя самого, восхождения на новую бессмертную онтологическую ступень, с которой открывается бесконечность преображающе-творческой работы в Божьей вселенной («восьмой день творения»), Бердяев высказал в своей программной книге «Смысл творчества» (М., 1916): «Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее... Теургия есть действие человека, совместное с Богом, – богодейство, богочеловеческое творчество» (Бердяев, *Смысл...* 236). «Человек призван быть творцом и соучастником в деле Божьего творения», – писал он в статье «Спасение и творчество» (Бердяев, *Спасение...* 357).

В рассказе «Ханах» Н. Куек одним из первых сумел отразить специфику исторической ситуации адыгского общества после революции 1917 года. Сюжет рассказа прост: главный герой встречается в лесу вооруженный отряд красногвардейцев, между ними возникает конфликт, и один из примкнувших к «красным», соотечественник Ханаха, убивает его. Весьма показателен небольшой фрагмент, который отражает «историческое бессознательное» адыгского народа (а именно западных адыгов) после октябрьских преобразований: «Вечером по аулу разнеслась весть о том, что завтра придут «красные». О них рассказывали, что они убивают всех мужчин без разбору, наводят какие-то иные порядки – то ли русские, то ли большевистские, потому и скинули царя. «Ну, скинули царя, а мы здесь при чем?– думал Ханах. – Пусть живут, как хотят, а у нас нет ни царя, ни князя... Скинули царя, пусть живут без него, если им не нужен, мы же не ставили его над ними. Не родственники, не гости... Зачем в нашем ауле наводить свои порядки?» (Куек 552).

Диалог между красногвардейцем и Ханахом демонстрирует абсолютную непроницаемость двух позиций по отношению друг к другу:

«Он сделал к мужику один шаг и сказал поостроже:

- Ты... Чего? – Ханах с трудом подбирал слова. – Чего хотите?

– Чего хотим? – мужик держал в зубах сигарку, боясь пошевелить руками. - Идеи в аул. Советскую власть...

– Ты красный?

– Да, красный.

– Чего вы хотите?

– Так я говорю же, браток: установить у вас советскую власть.

– Я не знаю про эту... власть. Ты меня спросил, хочу я этого?

– Спросим, когда будем в ауле.

– В ауле... Ты меня спроси, вот я сейчас – аул.

– Ты знаешь, что такое советская власть?

– Не знаю, а ты хочешь привезти ее в аул?» (там же 557).

Этот диалог отвечает на множество вопросов, которые могли быть заданы в эпоху советской модернизации. Центральным понятием красногвардейца, который силится разъяснить адыгу Хануху суть теории «красных», по которому опознается «свой», становится определение «бедный»:

«– Эта власть для таких, как ты и я. Ты же бедный?

– Почему я бедный? Руки есть, я не калека.

– В ауле есть люди богатые?

– Богатых нет, есть побогаче меня.

– Вот я и говорю.

– Что «вот»? Лучше и больше работают, потому и богаче» (там же).

По мнению «красного», бедность — всегда результат эксплуатации, с чем Ханух не может согласиться, для него богатство – законный результат труда:

«– Они же эксплуататоры, заставляют на себя работать!

– Никто никого не заставляет, работай, ешь...

– Не знаю, как тебе объяснить... Не думаю, что ты хорошо живешь. Люди должны жить одинаково» (там же).

«Люди должны жить одинаково» — еще один утопический тезис эпохи социализма, который сразу же опровергается главным героем, которого уважают в ауле за здравомыслие и

справедливость: «Люди рождаются разными, как им жить одинаково?» (там же).

Среди адыгов начала XX века не было крупного производства, как не было класса пролетариата, капиталистов, соответственно, не сложилось капиталистических производственных отношений. Аграрные общины позволяли распределять сельскохозяйственную продукцию в соответствии с объемом реального труда. Диалог главных героев происходит «изнутри» двух различных общественно-экономических формаций с соответствующими разными структурами. Персонажи представляют точки зрения двух разных эпистемологических позиций, результатом является полное взаимное непонимание, которое обречено перерасти в конфликт. Революционная ситуация, по мысли автора, насильственно экспортированная на чужеродную почву народов Северного Кавказа, являлась для адыгов искусственно привнесенной, навязанной.

На коротком, но весьма показательном диалоге автор показывает не только абсурдность и неприятие революционных преобразований в адыгской среде, но и полное отсутствие ясности в сознании «истинных» носителей красного движения. На вопрос Ханаха, что же такое советская власть, боец оказывается бессилем объяснить суть теории «красных», он отвечает: «Ты поймешь это, комиссар хорошо расскажет» (там же). Другой раз на вопрос Ханаха «Люди рождаются разными, как им жить одинаково?» он снова повторяет: «Это сделает советская власть... Комиссар бы хорошо рассказал» (там же 558).

После короткого отсутствия красноармеец снова появляется и предупреждает Ханаха, чтобы он быстро скрывался, так как его хотят убить. Таким образом, «врагами» красных становятся здравомыслящие люди, которые отказываются понимать абсурдные «тезисы».

В новелле «Ханах» революция для адыгов представляется жестоким террором, в процессе которого в первую очередь погибают лучшие представители народа, последовательные нонконформисты. Но наиболее острый драматизм повествования заключается не только в революционной модернизации как таковой, - она способствует расколу социума и последующему

самоуничтожению адыгов, катастрофическому после Кавказской войны.

Таким образом, риторика высокой «цивилизаторской» миссии, прикрывающей все виды колонизаторской экспансии, была свойственна, по мысли Н. Куека, и периоду революционных преобразований. «Духовное притяжение – единственный род притяжения в ряду иных способов его обеспечения (военных, административных, и т.п.), подразумевающий абсолютную непринудительность ответного культурного и душевного движения. Прибегая к понятию «цивилизации», Федотов артикулировал уровень историко-культурной общности высшего порядка, сущность и притягательность которой обусловлены «культурным элементом», – именно это понятие позднее введет А. Тойнби в свою характеристику цивилизации» (Султанов 71-72). Таким образом, навязанная революция, которая по определению несет прогрессивную цивилизационную модель жизни, оказывается лишена своего главного ядра – «культурного элемента», «подразумевающий абсолютную непринудительность».

В своей статье «Национальная культура нуждается в защите» Сафар Абдулло пишет: «Между историей, культурой и природой существуют глубинные причинно-следственные связи. Когда нарушается диалектика этих связей, то происходят аномалии в развитии любой национальной культуры, непременным условием естественного, нормального развития которой является отсутствие диктата, нажима, силовых методов в управлении, искусственных преград» (Абдулло 27).

Н. Куек подмечает нетипичные «новшества», которые можно воспринимать как художественные детали, но они дополняют и придают иронический оттенок той «новой социалистической жизни», которая дошла и до адыгских аулов: «Как нужно вести себя с осенними дождями? Когда они начинались, мужчины собирались небольшими группами и начинались длинные разговоры. Стали играть в лото, появились карты, кое-где начали пить русскую водку» (Куек 552). Характерно, что «длинные разговоры» так же были нехарактерны для адыгов, как карты,

лото и русская водка. Повторяющийся образ «серого» зятого дождя, внушающего тревогу, постепенно становится метафорой новой власти, деструктивного нового времени, – Ханаха убивают в такой дождливый день, иначе говоря, он становится жертвой революционных преобразований.

Герой Н. Куека — гармоничный, «природный» человек, находящийся в гармонии с природой и самим собой. Именно поэтому он находит уважение в социуме. Таким героем становится Ханах, личные качества которого служат безошибочным индикатором реального качества «новой» жизни, с которой он оказывается несовместим.

В рассказе «Гость» в сдержанной манере повествуется об убийстве на почве инакомыслия. Известный эфенди принимает гостя, который оказался в «степях Бжедугии». Собеседники ведут спокойный разговор, при этом гость не противоречит, не спорит с уважаемым представителем духовенства, который значительно старше его, но оба понимают, что выражают полярные точки зрения. На ночь гостя приглашают в отдельную комнату для ночлега, к нему заходит слуга, который приносит скромный ужин — кундысу (кислое молоко с адыгейского, кундапсо – каб., кумыс — тюрк. - М.Х.) с лепешками. Выпив его, гость умирает.

Для читателя гость остается безымянным, в авторских комментариях и прямой речи даются лишь некоторые скромные сведения о его личности: «Он вышел в соседнюю комнату, где ему приготовили постель, поставил у кровати табурет, достал из саквояжа бумаги. Ему захотелось немного поработать. Русский царь отказал ему в издании второй книги, он усмотрел в ней чрезмерную любовь к своему народу, с которым он воевал уже несколько десятков лет. Тщетно он надеялся на его великодушие. Мало кто понимает мои сокровенные желания, я и к этому привык, – думал гость» (Куек 571).

В образе главного героя без труда опознается исторический прототип - князь Султан Хан-Гирей – писатель, фольклорист, создатель азбуки родного языка, основоположник этнографии и исторической науки адыгов (черкесов), автор проектов по «гражданскому устройству» своего народа, своими произведениями внес значительный вклад в адыгскую литературу

и культуру. Период недолгой жизни С. Хан-Гирея (1808-1842) пришелся на разгар колониальной войны на Кавказе, развязанной царским правительством. Российская политика использовала все рычаги влияния, в том числе, среди адыгских аристократов; так, из княжеской и дворянской среды выделялись наиболее перспективные молодые люди и отсылались на обучение в Петербург в качестве аманатов. В этом смысле судьба Хан-Гирея вполне типична: он окончил в Петербурге кадетский корпус, в 1837 году вступил в должность командира Кавказско-горского полуэскадрона, был назначен полковником и флигель-адъютантом императора Николая I, позже – командиром царского конвоя. С 1837 по 1840 годы участвовал в русско-персидской, русско-турецкой войнах, военных операциях на территории Польши.

Кавказская война воспринималась Хан-Гиреем как личная трагедия, известно, что он не принимал участия в военных событиях на Кавказе, – возможно, для уклонения от военной службы на Кавказе им были предприняты какие-то личные усилия. Пытаясь в какой-то степени заблокировать колониальную политику царского правительства России, остановить кровопролитие, Хан-Гиреем был детально разработан проект мирного завоевания Кавказа, который не получил должного рассмотрения. Позже сенатор Г.И. Филипсон написал об этом в своих воспоминаниях:

«Возвращаюсь к весне 1837 года, когда Вельяминов был уже там. Он молча ходил взад и вперед, по временам косясь на мой портфель; наконец, не выдержал и спросил с неудовольствием: «Да что это у тебя, дражайший, сегодня так много к докладу?» Тогда только я спохватился: «Это, ваше превосходительство, проект покорения Кавказа флигель-адъютанта полковника Хан-Гирея, присланный военным министром на ваше заключение».— «А, пусто-болтанье! Положи, дражайший, на стол, я рассмотрю». Я положил в одно из отделений его письменного стола и более года видел его там же, только с возраставшим слоем пыли» (Филипсон).

Несколько месяцев спустя, осенью 1842 года Хан-Гирей умер в своем доме, в ауле Тлюстенхальб (ныне Республика Адыгея), там

же похоронен. Предполагают, что он был убит, выпив отравленный кумыс, сторонниками Шамиля, которые не допускали его служения в качестве полковника в рядах российской армии неверных.

«Записки о Черкесии» (1836) в трех томах, написанные Хан-Гиреем в 1836, были переданы им Николаю 1 для получения резолюции на публикацию. Но царь наложил запрет и отказался вернуть трехтомник, несмотря на возражения генерала А.Х. Бенкендорфа, утверждавшего, что вернуть книгу необходимо, так как это – собственность полковника С. Хан-Гирея.

Таким образом, с позиции сегодняшнего дня можно объективно судить о трагическом положении адыгского просветителя и других аманатов, поставленных в двусмысленное положение «своего среди чужих, чужого среди своих»: им не доверяли (или не вполне доверяли) в России, а у себя на родине они чаще всего получали репутацию национал-предателей или отступников от истинной веры.

Подобное восприятие деятельности Хан-Гирея и других адыгских просветителей сохранялось в коллективном бессознательном адыгов долгое время. Характерно, что даже в 80-х годах XX века, когда была написана первая книга об адыгских просветителях первой волны, она целый год пролежала в архиве Обкома ком. Партии КБАССР, так как по мнению руководителей республики того времени адыгские просветители представляли аристократическую прослойку общества, соответственно, выражали интересы, антагонистические по отношению к доминирующим классам — пролетариату и крестьянству. Свыше ста лет деятельность адыгских просветителей на разных этапах истории не соответствовали идеологической конъюнктуре и занимала маргинальное положение в национальной культуре.

В рассказе «Гость» автор художественно обыгрывает возможный сценарий заказного убийства первого адыгского просветителя Султана Хан-Гирея.

Несмотря на сдержанный стиль автор одним из первых озвучивает свои интенции по поводу бездействия российской интеллигенции в процессе жестокой столетней войны, направленной на покорение Северного Кавказа: «Моими

сочинениями заинтересовались русские, особенно писатели, если бы они подняли свой голос в нашу защиту, это помогло бы нам в немалой степени, но странно, никто из них не считает захватнические действия царя на Кавказе, поставившие под угрозу само существование адыгов, должными вызвать возмущение в обществе» (Кук 571-572).

Некоторые отсылки к важным фактам биографии есть в тексте: «Ты городской человек, привык к русской еде... Говорят, ты там большой человек. – Кто говорит? – Эфенди. – У меня нет должности. Отдал свою должность... У меня была большая должность в городе, адыгам среди русских редко выпадает такая, я даже знаком с русским царем» (там же 573). Этот фрагмент из рассказа соответствует важному эпизоду из биографии Хан-Гирея: в 1841 году он был послан на Кавказ для агитации горцев в пользу царя. Ультимативный характер требований русского самодержца он не разделял, хотя считал неизбежным присоединение к России, которое пытался осуществить мирным путем. Однако ему не удалось выполнить это поручение, поэтому по возвращении в Петербург Хан-Гирей подал в отставку.

Сюжет рассказа, таким образом, основывается на предполагаемой версии его убийства и касается позднего периода жизни адыгского просветителя, когда он возвращается из Петербурга домой после отставки.

Драматизм ситуации гостя сквозит из диалога с эфенди, который его не понимает и видит в нем угрозу, во внутреннем монологе, когда герой отмечает, что его рукописями заинтересовались русские, но не свои, - для понимания его рукописей адыгами-соотечественниками существует непреодолимый языковой барьер, разрыв в образовательном, мировоззренческом уровнях. Хан-Гирей видит историко-политическую ситуацию России и Черкесии стереоскопически, с двух сторон, между тем сам он – марионетка в противостоянии враждующих государств: в России он — заложник, аманат, у себя на родине — эмиссар, ведущий подрывную и шпионскую деятельность.

Слуга эфенди, который принес отравленный кундысу, наблюдает картину постепенного ухудшения состояния гостя,

который, хорошо понимая, что умирает от отравления, упорно продолжает называть слугу своим братом. Перед смертью дарит ему на память свой кинжал: «Вот, прошу, бери! – Я не ношу кинжала. – Сохрани его на память. – Я не достоин его. Я... может быть, навредил тебе. – Нет!.. Ты мне брат, брат-адыг...». Вслед за этим гость предлагает ему деньги: «Бери деньги и уходи от эфенди. Их хватит, чтобы обзавестись хозяйством» (там же 574). Гость умирает на глазах слуги.

Спор между эфенди и гостем носит внешне взвешенный спокойный характер, внутреннее напряжение ощущается лишь подспудно. Но в конечном итоге он разрешается благодаря слуге эфенди, который многим обязан своему хозяину освобождением от унижительной службы евнуха в гареме турецкого султана. Финал рассказа разрешается в неожиданной сюжетной плоскости: «Кто знает, о чем мужчина думал эти долгие часы... Никто никогда не видел его плачущим. А сейчас он плакал! Плечи его вздрагивали, голова была низко опущена и спрятана в ладонях: брат не должен видеть его страдания. Он встал, взял кружку с кундысу и выпил до дна. Затем подошел к кровати и лег на пол, голова к голове, повернув лицо к мертвому брату и глядя ему прямо в лицо...» (Куек 576). Несмотря на преданность эфенди, слуга во власти раскаяния безоговорочно принимает добровольную смерть после убийства гостя, чужого человека. Спор разрешается трагедией, но моральная победа за гостем, – на его стороне безусловная вера и любовь к человеку, даже к такому слабому, грешному, как слуга.

Так, авторский сюжет реализуется на разных уровнях текста: историко-биографическом, в котором освещается новая для адыгской литературы грань просветительства, связанная с жизнью и деятельностью знаменитого адыгского просветителя Султана Хан-Гирея; на уровне психологической коллизии, испытанной главным героем в условиях Кавказской войны; на нравственно-этическом уровне, основанном на идее гуманизма, которая, по логике автора, оказывается сильнее всех прочих даже в самые жестокие времена. Она «перекрывает» все иные семантические уровни текста.

Маленький рассказ Н. Куека «**Мать абадзехов**» - кульминация героической темы, которой по сути подчинено все творчество автора. Муж и шестеро сыновей ушли на войну. Седьмой, которому только исполнилось пятнадцать, тоже ушел, но так как у него не было личного оружия, мальчик вооружился колом, который вытащил из плетня. Муж и семеро сыновей Амдехан погибают. Она просит разрешить присутствовать на похоронах, подходит поочередно к телу мужа, каждому из сыновей, спрашивая у воинов, при каких обстоятельствах они погибли. Мужчины коротко комментируют, в каждом случае это героическая смерть.

«Ночью о ее муже и семерых сыновьях сложили песню:

Мать абадзехов провожает заходящее солнце,

Те, кого она проводила, смотрят ей вслед

сквозь закрытые веки.

О тех, кто не может уже посмотреть на нас,

пойте песню о мужестве.

Имя какого мужественного вы бы ни назвали –

он рожден матерью абадзехов».

... Амдехан эту песню уже не услышала» (там же 581).

Автор вновь использует стилизацию эпического героического текста. Несмотря на предельную сдержанность, драматический эффект достигается за счет повторов, характерных для фольклорных и эпических текстов Нартиады. Авторская песня-гыбзэ, которая слагалась народными певцами-джегуако в честь великих воинов, включена в художественный текст рассказа, напоминает пшинатли Нартского эпоса.

В рассказе нет отсылок к конкретному отрезку исторического времени, лишь первая фраза указывает: «Давно это было». Такая размытость категории времени формирует собирательный, максимально обобщенный контекст, который пролонгирует рассказ с предположительно древней историей до настоящего времени, сохраняя ее ввиду неизменной вневременной актуальности. Композиционно и структурно рассказ напоминает притчу.

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

Провозглашение начала времен дегуманизации, художественная фиксация их примет, доступных порой лишь проницательному взгляду художника — такова одна из центральных задач творческого метода Н. Куека. Истоки подлинного гуманизма, по представлению автора – в нравственном императиве отдельных личностей, но не в массах. Так реализуется концепция индивидуализированной нравственности, определяющей качество жизни практически в любой из ее сфер.

«Статья Блока «Крушение гуманизма» (1919) в самом своем названии обозначила то, от чего, по мнению автора, будущая жизнеспособная культура новой эпохи масс не может не отвернуться: от гуманизма, понимаемого поэтом как «мощное движение» культуры, которое идет от эпохи Возрождения, возрастая и развиваясь на идее и идеале индивидуалистического, самоопорного человека... Народ, по Блоку, был естественно отлучен от гуманистического культурного движения, «индивидуалистического по существу», выражая свои стремления (...) на диком и непонятном для гуманистов языке — на варварском языке бунтов и кровавых расправ» (Семенова 33-34).

Литература

Абдулло С., «Круглый стол»: национальные культуры и межнациональные отношения, *Воп. Лит.*, 10, (1989) С. 27.

Белогурова С.П., *Анимализм как культурологический и художественный феномен в общественной мысли рубежа XIX-XX вв.*

Диссертации по гуманитарным наукам,
<http://cheloveknauka.com/animalizm-kak-kulturologicheskij-i-hudozhestvennyy-fenomen-v-obschestvennoy-mysli-rubezha-xix-xx-vekov#ixzz4uRrkVOqa>

Бердяев Н.А., *Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства*: В 2-х т. Т.1. Москва, 1994.

Бердяев Н.А., *Спасение и творчество // Философия творчества, культуры и искусства*: В 2-х т. Т.1. Москва, 1994.

Кук Н., *Полн. соб. соч.* Майкоп, 2011. Т.1.

Мамий Р.Г., *Вровень с веком.* - Майкоп, 2001.

Семенова С., *Грезы о новой культуре. Философский контекст русской литературы 1920-1930-х годов.* Москва: ИМЛИ, 2003.

Султанов К., "От «единства многообразия» к «единству-в-различии»?" *Вопросы литературы.* Январь-февраль 2016.

Филипсон Г.И., "Воспоминания." *Журнал «Русский архив»* за 1883 г.

Хакуашева М.А., *Литературные архетипы в художественных произведениях адыгских авторов.* Нальчик, 2007.

Шмид В., *Нарратология. Языки славянской культуры.* Москва, 2003.