

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЗУХРА КУЧУКОВА

**ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ
МЕТАКОД КАК ЯДРО
ЭТНОПОЭТИКИ**

(Карачаево-балкарская ментальность
в зеркале поэзии)

Рекомендовано РИС университета

Нальчик
Издательство М. и В. Котляровых
2005

УДК 82
ББК 83.3 (2-А1-Я)
К 96

Кучукова З. А.

К96 Онтологический метакод как ядро этнопоэтики: (Карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии). – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2005. – 312 с.

ISBN 5-7558-0366-8

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой исследование карачаево-балкарской модели мира, выстраивающейся вокруг единой идеи «вертикали». Автор пытается идентифицировать онтологический метакод национальной поэзии, рассмотренной как единый динамический гипертекст. В научный оборот вводятся новые понятия, позволяющие глубже осмыслить ментальность балкарцев и карачаевцев. Особое внимание уделяется расшифровке ключевых архетипов, символов, мифологем. Книга предназначена для литературоведов, культурологов, фольклористов и всех, кто интересуется проблемами этнокультуры.

УДК 82
ББК 83.3 (2-А1-Я)

© З. А. Кучукова, 2005
© Кабардино-Балкарский государственный университет, 2005
© Издательство М. и В. Котляровых, 2005

На перекрестках пой вертикально.
Федерико Гарсиа Лорка

ВВЕДЕНИЕ

Последнее десятилетие стало временем повышенного внимания гуманитарных наук к проблеме «глобализация и этнокультура». Глубинные социально-культурные сдвиги, сопровождающие глобализацию, стали темой многочисленных исследований. (Напр.: *Вирильо П.* Тирания настоящего времени // *Искусство и кино.* 1996. № 1; *Бодрийяр Ж.* К критике политической экономии знака. М., 2003; *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2003; *Гудков Л.* Глобализация и национальная идентичность в России // *Гудков Л.* Негативная идентичность. М., 2004; *Возьмитель А.* Глобализирующаяся Россия // *Мир России.* 2004. №1); *Глостанова М.* Проблема мультикультурализма и литература США конца 20 века. М., 2000; *Глостанова М.В.* Постсоветская литература и эстетика транскulturации. М., 2004).

Анализ этих источников показывает, что среди ученых наблюдается широкий спектр мнений и оценок в подходе к определению статуса этнокультуры в контексте глобализации. Крайне негативную оценку этому процессу дает *Возьмитель А.*, полагающий, что «глобализацию инициируют, направляют и проводят определенные транснациональные круги Северной Америки, Европы и Японии, реализующие свои экономические и геополитические интересы, далеко не совпадающие с национальными интересами других стран и регионов»¹. Этот ученый говорит об ожидающих человечество необратимых и ни с чем не соизмеримых «социокультурных потерях», о наметившемся «разломе культурных самодостаточных пространств» и о «монистилистической культуре», которая приходит на смену «полистилистической культуре». Однако не все авторы разделяют подобные антиглобалистские настроения.

Так, в частности, журнал «Новое литературное обозрение» предлагает серию материалов, объединенных темой «литература и глобализация», в которых дается взвешенная, всесторонняя оценка новому социокультурному явлению. *И. Кукулин*, редактор журнала, выражая общее мнение участников дискуссии, отмечает, что ныне «глобализация воспринимается как неизбежный процесс даже теми, кого принято называть «антиглобалистами», поэтому в сложившихся условиях представители этой международной субкультуры говорят не об антиглобализме, а об альтернативных моделях глобализации и называют себя альтерглобалистами»². Другими словами, речь идет о поиске альтернативных способов вписаться в новую социокультурную действительность. Комплекс проблем, связанных с альтерглобализмом, стал предметом исследо-

вания в книге «Альтерглобализм: теория и практика антиглобалистского движения», изданной под редакцией политолога и публициста *А. Бузгалина* (М., 2003).

Среди западных авторов заслуживает внимания позиция английского социолога и культуролога *Р. Робертсона*, отличающаяся неожиданным ракурсом. Во-первых, автор не разделяет панического настроения этнологов, поскольку человечество уже пережило несколько стадий глобализации. По остроумному замечанию ученого, «момент создания первого глобуса в интеллектуальной истории человечества уже был актом глобализации». *Р. Робертсон*, совершая исторический экскурс, напоминает о процессах, типологически сходных с глобализацией, которые имели место, начиная с III в. н. э. в эллинистических государствах с их синкретическими культурами. В то же время, по мнению *Робертсона*, этнические и субэтнические сообщества только выигрывают в период новой информационной эпохи. Главным доводом ученого является то, что с появлением сети Интернет, других информационных технологий, с крушением социалистической системы и развитием региональной интеграции открываются совершенно новые возможности для этнокультур, которым есть, что предъявить миру. По мнению автора, «художник на международной культурной арене все чаще выступает не только и даже не столько как представитель своей страны, сколько определенной локальной субкультуры, национально-культурной общности»³. Далее английский ученый, синтезируя два понятия «локальный» и «глобальный», формирует новый термин «глокализация», который для него становится мерилем новой культурологической ситуации в мире.

Исследователям этнических проблем, убежденным в том, что из-за практического отсутствия культурных изолятов на смену поликультурному миру приходит монистилистическая планетарная культура, противостоят «архетиписты» (*Н. Глейзер*, *Д. Мойнихен*, большинство российских авторов), расценивающие этническую общность как устойчивый социальный архетип. Бесспорно, в ходе социальной истории человечества, особенно в последние столетия, наблюдается процесс сближения народов, ведущий к унификации объективной, духовной жизни. Похоже, тенденция к единой стилистике быта, коммуникативного поведения, мировосприятия, культурных артефактов все больше стирает различия между этносами. Но тем не менее следует признать наличие в этнической субстанции каждого народа стабильного «ядра», «нерастворяющейся гранулы», которая обеспечивает жизнеспособность и самобытность каждой этнической группе.

По мнению *Г. Гачева*, «каждый народ остается самим собой до тех пор, пока сохраняется особый климат, пейзаж, национальная пища, этнический тип, язык... – ибо они постоянно подкармливают и воспроизводят национальную субстанцию, особый склад жизни и мысли»⁴. *Г. Гачев*, как основатель экзистенциальной культурологии, выдвигает оригинальную концепцию относительно кросс-культурных и транснациональных взаимосвязей между народами, взаимосвязей, которые оказывают позитивное воздействие на этническое

ядро. По мнению ученого, «в ходе своей истории каждый народ... вступает на поверхности земли в горизонтальные контакты с другими странами и народами – в торговле, войнах, дипломатии, в культурном обмене». Но этот процесс, на его взгляд, работает не на ассимиляцию народа, а на «стимулирование собственной энергии организма», являясь своего рода «массажем для внутренних органов, артерий, сосудов, сущностных энергий»⁵ – образно заключает Г. Гачев, подтверждающий свое научное высказывание на материале многотомной серии «Национальные образы мира».

В конце XX в. «в качестве выражения и одновременно обоснования плюралистической культурной парадигмы»⁶ формируется «мультикультурный проект» (мультикультурализм), сложное междисциплинарное явление, возникшее и существующее на стыке различных наук: антропологии, социологии, политологии, историографии, психологии, этнологии, литературоведения, философии.

На самом деле, идея мультикультуры имеет древнюю историю, и по мнению этнологов, она имманентно присутствует в замысле общечеловеческого бытия и мировой культуры, органично сочетающей глобальное и локальное. Так, Ян Чеснов, известный российский ученый, развивая теорию «культурных областей», ссылается на американского этнолога Кларка Уисслера, обратившего внимание «на географическое распределение культуры с выявлением ареального бытования культурных элементов»⁷. Идею культурной множественности поддерживает и испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, убежденный в том, что «каждый народ умалчивает одно, чтобы суметь сказать другое, потому что все сказать невозможно»⁸. «В оркестре человечества каждый народ, как инструмент, ценен незаменимостью своего ума – умения: гобой дорог скрипке тем, что он умеет то, чего она не умеет. Так что не унификация, а уникальность – вот верный курс»⁹, – подытоживает Г.Д. Гачев, отстаивающий идею единства в разнообразии самоценных составных частей глобальной культуры. Применительно к народам Северного Кавказа этот тезис просматривается на примере единого для всех национальных субъектов нартского эпоса. Количество художественных версий нартского эпоса соотносится с количеством этноединиц в регионе. Все располагают одним и тем же материалом, но у каждого народа своя систематика героев, свои повороты конфликтов, свои стилистические изгибы, поэтологические нюансы, определяющиеся свойствами ментальности.

Эпистемологический уровень мультикультуры представлен в книге «Проблемы мультикультурализма и литература США конца XX века» (М., 2000) М.Тлостановой, которая первой в отечественной критике дала оценку и всесторонне рассмотрела национальный вариант американской мультикультурной модели. Как показывает Тлостанова, впервые термин «мультикультурность» был введен в научный оборот американскими учеными, имевшими перед глазами зримый образец «страны-эксперимента», т.е. США, где всегда остро стояла проблема региональной, этнической и расовой дискриминации.

М.Тлостанова проводит диахронический анализ, подтверждающий кон-

цепцию неотделимости этнокультурной истории США от мифологемы «плавильного котла», в разное время приобретающей различную окраску, но в целом связанную с идеей внутренне единой многосложной структурности. Так, в начале XX в. имеет место попытка заменить символику «котла» на «салатную миску» со ссылкой на то, что в ней «ингредиенты находятся в постоянном контакте, но не перемешиваются и тем более не растворяются, рождая некое новое единство»¹⁰. Далее в американской культурологии появляется новый термин «радужная коалиция», несколько перевыражающий идею этнической интеграции с учетом того, что «культурная радуга не простая сумма разных цветов, но более сложный и динамичный символ расширения горизонтов мышления, вечно недостижимый, но желанный идеал или надежда, соответствующие как бы параллельному, находящемуся вне пределов, норм и принципов общепринятой культуры видению»¹¹. Еще одним метафорическим аналогом «плавильного котла» становится культурологема «великолепная мозаика», импонирующая плюралистам идеей горизонтально и мирно сосуществующих самодостаточных, колоритных монокультур. Впрочем, данная доктрина была подвергнута критике из-за отсутствия в ней идеи проницаемости, не настроенных на диалог. По мнению исследовательницы, мультикультурное мироосмысление лежит в основе гуманитарного знания США, проецируясь и на уровень человеческих взаимоотношений, предусматривающий толерантное отношение к «инаковости» другого.

Предметом осмысления в следующей монографии М. Тлостановой «Постсоветская литература и эстетика транскультурации» (М., 2004) является современное российское культурное пространство в контексте глобализации. Отталкиваясь от мультикультурного проекта США, автор отмечает общее и особенное в американской и российской культурных «контурных картах» с учетом исторического прошлого, национального и конфессионального состава, государственного статуса, ментальности и множества других факторов. По справедливому замечанию автора, было бы «просто бездумно заимствовать западный термин и понятие и навязать его иному культурному пространству вместе с теми идеологическими и политическими коннотациями, которые они несут, например, в США»¹². В главе с красноречивым названием «Возможны ли мультикультурализм в Восточной / Центральной Европе и в России?» Тлостанова в качестве одного из основных альтернативных вариантов называет систему «миллет», некогда бытовавшую в Османской империи и характеризующуюся как гуманная, толерантная модель межкультурных взаимоотношений, позволявшую сохранять этнонациональным меньшинствам свою идентификацию.

С другой стороны, автор обращает внимание на то, что в условиях российской культурной действительности наряду с мультикультурностью повышенную актуальность приобретает и транскультуральность, призванная учитывать «объективно существующее смешение этносов, языков, народов и религий, которое имело место в регионе в течение последнего тысячелетия»¹³. Главный вывод, который делает автор книги, сводится к тому, что постсоветской со-

циокультурной реальности тесно в рамках «классического» мультикультурализма «с его примирительной идеей всеобщего синтеза», поэтому, скорее всего, Россия, как «совершенно уникальный локал», может породить уникальные культурные и художественные модели», которые не могут быть оценены с точки зрения готовых западных или постколониальных дискурсов»¹⁴. В данном случае наше обращение к монографиям М.Глостановой продикутовано тем, что в них представлена исследовательская модель с тонко разработанным инструментарием, который позволяет нам прийти к собственным выводам относительно способов анализа и описания этнокультурных моделей любого масштаба.

Как бы ни сложились исторические обстоятельства в будущем, тенденция очевидна: формирование интегрированных систем связи приводит к сверхпроницаемости самой планеты, где всё становится доступным, прозрачным. В системе мирового обмена технологиями, информацией, идеями сталкиваются различные культуры и национальные традиции. Однако данная ситуация способствует не только универсализации и унификации, но и стимулирует тенденцию к самовыражению, актуализации собственной национальной культуры с тем, чтобы ее самоценность представляла интерес для мирового сообщества как необходимый компонент «великолепной мозаики». Можно даже сказать, что наличие своей национальной картины мира в будущем явится необходимым условием дальнейшего развития межкультурной коммуникации и диалога культур.

В связи с этим хочется привести текст закона, получившего в культурологии название «закона Лотмана», согласно которому «тенденция к уменьшению разнообразия есть существенный симптом кризиса культурной ситуации, а увеличение разнообразия свидетельствует о здоровье культуры»¹⁵. «Пороговость» современного состояния культурной ситуации, как никогда, требует активного вмешательства человеческого разума, «сознательного агента исторической эволюции», от целенаправленных усилий которого зависит сохранение культурной многосоставности мира, в котором нет лишних этнокультурных единиц.

Художественным аналогом западноевропейского «мультиверсума» или «плюралистической вселенной» в восточной эстетике издревле считается павлин – «птица, в хвосте которой сочетаются 365 красок»¹⁶. Думается, образ удачен в высшей степени, поскольку символикой живого многоцветного оперения точно передается идея оправданности этнического «курсива» универсального бытия.

Балкарцы, как и родственные с ними карачаевцы, относятся к тюркоязычным народам Северного Кавказа. Согласно научным выводам сессии, посвященной вопросам этногенеза, история карачаево-балкарского народа уходит корнями в мир автохтонных древнекавказских племен, населявших Центральный Кавказ еще с эпохи бронзы. В древности и Средние века происходило смешение этих племен с тюркоязычными (гунны, болгары, кипчаки) и ираноязычными (аланы, скифы, сарматы) племенами. Духовная культура карачаево-

балкарцев формировалась в условиях северокавказского высокогорья, что, естественно, наложило на нее свой отпечаток. С особой полнотой и рельефностью этническое сознание кавказских горцев отразилось в народной поэзии, отличающейся древностью исторических корней, многожанровостью, метафизической глубиной.

Приводимые ниже метаразмышления карачаево-балкарских авторов о поликультурности мира подчеркивают важность этой проблемы, осмысливающейся не только на уровне политики, социологии, но и поэзии. Этот вопрос особо волнует Кязима Мечиева, странствующего проповедника, который в силу своей деятельности, образа жизни воочию сталкивается с конгломерацией этнокультур. Кроме того, как поэт, он неоднократно обращается к бродячим, миграционным сюжетам, воссоздавая своеобразные этнопоэтические «ремейки». В зачине поэмы «Бужжигит» Мечиев задается вопросом: имеет ли художественный смысл «обращаться к древним, как мир, трагическим историям о любви после Низами, Навои, Физули?» Отвечая на свой отнюдь не риторический вопрос, балкарский поэт метафорическим языком высказывает свою лаконичную концептуальную формулу в защиту поликультурности мира:

Хар тауну кеси сууу	У каждой горы – <i>своя</i> река,
Кеси жыры, булбулу	<i>Своя</i> песня, <i>своя</i> соловей.
Тауда да жюрюсюн деп	Думая о горах,
Айтдым бу таурухуму ¹⁷ .	Я поведал <i>свой</i> рассказ.

Кязим Мечиев в этом четверостишии, прибегая к реалиям этносреды, обосновывает право на самовыражение каждой национальной культуры, философская основа которой аналогична множеству других мировых культур, образное же воплощение имеет свои специфические особенности, обусловленные историко-культурными, этнопсихологическими факторами. Свою оценку мультикультуре иносказательным языком дает К.Кулиев, считающий, что «у каждой скалы *свой* характер, *своя* статья, *свой* цвет» (Хар къаяны кесини халы, / Сыфаты, тюрсюню да барды)¹⁸. Еще с большей определенностью поэт высказывается против монокультуры в другом стихотворении: «На свете счастье не одно, а разное. / Беда, когда оно однообразное»¹⁹. Молодое поколение карачаево-балкарских поэтов в вопросах осмысления монокультуры и мультикультуры поддерживает традиционную точку зрения:

Хар джуртну кесини Къадау Ташы...	У каждой земли <i>свой</i> Вековой Камень...
Къадау Ташлада сюеледи Адам мекямы.	На Вековом Камне основан дом человека.
Хар джуртну кесини Джангыз Тереги...	У каждой земли <i>свое</i> Единственное Дерево,
Терекледен къуралады дуня чегети ²⁰ .	Из Деревьев состоит всемирный лес.

В разработке вопросов, связанных с выявлением онтологического метакода в системе карачаево-балкарской поэзии, существенную методологическую помощь нам оказала теория онтологической поэтики. Данный термин официаль-

но включен в «Литературную энциклопедию терминов и понятий» (М., 2003). Согласно определению А. Цуканова, «онтологическая поэтика (греч. *ontos* – сущее, *logos* – слово) – метод герменевтического анализа текста, направленный на развитие связи личностного бытия автора с общекосмическим бытием, отраженной в художественном произведении и формирующей его метафоросимволическую и сюжетно-образную структуру»²¹.

«Синтетический» термин, созданный на стыке двух дисциплин, введен в научный оборот российским ученым Л. Карасевым в его статье «Гоголь и онтологический вопрос», впервые опубликованной в журнале «Вопросы филологии» в 1993 г. Обосновывая целесообразность внедрения его в терминосистему литературоведения, Л. Карасев поясняет, что «онтологические интуиции сказываются и в самой потребности автора в создании «второй реальности», и в особенностях устройства текста, в сюжетных ходах, мотивах поступков персонажей и в различных деталях. Исследование этого особого слоя (обычно закрытого для автора текста), я назвал онтологической поэтикой или онтологическим подходом к литературе»²².

Это первоначально несколько расплывчатое определение конкретизируется автором в монографии «Онтологический взгляд на русскую литературу», изданной в 1995 г. Основной задачей онтологической поэтики Л. Карасев называет «интерпретацию смыслов литературных произведений с целью выявления тех аспектов «персональной мифологии» автора, которые могут служить «моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства, имеющего отношение к очень многим людям»²³. Согласно данной точке зрения, средства художественной выразительности в тексте интертекстуально связаны с «кругом исходных смыслов» в стяжённом виде вмещающих в себя вечные вопросы человеческого бытия.

Карасев настаивает на том, что автор, создавая художественный текст как «вторую реальность», удовлетворяет собственную «онтологическую точку зрения», обусловленную потребностью самовыражения, и данный тезис он доказывает на примере опыта онтологической поэтики русской литературы.

Н. А. Шогенцукова существенно расширяет объем и содержание понятия «онтологическая поэтика». Автор исходит из того, что «истинная литература – это всегда постижение высшего, постижение основополагающих принципов существования человека, общества, космоса... На протяжении многих веков писатели выводят свои формулы бытия, дают свои откровения, делают свои открытия, опережая порой науку в ее гипотетических построениях». Но как справедливо замечает Н. Шогенцукова, «литература не пользуется тем аппаратом величин, с помощью которого осуществляется формулирование конечных выводов наукой. Язык литературы – иной. Он, как и язык священного писания, основан на условных формах. Они могут быть большей или меньшей степени открытости, но в любом случае они должны быть найдены и расшифрованы. Откровение не дается открытым текстом»²⁴.

Задача исследователя текста распознать, с помощью каких художественных координат писателю удается вывести формулу бытия. Философский, ми-

ровозреческий аспект текста, находящий выражение в его семантике, Н. Шогенцукова предлагает воссоздать с привлечением целого ряда поэтологических категорий, среди которых важное место занимают миф, символ, гротеск, аллегория, хронотоп, сюжет, композиция, стиль, авторская точка зрения, ирония, номинология, нумерология, иносказательный пейзаж, цветовая символика и т. д.

Данная система поэтологических средств, по мнению исследователя, «выполняет для писателя ту же роль, что и различные величины, с помощью которых ученый выводит формулы движения и развития материи»²⁵. Другими словами, духовный мир, аналогично миру материальному, владеет собственной методологией проникновения в слои более глубокие, чем сознание, и позволяет прийти к важным онтологическим откровениям, нашедшим выражение в художественном языке. Мы со своей стороны считаем, что каждая из поименованных категорий имеет свой «этнический акцент», обусловленный комплексом мыслительных координат, продиктованных, в свою очередь, ландшафтной и социокультурной средой этноколлектива.

Как рабочий инструмент для решения заявленной проблемы – описания онтологического кода этнопоэтики – мы вводим понятие «этноонтология». Необходимость нового терминологического образования объясняется тем, что существующее понятие «онтологическая поэтика» является более общим и описательным, имеющим дело с универсальными поэтологическими категориями. В отличие от него, понятие «этноонтология» несет в себе *этнически маркированный* комплекс мыслительных координат, воплощенных в системе национальной поэтики. Мы исходим из того, что многие теоретики (Н. Кузанский, Х. Вольф, Н. Гартман, М. Хайдеггер, В. Губин, К. Леонтьев, Н. Бердяев) почти обязательным для себя считают подчеркнуть «чувствительность» онтологии к контексту. Система антропологических диспозиций, на наш взгляд, позволяет выделить из «универсальной» онтологии ее этнический структурный элемент. То, что Э. Гуссерль называет «идеей региональной онтологии», санкционирующей «дробно описывать структуру бытия», служит косвенной поддержкой нашей концепции о том, что абсолют единой «картины мира» существует только условно, на деле образуя конгломерацию автономных этнопредставлений о высших законах мироздания. Дополнительным основанием для легитимизации нового термина служит методологическое положение о том, что совокупность человечества «есть некое культурное многообразие, мозаичный, но стремящийся к структурности и самоорганизации континуум из объективно существующих и отличных друг от друга элементов общества и культуры»²⁶.

Весьма важным в методологическом ключе мы считаем выдвинутое русским философом и публицистом конца XIX – первой половины XX в. Н.А. Бердяевым положение о том, что человек входит в человечество через национальную индивидуальность; он существует не как абстрактный, а как «национальный человек». То же можно сказать и о культуре, которая, по словам Н. А. Бердяева, не может быть «отвлечённо-человеческой», она «все-

гда... национальная, индивидуально-народная и лишь в таком качестве восходящая до общечеловечности»²⁷.

«Жанровым» особенностям и границам настоящей работы концептуально близка «этнософия» В. Бигуаа, под которой абхазский учёный понимает «поиск этносмыслов» через «анализ, осмысление этногенеза народа, его этнических особенностей, этнических явлений, этики, этнопсихологии, этнического и национального самосознания»²⁸.

Не случайно на сегодняшний день насчитывается почти два десятка специальных научных дисциплин с приставкой «этно-»: этнология, этнография, этнопсихология, этногеография, этнопедагогика, этнокультура, этносоциология, этноэкология, этноархеология, этномузыкология, этнометеорология, этноконфликтология, этнолингвистика и т. д. Их появление связано с тем, что в XX в. пришло понимание того, что исследовательские программы, основанные на синтезе различных наук, многократно повышают свой гносеологический потенциал. А с другой стороны, любая наука после уяснения общетеоретических положений приходит к выводу о необходимости апробирования этих положений на *этнотипическом уровне*, поскольку типологизирующая конкретизация, учитывающая систему контекстов, вносит необходимые коррективы и стабилизирует научные выводы.

Определение «этноонтологии» представляется нам следующим образом: этноонтология – научное направление в рамках литературоведения, возникшее и развивающееся в результате интеграции онтологии, этнологии и поэтики в XX столетии. Оно нацелено на решение комплекса проблем по определению и описанию национального образа мира в совокупности всех его структурных компонентов.

Согласно нашей концепции, «этнопоэтика» обусловлена «этноонтологией», соотношение между категориями можно обозначить как «номинация и объект» или «план выражения и план содержания». Система изобразительно-выразительных средств, присущая определенной национальной культуре (этнопоэтика), является закономерным порождением, следствием реально существующей системы мыслительных координат, национального менталитета. Этнопоэтика лишь фиксирует, регистрирует этноонтологические откровения, таким образом, являясь производной, вспомогательной силой рефлексирующего «верховного» уровня. Этнопоэтика – результирующий слой, возникающий в художественном тексте как итог миропостигающей деятельности национальной единицы.

В исследуемом нами контексте «онтология» – понятие универсальное, конкретизирующееся каждый раз в определенном национальном воплощении. Соотношение понятий «онтология» – «этноонтология» удобно проиллюстрировать на примере категории «дом». «Дом» – категория абстрактная, но в реальной действительности она приобретает форму хижины, хаты, землянки, бревенчатой избы, сакли, бунгало, вигвама, юрты и т. д. Каждый модифицированный вариант сохраняет в себе комплекс основных признаков дома (огороженное пространство, покрытие, защитные свойства, символическая семантика

и др.), и вместе с тем он имеет специфические черты, обусловленные этническими традициями, исторической целесообразностью, климатическими условиями.

Подобное выявление общего и особенного подводит нас к параллели «инвариант – вариант», проецирующейся на предмет нашего исследования. В данном случае общая атрибутика «дома» является инвариантом, величиной, остающейся неизменной при переходе от одной системы координат к другой, насчитывающей огромное множество этномоделей, теоретически соответствующих числу национальных культурных образований в мире.

Что касается литературоведения, то в последние десятилетия в научный оборот введен относительно большой объем фактического материала, выполненного на стыке онтологии, этнологии и поэтики. Многими учёными глубоко и содержательно рассмотрены онтологические картины мира в их национальном преломлении, отраженные в художественных текстах.

Следует особо выделить Г. Гачева, как автора, который достиг значительных успехов в исследовании этнокультурных моделей в контексте онтологического подхода. Его исследования по экзистенциальной культурологии содержат свод нескольких национально-художественных образов мира, подкрепленных пристальным изучением быта, языка, религии, литературы, искусства, естествознания.

Важно, что ученого интересует «не национальный характер, а национальное воззрение на мир, не психология, а, так сказать, гносеология, национальная логика, склад мышления: какой «сеткой координат» данный народ улавливает мир и соответственно какой Космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок) выстраивается перед его очами и реализуется в его стиле существования, отражается в созданиях искусства и теориях искусства. Этот особый «поворот», в котором предстает бытие данному народу, и составляет национальный образ мира»²⁹.

Процитированный нами отрывок из книги Г. Гачева «Ментальности народов мира» фактически является развернутым определением категории «этническое», которое переведено на качественно новый уровень и имеет продуктивное пересечение с другими гуманитарными науками, интегрирующими этническое, онтологическое и культурологическое знания.

На наш взгляд, первейшая обязанность онтологического литературоведения на современном этапе – переход от констатации общих положений к разработке конкретных вопросов на конкретном материале, то есть анализ и идентификация различных национально-художественных субсистем единого поликультурного мира в совокупности всех его этнических модификаций. Актуальность заявленной проблемы обусловлена и причинами социально-культурного характера: осмысление этнокультуры как самоценного онтологического опыта напрямую связано с процессом формирования толерантного умонастроения, что особенно важно и актуально для многонационального Кавказского региона и России в целом.

В основном теоретической разработкой проблем карачаево-балкарской по-

эзии занимались С. К. Башиева, Н.Г. Джусойты, Н.М.Кагиева, А.М. Казиева, А.И. Караева, З.Б. Караева, Х.Х. Малкондуев, Р. А.-К. Ортабаева, В. Огнев, Ст. Рассадин, К.К. Султанов, З. Х. Толгуров, Т.З. Толгуров, А. М.Теппеев, Ф.А. Урусбиева, Т.Е. Эфендиева, труды которых представляют для нас исключительную ценность, поскольку они во многом обусловили появление настоящей концепции. На этой основе предлагаем собственное исследование, целью которого является систематическое описание базовых онтологических констант, этноментальных структур, воплощенных в поэтическом мегатексте.

Совокупность всех поэтических произведений, включая древнейший эпический памятник «Нарты» и творения молодых авторов, мы рассматриваем как единый мегатекст, служащий своеобразной «семиотическим таблом», «зеркалом», отражающим систему кодовых онтологических знаков, имеющих не абстрактно-антропологическое, но ярко выраженное адресное значение для носителей данного языка, данной этнокультуры. В «адресности» метакода нас убеждает тот факт, что большинство метакодовых концептов (таукёл, хайыр – хайырсыз, изеу и т.д.) непередаваемы на другой язык. Карачаево-балкарская поэзия оказалась благодатным материалом для решения поставленной задачи по нескольким причинам. Во-первых, являясь высшей архаической формой бытования родного языка, она аккумулировала и сохранила древнейшие матрицы художественного сознания и лингвистические пласты.

Во-вторых, трагическая история депортации карачаево-балкарского народа дает исследователю уникальный шанс изучить инерционную силу этноонтологических императивов через фольклорные и авторские поэтические тексты, созданные в условиях депортации, в экосреде, диаметрально противоположной этномиру горцев. Онтологический слой лирики выселения в нашем исследовании фактически является «контрольным текстом», на котором испытывается степень предопределенности, «запрограммированности» этноментальных констант.

В связи с поставленными задачами возникла необходимость использования сложившейся в последнее время комплексной, междисциплинарной методики исследования, позволяющей сочетать как исторически устоявшиеся методы анализа, так и инновационные в их взаимосвязи и взаимодействии. Автором использованы сравнительно-исторический, системно-структурный, семиотический, текстологический, этноонтологический методы исследования в их совокупности применительно к анализу эволюции метакода карачаево-балкарской поэзии. При этом важно отметить, что методика этноонтологического анализа предусматривает возможность «самораскрытия» для поэтического мегатекста без навязывания внешних стереотипных схем. Зачастую предельно обобщенные, казалось бы, выверенные методы здесь не срабатывают.

Решение поставленных задач потребовало обращения к историко-культурному контексту, в качестве которого выступают параллели с инносистемными культурами. В ряде случаев автор работы, как носитель карачаево-балкарского языка и культуры, прибегает к собственному этнополевому архиву.

Относительно перевода поэтических текстов, за исключением специально оговоренных случаев, предлагается собственный подстрочный перевод.

Читатель нашей книги вправе задать вопрос относительно ее композиционной структуры, основная часть которой состоит из десяти частей. Дело в том, что этноонтологический метод исследования в рамках когнитивного литературоведения предполагает вслед за идентификацией ядра онтологической картины мира определения и дескрипции «приядерного» пространства, состоящего в нашем случае из концептов *пространство (гора), дом, птица, котел, сон, камень, дерево, вода, число*, упорядоченных между собой и гармонизированных с «темпоритмом» центрального архетипического концепта **вертикаль**. В последнем разделе книги мы исследуем феномен «тектонических сдвигов» в практике художественного перевода, наглядно демонстрирующих факт несовпадения разносистемных онтологических картин мира.

Примечания

- ¹ *Возьмитель А.* Глобализирующаяся Россия // Мир России. 2004. №1. С. 106.
- ² Новое Литературное Обозрение. 2004. № 2.
- ³ *Robertson R.* Globalization: Time Space and Homogeneity – Heterogeneity // Global Modifiers. L., 1995. P. 116.
- ⁴ *Гачев Г.Д.* Ментальности народов мира. М., 2003. С. 32.
- ⁵ Там же. С. 299.
- ⁶ Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 266.
- ⁷ *Чеснов Я.* Лекции по исторической этнологии. М., 2001. С. 61.
- ⁸ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. М., 1990. С. 531.
- ⁹ *Гачев Г.Д.* Ментальности народов мира. М., 2003. С. 239.
- ¹⁰ *Глостанова М.В.* Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М., 2000. С. 72.
- ¹¹ Там же. С. 80 – 81.
- ¹² *Глостанова М.В.* Постсоветская литература и эстетика транскulturации. М., 2004. С.48.
- ¹³ Там же. С. 48.
- ¹⁴ Там же. С. 396.
- ¹⁵ *Шрейдер Ю.А.* Закон Лотмана в культурологии // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы. Краснодар, 1997. С. 29.
- ¹⁶ *Королев К.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. СПб., 2003. С. 401.
- ¹⁷ *Мечиланы К.* Чыгъармаларыны экитомлугъу. Нальчик, 1989. Т. 2. С. 106.
- ¹⁸ *Къули Къайсын.* Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы. Нальчик, 1981. Т. 2. С. 88.
- ¹⁹ *Кулиев К. Ш.* Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 460.
- ²⁰ *Лайпанланы Б.* Джуртда Джангыз Терек. Стихи. М., 1992. С. 61.
- ²¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 694.
- ²² *Карасев Л.* Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии. 1993. №8. С. 84.
- ²³ Там же. С. 22.

- ²⁴ Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики. М., 1995. С. 4–5.
²⁵ Там же. С. 22.
²⁶ Сычева Л. Гносеологический анализ процессов формирования научных дисциплин. М., 1991. С. 3.
²⁷ Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М., 1990. С. 96
²⁸ Бигуаа В.А. Абхазский исторический роман. История. Типология. Поэтика. М., 2003. С. 20.
²⁹ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М., 2003. С. 16.

Глава первая

ПРОСТРАНСТВО: ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Среди важнейших категорий, на которых строится вся система человеческих знаний, первостепенное значение имеет «пространство». Реальное регионально-географическое пространство откладывает неизбежный отпечаток на ментальность этноса, формируя психологический облик его представителей, этнокультурные и онтологические характеристики.

О влиянии пространственных черт на мировосприятие народа можно судить по системе мер, складывающейся наряду с официальной метрической системой в архаичном когнитивном мышлении разных народов. Так, в древнеанглийском законодательстве земель, принадлежащей дому лендлорда, считалась «земля, описанная радиусом расстояния, на которую хозяин с порога мог забросить свое копьё»¹. У тибетцев в ходу была мера пути, определяемая расстоянием, при прохождении которого сосуд с горячим чаем остывает настолько, что его можно выпить. Финны пользовались мерой пенникуулум, равной примерно 10 км, – на таком расстоянии древние суоми – охотники слышали собачий лай. В Японии до сих пор площадь измеряют татами – величиной циновки в 1,5 м². Согласно этнологической науке, «расстояние у чукчей измерялось энергетикой человека: «недалеко – только два раза вспотеть»². Балкарец, выросший в горах, где визуальное измерение расстояния обманчиво, больше доверял акустическому – «один человеческий крик» (бир кьычырым).

Какие выводы можно сделать из приведенных фактов? Для англичанина с его «островным мышлением» характерно радиальное, концентрическое сечение пространства. В японской системе «терраисчисления», скорее всего, отразился дефицит земной тверди, дробящейся на малые форматы. Чукча, тибетец для измерения расстояния обращаются к термальным, температурным величинам, как к самым верным, в условиях сурового климата. Зооморфная стереометрия финнов тоже объяснима: плотную субстанцию лесистой зоны, естественно, архаичному

финну целесообразнее было мерить звонкой акустикой собачьего лая. Земля балкарца подчинена *вертикальному* ритму, она возвышается над уровнем земли, оказываясь в воздушном пространстве, поэтому и меряет его древний балкарец единицей «крика», прибегая к стихии воздуха. «Живу от среднего брата на расстоянии десяти криков»³, – говорится в сказке «Младший брат». Горец сверхчувствителен к параметрам голоса, тембру, громкости; знает место и время, когда следует переходить на шепот, поскольку громкий крик может вызвать в хрупкой системе гор сход лавины или камнепад. Согласно аксиологической лексикологии балкарцев, первоначальное, буквальное значение современного слова «тауушлукъ» (отличный, качественный) напрямую связано с акустическим концептом «таууш» (звук, голос) и сводится к понятию «звонкий, голосистый». «Крик камня» – так современным карачаевским драматургом названа пьеса, в которой народная боль измеряется метафизикой голоса.

Общим в приведенных примерах можно считать то, что человек, являясь «мерой всех вещей», из глобального вычленил локальное. Для измерения территории он применяет этноантропологические величины, далеко не произвольные, а подсказанные спецификой ландшафта, температурным режимом, иными гео- и топографическими показателями.

На наш взгляд, есть непреложный закон соответствия художественного, духовного пространства физико-географическому пространству, составляющему основу онтологического контекста личности. Подчеркивая соразмерность экосистемы народа его духовной культуре, Д. С. Лихачев называет природу «выражением души народа», а «пейзаж страны элементом национальной культуры»⁴.

Всякий образ двулик: одной стороной он обращен в реальность, другой – в бесконечность метафизики. Один из самых простых примеров: в сознании русского человека понятие «навести порядок» связывается с глаголом *убрать* (убрать посуду, убрать постель), т. е. фактически воссоздается равнинная микромодель пространства. Для балкарца «порядок» ассоциирован с глаголом *собрать* – собрать посуду, собрать постель (саутланы жьяргъа, тешекни жьяргъа). Создание окультуренной *стопки*, *кучки* в данном случае обуславливается подсознательным импульсом горца гармонизировать свой микромир с упорядоченностью горного пространства.

Гносеологический уровень поэзии отмечает яркие примеры пространственных ориентаций в мире, порой настолько противоположных, что аннулируется сама этническая витальность, не способная вписаться

в новые координаты бытия. К примеру, основой художественного конфликта в поэме О. Сулейменова «Глиняная книга» является диаметрально противоположное отношение двух племен к пространству. Вождь одного из скифских племен, завоевав территорию персов, принимает бытийные измерения другого мира, вписывается в него:

...огонь костра запер в печь...
пространство стенами огородил⁵.

Этого ему не прощают соплеменники, казнившие его, как преступившего основной закон кочевья: пространство, простирающееся у скифов до бесконечности, заковывается преградами, дробится на части. О. Сулейменов в гротесковой форме показывает ситуацию, когда невозможность слияния племен оказывается обусловленной не историко-экономическими причинами (отношение покоренных и завоевателей), а сводится к драме несовпадения пространственных параметров.

Г. Гачев, анализируя мировоззрение кочевника, приводит интересный пример из киргизского фольклорного цикла об Алдаркосе – хитроумном пройдохе. Некий глупый богач приехал на базар продавать своих баранов. Вечером Алдаркосе пригласил его к себе в гости и любезно предложил переночевать в своей юрте. Гость, проснувшийся утром, увидел перед собой открытое пространство: оказывается, хозяева ночью забрали юрту, все имущество богача и растворились в степи. Г. Гачев отмечает запечатленную в подтексте сказки «факультативность крыши и стен юрты», способных исчезнуть, как мираж, предоставив степняку желанную возможность оказаться в более привычной среде «неограниченного космоса»⁶ в любой момент, – в чём, собственно, и заключается экзистенциальная сущность кочевника.

Такая объемная «планиметрия» кочевника позволяет в режиме сопоставления более рельефно и крупным планом увидеть специфические черты «стереометрии» горца. В идеале балкарское поселение представляет собой крепость, систему самодостаточного, закрытого пространства. Для достижения онтологического спокойствия горцу важно иметь «пояс безопасности», обеспечивающий замкнутость со всех сторон. В нартском эпосе используется эпитет «гранитная крепость»⁷ для обозначения идеального поселения. Определением «бир таша жерчик» (укромное местечко) автор народной песни «Тяжелый день»⁸ (Къыйын кюнубюз) формулирует свое представление о совершенном локусе. Метод сопоставительного анализа позволяет выявить диаметрально противоположное отношение разных народов к единой пространственной модели. Так, если кавказским горцем идеализирует-

ся «укромное пространство», то в представлении латиноамериканца «пространство замкнутое, измеренное, ограниченное ассоциируется с несвободой, подчас с тюрьмой».

Балкарский фольклор изобилует сказочными сюжетами о богатырях и богатыршах, сила и удаль которых подчеркивается тем, что они способны легко преодолевать заборы и ограждения, не пользуясь воротами или калиткой. В одной из сказок «отец велит сыну огородить скотный двор. Сын натаскал из лесу жердей, поставил забор, а ворота не стал делать. Ведь их надо каждый день отпирать и запирать, а зачем, когда скотину можно через забор перебросить? Вот и стал джигит по вечерам брать коров за ноги и перекидывать их во двор, а утром выбрасывать обратно»¹⁰.

В данном отрывке отпечатались коренные устои мироощущения горца, для которого важна ситуация максимальной защищенности со всех сторон, подкрепляющаяся гротесковой идеей «присутствия – отсутствия» ворот. Типологически сходный сюжет встречается и в легенде о девушке Лячин (Сокол). В ее случае мотив «неиспользования ворот» наряду с ландшафтными факторами предопределяется еще и орнитогенным именем героини, отдающей предпочтение воздушному пространству.

Оппозиция «внутреннее – наружное» проявляется в широком спектре устойчивых мотивов, связанных с понятиями «граница», «дверь». Концепт «граница» имеет топонимическую репрезентацию в словах Чегет, Чегем, в основу которых положено понятие *чек* – «граница»: *чег эт* – «проведи границу», *чегим (чегем)* – «моя граница». По мнению некоторых исследователей, топоним Кавказ также имеет семантическую связь с понятием «граница» (*къабакъ*, *къафу* – «ворота»). У горца чрезвычайно обостренное отношение к сохранности своего культурного пространства, поскольку, помимо всего прочего, здесь сосредоточено множество сакральных объектов (Священные камни, горы, деревья и т. д.). Граница представляется как самый напряженный участок пространства в силу своей удаленности от сакрального центра.

Сделать свой мир непроницаемым для вторжения чужого, инородного – одна из форм онтологического, культурного самоутверждения для горца. *Ары жанлыла* (те, кто с другой стороны горы) – устойчивый термин в балкарском языке, которым жители каждого ущелья называют «чужаков», притом не только и не столько представителей другого этноса, сколько своих соплеменников, живущих на склоне другой горы. История горца, перешедшего границу и оказавшегося неспособным

принять другие жизненные условия, становится художественной основой целого ряда психологических коллизий в карачаево-балкарской поэзии.

Вот какой представляются героине Т. Зумакуловой атмосфера и сущность *тыш жер* – «наружной, внешней земли», той, что «за горами»:

О, тыш жер, тыш жер – сууукъ къарамда.
Тыш жер балчыгъы – чарыкъларымда.

О, чужая земля – в холодном взгляде.
Почва чужой земли на моей обуви.

Тыш жер топуракъ – тырнакъларымда.
Тыш жер гырмыры – къулакъларымда¹¹.

Глина чужой земли – в моих ногтях.
Бормотанье чужой речи – в моих
ушах.

Здесь следует отметить, что даже подстрочный перевод оказывается не совсем точным, поскольку в русском выражении «чужая земля» акцентируется оппозиция «свой–чужой», а в балкарском *тыш жер* – суть оппозиции в противопоставлении «внутреннее–внешнее». По воссоздающемуся поэссой психологическому облику «чужестранки» видна трагедия онтологической неписанности человека в «за-рубежное» пространство, расценивающееся как «наружное», а значит, холодное, хаотическое и аномальное.

Холод «внешнего мира» оказывается губительным для героини, предчувствующей, что именно в этих местах она «ляжет в могилу»¹². Здесь автор точно, в полном соответствии с миропредставлением народа, увязывает выход за пределы границы с актом нисхождения, ставя в один ряд «внешнее» и «нижнее» (могила), как категории, несовместимые с жизнью. Им противопоставляются «внутреннее» и «верхнее», осмысливающиеся мифологическим сознанием горца в качестве позитивно окрашенных пространственных категорий.

Можно себе вообразить, какого масштаба «экзистенциальный шок» пришлось испытать народу, наделенному подобным мировидением, в момент насильственного выселения с исконных мест обитания в горах. Карачаево-балкарский фольклор выселения запечатлел очень важные в этноонтологическом отношении символические образы, культурологическая интерпретация которых позволяет уточнить некоторые существенные особенности ментальности кавказских горцев. По текстам видно, что «наружное» и «нижнее» синтезированы в народном сознании. Их семантическое значение деструктивности, смертоносности проявляется в исторически правдоподобных деталях, теперь уже ставших основой для «новой» мифологии:

Элибизге аман хапар жайылганды,
Бизни кечюрюрге айталла.
Тюбюнден келген а хужу машинала
Къалмай тау элlege къайталла¹³.
Сегизинчи мартха атаб а къояма

В наше село пришла горькая весть,
Говорят, нас будут выселять.
Снизу едущие недобрые машины
Все (до единой) заворачивают в горные селения.
Посвящаю восьмому марта

Тёбентин келген бир машинала
Тохтамай оза Хабазгъа¹⁴.
Ташила, таула да жилияй къалдыла

Снизу едущие машины
Без остановки заезжают в Хабаз.
Плачущие камни и горы остались

Бизни элибизни *тёбен жаньндан*
Аскерле кирип келдиле¹⁵.
Къарыусуз эсыллада

В наше село с *нижней стороны*
Солдаты неожиданно вошли.
В тяжкие годы

Саулукъда къазылды *кёрюм*.
Бир *кётюрюлмейди* кёлюм¹⁶.
И. Семенов, Жамбулда

При жизни мне выкопали *могилу*.
Никак *не поднимается* моя душа.
И. Семенов, В Джамбуле

Этноонтологической «корректностью» отличается текст карачаевской народной песни о депортации:

Узакъ жерлеге кетип тебрedik,
Кавказ тауладан *юзюлюп*¹⁷.
Саула ёлгенлеге тарала

Мы отправляемся в далекие места,
Сорвавшись (оторвавшись) с (от) кавказских гор.
Живые страдают по мертвым

Наибольшее внимание в тексте обращает на себя «биотектурный» глагол *юзерге* со значением «оторвать живую, органическую частицу от целого», показывающий не только дисцензиональный процесс, но и высокую степень приращенности человека к горе.

Историография депортации изобилует рассказами о письмах, «горизонтально» отправлявшихся спецпереселенцами в Кремль, к руководству страны. Эти эпистолярные поиски истины также оформляются народным художественным сознанием в единую ординату вертикали:

Позлюк излеп, *кёкге* къарап, сарнадыкъ,
Жууап сакълай, *жерни* бетин тырнадыкъ¹⁸.
Улуу Аллах, бизни энди сен сакъла

В поисках правды, *вглядывались в небо*,
Ожидая ответа, *царапали лицо земли*.
Храни нас теперь, Аллах

«Малкъар *тюр* болгъанды»¹⁹ (Балкария сровнялась с землей), «Къарачай *тюр* болгъанды»²⁰ (Карачай сровнялся с землей), «журтларыбызны *тюр* этдиле»²¹ (наши поселения сровняли с землей), «Мингитау *жерге кире* болурму бизге жарсыгъандан»²² (Эльбрус от жалости к нам погружается в землю), «Кавказ къалабыз *оюлду*»²³ (рухнула кавказская

башня), «унуталмайма ол кюнледе *батхан* кюнлюмю»²⁴ (не могу забыть мое закатившее солнце в тот день), «Къарачай къара къайгыгъа *батханды*»²⁵ (Карачай погрузился в черное горе), «*Батханды* – чыкъмайды халкъым»²⁶ (Провалился – не может выбраться мой народ), «Тогъуз-он башлы юйдегиле да // Бары бирден *тюр* болдула»²⁷ (Семьи из девяти-десяти душ // Все сровнялись с землей) – во всех приведенных метафорических выражениях народная трагедия выселения мыслится как *у-ниже-ние* в прямом и переносном смысле.

Типологически сходной является экзистенциальная формула «Ой, *жер бла тенг* болуп къалгъанды // Таула бла тенг кёллюбюз»²⁸ (Ой, наша душа, равная горам, *сровнялась с землей*). Здесь особенно отчетливо видно, как в народном художественном сознании «унижение» духовного порядка напрямую соотносится с чисто механическим «унижением». Дисцензиональный акт настолько тяжело переживается народом, что в некоторых текстах степень погруженности горца в лоно земли даже точно измеряется в «человеческих криках» или в метрах. Как, например, в стихотворении о четырнадцатилетней ссыльной горянке, вынужденной работать на шахте:

Ючюзюз метрлик жерни тюрлюне
Мен чиракъ бла *киреме*.
Кюнню, кечени билмейин, анам,
Телефон бла билеме²⁹.
Кёпле тюршелле эсиме

На триста метров в глубину земли
Я опускаюсь с лампой.
День или ночь, – не знаю, мама,
Узнаю по телефону.
На память приходят многие

Неразличение частей суток усиливает впечатление хаоса бытия, неупорядоченности «чужого» мира. Мортальные мотивы вводятся в текст путем интекстуальных переключек между «шахтой» и «могилой».

Акцетированный культ «закрытых дверей» мы встречаем в финале уже упоминавшейся выше поэмы К. Мечиева «Бузжигит». Автор-горец, подсознательно желающий защитить и сохранить высшую в художественной системе поэмы ценность (любовь), навсегда закрывает двери за Зулейхой и Бузжигитом. Он неоднократно подчеркивает, что «двери башни той ни один человек с той поры не сумел открыть»³⁰. В типологически сходных западноевропейских и восточных поэмах тела влюбленных предаются земле, здесь же они прячутся за каменной стеной башни, сливаются с вертикалью, небом. В художественном сознании «равнинного» поэта любовь ассоциируется с плодородящей землей, началом развития жизни, в сознании горца – с плодородящим небом.

Косвенную поэтизацию поселения горца как гранитной крепости

мы встречаем в поэзии К.Кулиева, где герой сетует на то, что она (крепость) «не может защитить только от старости и болезней»³¹. В другом случае, подчеркивая «положительную функцию зла», лирический герой «благословляет обвал», который «превратил селение горца в крепость»³². Можно задать вопрос, как символика «закрытых дверей» согласуется с известным у горцев культом кавказского гостеприимства? На самом деле здесь никакого противоречия нет, наоборот, все подчинено «пространственной» логике. Культ гостя как раз порожден труднодоступностью территории, пределы которой оберегаются как природно-ландшафтными факторами, так и военно-оборонительными. Гость в горах – явление достаточно редкое, не массовое. Тот, кто преодолел «заповедную» линию, становится «своим», больше, чем своим, для него широко распахнуты сердца и двери кунацких, специально выстроенных для гостей помещений. В «Этическом кодексе карачаево-балкарского народа» (Нальчик, 2005) представлен сложный, разработанный до мельчайших нюансов церемониал по приему, содержанию и проводам гостя домой. Приведем всего лишь две поведенческие максимы, показывающие должный уровень почтительного отношения к гостю: «Любой гость старше твоего отца», «Если шестилетний приехал издалека, встречать его выходит шестидесятилетний»³³.

С другой стороны, на культуру горского гостеприимства в какой-то степени оказала влияние и философия вертикали, согласно которой гость воспринимается как посланник Всевышнего. Краем мифологического сознания горец верит, что гость появляется сверху, из небесных врат, если судить по идиоматическому выражению балкарцев: *кьонакь – Аллахны келечисиди* (гость – посланник Аллаха).

Модель замкнутого пространства предполагает избирательную распахнутость горского села навстречу небу, с которым и осуществляется активный контакт, несравнимый по своей интенсивности с горизонтальными сторонами света. Главные врата для горца – врата Неба (Тейри эшик), из проема которых он получает большинство бытийных благ. Об этом свидетельствует и текст популярного благопожелания *Пусть для тебя откроются врата Неба!* (Тейри эшиги ачылсын!). С семантикой двери связано и распространенное в этнокультурной среде балкарцев проклятие *Эшигинг жабылсын!* (Пусть закроется твоя дверь), в котором, несомненно, вновь речь идет о вертикальной двери, как приоритетной, ведущей в небо.

Трудно не согласиться с Г. Гачевым, который, исследуя мирозерцание горца Грузии, отмечает, что «в Грузии горами земля вздыбилась на небо и отняла большую часть его»³⁴. На наш взгляд, экспансивный

глагол *отнять* точно характеризует функциональную роль гор, на самом деле приподнявших и приблизивших человека к небесам, переместив его с территории земли на территорию неба.

Фольклорно-лирический цикл, посвященный депортации балкарцев, сохранил любопытные сюжеты о трагедии людей на геосенситивном уровне, когда рельефы места обитания оказываются несоизмеримыми, несозвучными изначальной экосистеме спецпереселенца и тем самым усугубляют чувство тоски и безысходности. Вот самое первое впечатление горца, оказавшегося в чуждой этносреде:

Алайгъа жетгенлей, сагъайып къарадыкъ, <i>Айда ёре чён да жокъь эди</i> ³⁵ .	Как добрались туда, настороженно посмотрели, Там ни одного вертикального стебелька не было. <i>Пошомде алай кёргенем</i>	<i>Привиделось мне во сне</i>
---	---	-------------------------------

Лейтмотивом многих поэтических текстов является неизбежное стремление героя найти в иноприродной среде какую-то вертикальную твердь, не гонимую ветром опоры. Широкое хождение в народе имеет песня о старике-балкарце, который прижимает к груди и целует камень, найденный им в степи. Известна песня о девушке, обсаживающей двор кукурузой, чтобы «перебить» степную бесконечность. «Бир жалан жерде турабыз»³⁶ (в совершенно голом месте находимся) – характеризует новую среду обитания героиня песни-плача о выселении. Или вот как глазами народа видит степь поэт-горец, родившийся в степном регионе: «*бескрайняя, голая, ровная*», поэтому его лирический герой, в котором пробуждается инстинкт горца, «дом возводя, обращает его окна к горам»³⁷.

Метой сакральной географии отмечен монолог горца-депортанта, умирающего в казахстанской степи: *Кавказ тауладан хауа урурча, /Къабырымы сыртда салыгъыз*³⁸ (Чтобы воздух кавказских гор достигал меня, /Похороните меня на холме!), судя по тексту народной песни «Кёчгюнчюле жыры». Данный мотив настойчиво повторяется и в других текстах – «Тутмакъ этдиле»³⁹ (Заключили в тюрьму), «Ёлсем»⁴⁰ (Если умру). Онтологическим томлением по вертикали предопределены предсмертные слова горянки:

Кавказдан бир <i>таш</i> да ала келмедик, Ёлсек, къабыргъа сылырча ⁴¹ .	(Как жаль), камень не взяли с Кавказа, Чтоб положить на могилу.
<i>Кёчгюнчюлюк кюй</i>	<i>Плач о выселении</i>

В книге французского философа и литературоведа Г. Башляра «Грёзы о воздухе» встречается интересная психотерапевтическая категория

лечение местностью, в отдельных случаях применяющаяся в практике психоаналитиков. Суть лечения заключается в том, что моделируется ситуация, когда «бессознательное становится хозяином нашего единства и направляет нас к воображаемой местности», исцеляющей сердце, отягощенное отрицательными эмоциями⁴². Данная мысль ещё раз подчеркивает привязанность и приверженность человека своей, исконной модели этнокультурного пространства.

Атрибутивная сущность этноса нередко бывает зафиксирована в его самоназвании, – балкарцы настолько неотделимы от гор, что даже в основу этнонима *таулу* (люди гор) положена пространственная семантика, которая, естественно, приобретает и метафизическое значение. Горы предопределяют линию поведения горца во всех сферах его жизнедеятельности: физической, моральной, духовной. Гора – бесспорно, самая значимая, основополагающая категория в ментальности балкарца, определяющая его онтологическую картину мира. Начнём с физических координат. Характерно, что в балкарском языке отсутствует понятие «горизонт», поскольку всё окружение одинаково охватывается взглядом, измеряется шагом, ощупывается руками. Внимание горца не рассеивается в беспредельном пространстве жителя равнины, оно более сосредоточенно. Экстенсивный путь освоения мира ему заменяет интенсивное, углубленное изучение своей маленькой Вселенной, границы которой ограждены горами. Являясь подобием крепостных стен, горы одомашнивают окружающий мир, наделяют его полнотой бытия и сообщают чувство защищенности. Местность горца изучена им основательно: нередко именами собственными наделяются не только массивные объекты, но и деревья, камни, дикие звери; крупным планом рассмотрены причинно-следственные связи мира. Нераспыленность внимания в силу огражденности пространства позволяет горцу ощутить мир в единстве – мир небесный, человеческий, животный и растительный. О внимании горца к мельчайшим проявлениям жизни говорит эпизод из народной сказки «Джигит и его друзья», где герой признается: «Я – всеслышащий. Лежу между двумя муравейниками, слушаю, о чем говорят муравьи, и смеюсь. Смешные истории рассказывают они!»⁴³.

Естественно, мифообраз горы не мог не занять исключительное место в поэтическом сознании и модели мира у народа, живущего среди высочайших гор. Если методом сплошной выборки исследовать иерархичность образов в карачаево-балкарской поэзии, то, безусловно, «гора» окажется на первом месте.

Этот древнейший физический объект Вселенной, благодаря своей пирамидальной (конической) форме, отчётливости верха и низа, сходству с Мировым Древом, а также множеству других, дополнительных качеств, оказывается чрезвычайно «удобным», смыслоёмким архетипическим образом, воплощающим в себе целый ряд онтологических констант. Большинство этих констант достаточно подробно рассмотрены в мировой культурологии. Здесь после краткого суммирования мы перейдем к исследованию их национально воплощенных модификаций в художественной онтологии балкарцев.

1. В горе видится трехчастное деление мира: в верхнем – обитают Боги, в среднем – люди, в подземном – находятся души умерших.

2. Составной частью смысловой архитектоники образа горы является идея возвышения.

3. Вершина горы, соприкасающаяся с небом, служит символом трансцендентности, промежуточной точкой восхождения, духовного возвышения, откуда личность призывается к ещё более таинственным восхождениям.

4. Гора является сакральным центром мира, центром, организующим и одухотворяющим космос.

5. Гора трактуется как сердцевиный столб, подпирающий небесный свод, соединяя центр земли с Полярной Звездой.

6. В мусульманской традиции гора интерпретируется как аллегория усмирения человеческой гордыни: когда гора Сафа отказывается сдвинуться с места, человек сам (пророк) идет к ней.

Среди множества дуальных оппозиций, отмеченных когнитивным сознанием человека, антитеза верха и низа, пожалуй, является самой распространенной. По мнению Н. Истоминой, «она укоренилась в человеческой психике еще тогда, когда его древние предки обучались вертикальной походке. Человек, ноги которого стоят в прахе земли, поднимает свою голову к звездам и воспринимает грязь земли как мучительную ношу, от которой он хотел бы избавиться, но не может освободиться. Верхняя область чаще всего представляет собой сферу духа, нижняя область – сферу материи, а человек видит себя как «существо двух миров», между которыми он должен найти свой путь, так как небесный опыт связан с понятием Бога и этическими требованиями данной религии»⁴⁴.

Гастон Башляр разработал целую концепцию, названную им *асцензиональной психологией (психология восхождения)*, согласно которой внутренняя моторика человека изначально индуцирована идеей подъема, вознесения. Во всяком случае, когда речь идет о моральных ценно-

стях, человек, по мнению учёного, не может обойтись без вертикальной оси. Имея в виду аксиологическую вертикаль, он делает афористический вывод о том, что «человек, будучи человеком, не может жить горизонтально»⁴⁵.

Среди множества зарубежных художественных текстов, иллюстрирующих данное положение, хочется выделить короткую притчу итальянского новеллиста Дино Буццати «Семь этажей». В ней рельефно отображается идея запрограммированности человеческого духа на рост, возвышение, обретение высоты. Любая притча бинарна по своей структуре: за фактами, описывающими повседневный быт, проглядывает вечное, онтологическое, универсальное, другими словами, высшие законы бытия. В притче описывается «история болезни» человека, который поселяется в семиэтажной клинике, структура которой была организована по принципу: чем кризиснее состояние пациента, тем ниже этаж. Первоначально Джузеппе определяют на седьмой, «санаторно-курортный» этаж, потому что он практически здоров и преследует чисто профилактические цели. Но медицинский персонал по всевозможным причинам технического характера каждый раз просит героя временно перейти на этаж ниже. Перемещения начинают «рифмоваться» с состоянием его ухудшающегося здоровья и в итоге, оказавшись на первом этаже, в пределах нижней черты, он уходит из жизни. Буццати очень выразительно показал, что человек физически, ментально и психологически ориентирован на восхождение, нисхождение же опасно для духа. Личность здорова только на «седьмом этаже», символизирующем достижение предельной для человека высоты духовного саморазвития.

Согласно классификации Г. Башляра, балкарцев можно отнести к асценциональному этносу, наделенному «комплексом высоты». Выше мы отметили, что самоназвание балкарцев связано с идеей «горы». В этом плане бросается в глаза и осмысленная переключка между понятиями «ёр» – высота и «эр» – мужчина, поддерживаемая фонологической параллелью, сохранившей метакод бытия. Человек инстинктивно ищет вертикали. Метафора этой глубинной координации многократно отражена в единицах языка, среди которых «титულიной формулой» является текст приветствия. По мнению Г. Гачева, «надо быть внимательными к привычкам будничного словоупотребления, поскольку многие фундаментальные категории и понятия замечаются там», объясняя «шкалу ценностей, что формулируют национальную ментальность данного народа, его культуру»⁴⁶. Балкарец, приветствуя своего соплеменника, скажет: «Къалай тураса?» (Как ты стоишь?). В данной

экзистенциональной формуле приветствия актуализировано первостепенное для балкарца вертикальное измерение бытия, физическая и моральная ответственность человека за свою и чужую вертикальность, страх падения на любом из онтологических уровней. В целом у северокавказских народов, и в частности, у балкарцев в коммуникативной системе ярко выраженную этикетную ценность имеет формула «стояния»: невеста должна стоять; младший не имеет права сидеть, если стоит старший; вставанием приветствуется не только входящий в помещение, но и проходящий мимо, иногда, в сельской местности, даже проезжающий в автомобиле и т. д. На наш взгляд, демонстрация «ёре тургъан» (вертикальной позиции) связана с внутренним равнением встающего на «гору», которая, одновременно проецируясь на объект приветствия, возвышает онтологический статус каждого.

По нашим наблюдениям, многие карачаево-балкарские поэты в медитативной лирике склонны использовать рифму *ёре тургъан – ёле тургъан* (стоять вертикально – умирать), которой обычно акцентируется мысль о том, что состояние духа должно быть даже сильнее смерти. Указанный абсолютизм вертикали утверждается, например, в стихотворении Б. Лайпанова с характерным названием «Прямостояние» («Ёре турукъ»), в котором герой идентифицирует себя с деревом, концептуальным прообразом горы:

Сезим кетди – сёзим кетди,
Алай мен ёре турукъ.
Джашил чегетни ичинде
Къарала, ёле турукъ⁴⁷.

Ушло сознание – ушло моё слово,
Но я буду стоять (вертикально).
Посреди зеленого леса
Темнея, буду умирать.

В любом языке есть художественный слой, наиболее полно воплощенный в идиоматических выражениях, иные из которых обладают статусом микропроизведений, «указывающих путь разуму»⁴⁸. Группу образных выражений с национально-специфическим содержанием в лингвистике принято называть «страноведческой» или «страноведчески семантизированной». Еще более точное определение указанной группе дает С. К. Башиева, вводящая в научный оборот понятие «ментальная фразеология». В ее семантике находят отражение «особенности материальной и духовной культуры, психологии, мировоззрения, исторического развития народа – носителя языка, эстетическое восприятие им мира»⁴⁹.

Из обширного фразеологического «тезауруса вертикали» мы приведем лишь одно выражение: *тип болгъан* (букв.: стать низом), в мета-

форическом смысле означающее «исчезнуть, умереть». Этот пример показывает, как в мыслительной системе языка оказывается запечатленной философия вертикали, кстати, аналогичная той, которую в формате притчи развертывает Дино Буццати. Балкарская идиома закладывает в ассоциативную систему носителя языка императив вертикального принципа, несоблюдение которого оказывается равносильно смерти.

Чтобы у читателя не сложилось впечатления об абсолютном единообразии онтологических констант, связанных с «вертикалью» и дихотомией «верх–низ», приведем инверсированный вариант, подмеченный А. Кофманом, исследователем латиноамериканского художественного образа мира. «В латиноамериканском пространстве властвует горизонталь. В хаотической непрерывности пространства герой *не ищет* вспомогательных структурирующих вертикалей. Герой движется наугад, извне континента – в глубину, движется, чтобы раствориться в пространстве, и это растворение становится высшей степенью самореализации»⁵⁰, – пишет А. Кофман. Как далее показывает исследователь, анализируя художественные тексты кубинских авторов, «мотивы отрыва от земли, взлёта, верха могут трактоваться как негативные, а «низ», ассоциированный не с низменным, а исключительно с земным началом, обретает позитивный смысл»⁵¹. В сознании латиноамериканца всё подлинное, естественное, прочное, надежное, протекающее из жизни первопредков, сосредоточено в земной субстанции; верх же, вбирает все артефакты цивилизации (небоскрёб, ракета, самолёт) и таит в себе идею легковесного «отрыва от культурной почвы», родины. Изучение, например, художественной «топографии» романа балкарского прозаика З. Толгурова «Белая шаль» показывает обратное: верх является обителью чистоты, света, «белой шали», воплощающей высокую нравственность, внизу же располагается сфера разлагающей дух цивилизации с её городами, низменными страстями и пороками.

Ю. М. Тхагазитов, отмечающий «типологическую соотносимость друг с другом географических, пространственных и духовных представлений того или иного народа», в монографии «Эволюция художественного сознания адыгов» в качестве «основной координаты космоса адыгов» называет «диагональ»⁵². Сосредоточив основное внимание на метафизических свойствах взаимообусловленных триад «миф–эпос–этикет» и «Космос – Человек – Дом», исследователь доказывает структурообразующую значимость диагонали (ипшэ–ишхьэрэ), являющейся «содержательно-стержневым архетипом»⁵³ в адыгской культуре.

Устойчивую фиксацию «диагонально и горизонтально организованного пространства» обнаруживает И. Кажарова в результате анализа творчества адыгских поэтов. Исследование поэтических текстов М. Кештова приводит автора к выводу о «предпочтении автором *горизонтальной организации пространства*», мотивирующейся «*особой значимостью земли*» в сознании кабардинцев. Описывая предметный мир стихотворений, Кажарова отмечает: «Фоном лирического действия в поэзии Кештова преимущественно выступает *раскинувшееся поле, долина*. Закономерна так же высокая частотность в его текстах положения, передаваемого в кабардинском языке наречием *гууэцфу (на степе, навзничь)*. Причем оно употребляется здесь как в отношении человека, так и в отношении земли»⁵⁴.

Н.А. Смирнова, отталкиваясь от тезиса Г.Д. Гачева, вводит в научный оборот зарубежного литературоведения культурологемы *островное сознание, островная тема*, за которыми стоит пространственный архетип, определяющий специфику художественного сознания британцев. «Хронотопная» общность романов Д. Дефо «Робинзон Крузо», Р. Стивенсона «Таинственный остров», художественных «микроостровов» Дж. Фаулза позволяет автору сделать вывод об «особой привязанности английских авторов к островам», предлагающим «иное измерение Бытия»⁵⁵. Приведенные примеры показывают нетождественность, мультикультурность пространственных моделей, среди которых карачаево-балкарский художественный этнотоп отличим специфическими чертами, обусловленными онтокодом **вертикаль (ёр, тик)**.

Поэтическая строка Х. Батырбекова «*Горец спотыкается в степи*»⁵⁶ может показаться оксюмороном для этноса с дисцензиональной психологией, но в рамках карачаево-балкарской ментальности она воспринимается как реалистический художественный образ, выражающий геоморфологическую аксиологию горца. Качеством этического кодекса наделяются строки кулиевского стихотворения с примечательным названием «Ёрлеу» («Восхождение»): «Жизнь – восхождение, восхождение на гору» (Жашау ёрлеуду, таугъа ёрлеуду)⁵⁷, подчеркивающие детерминированность духовной жизни балкарца «вертикалью».

Вот степень сопротивления земному притяжению героя карачаевского поэта Б. Лайпанова, у которого, в отличие от латиноамериканского горца, нет ощущения, что он рожден внутри земли, он, скорее, к ней привязан:

Джер къалай кючлю тартады кесине...
Джаныбыз кёкге тартыб турмаса

Как сильно тянет земля к себе...
Если б наши души не тянулись к небу,

Биз эртде кирир эдик кьара джерге.
Джудуладан тутуб атламасакъ
Абыныр эдик, джыгылыр эдик⁵⁸.

Если и дальше, как советует Г. Гачев, пытаться «баграми метафор ловить явления духа»⁵⁹, то можно привести текст стихотворения Б. Берберова «Горец в степи», в котором обозначенный выше этноонтологический «курсив», связанный с боязнью споткнувения, выражается еще более рельефно:

Кьум тюзледе атды
танг да,
Бара-бара, талды
жан да.

Сыргы сезип журт
кьяаны,
Таулу суйдю
таяннганы.

Жокьду мында ташы,
тауу.
Жыгылыганды тюзде
таулу⁶⁰.

Мы бы давно вошли в черную землю.
Если б не ходили, держась за звезды,
Споткнулись бы, упали бы.

И в песчаные степи
пришел рассвет.
Шла-шла
и устала душа.

Спиной почуяв
родную скалу,
Горец захотел
прислониться.

Но нет здесь ни камня,
ни горы.
Упал в степи (на равнине)
горец.

Поэту удалось воссоздать точный психологический портрет горца-изгнанника, пораженного «фантомной болью»: горы, скалы от него «отсечены», но он продолжает их осязать благодаря врожденной этноонтологической памяти.

В лирической поэме К. Мечиева «Бузжигит» автором употреблен интересный образ, подтверждающий нашу концепцию о том, что «плоское, равнинное» в ментальном мире горцев сопряжено с негативной коннотацией. Речь идет о строчках из плача матери Бузжигита, оплакивающей смерть сына: «Бийик тауум тизилген, / Жарлы балам, кьайдаса?»⁶¹ (Моя высокая гора *вытянулась*, / Где ты, моё бедное дитя). Аналогичный образ встречается в кязимовской «Песне о Солтан-Хамиде», где смерть национального героя метафоризируется в образ «рухнувшей баини бедных»⁶².

М. Эпштейн, рассуждая о том, какая сила притягивает русских поэтов к «южным оконечностям» России, отмечает: «Здесь открывается иной мир – поперек бескрайней, тягучей равнины, встают горы, вле-

кущие ввысь. Этот отрыв от скучной земли всегда равнинной, равной себе, создает высокое состояние духа, устремленного в сверхземное»⁶³.

Дихотомия категорий «верх/низ» имеет особенно отчетливое выражение в художественном мире Керима Отарова, поэта, выросшего в горах. Жизнь убеждала его в том, что есть тропы, ведущие вниз, к пропасти, а есть тропы, ведущие вверх, к заоблачным вершинам. То же наблюдается и в мире духовном. По мысли Отарова, усилием воли нужно стремиться вверх, ориентируясь на пики гор, каждый шаг должен представлять духовное, нравственное восхождение. Сенситивность рефлексизирующего героя Отарова имеет чрезвычайно низкий «порог чувствительности»: он предчувствует малейшее понижение уровня тропы и каждый раз находит в себе силы переориентировать её траекторию вверх, к вершинам.

Ключевым концептом в художественном тезаурусе поэта выступает слово *таукел*, состоящее из взаимосвязанных понятий *тау* – «гора» и *кёл* – «душа». Оно означает особый духовный настрой, подчиняющий все структурные элементы личности вертикальному ритму, отвергающему пессимистическое умонастроение путем внутреннего равнения человека на гору. Употребляя это древнейшее балкарское слово-метакод, не имеющее прямого эквивалента в русском языке, автор призывает хранить в душе образ горы, зовущий вверх.

Лирический герой прозревает невидимую линию между «высшим» и «низшим» и чувствует себя в ответе за вертикаль всего сущего. Он содействует тому, чтобы «белая береза держала голову высоко» («Жди меня, береза»), «орел свил гнездо в вышине» («Обелиски»), «батальон занял огневую вышку» («Дорога»). Любовь в художественной системе Отарова – сила возвышающая. В стихотворении «Ты вдали от меня» влюбленные преодолевают горечь разлуки тем, что в условленное время смотрят на одну и ту же звезду в небе.

Карачаево-балкарскими поэтами нередко вертикализируются абстрактные понятия, которые в системе других культур традиционно представляются в горизонтальном виде. Например, понятия «язык», «родной язык», кажется, легче визуализировать посредством образов «панорама», «языковая картина», «ареал распространения» и т. д. Герой К.Кулиева называет родной язык «*посохом (палкой)*, на который можно опереться в трудный день» (ана тилим – кьыйын кюн таяннган таягыбыз⁶⁴). Сходная «ордината» обнаруживается в художественном представлении карачаевским поэтом И. Семеновым образа матери в форме «*лестницы жизни*» (ана деген – жашаунгу *басхычы*⁶⁵).

Суть творческого процесса художники – представители разных на-

циональных культур – изображают по-своему, как правило, прибегая к образам, почерпнутым из ближайшего этномира. Для литовского поэта стихотворчество выглядит в форме «перебирания песка в поисках единственного прекрасного янтаря» (Л. Яциявичюс), для американского поэта эпохи романтизма – в виде «неожиданно распахнувшегося окна» (Э. Дикинсон). Для большинства горских поэтов наиболее типична метафора восхождения на гору, пик которой ассоциируется с трансцендентной истиной, постигаемой художником. С наибольшей выразительностью данная «креативная» метафора находит свое отражение в известных строках К. Кулиева: «Стихи писать – что горы итурмовать. / Скользить, и падать, и идти опять... / Полуживым достигнуть высоты. / И вот ты наверху!.. Как счастлив ты!..»⁶⁶. «Когнитивная карта» поэта настолько вертикализована «горой», что, пользуясь её парадигматикой, он визуализирует собственный опыт перевода «Отелло» Шекспира на балкарский язык: «Передо мной стояла гора. Мне надо было взойти на нее, но я не знал, с какой стороны подойти к ней. Гора была так высока, что вершины ее я не видел»⁶⁷.

У балкарского поэта И. Бабаева есть стихотворение «Черный лебедь», посвященное памяти чилийского певца-гитариста Виктора Хары. Текст интересен тем, что по нему можно судить о чрезвычайной семантической емкости категории «верх», которая силой своей значимости перетягивает внушительный ряд противоположных единиц.

Как и песни В. Хары, стихотворение Бабаева основано на принципе двоимирия. Суть художественного конфликта состоит в противоборстве деструктивных сил и песни гитариста, конфликта, выражающегося, прежде всего, посредством цветовой символики (красное и черное). Изначально складывается впечатление о несоразмерности сил, поскольку из двадцати четырех строк двадцать две посвящаются описанию разгула смертоносных сил. Каскад эпитетов: «обугленное сердце», «багровая строка», «почерневшая душа», «расстрелянная песня», «растоптанная гитара», «оборванные струны» – живописует пиршество зла.

Создается впечатление об абсолютной непобедимости inferнальных сил, но тут автор крупным планом выхватывает из предметного мира стиха неожиданное и неопровержимое свидетельство знака сопротивления – образ «оборванных струн, устремленных *вверх*». Один-единственный миниатюрный образ, занимающий всего лишь две заключительные строчки, но он оказывается способным кардинально изменить соотношение сил благодаря неистребимой экспрессии вертикали. Балкарский поэт в силу этноментальной обусловлен-

ности буквально возводит в степень категорию «вертикаль», объективизируя ее абсолютную мощь. Он поэтизирует скрытую «геометрию» гор, способную в нужный момент материализоваться даже в куске поврежденной проволоки.

Через вертикаль растительного образа Б. Лайпанову удастся показать торжество «момента истины», который невозможно навечно замуровать в земле:

Джаны саулай джерге басдырдыла.	При живой душе ее зарыли в землю,
Тюзлюгю уа къара джерден чыгъыб,	Но истина вышла из черной земли,
Баш къуса, къарады дунягъа ⁶⁸ .	И, расцветая (головой), посмотрела на мир.

Живая, органическая вертикаль цветка, подключаясь к архетипу Мирового Древа, подкрепляет силой правды основы мироздания в целом. Онтологически значимой символики исполнен образ «косы», которую горец, уходя на войну, втыкает посреди поля (джашил биченликни арасында чалгъысы бир соруу белгиди)⁶⁹). Авторское уподобление «косы» знаку вопроса подчеркивает идею деструктивного начала войны, вызывающего протест у мирного труженика.

При изучении карачаево-балкарских лирических текстов складывается впечатление, что из всех тематических циклов наибольшей силой притяжения вертикальных (или вертикализирующихся) образов обладает тема любви. Любовь чаще всего трактуется как небесная, божественная сущность, одухотворяющая человека, «выстраивающая для него мосты в мир звезд». Мир мгновенно преобразуется в глазах влюбленного героя стихотворения Б. Лайпанова «Когда я увидел тебя» («Сени кёрдюм»): «дорога приподнялась с земли и протянулась к звездам», «тени деревьев встали и превратились в деревья». В приведенных образах возможно усмотрение отголосков фаллических символов, берущих начало в языческой мифопоэтической традиции. Характерно привлечение астральных образов, оказывающихся рядом с влюбленными: «солнце, которое не помещалось в небо, вдруг поместилось в твоём ведре», «радуга выпрямила свою спину и посадила на себя мою надежду»⁷⁰.

Возвышающая сила любви нередко переносит мужчину и женщину в небесные просторы, где они живут, совмещая законы земли и неба. Конкретика этнографических деталей, использующихся Б. Лайпановым в «космическом» художественном пространстве, позволяет воссоздать зримую картину карачаевского национального мира:

Келинчик этиб сюрме сени
Джырымы джудуз мюйюшоне.
Къууангандан чынгаб бёркюмо тагъарма
Кёкню ай мюйюшуне.
Кёкде Къой Джолну эки джаны бла
Ориатырма бусакъ тереклени.
Джюрегингде суймеклик хауанг бла
Тынгысыз эте джарлы мёлеклени⁷¹.

Своей невестой я поставлю тебя,
В звездный угол моей песни.
От радости запрыгну и свою шапку
Повешу на рог луны.
На небе по обе стороны Млечного Пути
Посажу тополя.
Любовным дыханием сердца
Ты сведешь с ума несчастных ангелов.

Анализируя мегатекст карачаево-балкарской поэзии, мы обратили внимание на интересную закономерность: многие авторы не только на идейно-содержательном, но и на графическом уровне проявляют обостренную восприимчивость к вертикали. Приведем два примера. Лирический герой стихотворения Б. Лайпанова «Къысха «и» – йингме Сени» («Я – Твое краткое «и») идентифицирует себя с последней буквой слова «Карачай». Симпатия автора именно к этой букве объясняется тем, что в её очертаниях он видит горца, влюбленного в родину, и от полноты чувств «подбросившего вверх свою шапку»⁷². На наш взгляд, нужно обладать определенным асцензиональным ракурсом мировосприятия, чтобы в алфавитной «эквилибристике» разглядеть знаки высоты.

Аналогичную воплощенность асцензионально-литерной поэтики в художественном тексте мы видим в стихотворении балкарского поэта А.Бегиева. Поэт обыгрывает букву «М», которая композиционной структурой напоминает двухглавую вершину Минги Тау (Эльбрус) и является инициальным знаком Малкара (Балкарии).

Бир шексиз биледи халкъ –
бу Тауну, бу «М» харфны
таш жаратылган кюнде
бегилеп къойгъанды Хакъ:
«Малкъарны» деп, эн салып,
кетмесин деп кенг къалып.
«М» – «Минги Тау». «М» – Малкъар⁷³.

Точно знает народ –
Эту Гору и эту букву «М»
в день зарождения камня
соединила сама Судьба:
«Малкару» дала оформление,
предотвратив его уход вширь.
«М» – Минги Тау. «М» – Малкар.

К разряду вербального метакода с выраженным асцензиональным ядром относится также древнейшее карачаево-балкарское слово *хайт* (хайт де), неперебиваемое на другой язык и воспринимающееся как одобрительное междометие, побуждающее к концентрации и подъему физических и душевных сил. Неожиданное подтверждение нашему предположению о возможной связи значения этого слова с «высотой» мы находим в монографии этнолога М. Каракетова, который полагает,

что данное слово «этимологизируется из карачаевского и осетинского языков и означает «верх, небеса, огонь, небесный дом»⁷⁴. Как вариант развернутой поэтической иллюстрации к метакоду «хайт де» воспринимается стихотворение карачаевского поэта Б. Лайпанова с одноименным названием, лирический герой которого, обращаясь к условным представителям гуманитарных наук, настоятельно требует, чтобы те сохраняли вертикаль души и «находили неспотыкающиеся слова» (Джыгъылмаз сёзню табыб айт, / «Хайт» де, кесинги джыкъдырма)⁷⁵.

Любопытно отметить, как порой трансформируются этнокультурные константы, художественно преломленные, но узнаваемые в реалиях нового времени, подтверждая тезис Г. Гачева о «нерастворимости архетипического ядра». В карачаево-балкарской поэзии сложно выделить в нескрещенной форме «деревенских» и «городских» художников, как в русской лирике, хотя внутреннюю склонность одних к архаике, а других – к «урбанистической поэтике» и здесь можно отметить.

А. Бегиев – один из тех, кто нередко оперирует в своем художественном сознании «полисными», «урбанистическими» категориями, но и они у автора подчиняются законам национальной образности. В одном из своих программных стихотворении Бегиев выводит онтологическую формулу современного горца – «жизнь в аэропорту в нелетную погоду»⁷⁶. Символический образ вбирает в себя духовную драму «нового человека», влекомого к небу, к горам, к высоте, но трагически привязанного к земле объективными причинами. Аэропорт с его «сдерживающей» семантикой здесь рассматривается как досадный посредник между человеком и небом, как техногенный барьер, удерживающий человека от воспарения.

Композиционным стержнем стихотворения А. Бегиева «Верлибр» является реакция автора на радиопередачу. Судя по тексту, здесь асцензиональное томление просыпается в маленьком мальчике, который на вопрос «профессиональной ведущей» отвечает, что он хочет стать «лошадью, летающей лошастью». Над ним издевательски смеются ребята детского сада вместе с воспитательницей. Художественный конфликт разрешается лаконичным лирическим отступлением, представляющим авторскую позицию. Фраза поэта «Я явственно видел этого человека, я знал о нем все»⁷⁷ развоплощает интертекстуальное пространство образа «мальчика», позволяя различить в нём нартологемы «летающих людей» и «крылатых коней».

Особое значение для постижения идейно-тематического комплекса стиха имеет «неоархетип» *радио*. Дело в том, что «нарты», «автор» и «мальчик» разведены во времени и в пространстве, казалось бы, у них

нет видимых точек соприкосновения. Однако их прочно соединяет эфир, воздушное пространство, в котором нет деления на «прошлое» и «настоящее». Линия «радиопровода» – зримый образ соединительной нити между архаикой и современностью, линия, по которой осуществляется адресный посыл метакода бытия.

Выше всех нарраторов «над уровнем моря» в карачаево-балкарской поэзии располагается лирический герой Ю. Болатова. Сопоставимый по духовной природе с Маленьким принцем А. де Сент-Экзюпери и национальным фольклорным образом Жумарука, он находится в состоянии вечного парения в небесной сфере. «Лечу, межзвездный поэт», «Здравствуйте, звезды», «Сын молнии», «Мы с Пушкиным вдвоем летели», «Певец индийского полета», «О новое, новое Небо», «Небесный снег», «Уже и ангелы летят», «Ткать Крылья Света» – вот названия лишь некоторых произведений, по которым легко воссоздаётся модель авторского пространства. При всей кажущейся авангардности поэта и космополитичности его героя, мир, созданный Ю. Болатовым, имеет безусловный опознавательный знак, выражающийся в *этномаркированной точке обозрения*. Взору авторского подсознания мир видится с верховной точки горного пика, выше которого только «Бог и ангель». Благодаря фокусирующему взгляду с высоты «космический горец» получает возможность совмещать и созерцать в единстве сущности, внешне, казалось бы, не связанные и изолированные: здесь соседствуют Запад и Восток, Эльбрус и Тибет, Евангелие и Коран, хокку и касыда, Лао-цзы и Кязим Мечиев, Федерико Гарсиа Лорка и Кайсын Кулиев. Панорамная «орлиная» оптика позволяет «сыну небесных гор» видеть *сверху* Нальчик, как «альчик, брошенный на карту мира»⁷⁸.

Восхождение – не только естественная потребность, но и духовное наслаждение для героя Ю. Болатова, горца по своей сущности, который и в пространстве европейской столицы ощущает в себе асцензиональный «комплекс», врожденный инстинкт горовосходителя:

Васильевский спуск
при подъеме-то легче,
как помню теперь⁷⁹.

В данном трехстишии сквозь национальную форму японской поэзии хокку, сквозь реалии русской культуры проглядывает автохтонный тип мирозерцания горца, привыкшего на любой территории земного шара на геосенситивном уровне искать «лестницу в небо».

Проведенный анализ показывает высокую степень связанности пространственных координат в литературе с конкретной природной сре-

дой. Географическая структура Балкарии с горами, «возвышающимися над повседневной равниной человечества» (Н.Истомина), естественным образом предопределяет основную онтологическую константу карачаево-балкарской культурной истории, воплощенную в категории **вертикаль**. Из всех пространственных координат для горцев она оказывается важнейшей, физический смысл которой проецируется и на область быта, морали, культуры, духа.

Примечания

- ¹ Чеснов Я. Лекции по исторической этнологии. М., 2001. С. 53.
- ² Там же. С. 53.
- ³ Народные сказки балкарцев и карачаевцев. М., 2003. С. 92.
- ⁴ Лихачев Д.С. Заметки о русском. М., 1981. С. 71.
- ⁵ Сулейменов О. Глиняная книга. Алма-Ата, 1969. С. 172.
- ⁶ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М., 2003. С. 256.
- ⁷ Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 587. (Далее: Нарты).
- ⁸ Кёчгюнчоле эсгертмеси: Жырла бла назмула (Словесные памятники выселения): Народные песни и стихи балкарских и карачаевских поэтов (1943–1957). Нальчик, 1972. С. 165. (Далее: Кёчгюнчоле эсгертмеси.)
- ⁹ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 68.
- ¹⁰ Кабардино-балкарские сказки. М., 1991. С. 24.
- ¹¹ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 337.
- ¹² Там же. С. 337.
- ¹³ Там же. С. 54.
- ¹⁴ Там же. С. 80.
- ¹⁵ Там же. С. 86.
- ¹⁶ Там же. С. 235.
- ¹⁷ Там же. С. 206.
- ¹⁸ Там же. С. 220.
- ¹⁹ Там же. С. 68.
- ²⁰ Там же. С. 121.
- ²¹ Там же. С. 104.
- ²² Там же. С. 82.
- ²³ Там же. С. 104.
- ²⁴ Там же. С. 126.
- ²⁵ Там же. С. 24.
- ²⁶ Там же. С. 235.
- ²⁷ Там же. С. 145.
- ²⁸ Там же. С. 81.
- ²⁹ Там же. С. 128.
- ³⁰ Мечиланы К. Чыгъармаларыны эжитомлугъу. Нальчик, 1989. Т. 2. С. 163.

- ³¹ Кёчгюнчюле эсгертмеси. С. 309.
- ³² Кулиев К. Собрание сочинений в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 470.
- ³³ Ёзден Адет. Этический кодекс карачаево-балкарского народа / Сост. М.Ч. Джуртубаев. Нальчик, 2005. С. 509.
- ³⁴ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. С. 246.
- ³⁵ Кёчгюнчюле эсгертмеси. С. 171.
- ³⁶ Там же. С. 140.
- ³⁷ Бегиев А. Слово. Нальчик, 1986. С. 18.
- ³⁸ Кёчгюнчюле эсгертмеси. С. 99.
- ³⁹ Там же. С. 123.
- ⁴⁰ Там же. С. 187.
- ⁴¹ Там же. С. 140.
- ⁴² Башляр Г. Грезы о воздухе. М., 1999. С. 55.
- ⁴³ Народные сказки балкарцев и карачаевцев. М., 2003. С. 154.
- ⁴⁴ Истомина Н.А. Энциклопедический словарь символов. М., 2003. С. 83.
- ⁴⁵ Башляр Г. Грезы о воздухе. М., 1999. С. 27.
- ⁴⁶ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. С. 9.
- ⁴⁷ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. М., 1992. С. 235.
- ⁴⁸ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы: Эссе о литературе и искусстве. М., 1990. С. 536.
- ⁴⁹ Башиева С. К. Ментальность как семантическая составляющая фразеологизмов // Проблемы развития государственных языков Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1997. С. 43.
- ⁵⁰ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. С. 60.
- ⁵¹ Там же. С. 60.
- ⁵² Тхагазитов Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов. Нальчик, 1996. С. 16.
- ⁵³ Там же. С. 15.
- ⁵⁴ Кажарова И.А. Мифо-фольклорная ситуация как источник развертывания лирической коллизии // Материалы региональной научной конференции, посвященной 85-летию со дня рождения К.Ш. Кулиева. Нальчик, 2002. С. 78.
- ⁵⁵ Смирнова Н.А. Тезаурус Джона Фаулза. Нальчик, 2000. С. 57.
- ⁵⁶ Батырбеков Х. Мигидау. Нальчик, 1991. С. 19.
- ⁵⁷ Къули К. Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы. Нальчик, 1981. Т. 1. С. 344.
- ⁵⁸ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 205.
- ⁵⁹ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. С. 48.
- ⁶⁰ Заман. 2006. 21 января. С. 4.
- ⁶¹ Мечиланы К. Чыгъармаларыны эжитомлугъу. Т. 2. С. 161.
- ⁶² Там же. С. 166.
- ⁶³ Эпштейн М. Природа, мир, тайник Вселенной. М., 1990. С. 165.
- ⁶⁴ Кёчгюнчюле эсгертмеси. С. 317.
- ⁶⁵ Там же. С. 240.
- ⁶⁶ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 358.
- ⁶⁷ Башиева С.К. В оригинале и переводе. Нальчик, 1990. С. 45.

- ⁶⁸ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 53.
- ⁶⁹ Там же. С. 103.
- ⁷⁰ Там же. С. 244.
- ⁷¹ Там же. С. 126.
- ⁷² Там же. С. 66.
- ⁷³ Бегиланы А. Сёз. Нальчик, 2001. С. 53.
- ⁷⁴ Каракетов М. Из традиционной обрядово-культурной жизни карачаевцев. М., 1995. С. 93.
- ⁷⁵ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. М., 1992. С. 27.
- ⁷⁶ Бегиев А. Слово. Нальчик, 1986. С. 63.
- ⁷⁷ Там же. С. 64.
- ⁷⁸ Болатов Ю. Кавказская флейта. Стихотворения. М., 2003. С. 18.
- ⁷⁹ Там же. С. 19.

Глава вторая

ВЕРТИКАЛЬ КАК МЕТАКОД БЫТИЯ В НАРТСКОМ ЭПОСЕ

В отличие от других версий нартского эпоса, текст карачаево-балкарского варианта совершенно отчетливо подчинен *вертикальному* ритму, который проявляется на разных уровнях. Два самых первых предложения архаического памятника «*Тейри Солнца сотворил Солнце. Тейри Земли сотворил Землю*»¹, соединяя между собой зенитную и надирную точки мироздания, образуют отвесную линию – основополагающую координату национального бытия горцев, которая, как мы убедимся ниже, подчиняет себе все составляющие его элементы.

В системе любой национальной культуры, как правило, имеется антропогонический миф, объясняющий происхождение первопредка определенного народа. Так, в индоевропейской мифологии доминирует мотив происхождения человека из «праха земного», отсюда и связь между латинскими словами «*homo*» и «*humus*» – «человек» и «земля». У многих евразийских народов в качестве родоначальников фигурируют различные тотемические животные, птицы, рыбы (медведь, волк, черепаха, ворон, лебедь, кит, тюлень и т.д.). Встречаются мотивы происхождения человека из «сердца Бога», «яйца», «дерева» и др. На сегодняшний день вряд ли кто-то будет оспаривать влияние этногеографического фактора на антропогоническую логику древнего мифотворца. В действительности есть определенный закон соответствия «вещного» материала мифа реальному, природному материалу архитектоники этноса.

Центральным героем в карачаево-балкарском нартском эпосе является Ёрюзбек, герой, в образе которого наиболее полно воплотилась антропогоническая философия горцев Северного Кавказа. Согласно тексту сказания «Рождение Ёрюзбека», с неба прилетела «огромная хвостатая звезда, ярко освещающая весь мир. Эта звезда, пролетев по небу, упала очень далеко, между двух огромных гор. От ее падения содрог-

нулся весь мир, зазвенели горы». В середине «огромной ямы» лежал расколовшийся надвое «большой синий камень. Внутри его лежал младенец-богатырь»². Как отмечают авторы комментариев к фольклорному памятнику, «ни в одной из национальных версий нартиады, кроме карачаево-балкарской, не зафиксировано сказания на сюжет о рождении Ёрюзбека из хвостатой звезды – метеорита»³.

Горец, огражденный со всех сторон громадой скал, слишком зависим от небесной сферы. Все оттуда: свет, дождь, снег, луна, солнце, звезды, боги, – весь позитивный и негативный резерв мироздания. В его трехмерном пространстве «низ» и «бока», состоящие из скальных пород, малопродуктивны, почти бесплодны во всех смыслах по сравнению с небесами, становящимися в условиях закрытости других зон, единственными «открытыми воротами», несущими максимум информации. Благ, прибывающих в мир горца по горизонтали, практически нет, поэтому вся пространственная динамика перенаправлена по вертикальному руслу. Горы задали ритм, вследствие чего произошел уникальный онтологический перекося, диспропорция: избыток, чрезвычайная перегруженность вертикального курса при бездействии горизонтального, – но это с точки зрения сопоставительной геомансии. На самом деле, подобная вытянутая вверх модель мира – мир горца, в который он органично вписывается, подчиняя ему все уровни своего практического и духовного бытия.

Для носителя подобного миропредставления единственно возможным и допустимым способом появления человека на земле, естественно, является нисхождение с неба. Эта идея подкрепляется символикой цвета: космический пришелец доставляется на землю с помощью *синего* камня, цвет которого указывает на его родство с небесами, тем более в балкарском языке понятия «небо» и «синий» выражаются единым словом *кёк*. Но самой важной в данном ряду является, на наш взгляд, антропонимическая семантика: имя героя Ёрюзбек состоит из двух понятий *ёр* (высота) + *юзбек* (осколок, частица), складывающихся в итоге в предельно точное обозначение сущностной черты героя – «частица высоты». Если индоевропейская этимология слова «человек» восходит к понятию «земля», то карачаево-балкарское понятие «мужчина, человек» (эр) напрямую связывается с концептом «высота» – «ёр».

Вертикальная ритмика поддерживается и другими элементами текста: первым и главным свидетелем «приземления» Ёрюзбека выступает орел, птица, близкая по духу небожителям. Характерна механика оттачивания эпическим героем своего мастерства в боевом искусстве: «он лег на спину, и в блестевший на Полярной Звезде осколок зеркала

свою стрелу метнул, прямо в середину попав, вдребезги зеркало разбил. Осколочки его с неба на людей посыпались»⁴.

Типичным является мотив борьбы эпического героя с антиподом, источником и носителем бед для соплеменников героя. И в зарубежной, и в отечественной эпической литературе встречается огромное количество подобных эпизодов, которые, как правило, «локализованы» в горизонтальном мире. Отличительной чертой главной сцены сражения в нартском эпосе «как Ёрюзбек сражался на небе с Фуком» вновь является вертикальное расположение сил.

Фук, который, по преданию, один из тех, кто из «желчи Бога против воли Бога родился»⁵, живет на небе в крепости из орлиных крыльев. Ни один сказитель не забывает упомянуть о больших котлах, которые Фук «спускал на железных цепях оттуда, с неба»⁶ для того, чтоб нарты наполнили их разнообразной снедью. Тут абстрактная отвесная линия, прочерченная в воздухе, похоже, отливается народными певцами в металл *вертикали*, призванный обозначить и ось мира, и внутреннюю ось человека в максимально конкретизированной форме.

Вертикальная конструкция мифомира требует аэродинамических средств передвижения, поэтому в сказаниях Ёрюзбек добирается до гнезда своего противника на воздушном бурдюке⁷, в других версиях – на старинной пушке, на воздушном шаре. После ожесточенного боя «до полудня чистый дождь шел»⁸. Результат творимого на небесах вертикальными струями ниспадает на землю.

Балкарская версия нартского эпоса отличается повышенной «орнитогенностью» – наличием в текстах большого количества пернатых, что, впрочем, легко объяснимо: жизненное пространство человека в силу вертикального измерения оказывается смещенной вверх, в воздушное пространство и совпадает с «зоной» птиц. Ворон, филин, гриф, ласточка, чайка – постоянные образы в художественной системе нартского эпоса, но первостепенное место, бесспорно, занимает орел. Ему, «властелину воздуха, символу величия, отваги, победы, вдохновения и духовного подъема»⁹, древний горец мысленно уподобляет себя в мечтах.

Подобная внутренняя потребность возвышения отпечаталась в исконно балкарском архетипическом образе *кьуш кьан*, настолько редким и непривычным для русскоязычного читателя, что оно даже не имеет точного эквивалента в переводе. Под этим широко распространенным в эпосе образом следует понимать снятое с орла в целостном виде оперение, которое человек натягивает на себя и обретает способность летать, взмахивая крыльями. Сейчас трудно сказать, использова-

лась ли данная техника полета на практике или была лишь плодом фантазии древнего балкарца, но в любом случае облик орла он находил адекватным облику человека. После битвы с Рыжим Фуком Ёрюзбек возвращается на землю, облачившись в «орлиное оперение»¹⁰, по другой версии с помощью «коня – ветра»¹¹.

Способ добычи огня Ёрюзбеком также подчинен вертикальному ритму: если погаснет огонь, герой «вырывает с корнем сосну, подносит ее к солнцу, чтоб зажечь. Или сбивает стрелой с неба звезду и от нее разводит огонь»¹². В преданиях неоднократно встречается описание меча Ёрюзбека, изготовленного Дебетом «из осколков звезды, упавшей с неба в прошлом»¹³. Интересно сопоставить, как по-разному описываются супернормативные качества героя в карачаево-балкарском эпосе и, к примеру, в «Песни о Гайавате», где американским поэтом Генри Лонгфелло систематизированы мифы американских индейцев. Характеризуя искусство балкарского стрелка, автор отмечает, что «его стрелы до звезд долетают, // Упав оттуда, крепости пробивают»¹⁴. Лонгфелло же подчеркивает мастерство Гайаваты, прибегая к линейным величинам: «Запустив стрелу из лука, // Он бежал за ней так быстро, // Что стрелу опережал он»¹⁵. Налицо диаметрально противоположное восприятие пространства; мерилем физических качеств стрелка для балкарца становится протяженность по вертикали, а для американца (индейца) – протяженность по горизонтали.

Для Ёрюзбека с его космическим, небесным происхождением светила приходят на помощь и в период его морально-нравственных затруднений. Когда герой, попавший под влияние нечистой силы, порывается бежать на шабаш шайтанов (он должен успеть до наступления рассвета), его жена прибегает к спасительному приему: она вывешивает за окном полотнище с изображением звездного неба и развлекает своего мужа до утра, пока не пройдет время разгула бесовщины. Обнаруживаются удивительные переключки между описанием «Вальпургиевой ночи» в «Фаусте» Гете и фрагментом о разгуле шайтанов в древнебалкарском тексте. Ёрюзбека спасает «звездное небо», текст которого в прямом номинативном смысле воспринимается как уловка находчивой и хитроумной жены, а при онтологическом подходе как вечная апелляция звезд к высокому началу в человеке и наоборот.

Как мы упомянули выше, в балкарской национальной символике вертикаль ассоциируется с идеей роста, восхождения, жизни. Все растущее вверх – вертикально, все срезающее, губящее – горизонтально (нож, топор, пила, секира, полет пули и т.д.). Иногда поразительно, как данная философия срабатывает в умах древних сказителей, жителей

гор, однозначно воспринимающих сферу низа как источник зла и смерти. Так, Сатанай, помогающая кузнецу Дебету изготовить ядовитые наконечники для стрел, в поисках ядовитых трав и змей отправляется на «большую», «широкую равнину» («Как Сатанай победила войско Темир-Капу»¹⁶). Логическая цепочка «яд – смерть – горизонтальное (равнина)», обусловленная архетипическим сознанием, выстраивает именно такой сюжет, в котором отпечатывается «вертикальный комплекс» карачаево-балкарца. Негативной коннотацией отмечается «горизонталь» и в следующем эпизоде: эмеген должен выполнить три задания эпического героя:

- 1) отбивать головой летящие с вершины горы валуны;
- 2) глотать и выбрасывать обратно раскаленные куски металла;
- 3) в зимнюю стужу простоять в озере 5 дней¹⁷.

По нашему предположению, в подборе заданий вновь сказывается вертикально «заряженное» мышление сочинителя-горца, который самое сложное, на его взгляд, «горизонтальное» испытание сделал заключительным и невыполнимым. Горизонталь озера оказывается пагубной для эмегена. Онтологическая формула «низ–опасность» воплощается в сказании «Золотой ковш нартов», где спустившуюся вниз к реке девушку Ай (луна) похищает дьявол Иблис¹⁸. Мы обратили внимание на то, что орудия, несущие смерть, чаще всего характеризуются посредством горизонтального измерения: «Его меч в бою удлинился от места, где встает солнце, до места, где оно садится»¹⁹.

Как макромир, так и микромир Ёрюзмека, порой даже на уровне физиологических подробностей, оказывается насыщен вертикальными предметами. Возьмем, к примеру, мотив «пир-западня», относящийся, в принципе, к мировым, транснациональным мотивам, но в котором, тем не менее, легко обнаруживаются специфические черты, присущие горской ментальности с ее выраженной вертикальной заданностью. Описывается экстремальная ситуация, когда Ёрюзмеку, приглашенному на пир, противники наливают отравленное питье. Спасительным предметом, выводящим героя из затруднительного, смертельно опасного положения, становится медная трубочка, которую жена предварительно вставила ему в горло (по другой версии – в пищевод), с тем, чтобы зелье протекало на землю²⁰. И далее: когда здесь же завязывается бой с эмегенами, на подмогу герою вдруг с потолка, из дымохода появляется «тонконогий мальчик», спускающийся по *очажной цепи котла* и уничтожающий мечом великанов. Вновь помощь транслирована через вертикаль, на этот раз посредством очажной цепи котла, являющейся соединительным звеном между небом и человеком.

Жизнеспособность этноса напрямую зависит от устойчивости, неразрывности диахронической, вертикальной цепи поколений. Бытие для горца вертикально по структуре, поэтому культ предков, как и культ сына, на Кавказе достигает своей абсолютизации, став гарантом витальности этноса. Тезис о том, что горец ставит вертикальную связь с человеком выше горизонтальных, поперечных связей, получает убедительное подтверждение на примере эпизода встречи Ёрюзмека с незнакомым чудным мальчиком, избавившим его от смерти. Герой даже не догадывается о том, что на самом деле мальчик является его кровным родственником. Во всех версиях сказания Сатанай в финале пытается у Ёрюзмека, кем бы он хотел видеть мальчика: братом (горизонтальная связь) или сыном (вертикальная связь)? Ёрюзбек решительно отвергает первый вариант, выбирая вертикаль кровно-родственных отношений, как метакод протяженности жизни.

После выполнения своей миссии на земле Ёрюзбек возвращается обратно на небо, но диалог людей с ним, по современным поверьям, продолжается, поскольку «Гром – это крик Ёрюзмека, / Туманы – его дыхание, / Дождь – это его пот. / Когда Ёрюзбек рубит врагов своим мечом, / Тогда на небе бывают молнии»²¹.

Начало эпической биографии других персонажей также связано с небесной сферой, предопределяющей в дальнейшем онтологическую линию их поведения. Остановимся на наиболее интересных моментах. Согласно космогоническим представлениям балкарцев, Сатанай – прародительница людей – рождена от брака Солнца и Луны:

Солнце – отец Сатанай,
Луна – родившая ее ласковая мать²².

Как далее следует из текста сказания, Сатанай в младенчестве была похищена Богом (Тейри) Моря. Долгие годы она провела на морском острове, опекаемая Суу Анасы (Матерью Воды), пока не убежала к вудунье, выдавшей ее замуж за Ёрюзмека.

Ёрюзбек и Сатанай – основная дихотомическая пара нартского эпоса в антропологическом контексте. Они оба являются «частицами высоты», но «приземляются» они по-разному в зависимости от гендерной природы: вертикальная линия Ёрюзмека стыкуется с земной твердью (скальной породой, камнем, пиками гор), маркирующими мужское начало мироздания, в то время как «траектория» Сатанай вплотную

подводит к ее к исконно женской, водной стихии. Тут мы вновь сталкиваемся с тем, что семантическая мотивированность имени героини объяснима с онтологической точки зрения. Первый составляющий элемент ее имени «сатан», согласно автору комментариев к «Нартам», обозначает в переводе с древнетюркского «коралл»²³, второй «ай» – «луна». Как повествуется в тексте, это имя ей дала Мать Воды, потому что «Сатанай больше всего любила играть красными камушками – кораллами»²⁴.

Антропонимические концепты «коралл» и «луна» при их соединении воссоздают контур транснебесного полета и приземления героини. А с другой стороны, инверсированная позиция концептов наталкивает на мысль о том, что безымянный автор сказания «играет на инструменте имени, чтобы распахнулась дверь»²⁵, превращая антропоним в онтологическую формулу – код для постижения женской души. К. Эстес, известный философ-юнггианец, исследующий архетип женщины в мифах разных культур, настаивает на том, что «сказки, мифы, легенды обостряют наше зрение до такой степени, что мы можем увидеть путь, оставленный первоизданной природой, и направиться к нему». По мнению ученого, «сохранившиеся в этих историях указания подтверждают, что путь не исчез, что он по-прежнему ведет женщину все дальше и глубже – к самопостижению»²⁶.

Сказанное в полной мере относится к Сатанай, карачаево-балкарскому варианту «первозданной женщины», имя которой зовет от хаоса к свету, особенно если учесть весь символический комплекс, связанный с кораллом – драгоценным камнем, в котором толкователи символов видят и «первоначальную субстанцию *materia prima*», и «защиту от дурного глаза», и «созидательную силу воды». Античные врачи называют кораллы «морскими деревьями» и отмечают их способность «превращать горькую воду в питьевую и делать человека невосприимчивым к ядам»²⁷. В контексте анализируемого образа важным представляется и то, что кораллы бывают красного и белого цветов. «Коралловый комплекс» точно характеризует психологический облик Сатанай с ее охранительными, созидательными и наставительными функциями на Земле. Она органично сочетает в себе дух борца (красный коралл) и духовного учителя (белый коралл). Но самое главное, в ее имени содержится макет архетипической идеи перехода от уровня «*Prima Materia*» на другой уровень существования, воплощенный в образе Луны. По преданию, Сатанай, как посредническая личность, «многому научила людей. Она дала им зерна и научила их делать хлеб и бузу.

Она дала им кремни и научила их высекать огонь. Она научила женщин гадать на фасоли, а мужчин – на бараньей лопатке»²⁸. Когда наступает время для Сатанай перейти на следующий экзистенциальный уровень, Бог неба спускает с неба аркан, к концу которого привязано орлиное гнездо. «Сатанай немедленно села в него. Как только она села, аркан поднял ее на небеса»²⁹, в сферу абсолютного света.

Кстати, следует отметить, что смерть почти каждого героя нартского эпоса отмечается печатью «вертикального императива» и выражается в переселении на небо. Вот характерный отрывок из сказания о Дебете: «Говорят, что, когда Дебет снабдил нартов на земле всем, что им было нужно из железа, и у нартов не стало для него работы, он, сказав: «Я не смогу жить на земле без работы», – сделал железную арбу с крыльями, (сел на нее) и улетел на небо. Говорят, он и сейчас там живет и работает кузнецом у солнечных и небесных людей. На небе, как и на земле, он кует железо. Когда он кует железо, искры летят на землю – это мы называем звездопадом. Дебет не умер, (он) – небесный кузнец»³⁰.

В разделе, посвященном камню, мы более подробно рассмотрим образ Сосурука, здесь лишь отметим элементы, связанные с вертикалью. Он – сын камня, камня земного, в отличие от Ёрюзмека, вышедшего из чрева кометы. Казалось бы, у персонажа, «отягощенного» каменной субстанцией, наиболее сильно должен быть выражен комплекс естественного, обусловленного природой, притяжения к земле, что совершенно не выглядит предосудительным. Но в художественном мире, где все подчинено вертикальному ритму, Сосурук, несмотря на свою субстанциональную массивность, оказывается тоже приподнятым над землей. Тут действует некий непреложный онтологический закон среды, не позволяющий опускаться ниже предощущаемого предела бытия, своеобразной «аэролинии». Иначе чем можно объяснить настойчивое желание безымянных архаических художников, рисующих образ Сосурука, подчеркнуть особую скульптурную пластику его стоп? Поначалу кажется неожиданным столь пристальное внимание при описании внешности героя именно к анатомическому строению его нижних конечностей (опорно-двигательного аппарата): «...единственное, что отличало Сосурука от остальных нартов, – это *высокий свод стопы*. Он был настолько высок, что под ним могли проходить цыплята»³¹. Человек, у которого плоскостопие, находится в максимально тесном контакте с земной поверхностью. Сосурук же приподнят над землей, он, «призван» вверх, поэтому его строению придается форма «предстартовой позиции».

На наш взгляд, это одно из возможных «топоментальных» объяснений специфического облика героя, предопределенного еще и причинами онтологического характера. Скульптурная заданность позы персонажа, рельефность его пластики – это текст, несущий информацию о должном варианте бытия человека, внутренне запрограммированного на рост и возвышение. В структурно-динамической телесной позиции Сосурука угадывается идея преодоления статики и готовность к восхождению. Интересную трактовку нартского «ножного комплекса» в адыгской мифопоэтической традиции предлагает З. Ж. Кудаева, считающая предикат «отсечения ног» одним из знаков, репрезентирующих отнесенность Сосурука и Тлепша к нижнему миру, знаком их «принадлежности к божеству, причем божеству хтонического ряда»³². За концептуальным отличием нашей трактовки «ножного комплекса Сосурука» от трактовки З. Ж. Кудаевой стоит несовпадение основ адыгских и балкарских космогонических представлений.

Но онтологический текст «о ногах» на этом не завершается в цикле о Сосуруке. Его логическим продолжением является тема «уязвимых коленей» героя, которая неоднократно становилась объектом научных и поэтических исследований в карачаево-балкарской культуре. Так, приверженцы теологического направления трактуют эту деталь со ссылкой на ислам, объясняя, что Аллах специально «промаркировал» колени, чтоб человек не забывал делать намаз.

Вкратце напомним историю проблемы. Согласно тексту сказания, новорожденный Сосурук был своей матерью Сатанай отнесен в кузницу, где Дебет (по другой версии – джинн) «закалил его тело как сталь»³³. Но поскольку кузнец щипцами держал мальчика за колени, то они остались слабыми, незакаленными. В текстах многократно обыгрывается тема «коленной проблематики» Сосурука, отягощенного постоянной тревогой за здоровье и целостность именно этой части организма. Так, в сказании «Сосурук в игре с колесом» герой, поражая воображение зрителей, отправляет обратно на вершину горы катящуюся с нее каменную громаду попеременно ударом лба, ударом руками и ударом груди и при этом приговаривает: «Лишь бы колесо не задело мои незакаленные колени...»³⁴. В другом случае Сосурук, отправившийся в дорогу на поиски волшебного лекарства для больного отца, во имя спасения умирающей орлицы – своей верной спутницы, «отрезает от собственной ноги кусок мякоти»³⁵. Представители злых низших сил, зная о слабом месте Сосурука, постоянно стремятся нанести ему удар именно по коленям. Однажды им даже удается перебить ему ноги, но

волшебница Сатанай, «коснувшись губами его раненых колен, // Раздробленные кости колен срастила»³⁶.

На наш взгляд, «коленный комплекс» Сосурука может быть объясним универсальной для горского менталитета философией вертикали, стержневым требованием которого является «готика» тела и духа. Кузнецу Дебету ничего не стоило передвинуть щипцы и подвергнуть закалке коленную часть тела Сосурука тоже, но здесь срабатывает «поэтика незавершенного» в онтологической литературе. Будь его колени закалены, он превратился бы в бездумного стального истукана. В данном же случае автор дает понять, что колени должны быть дозакалены самой личностью и иным способом – огнем «внутренней кузницы», благодаря которой в остов человека закладывается скрытый от глаз стержень-ось, не дающий согнуться перед обстоятельствами.

Двуединство параллели «мужчина/ноги» – фигура достаточно устойчивая в карачаево-балкарском символическом сознании, если судить по тому, что этнокультура распределения готовой к употреблению туши животного требует вручения отваренных ног именно представителям мужского пола, мальчикам. Подтверждение тому обнаруживается в тексте нартского эпоса. Мальчик, играющий на ныгыше (соборное место. – З.К.), соглашается пойти за Ёрюзском со словами: «Только вы мне за это *голеши-ноги курманлыка* (жертвенного животного. – З.К.) дадите!»³⁷.

В тексте нартского эпоса порой встречаются художественные ситуации, производящие впечатление алогичных, которые, однако, могут быть легко объяснены с этноонтологической точки зрения. Приведем один пример. В цикле об Алаугане повествуется о женщине-эмегенше, (жене Алаугана), у которой оказалась пагубная привычка съедать своих собственных новорожденных детей сразу после их появления на свет. Выход из ситуации подсказывает ведунья, предлагающая ей «взобраться на крышу сакли и рожать через дымоходное отверстие на очаг»³⁸. Мальчик, родившийся таким способом, был спасен (поскольку его успели подменить на щенка), и впоследствии он становится выдающейся личностью. В тщательно воспроизведенных стихотворных и прозаических записях карачаевских и балкарских фольклористов мотив о рождении через дымоход повторяется как инвариант, как неизменная величина при прочих «ускользающих», произвольных элементах текста. При этноонтологическом подходе мифологема «рождение через дымоход» предьявляет нам не одно, а сразу несколько непротиворечивых толкований, объединенных идеей «панвертикального» сознания горца.

Во-первых, текст показывает, что вертикаль как принцип бытия закладывается философией нартского эпоса в мышление личности чуть ли не на эмбриональном уровне, расцениваясь как абсолютная детерминанта биологического, физического и духовного выживания человека на земле. Недаром гибнут (поедаются собственной Матерью-природой) все рожденные внизу. Постулированная нами выше формула «жизнь вертикальна» здесь озвучивается, опредмечивается и визуализируется прямым «натальным» текстом. Вполне может быть, что в одном из онтологических ярусов этой смыслоемкой мифологемы отражен этнический инстинкт горцев, у которых идея безопасности связывается с высотой.

Во-вторых, рождение будущего национального героя через дымоходное отверстие символизирует первый «квест» человека, маршрут которого прокладывается сквозь «ось мира» с аккумулярованием всего, что предлагает бытие. Герой познает высокое и низкое, черное и белое, горячее и холодное. Характерно, что после падения вниз (низкое, черное, горячее – печь), его относят к ледникам Минги тау (высокое, белое, холодное). Своеобразная закаливающая процедура напрямую связывается с нартской философией инициации, которая подробно анализируется в трудах М.А. Хакуашевой³⁹.

В-третьих, в эпизоде с «дымоходом» просматриваются отголоски генной памяти человека о своем «высоком рождении». К. Эстес принадлежит высказывание о том, что временами записанное или произнесенное слово, «фраза, стихотворная строфа или история становятся такими звучными, такими подлинными, что заставляют нас хотя бы на мгновение вспомнить, из чего мы созданы и где наш настоящий дом»⁴⁰. Описанный нами эпизод являет собой именно подобную «стихотворную строфу», в которой отчетливо различима прапамять человека о своем «высоком» происхождении.

В ходе исследования мы косвенно затрагивали вопросы номинологии, осмысленного использования антропонимов в текстах нартского эпоса. Бесспорно, данный вопрос требует отдельного глубокого анализа. Мы лишь отметим, что выявленный и рассмотренный нами принцип вертикали, координируя мировоззренческое начало в эпосе с номинологическим комплексом, позволяет обоснованно устранить сложившиеся заблуждения в транскрипции и транслитерации нартского антропонимикона.

Так, в процессе анализа мы имели возможность убедиться в том, что большинство антропонимов в текстах карачаево-балкарского нартского эпоса этимологически связано с понятиями «высота», «небо»,

«восхождение», с небесными светилами, горами, птицами: Ёрюзбек (частица высоты), Ёрюзбий (властелин высоты), Ёребаш (Высокая голова), Аймёлек (Лунный Ангел), Кюнтяк (Солнечный луч), Кюнбийче (Княгиня Солнца) Таубий (Властелин горы), Бедене (Перепелка), Тюк-леш (Пернатый) и т.д. В структурной модели, в мифологической семантике имен, входящих в данный реестр, отражаются космогонические, антропогенные представления архаичного горца, который связывает собственное происхождение с небесной сферой.

Методом антропонимического структурирования легко определяется принадлежность к этому же логическому ряду и имени Рачикау, которое, к сожалению, в искаженной форме оказалось зафиксированным не только в русских, но даже в оригинальных балкарских текстах. Нормативным является правописание и произношение «Ёречыкъау». Подобно другим, как правило, двухкомпонентным единицам, данный антропоним также распадается на понятия *ёре* – «вверх», *чыкъау* (*чыгъау*) – «восхождение». Метафорическое начало имени Ёречыкъау (Восходящий) подтверждается и текстовым материалом, согласно которому конь героя настолько устремлен в небо, что на него кладут «седло тяжелее коня», иначе «его копыта не будут касаться земли»⁴¹.

В другом случае внутренняя связь образа героя со стихией воздуха подчеркивается описанием его дыхания, которое было настолько сильным, что поток выдыхаемого воздуха мог поднять вверх приблизившегося человека⁴². Кстати, мы не одиноки в воззрении на корректную форму антропонима «Ёречыкъау», один из старейших сказителей нартского эпоса Мустафа Азаматов⁴³ (р. 1896), скорее всего, движимый подсознательным импульсом, придерживается только варианта «Ёречыкъау»⁴⁴. С сожалением приходится отметить тот факт, что в недавно изданную монографию М. Джуртубаева «Карачаево-балкарский эпос» (М., 2003) прокрались досадные ошибки в правописании некоторых имен героев нартского эпоса. Предлагаемый нами корректирующий критерий – метакод высоты (вертикали) – помимо антропонима Ёречикау позволяет воссоздать правильный вариант имени красавицы, освобожденной нартами. В системе имен персонажей, приводимой М. Джуртубаевым, она значится как Аргу⁴⁵, подлинный же вариант, по нашему мнению, Ёрге (Вверх). Раз речь зашла об именах собственных, то попутно отметим, что название телерадиовещания «Ералаш» является словом тюркского происхождения, состоящим из двух компонентов «верх+низ» (*ёре+алаша*) и точно выражает эстетику народного смеха, основанную на игре **вертикали** бытия.

Образ «крылатый конь» можно назвать транснациональным, поскольку он встречается во многих мифах народов мира. Тот факт, что в карачаево-балкарском нартском эпосе наличествует не одна, а три разновидности «крылатого коня» – «тулпар»⁴⁶, «диолдюр»⁴⁷, «гарпан»⁴⁸, служит, на наш взгляд, подчеркнутым знаком отрицания «земной гравитации» в художественном сознании северокавказских горцев, наделенных комплексом «притяжения неба». Вот как чувство «землеобязанности», «страха перед низом» воплощается в стихотворении И. Бабаева «Летучий конь» (Учхан ат): лирический герой приводит текст древнего поверья балкарцев, согласно которому, «если в момент появления жеребенка на свет не *дать ему коснуться земли*, а взять на руки, то у него появятся *крылья*, невидимые человеку»⁴⁹.

Судя по текстам нартского эпоса, принципом вертикали определяется также и эстетическое чувство архаичного балкарца, способного даже степень женской красоты выразить языком геометрических соответствий. Так, Карашауай, явившийся на смотрины, делясь в песне своими впечатлениями о девушке (Агунде), отмечает, что «дом хорош», но «полю неровные», «труба поставлена криво», «дверь покосилась и узка» и «окна поставлены криво»⁵⁰. Будучи людьми весьма самокритичными, родные девушки, которым адресован иносказательный текст песни, воспринимают колкости гостя как укор за якобы имевшиеся с их стороны нарушения принципов гостеприимства.

Комментаторы «Нартского эпоса» предложили совсем уж немислимый вариант расшифровки «геометрического языка» героя, посчитав, что, у Агунды глаза были немного косыми; молодой человек, заметив это, сделал намек на ее счет⁵¹. С этим трудно согласиться. Все то, что герой называет «кривым» и «покосившимся», имеет отношение к эстетическим и этическим достоинствам девушки, далеким, на его взгляд, от идеала вертикали. «Окна», «двери», «труба» символизируют общение, контакт с человеком и внешним миром. Общение показало, что они разные, их «линии» не совпадают. Другими словами, красота девушки, как в физическом, так и в духовном плане, на взгляд Карашауая, страдает «вертикальной недостаточностью».

Косвенным подтверждением того, что в эстетической системе горца «прямоизна» выступает как суть женской красоты, служит фоносемантическое созвучие слов *ариу* (красивый) и *ёре* (вертикальный, прямой). Кроме этого, художественную поддержку нашему предположению мы обнаруживаем в лирическом стихотворении К. Мечиева, где автор, изображая свой идеал красивой девушки, в качестве основополагающих оперирует категориями «прямой», «стройный»:

Бели иичге – субай назы, Талия тонкая – *стройная* пихта,
Агъачы – тюз, къара къашы⁵². Дерево (стан) ее – *прямой (ровный)*, черные брови.

К сказанному можно добавить широко известные этнографические сведения о том, что в соответствии с общекавказским эстетическим идеалом девушки Балкарии и Карачая традиционно носили корсет, поскольку «выпуклости» всякого рода противоречили горскому представлению о женской красоте. Указанную подробность упоминают многие авторы сборника «Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв.» (Нальчик, 1974).

Панвертикальный принцип позволяет легко выявить и этимон термина Раубазы (Священное Дерево балкарцев), в отношении которого до сих пор нет стабилизированного мнения. Версии, высказанные учеными, представляются по ряду причин не совсем убедительными. Так, внутреннее сопротивление вызывает теория А. Будаева, полагающего, что в основу термина положено скифское наименование чернубурой лисы *раупаса*. «Как видно, лиса была тотемным животным предков балкарцев, поэтому ее имя попадало под запрет, и лису вместо тюркского «тюлкую» начали называть по-скифски «раупаса», а впоследствии перенесли это имя на дуб»⁵³, – пишет А. Будаев в статье «Скифо-балкарские лексические схождения». Трудно уловить логическую, либо ассоциативную связь между сопологаемыми предметами.

Другой балкарский лингвист, М. Текуев, на наш взгляд, также ошибочно полагает, что название дерева «происходит от санскритского Ривати – названия одного из 28 созвездий лунного зодиака, заимствованного древними тюрками и перешедшего от них к предкам балкарцев и карачаевцев»⁵⁴.

Гипотеза М. Джуртубаева, видящего в составе слова двуединство понятий «потомство, племя» и «опора, защита»⁵⁵, кажется более обоснованной и привлекательной, но смущает отсутствие в современном балкарском языке первого элемента термина «ырыу», который приходится одалживать у другого тюркского (башкирского) языка.

По нашему предположению, структурными компонентами термина являются слова *ёре* – «верх», «верхний», «верховный», «всевышний» и *базу* – «вера», «надежда», морфологическое соединение которых образует композит *ёре базу* – «надежда на Верховного (Всевышнего)». Подобная теологическая семантика термина достаточно точно характеризует «жанровую роль» Дерева, во всяком случае, с точки зрения поклоняющегося ему язычника. Что касается фонетического сдвига (*ёре*

базу → Раубазы), то он отвечает артикулярной программе балкарского языка, подвергающей редукции безударные гласные.

То же семантическое ядро, на наш взгляд, содержится в слове «орайда» в широко используемой припевной формуле фольклорных песен разных северокавказских народов. Считается, что источник этого заклинательно-ритуального слова утерян, и филологи с точки зрения разных языков пытаются его реконструировать. Мы поддерживаем точку зрения Х.Ортеги-и-Гассета, считающего, что «в каждом народе преобладала и преобладает до сих пор произвольная, бессознательная склонность к определенной манере артикуляции, выражающей наиболее свойственные данному народу внутренние черты. А поскольку внутриречевая жестикация сопровождается жестикацией телесной, то звуковая система каждого языка предстает перед нами как проекция народной «души»⁵⁶.

Отталкиваясь от принципа вертикальности, составляющего основу «народной души» балкарцев, можно высказать предположение о том, что первичной мотивацией слова «орайда» является бессознательное этноколлективное устремление «ввысь», «вверх», сублимировавшееся в лексических компонентах *ёре* – «ввысь», *айта* – «говорить», «провозгласить». Известно, что нигде так сильно не проявляется подъем народного духа, как на свадьбах, календарных, обрядовых праздниках, где, собственно, и стимулируется, подстегивается «готика души» горца возгласами *орайда – орайда* (возвышайся – возвышайся).

Относительно происхождения названий старинных карачаево-балкарских обрядово-магических песен «Эрей» и «Эрирей» в отечественной науке существует несколько версий. Авторы комментариев к «Материалам и исследованиям по балкарской диалектологии, лексике и фольклору» В. Филоненко, В. Сухотин и А. Аппаев пишут следующее: «Название песни «Эрирей», а равным образом и название песни «Эрей» есть не что иное, как очень измененный кабардинский припев к свадебной песне «Уэ Рэдада махуа» – «О песня самая счастливая!». Этот припев у балкарцев сохранился в эпосе в виде припева «Ой райда», «Ой райда-ра», «Эр-рейти» в виде названия двух песен «Эрирей» и «Эрей»⁵⁷. Мы не опровергаем научную состоятельность данного мнения, но нам мифологемные корни слов «Эрирей», «Эрей» все же видятся в понятии *ёр* (высота). Помимо идейно-тематического комплекса песен, связанного с возвышающим воодушевлением, косвенным подтверждением тому служит подчеркнутый аллитерационный ряд «эр-рейти», «эринчек», «эрте», «эринмей», интекстуально «подзаряжающий» идею вертикали.

Вопросы этимологии относятся к разряду особо сложных в культурологических дисциплинах, судя по тому, что ошибок не избегают даже опытные специалисты, в том числе знаток восточных языков, бывший заведующий кафедрой художественного перевода в Литературном институте им. А.М. Горького Л. И. Климович. В одной из своих монографий ученый приводит текст «обрядовой песни, распространенной среди тюркоязычного населения»:

Сначала не было этого мира, сотворил его Бог, яр, яр!
Взял он некоторое количество земли, яр, яр!
Слепил человека и оформил его, яр, яр!
Вдунул в него свой дух и дал ему жизнь, яр, яр!
Угодно было Богу дать Адаму жену, яр, яр!
От Адама идет обычай устраивать свадьбы, яр, яр!⁵⁸

На интересующем нас структурном компоненте текста «яр» автор останавливает специальное внимание и, на наш взгляд, дает ошибочный перевод «друзья», внешне вроде бы не противоречащий контексту свадебной песни, но внутренне противоречащий ее космогонической логике. «Яр, яр» – имитационные слова, созданные народной фантазией в соответствии с поэтикой обрядово-магической поэзии, нередко предусматривающей сопровождение сути вербальной информации символическим жестом, действием. Ритуальное повторение семиотического знака вертикали после каждой «акции Бога» дает архаичному исполнителю текста зримое представление о стадиях сотворения мира. Проекция текста песни на свадебную церемонию тем более актуализирует «яр» как «творительную частицу», поскольку речь идет о женихе и невесте, вступающих в роль со-творцов человека.

В карачаево-балкарских фольклорных текстах, особенно магических, обрядовых и мифологических, встречается много непонятных слов, способных поставить в тупик не только информаторов преклонного возраста, но и лингвистов, занимающихся этимологическими проблемами языка. Х. Малкондуев, ссылаясь на одного из сказителей, называет такие лексемы «языческими словами» (жахил сёзле), «подлинное значение которых людям нельзя знать, поскольку в этом случае они потеряют свою магическую силу»⁵⁹. Мы далеки от того, чтобы оспаривать данное убеждение, но хотели бы заметить, что нередко те слова, которые фольклористы определяют как «абракадабру», на самом деле являются лексемами, содержащими в себе метакод высоты «ёре» и мотивированно трактующимися с этой точки зрения. В их числе и вызвавшее затруднение у Х. Малкондуева слово «ёрюш»⁶⁰ и квалифи-

цируемое М. Джуртубаевым как «темное слово» понятие «*ярабат*»⁶¹, ключ к которым, бесспорно, следует искать в «небесном вокабуляре».

Из того же семантического ряда архаическая поэтическая формула «яриу-яр», используемая К. Мечиевым в тексте лирической поэмы «Бузжигит». Современный читатель вряд ли расшифрует значение этого слова, с ритуальной, заклинательной частотностью повторяющегося в песне, исполняемой хором девушек:

Биринг – нарат, биринг – наз, Тизилипсиз, яриу-яр.	Один (из вас) – сосна, другая – ель, Стоите рядом, яриу-яр,
Биринг – алтын, биринг – нюр, Биригипсиз, яриу-яр!	Один (из вас) – золото, другая – свет, Вы – в единстве (объединились), яриу-яр.
Биригиз – кюн, биринг – ай, Кьошулупсуз, яриу-яр.	Один (из вас) – солнце, другой – свет, Слились (восдино), яриу-яр.
Кьяяма кюн келгинчи Айырылмагьыз, яриу-яр ⁶² .	До прихода судного дня На расставайтесь, яриу-яр.

Применение этимологического метода, дополненного этноонтологическими знаниями, позволяет увидеть в кязимовском «яриу-яр» трансформированное временем выражение «ёре-ёр», по всей вероятности, являющееся мифологическим осколком народного «тезауруса высоты». Помимо явного фонетического совпадения, наша гипотеза основана еще и на «вертикальной» микропоэтике текста, задающей тон идейно-содержательному, образному, композиционному уровням поэмы. На самом деле, определяющим знаком «высоты» здесь отмечены тематика любви, центральный символ (каменная башня), символика деревьев, олицетворяющая главных героев, обилие орнитогенных и астральных образов. Из последних особое внимание обращают на себя лунарный и солярный знаки, которые соотносятся с влюбленной парой. Исследуя корни лексической структуры «яриу-яр», невозможно проигнорировать его созвучие с русским теонимом *Ярило* (Солнце). Этот факт также свидетельствует в пользу изложенных нами суждений, попутно задавая специалистам по этимологии новые вопросы относительно русско-балкарских лексических встреч. Приведенные нами примеры показывают, что множество онтологически значимых, ключевых для этноса слов в карачаево-балкарском языке внутренне связаны с категорией *ёре – вертикаль, верх*.

Вслед за Г. Гачевым мы приходим к убеждению, что единожды найденный метакод национальной онтологии пронизывает и объясняет все сферы жизнедеятельности данного этноса: его Космос, Логос, и Психею. В жизни карачаевцев и балкарцев, прошедших многоэтапный

и длительный исторический путь, многое перемешалось, перетасовалось, но все, со-подчиненное вертикали, выживало и упрочалось, все плоское, степное вздымалось, отвечая требованиям новой онтологической «геометрии» гор.

Взять хотя бы огород архаичного балкарца, который очень далек по форме от классического равнинного огорода. Сооруженный на склоне горы, согласно законам террасного земледелия, он, в сущности, представляет собой серию восходящих ввысь ступенек, поднимаясь и спускаясь по которым трудно не вспомнить транснебесный путь героев нартского эпоса. Усматривая модус вертикали в повседневной работе народа, Ф. Урусбиева пишет о «поистине цирковом искусстве», которое требуется «подвешивающему себя к горному карнизу балкарцу, чтобы косить сено в самых неприступных местах или строить сторожевые башни и склепы»⁶³.

Этноологи-кавказоведы, изучая быт балкарцев и карачаевцев, отмечают склонность женщин, убирая ночное ложе, складывать постельное принадлежности (одеяла, покрывала, подушки) стопками друг на друга. Истоки данной традиции ученые видят в сохранившейся привычке рациональных кочевников в любую минуту забрать почти упакованное имущество и отправиться в дорогу. Это историческая истина, с которой не поспоришь. Но истина и то, что данная традиция выжила в новом автохтонном ареале карачаевцев и балкарцев, поскольку она оказалась созвучной концепту «вертикали».

Национальный стол, национальная кухня, по мнению Г. Гачева, «предлагают нам текст большого значения, и они должны быть проинтерпретированы с философской точки зрения»⁶⁴. Согласно системе экзистенциальной культурологии ученого, этноонтологический метакод не просто влияет, но оказывается философским стержнем основного национального блюда у любого народа. Сам Г. Гачев чрезвычайно убедительно, доказательно и остроумно проводит параллели между американским национальным характером и гамбургером⁶⁵, еврейским Логосом и мацой⁶⁶, грузинской ментальностью и хачапури⁶⁷ и т. д.

Следуя этой логике, можно предположить, что у балкарцев и карачаевцев обязательно в арсенале должно быть какое-то титульное блюдо, в основу которого положена вертикальная стилистика. На самом деле, некая верховная, иррациональная сила в древности заставила горца взять в руки штырь (шампур, стержень) и нанизать на него равномерно кусочки мяса, выстроив модель гастрономической вертикали. Шашлык – изобретение горское и по духу, и по этимологии (*ишши* –

«стержень»; **-лыкь** – суффикс, обозначающий свойство предмета). Таким образом, *шашлык* на уровне этноонтологии переводится как «о-стерженная еда», «еда – **вертикаль**».

Если другое национальное блюдо – *хычин* рассмотреть как текст, несущий культурологическую информацию, то он может быть проинтерпретирован следующим образом. Во-первых, это блюдо по своему хронологу – древнетюркский рудимент, плоскостной характер которого является мемориальной «данью» далекому кочевому периоду в истории горцев. Имитация круглой формы стойбища кочевника, зодиакальная концентричность, «метафизика колеса» (Ф. Урусбиева) – весь этот символический комплекс «выдает» степную этимологию хычина. Когда в ходе национальной истории Космос степняка сменяется на Космос горца, данное блюдо выживает, адаптировавшись к новым условиям. Какие-то его качества становятся более выраженными в соответствии с новой средой, несущей другую философию, другие качества оказываются несущественными и постепенно стираются, потеряв актуальность. Вертикальными хычины никак не могли стать, но обязательным критерием их качества становится способность вздыматься, возвышаться, «самонаполнившись» воздухом. Любая хозяйка знает, что хычин, который не поднялся, – неудачен, бракован, в этом его главное отличие от плоского русского блина или осетинского пирога. Складывая испеченные изделия на поднос, хозяйка словно нанизывает множество кругов на воображаемую вертикально ориентированную ось и по правилам этнокультурной сервировки именно в таком виде «высокого плоскогорья» подает их на стол. Так произошло культурное скрещение двух разных мировоззренческих координат в пределах малого кругового пространства главной «кулинарной мандалы» балкарцев.

Другое ритуальное блюдо в балкарской национальной кухне – баранья туша, запеченная целиком в яме, заполненной углями, своим асцензиональным названием *уча* (полет), скорее всего, восходит к мифологическим представлениям древнего балкарца, в которых первостепенное место занимает небо. Задача современных лингвистов и этнографов – прояснить этимологию и внутреннее содержание лексемы *уча*, вне всякого сомнения, являющейся осколком древнейшего мифа, т. е. мифологемой.

Развивая тематику панвертикальности балкарской ментальности, хотя бы в назывном порядке отметим и некоторые другие наши наблюдения, выстроенные в соответствии с жизненными циклами человека. Обращает на себя внимание древнейшее балкарское подобие «подгуз-

ника», определяющей чертой которого является вертикальная конструкция. Как отмечает этнограф М. Кучмезова, описывая традиционные обряды детского цикла балкарцев, «для стока мочи используется костяная трубка (сыппа), сделанная из берцовой кости жертвенного барана»⁶⁸.

Одна из основных детских игр горцев «хойнук» – деревянный волчок подстегивается специальным кнутиком на льду или на любой ровной поверхности. Вся философия игры заключается в созерцании ребенком «танцующей **вертикали**», которую нужно сохранить как можно дольше.

Далее, затрагивая тему судьбы, представитель христианской культуры скажет «нести свой крест», мысленно изобразив горизонтальную линию заданного, начертанного свыше «терренкура», балкарец тот же фатумный комплекс идей выразит фразеологизмом «хар ким кесини ташын кётюреди» (каждый *поднимает* свой камень), подчеркнув линию **вертикали**. В этом плане архетипический образ Сизифа вряд ли будет ассоциироваться в сознании балкарца с клише «тяжелая, лишенная смысла работа», скорее с визуализированным образом подчинения человека Фатуму.

В русской поговорке «Что в лоб, что по лбу» идея безальтернативной предопределенности передается горизонтальным вектором. Для сравнения: аналогичная мысль в балкарской поговорке «Ёрге тюкюреме да – мыйыгыма, энишге тюкюреме да – сакъальма»⁶⁹ (Вверх плюну – попаду на усы, вниз плюну – попаду на бороду) выражается через линию вертикали. Выражением «башым кёкге жетеди» (голова достигает небес) балкарец выражает чувство большой радости и обоснованной гордости, в то время как противоположное «жерге къарайма, жерге къаратды» (заставил посмотреть на землю) означает униженное состояние. Компоненты данного «вертикального бинара» часто встречаются в текстах благопожеланий:

Алгыш жетсин битеу элге!	Пусть благопожелание коснётся всего села!
Аз къарайыкъ къара эсерге! ⁷⁰	Пусть нам не доведется <i>смотреть на черную землю!</i>

Из карачаево-балкарского фразеологического «вокабуляра» можно почерпнуть другой интересный пример. Одним из лексических эквивалентов русского *полностью* является балкарское слово *ёресине* (до вершины, доверху). Пример, приводящийся составителями словаря – «Аны сюрююю ёресине ирикди»⁷¹ (В его отаре *полностью/доверху* все валухи), наглядно демонстрирует этноментальные различия.

Русское выражение «пройтись по верхам» означает поверхностное, неосновательное знакомство с объектом исследования, в то время как в почти аналогично звучащей балкарской фразеологической единице *ёресине чыгъаргъа* (выйти наверх) содержится диаметрально противоположное значение фундаментального постижения предмета.

Стоит взять на заметку и традиционную напутственную формулу, которую горянка публично произносит в адрес своей дочери, выходящей замуж. Мысль о том, что новобрачная должна полностью принять внутренние устои новой семьи, мать выражает категорией **вертикали**: *Энди ала ёрге чапсала, сенда ёрге чап, энишге чапсала, сенда энишге чап* (Теперь, если они побегут *наверх*, и ты беги *наверх*, если они побегут *вниз*, и ты беги *вниз*).

Если рассуждать в русле космологии Г. Гачева, то вертикальный принцип, положенный в основу балкарской модели мира, выражается и в национальной технологии производства пряжи. Опираясь на собственные этнополевые исследования, заметим, что в старину балкарские и карачаевские женщины взбирались на возвышение, чаще всего на выступ скалы, и попеременно опускали вниз и поднимали вверх вращающееся подобие волчка-веретена, на которое наматывалась нить. Эта нехитрая механика, полностью соответствуя Космосу, Логосу и Психею горянки, динамизировала прямизну ее сущности, вписывала ее в вертикальную структуру национального космоса. На смену старинной прялке в середине XX века пришла электропрялка с горизонтальным приводом нити. Несовпадение ритмов архаики и модерна стало символом «перпендикулярного» отношения цивилизации к природе-матери.

Ярко выраженную вертикальную направленность имеет основное орудие труда балкарских и карачаевских женщин – вязальная спица. Virtuозным движением согласованной пары спиц (игрой двух вертикалей) из хаоса шерстяного материала создается форма, одежда, а по большому счету – основа жизнеобеспечения на поверхности скал.

В инвентарной системе любого животноводческого народа имеется приспособление для обработки, дубления кожи. У балкарцев народная логика и здесь оказала влияние на народную механику, породившую *ёре талкъы* (досл.: вертикальный станок), с помощью которого сдирается мездра. Обращает на себя внимание принцип его работы: по изнанке высоко подвешенной к гвоздю шкуры мастер-скорняк многократно проводит серпообразным скребком, пристегнутым к правой ноге, поддерживая край скребка левой рукой. Носителю другой хозяйственной культуры данная манипуляция может показаться замысловатой,

нерациональной, требующей неоправданно большой затраты труда. Скорняк из иной этнической среды, скорее всего, расположит шкуру горизонтально, расстелив ее на земле для удобства процедур, другой будет ее вымачивать, прибегнув к «магии» водно-солевых растворов. Но горец из всех мыслимых видов операций выбирает вертикальную механику, органичную его внутренней моторике, врожденному двигательному рефлексу, предопределенному внешней природой.

Разница в этноонтологической семантике двух народов отпечатавалась в названии приспособления, посредством которого умершего человека отправляют в последний путь: русское *посилки* от слова «нести», балкарское *сал бахтыш* (досл.: похоронная лестница). Даже странно, поскольку балкарцы тоже используют ее для горизонтального перемещения в пространстве, но тем не менее упор делают на ее внутренней вертикальной природе. Хотя, можно предположить, что данное название мотивировано представлением балкарцев о посмертном перемещении души человека в сферу «верхнего мира». Косвенное подтверждение тому получаем, судя по идиоме, обнаруженной нами во фразеологическом словаре, – «*баи тахтагъа атланьргъа*»⁷² (отправиться к верхней ступеньке, т. е. умереть). Давая оценку состоянию здоровья своего ближнего, балкарец также прибегает к категориям «верх – низ»: понятием «*ёретинди*» (он вертикален) обозначается хорошее самочувствие, про тяжелобольного же принято говорить *кёторем болгъанды* (стал горизонтальным, досл.: тем, кого надо поднимать).

Каждая культура в соответствии с ее этноонтологическими законами вырабатывает формульные выражения, становящиеся опорными в час социально-исторического бедствия. Их много: от «надо крепиться душой» до «сплотимся вокруг партии», нацеливающих человека на достойное, совместное преодоление трагедии. Наше исследование текстов поэзии выселения показывает, как в народном сознании возобновляется и утверждается с новой силой принцип панвертикальности, расширяющийся на все сферы бытия и расценивающийся как единственно надежный способ этнического самовывживания. Используемый нами метод сплошной выборки позволяет увидеть крупным планом изгибы языка, мышления горцев, которые, апеллируя к нартскому эпосу, реставрируют тему «уязвимости поясицы и колен»:

Быллай кыйынылык жетген жарлыла
Беллерин тешип жатмайла⁷³.

Кёчючюлюк

Несчастные, которых постигла беда,
Спят, не развязывая пояс.

Выселение

Ой, кьарачай миллет, бел кьатдырыгыыз,
Бир ачы хапар келгенди⁷⁴.

Ой, кьарачай халкъ

Кыйынлыкь бары адамгъа чыкыгъанды,
Бюгюлмей, кеторе барайыкъ⁷⁵.

Белими кьаты тартама, тенгле,
Эки эксюзлюк жетгенди⁷⁶.

Сизни сагъынып, жилийма

Жарлы халкъым,

*Кьатдыр энди белинги*⁷⁷.

Кёчкюнчюлюк кюнюмде

Ой, карачаевский народ, *утверди пояс*,
Пришла горькая весть.

Ой, карачаевский народ

Горе выпало на долю каждого человека,
Не прогибаясь, поднимем (вынесем) его.

Я крепко затягиваю пояс, друзья,

Пришло двойное сиротство.

Плачу, вспоминая вас

Мой несчастный народ,

Укрепи (утверди) теперь свой пояс.

В день выселения

К этому же семантическому ряду поэтизации вертикали духа относятся строки из карачаевской народной песни: «Таулулукь ат айтыла келгенди, таулулукь атны жоймайыкъ»⁷⁸ (Издrevле существует звание «горскость», давайте не ломаем его). Высшей поэтической формой вербального утверждения вертикали в период депортации, формой, вошедшей все народные изречения о стойкости тела и духа, становится стихотворение К.Мечиева «Таукел этейик биз бюгюн». Название текста переводят по-разному: «Так держать» (С. Липкин), «Выдержать» (Г. Яропольский), но ни одно из этих названий не выражает внутреннего смысла, заключенного в слове-метакоде «таукел». Между тем номинологическая мысль поэта предельно проста и ясна – «Надо держать равнение на гору».

Таким образом, на основании собранного и систематизированного нами этноонтологического материала можно сделать вывод о том, что принцип вертикали является определяющим в объективном и духовном пространстве горцев Северного Кавказа. Судя по текстам нартского эпоса, новейшего фольклора, нашего собственного этнополевого материала, современных поэтических произведений, ментальность и художественное сознание карачаево-балкарца динаминизированы вертикальным ритмом и отягощены «небесным притяжением». Нами обнаружено огромное количество архетипов, мифологем, номинологических элементов, орнитогенных образов, заряженных комплексом высоты и асцензиональными идеями.

Примечания

¹ Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 68. (Далее: Нарты.)

² Там же. С. 309.

³ Там же. С. 617.

⁴ Там же. С. 310.

⁵ Там же. С. 305.

⁶ Там же. С. 311.

⁷ Там же. С. 312.

⁸ Там же. С. 316.

⁹ Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 255.

¹⁰ Нарты. С. 319.

¹¹ Там же. С. 318.

¹² Там же. С. 338.

¹³ Там же. С. 324.

¹⁴ Там же. С. 374.

¹⁵ Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате. М., 1988. С. 64.

¹⁶ Нарты. С. 347.

¹⁷ Там же. С. 370.

¹⁸ Там же. С. 591.

¹⁹ Там же. С. 522.

²⁰ Там же. С. 330.

²¹ Там же. С. 596.

²² Там же. С. 306.

²³ Там же. С. 642.

²⁴ Там же. С. 597.

²⁵ Эстес К. П. Бегущая с волками. М., 2002. С. 18.

²⁶ Там же. С. 18.

²⁷ Истомина Н. Энциклопедический словарь символов. М., 2003. С. 228.

²⁸ Нарты. С. 598.

²⁹ Там же. С. 598.

³⁰ Там же. С. 597.

³¹ Там же. С. 380.

³² Кудаева З.Ж. «Нижний» мир и символика «отсечения» ног в адыгской мифопоэтической традиции // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2005. №3. С. 44.

³³ Нарты. С. 367.

³⁴ Там же. С. 387.

³⁵ Там же. С. 386.

³⁶ Там же. С. 388.

³⁷ Там же. С. 327.

³⁸ Там же. С. 413.

³⁹ См., например: Хакушева М.А. Онтологические основы адыгской мифологии. Майкоп, 1995.

⁴⁰ Эстес К. П. Бегущая с волками. М., 2002. С. 19.

- ⁴¹ Нарты. С. 520.
⁴² Там же. С. 512.
⁴³ Там же. С. 637.
⁴⁴ Там же. С. 521 и С. 524.
⁴⁵ Джуртубаев М. Карачаево-балкарский эпос. М., 2003. С. 26.
⁴⁶ Нарты. С. 399.
⁴⁷ Там же. С. 399.
⁴⁸ Там же. С. 429.
⁴⁹ Малкъяр поэзияны антологиясы. Нальчик, 1993. С. 222.
⁵⁰ Нарты. С. 476.
⁵¹ Там же. С. 633.
⁵² Мечиланы К. Б. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Нальчик, 1989. Т. 1. С. 144.
⁵³ Будаев А. Скифо-балкарские лексические сходжения // Вестник КБНИИ. Вып. 2. Нальчик, 1970. С. 176.
⁵⁴ Текуев М. Теонимы в карачаево-балкарском языке // Актуальные вопросы карачаево-балкарской грамматики и лексики. Нальчик, 1991. С. 57.
⁵⁵ Джуртубаев М. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991. С. 57.
⁵⁶ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. М., 1990. С. 461.
⁵⁷ Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1960. СС. 151–152.
⁵⁸ Климович Л. И. Книга о Коране. М., 1986. С. 190.
⁵⁹ Малкондуев Х.Х. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1990. С. 29.
⁶⁰ Там же. С. 29.
⁶¹ Джуртубаев М. Карачаево-балкарский героический эпос. М., 2003. С. 205.
⁶² Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 2. С. 130–131.
⁶³ Урусбиева Ф. А. Метафизика колеса. М., 2003. С. 108.
⁶⁴ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М., 2003. С. 61.
⁶⁵ Там же. С. 68.
⁶⁶ Там же. С. 70.
⁶⁷ Там же. С. 248.
⁶⁸ Кучмезова М. Соционормативная культура балкарцев: традиции и современность. Нальчик, 2003. С. 81.
⁶⁹ Къарачай-малкъяр орус сёзлюк. М., 1989. С. 279.
⁷⁰ Уяланы О.Х. Жер – алам инжиси. Нальчик, 2003. С. 60.
⁷¹ Къарачай-малкъяр орус сёзлюк. М., 1989. С. 280.
⁷² Жарашыуланы З. К. Къарачай-малкъяр тилни фразеология сёзлюгю. Нальчик, 2001. С. 254.
⁷³ Кёчгюнчюле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 40.
⁷⁴ Там же. С. 59.
⁷⁵ Там же. С. 95.
⁷⁶ Там же. С. 135.
⁷⁷ Там же. С. 230.
⁷⁸ Там же. С. 215.

Глава третья

ДОМ: МИФОСЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ОБРАЗА

Дом – один из самых древних, многослойных архетипов, смысловой потенциал которого неизменно привлекает внимание почти всех научных дисциплин без исключения. Наша задача – рассмотреть категорию «дом» на уровне этноонтологии с выявлением его карачаево-балкарского «курсива».

Есть общезначимые инвариантные характеристики дома, согласно которым «дом – это центр мира, копирующий космическую Гору, Мировое Древо или центральную Колонну, поддерживающую три космических уровня: подземный, наземный и небесный»¹. Дом символизирует «освоенное, человеческое пространство в противопоставлении стихийному, неосвоенному, нечеловеческому»².

В середине XX в. в недрах науки о зодчестве появилось новое, солидное в буквальном смысле научное направление под звучным названием «архитектурная бионика», изучающая закономерности «глубинных связей между архитектурой и живой природой»³. Но даже по «фоновым» этнологическим знаниям сегодня можно сделать вывод о том, что новой здесь является только формулировка, в то время как практическое и осознаваемое на когнитивном уровне партнерство между природой и человеком существовало еще в доисторическую эпоху.

В древности каждый «народный архитектор», именитый или безымянный, строил свое сооружение на основе всестороннего изучения окружающей природы, законов ее красоты и гармонии. Возводя дом, он не столько отгораживался от среды обитания, сколько органически в нее вписывался, гармонизируясь с природой. Ученые, проводившие «этногеографическую диагностику» традиционного народного жилища, отмечают многообразие его вариантов: «войлочная юрта для степей», «чум, крытый берестой в тайге», «полужемлянка с каркасом из костей кита и моржа в Арктике»⁴, «ветровой заслон из ветвей в австралийской пустыне», «конический чум, покрытый шкурами в Сибири»,

круглая купольная хижина эскимосов из снега⁵, пластиковые кубы из синтетического материала современных «ургийных» народов. Интегративные исследования, проводящиеся на стыке этноархитектуры и онтологии, позволяют выявить и описать зодческую философию определенного народа на основе анализа его эстетики пространства, цвета, света, системы конструктивных решений. В контексте этноонтологии особое значение имеет природа строительного материала, поскольку он, «обволакивая» своей субстанциональной энергетикой человека, передает ему свои черты и качества, формирует его духовный облик.

В интервью корреспонденту «Литературной газеты» (2004. № 18) Г. Гачев, рассуждая на тему производности этнокультуры от природных условий, выстраивает любопытный типологический ряд: «орта – это жизнь в животном, изба – в дереве, сакля – в камне и вот модели мира кочевника, земледельца и горца»⁶.

Что касается балкарской архитектуры, то до недавнего времени само сочетание этих слов вызывало чувство недоуменного снисхождения, особенно у просвещенной части горцев, в сознании которых, как у большинства людей вообще, понятие «архитектура» привычно ассоциируется с египетскими пирамидами и западноевропейскими соборами. Заниженная архитектурная самооценка балкарца осталась зафиксированной в воспоминаниях московского ученого, который в ответ на свои расспросы услышал от местного старика-строителя: «Много сюда людей приходило, сказки записывали, песни наши, а вот как мы дома строим, ты первый спрашиваешь»⁷.

Академической сенсацией для многих, в первую очередь для самих балкарцев, стал неожиданный выход в свет уникального издания «Архитектура балкарского народного жилища» в годы перестройки, в 1993 г. в Москве. Оказалось, автор книги, московский архитектор и художник Эммануил Бенционович Бернштейн еще в конце 30-х гг. подверг всестороннему исследованию традиционное балкарское жилище и подготовил макет книги с аналитическим текстом и серией собственных иллюстраций. Но годы войны, депортации, другие объективные причины помешали раньше выпустить книгу, которая более полувека ждала выхода в свет. По мнению издателей, поддерживающих концепцию Э. Бернштейна, главная научная ценность книги заключается в том, что изложенный в ней этнографический материал «восполняет недостающие страницы всеобщей истории архитектуры»⁸. Основным положением вступительной статьи Бернштейна является мысль об абсолютном соответствии балкарского жилища законам архитектурной бионики: «...по этим строениям, по обнаженности их конструкции и ясности

планировочной структуры, по слитности их с окружающей природой, из которой, казалось, они выросли, можно было представить со всей очевидностью, как выглядело самое «детство» архитектурно-строительной деятельности человечества, когда жилище уже не было всего лишь укрытием вроде пещеры, но еще не стало объектом сознательного художественного творчества»⁹. Ученый вовсе не отказывает в эстетических достоинствах горской сакле, главная красота которой состоит не в «узорочье» (Бернштейн), не в декоративных элементах, а в «совершенстве пропорций», «выразительности конструкций», «ритме расстановки столбов», «соотношении размера очага ко всему пространству жилища», являющихся следствием «природного чутья» и «гармонического вкуса строителя»¹⁰.

По авторским профессиональным зарисовкам, представленным в книге, можно судить о специфическом «биотектурном» характере балкарского села, которое, полностью сливаясь с пирамидами гор, переживает их вертикальную заданность. Достижению столь высокой степени ландшафтной «мимикрии» способствует принцип подстраивания мастера под предложенные природой «полуфабрикаты» наряду с использованием только местного материала.

Другая особенность панорамного облика балкарского села – его потеррасная многоступенчатость («лестница в небо»), складывающаяся из-за специфической горной градостроительной технологии «крыша – двор», превращающей крышу нижестоящего дома во двор вышестоящего. Возникает визуальное впечатление, что «село-лестница» используется для того, чтобы облегчить нисхождение Богов на землю, либо чтобы обеспечить духовное восхождение¹¹. Сходная символика встречается и в онтологической агнографии балкарцев: «Аллахны кьудретин кьреме десенг – таугъа бар»¹² (Хочешь увидеть мощь Аллаха – поднимись на гору).

Если искать аналогию типу балкарского жилища в мире животных, то морфологически оно окажется близким птичьему гнезду по форме, строению, факультативности крыши, но более всего по «империальности» воздушной среды и близости к небу. Тема орнитоморфности балкарского жилища является хрестоматийной в трудах многих зарубежных и русских этнографов XIX в. По впечатлению Е. Баранова, «дворы расположены по скатам отлогого холма и по карнизам отрывистых скал, так что на путника они с первого взгляда на них производят впечатление скорее орлиных гнезд, чем человеческих жилищ»¹³. Осмысление облика балкарского селения в образах, содержащих семантику полета, встречается в народной лирике: «Учхан жерни татыуун кьонн-

ган элде билгенме»¹⁴ (Прелесть летящей земли я узнал в приземлившемся селе). Сопоставление порождено художественным воображением сказителя-депортанта, осознавшего разницу между горным аулом и селом в казахстанской степи.

Слово – проводник в область этноментального, где легко обнаруживается неслучайное соседство в языке балкарцев понятий-близнецов *юй* (*уй*) – «дом» и *юйя* (*уйя*) – «гнездо», функциональное сходство которых отпечаталось и на уровне вербальной идентичности.

Далее, если принять во внимание «вещание вещей» балкарца, то многие из них, усиливая впечатление сходства жилья с гнездом, выдают орнитоморфную «прапамять» хозяина. Так, названия одних из самых «приближенных» к человеку предметов быта – «перина» и «пуховая подушка» – *кьуш тёшек* и *кьуш жастыкь* буквально переводятся как «орлиное ложе» и «орлиная подушка», тем самым вызывая в памяти «орлиное оперение» героев нартского эпоса. В фольклорной детской песенке «Ой, большой орёл» («Ой, уллу кьуш») зафиксирован примечательный текст:

<i>Ой, уллу кьуш, уллу кьуш!</i>	<i>Ой, большой орел, большой орел!</i>
<i>Ой, уллу кьуш, уллу кьуш!</i>	<i>Ой, большой орел, большой орел!</i>
<i>Кел да, манга тёшек эт,</i>	<i>Прилети, приготовь мне ложе,</i>
<i>Кьыртчыгадан эшек эт</i> ¹⁵ .	<i>А из ястреба сделай мне ослика.</i>

Так как балкарский дом покоится на теле горы, то его корни – это корни горы, сообщающие ему абсолютную устойчивость, надежность, укорененность. Еще большее ощущение сращенности со склоном горы дому придает привычка балкарца «строить так, чтобы заднюю стену жилища составил вертикальный срез скалы, как наиболее надежная опора для перекрытия. Словно человек еще не решился окончательно оторваться от той среды, которая была для него привычна, когда жилищем являлась пещера, найденная или вырубленная в массиве самой скалы»¹⁶.

Место у скальной стены имеет специальное обозначение в языке – *тёр* и является самой почетной стороной жилого помещения, где обычно располагаются старейшие члены семьи и гости. Это основа жилища, его «краеугольный камень», ценность которого абсолютизирована тем, что данная скальная стена знаменует имманентность вертикали над горизонталью в пространстве дома.

Здесь вновь напрашивается аналогия с семантикой латиноамериканского дома, важнейшей функцией которого А. Кофман называет «защиту человека от неба, – не от окружающего земного пространства,

а именно от агрессивного и угрожающего «верха»¹⁷. Балкарцу с его культом неба не придет в голову назвать небо «агрессивным и угрожающим», прежде всего, потому что он с рождения видит визуализированную мифологию: в его доме на длинной цепи с неба свешивается котел-кормилец. Еще один примечательный факт: у равнинных народов котел покоится на земле – дарительнице пищи, а у горцев он находится в подвешенном состоянии, в стихии воздуха, чем в очередной раз подчеркивается актуальность неба, как подателя благ. В отличие от аборигена Латинской Америки, кавказский горец не употребляет максимум усилий на защиту от небес. Так, по степени прочности кровля балкарца (из балок, жердей, плетня, хвороста, мха, глины, земляной насыпи) ни в какое сравнение не идет с каменными монолитами четырех стен, к тому же одна из которых (скальная) подарена Всевышним и является воплощением незыблемости. Достаточно сегодня посмотреть на дома древних городищ Верхней Балкарии с вековыми стенами и «минус-крышами», чтобы представить себе значимость горизонтальных заслонов и условность «небесных перегородок» для архаичного горца. Весьма примечательно в этом плане отсутствие в карачаево-балкарском языке понятия «потолок».

В русском языке, языке многих других народов мира встречается метафорическое выражение «иметь крышу над головой» в значении «иметь дом», «быть защищенным от стихии». Данная идиома совершенно не вписывается в языковую картину горца, поскольку в его сознании дом акцентирован на защиту с боковых сторон, но не от неба. Тот же смысловой комплекс балкарец выражает через понятие «прислониться к чему-то вертикальному», «обрести опорный столб».

Любопытную информацию в этом плане можно почерпнуть из толкового словаря балкарцев, согласно которому одной и той же лексической единицей *тыяныргъа* носители языка номинируют диаметрально противоположные понятия «прилечь» и «прислониться» (опереться, пристоять). Слишком далекие по пространственной семантике, чтобы именоваться полисемией и слишком близкие по рекреационной результативности, эти понятия, вбирая в себя горизонталь и вертикаль, образуют уникальное слово, обозначающее феноменальную способность горца *прилечь*, оставаясь в *вертикальном положении*.

Таким образом, эмблематическим знаком «дома» для балкарца является не крыша, а нижний полюс очажной вертикали – камень. «Ай бир тыпыр ташым болгъа эди!» (Хоть бы у меня был очажный камень!) – метафорически скажет горец, мечтающий о доме, в отличие от равнинного жителя, который будет мечтать о «крыше над головой».

Г. Башляр, исследующий дом в психоаналитическом аспекте, использует специальный термин «онирический дом» для обозначения глубинной потребности человека эмпирически и теоретически (на уровне воображения) иметь свой сокровенный дом, куда он в любое время может обратиться за ментальной или психологической помощью. Синтетический архетип дома с его погребом, серединной частью, чердаком, крыльцом, потаенными комнатами, внутренней лестницей, имея совершенную проекцию на природу ребенка, в значительной степени оказывает влияние на структуру его сознания, логику мышления, богатство эмоциональной сферы. Составители словарей символов, называя «дом прообразом человека», проводят следующие параллели: «Спальня связана с интимной жизнью; этажи соотносятся с головой и сознательными функциями; на чердаке лежат воспоминания молодости; кухня – это место психических трансформаций, она является одним из символов посвящения; подвал олицетворяет бессознательное. Уборная означает потребность в освобождении, в порядке. Лестницы являют собой связи между различными уровнями личности»¹⁸. Значимость дома в балкарской ментальности подчеркивается тем, что концепт «дом» заложен в основу понятия «жениться» (*юленирге*) с буквальным значением «одомиться».

С онтологической точки зрения дом – «средняя Вселенная», занимающая промежуточное положение между «универсумом» и «малой Вселенной» человека, поэтому он выполняет координирующую функцию. Личность, имеющая опыт жизни в «онирически укомплектованном доме», способна лучше ориентироваться в «закоулках» внешнего и внутреннего мира, поднимаясь на «чердаки сверхсознания», блуждая в «коридорах рассудочности», спускаясь в «подвалы подсознательного». Жителя городской многоэтажки Башляр называет «пациентом в психоаналитическом смысле»¹⁹, подчеркивая его экзистенциальную обделенность. Можно даже не сомневаться в том, что этнически заданная планировка дома в зависимости от выраженности тех или иных его конструктивных единиц избирательно воздействует на определенные зоны Логоса и Психеи народа, оттеняя его своеобразие.

Обращение ко всерегистрирующему «табло» поэзии позволяет получить комплексное представление о структуре балкарского онирического дома. Особенно ценную в этноонтологическом отношении информацию можно почерпнуть из художественных текстов, созданных в годы изгнания, поскольку изображенный в них «чужой дом» оттеняет сущностные особенности своего исконного жилища. Многими сказителями отмечается несовпадение идеи дома горца и степняка:

Кийиз юйлери, ах, къумлу тюзледе.
Мында адам къалай жашайды?
Кюн ачы тийгенде, жел букьу этгенде,
Бурмай жаханымге ушайды²⁰.
Къарачай эллени къаура басханды

Войлочные дома, ах, в песчаных равнинах.
Как здесь живет человек?
Когда печет солнце и ветер поднимает пыль,
Точь-в-точь на *ад* похоже.
Карачаевские села поросли бурьяном

Другой климат, непривычный температурный режим угнетают горца, привыкшего жить вблизи ледников.

Топуракъ юйюбюз, къаурадан кюлюбюз,
Адам мында къалай жашайды?
Кюн аман къыздырып, хауасы тыйылса,
Бу жер жаханымге ушайды²¹.
Атала – фронтда, анала – сибирьде

Земляной дом, растопка от колючки,
Человек здесь как выживает?
В знойный день воздух замирает
И земля напоминает *ад*.
Отцы – на фронте, матери – в Сибири

Топуракъ юйле, къазах элибиз,
Халкъ мында къалай жашайды?
Дуниябыз, сагыш этип къарасакъ,
Бир аман тюшге ушайды²².
Онгсузла тюшюп тузакъгъа

Земляные дома, казахское (чужое) село,
Как здесь живет народ?
Наш мир, если подумать,
Похож на плохой сон.
Обессиленные в неволе

Топуракъдан этилген тешикли юйлери
Хазна ушамайдыла юйге²³.
Къум тюзлеге тѣкдюле

Вырытые в земле дырчатые дома
Совсем на дом не похожи.
Развеяли по пустынным степям

Кайсын Кулиев отмечает «невписанность» души горца в чужеродный дом:

Мен мында, саламбаиш юйчюкде
Турсам да, жюрегим а – анда²⁴.
Тауда кечеге туманладан

Хоть я здесь, в домике с соломенной крышей,
Нахожусь, сердце мое – там.
В горах из почных туманов

Характерно, что Кулиев здесь не употребляет слово «жашайма» (живу), а заменяет его нейтральным «нахожусь», подчеркивая тем самым отсутствие полноты бытия в «чужом» доме, где он пребывает временно.

Карачаевский поэт-импровизатор с примечательной орнитогенной фамилией Исмаил *Кушжетеров* (досл.: догоняющий орла), художественным языком отмечая основные этнокультурные различия в системе бытия горца и жителя степи (казаха), в один ряд ставит несовпадение имен Всевышнего (Аллах – Кудай) и внешнего облика двух этнони-

рических домов, за каждым из которых кроется целая философия. Речь идет о стихотворении «Жилямай, кылай турайым»²⁵ (Как мне не плакать). Войлок, камыш, земля, глина, использующиеся в строительстве дома степняками, никак не отвечают горским требованиям к «сопромату». Дело не только в том, что весь вышеперечисленный материал по сравнению с «камнем» очень легковесен и не способен дать чувство защищенности от «горизонтальной агрессии». Иноприродный дом становится миниатюрным образом, репрезентирующим нарушение всей физической и духовной системы бытия горца.

Чердак в онирическом доме карачаево-балкарца играет важнейшую роль, но при этом его функциональные особенности отличны от традиционного в других этнокультурах понятия. Вместо этого «музея для грез», в котором «старые вещи навсегда притягивают к себе детскую душу»²⁶, расположен «небесный балкончик», стоя на котором горец вступает в диалог с Луной, Солнцем, Звездами, с божествами, в целом с небесным миром. Видимо, поэтому у горцев поэтически-ассоциативное мышление преобладает над рационально-рассудочным.

В самых ранних фольклорных текстах можно обнаружить упоминание о чердаке, как некоей отметке достигнутой духовной высоты. Так, в обрядовой песне «Озай» поется:

Вставай, поднимайся, княгиня, вставай,
На чердак залезай княгиня, Озай, Озай,
Черноухого валуха белого, что вечером зарезали,
Локтевую кость подавай,
Ой, Озай, Озай!
Один шаг – к тебе, один хурджин с едой – мне²⁷.

Чердак здесь явно воспринимается как промежуточное место, связывающее естественный и сверхъестественный миры. Человек, совершающий подъем на чердак, достигает преддверия неба и, следовательно, определенной стадии духовного просвещения. Здесь почти открытым текстом говорится о процессе «дарообмена» между личностью и небесным божеством: за совершенное восхождение к свету человек получает духовную пищу, выраженную через символику белого цвета («белый валух», «кость»).

«Подъем на чердак» как архетипическая эмблема достижения уровня нравственных, духовных нормативов актуализируется в карачаево-балкарской сказке с примечательным названием «Каракуш» («Черный орел»). Одноименный герой с орнитогенным именем заставляет жену

двадцать один раз подняться на чердак, воспитывая в ней абсолют терпения и выдержки²⁸.

Интересную художественную трактовку этномифологемы «чердака» мы обнаруживаем в двух стихотворениях М. Мокаева, написанных в 1955 г. в Казахстане автором-изгнанником. Одно из них называется «На чужом чердаке» («Киши чардагында»), а второе – «Почему я сплю на чужом холодном чердаке» («Мен нек жатама биреуну сууук чардагында»). Лирический герой, как все депортированные, страдает, тоскует, надеется на лучшее. Казалось бы, для идейно-содержательной стороны стихотворений совершенно необязательно столь конкретизированно, вплоть до указания «яруса» здания, обозначать местонахождение героя. Но с точки зрения этноонтологической поэтики, категория «художественное пространство» является здесь основополагающей, поскольку оно символизирует самоосвобождение героя от *у-нижнего* положения невольника, а также подъем, духовное восхождение, воспарение над тем уровнем, который был предписан требованиями спецкомендатуры. Жизнь на чердаке – это маленькая победа личности, завоевавшей себе дополнительное, верхнее пространство.

Важно отметить, что плоскости рассудочного и мифологического мышлений «не слипаются» в тексте. Так, герой отчетливо осознает, что «на чердаке сыро, неудобно, дождевые капли каплют сквозь щели на лицо»²⁹. Никакой насущной необходимости жить на чердаке нет, молодой человек даже сам себе не может объяснить, «почему он здесь», лишь на иррациональном уровне ощущая душевный комфорт от высоты. Главное объяснение пространственного предпочтения кроется в слове-метакоде «таукел», редкостная деепричастная форма которого интенсифицирует «равнение души» героя «на гору»:

Кыйналсам да, таукелленип жашайма, Пусть трудно, но живу, равняюсь на гору
Умуддан тынголюу–мени ырысым³⁰. Перестать надеяться – мое табу.

Чердак здесь выступает в качестве редуцированного образа горы для спецпереселенца, который и в степях остается горцем, сверху «ждущим прихода рассвета, прихода весеннего дня»³¹.

Ситуация, изображенная М.Мокаевым, вызывает в памяти феномен «уходивших в землю храмов». Известны исторические периоды, когда в ряде западноевропейских государств строительство высотных православных храмов запрещалось из-за дефицита конфессиональной толерантности. В этих условиях культовые сооружения стали уходить в глубину, «добирая» недостающую высоту снизу. Снаружи собор мог

выглядеть как неказистое, приземистое здание, но проникнувший внутрь обнаруживал присутствие все тех же величественных параметров. Мокаевский изгнанник, живущий на чердаке, действует по аналогичной схеме: дефицит свободы передвижения по поверхности земли он восполняет «небесной экспансией», «захватом» культурного пространства на небе. Кстати, поэт улавливает и фиксирует типичную для депортированного народа онтологию компенсированного бытия за счет «ухода в небо» посредством сна, художественного творчества, астральных пророчеств.

В текстах спецпереселенцев порой встречаются эпизоды, трудно-объяснимые с точки зрения здравого смысла, но при этом легко поддающиеся этноонтологической расшифровке:

Мен узун аркыан атханма кёкге –
Жаныуарлагъа, буулагъа³².

Кёчгюнчюлюк кюй

Я длинный аркан закинул в небо,
Чтобы поймать зверей, оленей.

Плач о выселении

На самом деле, здесь зафиксирован тот «охотничий кураж» в небесах, который может себе позволить репрессированный горец в степи. Земная зона для него запретна, поэтому его инстинкт охотника автоматически перенаправляется наверх и реализуется в небесах.

Мы писали выше о том, что горец воспринимает небо как своеобразный «экран» со своей устоявшейся знаковой системой, традиционно легко переводимой на язык житейских понятий. Глядя на «экран», он может получить обширную информацию, начиная от прогноза погоды, и кончая сведениями о поворотах народной истории. В условиях социально-политической неволи 1943–1957 гг. «горизонтальный» информационный вакуум лишь усиливает потребность в общении с небом. Поэтому спецпереселенец, по выражению И. Семенова, «смотрит в небо до боли в шее». В стихотворении «Мое солнце» («Кюнюм») автором моделируется настоящая «небесная драма» со всеми присущими жанру признаками. Аналогично с кинематографом подчеркивают строки, дающие описание декорации к «фильму», в цветовой символике которой угадывается суть художественного конфликта:

Ол булутну, къара бояп,
Такъгъан болур душман кюннге³³.

Кюнюм

То облако, выкрасив в черный цвет,
Повесил, наверное, враг на солнце.

Мое солнце

В художественном почерке Ю. Болатова, автора «Стихов, начертанных на небе Испании»³⁴, узнается все та же архетипическая привычка

горца рассматривать небо как книгу, как лист для записей, как экран. Выключенный небесный «экран» чреват для горца духовной дезориентацией, утратой веры. Согласно одной балкарской притче, как-то дьявол задается целью лишить человека религиозной веры. Он предпринимает множество разных попыток, но все тщетно. Но в конце концов ему удается найти эффективный способ: нечистая сила занавешивает небо черным тулупом. Без света человек оказывается не в силах определить время очередного богослужения. Так, пропуская один намаз за другим, он вскоре теряет всякую связь с верой.

Из всех частей света для горца самым «одомашненным» является небо, которое воспринимается им как часть собственного дома со всей свойственной ему атрибутикой. Герой Б. Лайпанова в небесных слагаемых видит предметы родного быта вплоть до мельчайших этнографических деталей:

Ай джарыгъын уютуб,
Айран этиб ичгеме.
Кюнден – нартох гыржындан,
Кюлюн да кёкге чачыб,
Ауузум кюе ашадым,
Ол ай айраннга чапчыб³⁵.

Заквасив лунный свет,
(Я) сделал айран и выпил.
Солица – кукурузного хлеба,
В небо стряхнув золу,
Я поел, обжигая губы,
Покрошив в тот лунный айран.

Уверенные, решительные манипуляции лирического героя, обращающегося с небесными светилами, как с предметами национальной кухни, снимают всякую дистанцию между человеком и небом. Он не чувствует себя на небе растерявшимся чужаком: всё, чем располагает небо, принадлежит ему. В этом воззрение героя Лайпанова на небо аналогично представлениям героев нартского эпоса, для которых котлы с провизией свешивались с неба.

Тем же автором перенесен на небо опозтизированный земледельческий труд, исполняемый мифологическими персонажами:

Бюгече кёкню сюрюб,
Нарт нартох атаред.
Дженги бла терин сюртюб,
Ол рахат атларед.
Къойчу ити да Къой Джолдан
Джерге сакъ къараред³⁶.

Вот бы сегодня, вспахав небо,
Нарт посеял нартох (кукурузу).
Он, вытирая рукавом пот,
Шагал бы широко.
Пастушья овчарка с Овечьего (Млечного) Пути
Зорко следила бы за землей.

В воображаемом мире Лайпанова «серпом луны» можно пожинать «звезды», можно следить за «конем», который «щиплет траву, обнажая ногу неба». Своей художественной концепцией «неба» Лайпанову

типологически очень близок балкарский автор И. Бабаев, видящий в божественной упорядоченности ночных небесных светил высшую эстетику сенокоса, опозитизированную в народном сознании. Его лирическому герою небо представляется одним «большим сенокосным угодьем, где выпала роса перед рассветом»³⁷. Золотистая выпуклость луны представляется ему «скирдой»³⁸, а стройный журавлиный клин – гармоничным строем «косарей»³⁹.

И. Бабаев – один из тех ярчайших национальных поэтов, по творчеству которого можно судить об этнической «смещенности» онтологических констант. Так, «пуповина», связывающая органический мир его поэзии с землей, очень слабо выражена, «нитевидна», в то время как с небом он соединен сверхмощным одаривающим каналом. При чтении стихотворений И. Бабаева складывается впечатление, что все жизненное действие во всех его проявлениях перенесено на небо: «шелк звездных волос опускается в початки тугие»⁴⁰, «из молока облак ветер сбивает масло»⁴¹ и мать лирического героя «поет колыбельную юной луне»⁴². Мы твердо убеждены, что поэт другой национальной культуры (земледельческой) определенно связал бы зрелую сочность кукурузных початков с «землей», «земными соками», но не с небом. И в случае с образом умершей матери авторское сознание, «управляемое» панвертикальным принципом, не приемлет хрестоматийной для русской поэзии символики «сырой земли» или «подземного царства мертвых». Образ матери в русле лунарной традиции связывается с небом, с луной, олицетворяющей женское начало.

Надо быть «очень небесным» поэтом, чтобы, как И. Бабаев, назвать свой сборник «Колыбель для молнии», показывая прирученность молнии, воспринимаемой не как грозная стихия, а как родное одушевленное существо. Являясь очень пластичным образом, молния в поэтической системе Бабаева принимает самые разные воплощения, начиная от «любимого дитя неба» и кончая стихийным «добрым злом». Один из самых оригинальных образов обусловлен вертикальной «предвзятостью» героя, который «в огнедышащей чудо-строке различает «летающую подпись пророка»⁴³. Сходное восприятие у лайпановского героя, который в ломаной линии небесного огня видит манящий взгляд моргающей, зовущей к себе девушки (шыбылакёз кечеги, кёз кыса, кесине чакырады)⁴⁴. Программным для карачаево-балкарской поэзии стихотворением, наиболее полно освещающим современную стадию взаимоотношений человека с небом, можно считать лирический текст Лайпанова с одноименным названием «Человек и небо» («Адам бла кёк»):

Къалыубаладан бери адамла сеннге
Умут бла, ёлюмсюзлюгонген
Юлош сакълаганча, къарадыла.
Ариу кюнонге къууандыла,
Къурманлыкъла этдиле.
Кюн къысса, не элияг урса
Гюнахлы болганбыз деб,
Кеслерин терелеб тоба этдиле⁴⁵.

С незапамятных времен люди в тебя,
Надежды и бессмертия
Долго ожидая, вглядывались.
Радовались твоему светлому дню,
Делали жертвоприношения.
Если солнце пекло или молния ударяла,
Говорили: (из-за того), что мы нагрешили,
И, обвиняя себя, раскаивались.

Современный человек не удовлетворяется восприятием неба как «экрана» Всевышнего, он сам стал небожителем благодаря технике. Но вся беда в том, рассуждает герой стихотворения, что человек может в небе играть роль не Ёрюзмека, а Красного Фука – антигероя нартского эпоса. Человек искусственно возвысил себя до неба – в этом его онтологическая трагедия.

Другой структурной единицей «дома» является «дверь». Этнолог Ян Чеснов обращает внимание на значимость двери в мифологическом мышлении балкарцев. В книге «Лекции по этнологии» ученый приводит слова 100-летней балкарки, которая, на вопрос о сущности жизни, отвечает: «Как будто из одной двери вышла, а в другую зашла»⁴⁶. Почти та же мысль звучит в афористическом стихе карачаевской поэтессы Ф. Байрамуковой:

Эки эшикни арасыды адам ёмур,
Экисин да кеси ачмайд – тюлмюд
сейир?⁴⁷
Кюн бешик

Человеческая жизнь – расстояние между
двумя дверьми,
Обе он сам не открывает, не удивительно ли?
Солнечная колыбель

На дихотомии «открытое-закрытое» основана композиция стихотворения Б. Лайпанова «Два мира» («Эки дуня»):

Кёзлерим дунягъа ачылганлыкъгъа,
Юйюмо эшиклери ичине ачыладыла⁴⁸.

Хоть мои глаза распахнуты в мир,
Двери моего дома открываются
вовнутрь.

Пространственная семантическая оппозиция, конструируемая вокруг «двери», становится средством выхода к глубоким философским обобщениям о превратностях человеческой судьбы в медитативном лирическом стихотворении И. Семенова:

Тёрде да болдум,
Эшик артха да къысылдым⁴⁹.

Керти зат

И в самом почетном месте (сакли) бывал,
И к наружной стороне двери прижимался.

Истина

Лингвистическая метаморфоза, которая произошла со словом «дверь» в карачаево-балкарском языке, многих заставляет всерьез задуматься. Дело в том, что в современном словаре горцев одна и та же лексическая единица «эшик» обозначает и «дверь», и «открытое пространство». Первый архаичный балкарец, который сказал: «Эшикни жаб!» имел в виду «Закрой (задерни) открытое пространство!». Балкарское «эшик» является словом-маркером, своеобразной вывеской, табличкой, указывающей, где начинается «неприрученная», «неодомашненная» часть пространства.

Этимологический анализ слова «эшик» показывает, что в действительности, «деревянный щит, прикрепляемый на петлях к стене» (определение С.И. Ожегова) в балкарском языке не имеет собственной номинации, слово лишь служит предупредительным знаком о том, что дальше – открытая территория. Недаром в словосочетании «эшикге барама» (иду на улицу), лексема «дверь» даже не переводится, оно лишь маркирует «заграницу», «зарубежье».

Метод сопоставительного анализа позволяет обнаружить элемент общности с английским «outdoors» (букв.: задверье), но балкарцы пошли еще дальше, они даже не прибегают к разъяснительной приставке. Конечно, в ходе историко-культурной эволюции первоначальный смысл слова «эшик» стерся, теперь оно крепко «пристегнуто» к самому предмету-щиту (деревянному, стеклянному, металлическому, пластиковому и т. д.). Если в старину логическим абсурдом звучала бы, к примеру, фраза «хочу купить две двери» (эки эшик сатып алайым), то сейчас такая конкретизация абстрактного понятия филологически допустима, поскольку новое семантическое значение затмило старое, оставив его только в мифо-этимологической памяти слова.

Мегатекст карачаево-балкарской поэзии депортации отмечен повышенным вниманием безымянных авторов к архетипу «дверь». Вторжение военнослужащих в заповедную зону горцев с последующим выселением народа в степные районы Средней Азии коллективным художественным сознанием воспринимается как крушение целостности закрытого самодостаточного мира, с которого сдернут «пояс безопасности». Утрата чувства защищенности, впечатление выброшенности в холод открытого пространства передается с помощью чрезвычайно устойчивого образа *распахнутой двери*, приобретающей сверхнегативное, пантрагическое звучание:

Машинала бир кѣп келедиле,
Тау аузлагъа чачылып.

Машин так много приезжает,
Рассредоточенных по горным ущельям.

Юйлерибиз а къалып къалалла,
Эшикле кенге ачылып⁵⁰.
Бизни юйлерибиз

Дома наши остаются
С широко распахнутыми дверями.
Наши дома

Бизни тау элибиз къалыб а кетгенди,
Эшиклер кенге ачылып⁵¹.
Къарачай элени къаура басханды

Наше горное село осталось,
С дверьми широко открытыми.
Карачаевские села поросли бурьяном

Аппа-ачыкълай къююп барабыз,
Эшигизни ким этер?⁵²
Бир аман танг а атханды

Настежь открытыми оставляем
Наши двери, кто их закроет?
Наступил недобрый рассвет

Къазахстанга былай жетгенлей,
Эшиклерибизни ачдыла.
Малла юлешгенча, юлешдиле да,
Къазах колхозлагъа чачдыла⁵³.
Тюшюмде алай кѣргенем

Как только добрались до Казахстана,
Наши двери открыли.
Как скот, нас распределили,
Рассеяли по казахским колхозам.
Привиделось во сне

Бизни узакъгъа элтип, вагонла
Эшиклерин кенге ачалла.
Бир бирибизни кѣралмаз кибик,
Эллеге юлешип чачалла⁵⁴.
Тергеуге алдыла

Выселив нас далеко, вагонов
Двери широко открывают.
Чтобы мы не могли видеть друг друга,
Разделив по сѣлам, разбрасывают.
Взяли на учет

Юйлерибизда къалдыла алай,
Эшиклер кенге ачылып⁵⁵.
Биз он юч жылны термилип турдукъ

И дома наши остались
С дверьми, широко раскрытыми.
Мы страдали тринадцать лет

Эсхатологический мотив нередко выражается через образ незакрывающихся после смерти «век», воспринимающихся как «двери» глаз:

Мында ёлгенле алай ёлелле,
Кѣз къабакълары жабылмай⁵⁶.
Къызчыкъла къабыр къазалла

Здесь мертвые так умирают,
Что у них не закрываются веки.
Девочки копают могилы

Открытость, оголенность, по народной логике, размывает стержень этноса, приводит к деформации его «тела и духа»:

Безгек къысып, бетлерибиз саз
болуп,
Халкъ ичинде даражабыз аз болуп,
Ёмюрге да жабылмазча, ачылдыкъ,

Пораженные малярией, наши лица
пожелтели,
Среди народов наше достоинство
уменьшили.

Журтубуздан кьуш тьогюнлей
чачылдыкъ⁵⁷.
Жирезиме сыйынмайды кьуанчыым

Открылись мы так, что вовек не укроемся,
Высыпавшиеся, как перья орла, (с тела) родины.
Радость не вмещается в сердце

Непосвященному в тонкости этноонтологии может показаться странным столь повышенная тревога людей за состояние дверей. Ведь депортируемые в основной своей массе были убеждены в том, что их отправляют на верную и вечную погибель. Судя по текстам, самым живучим был слух о том, что их «утопят в Волге»⁵⁸. В подобной онтологической ситуации, кажется, было бы даже более логичным скорбеть по поводу «закрытой, заколоченной двери», становящейся знаком безжизненного, омертвевшего дома. Но всё дело в том, что в мифологическом сознании балкарца «закрытая дверь» прочно ассоциируется с чувством физической и метафизической защищенности от агрессивного открытого (бокового) пространства. Поэтому русское метафорическое клише «день открытых дверей» в контексте карачаево-балкарской языковой картины мира воспринимается с отрицательным оттенком, если только речь не идет о верховных, небесных дверях Тейри.

Нами отмечен единичный случай инверсированного образа «открытой двери» в песне «Голос далекой Азии» («Узакъ Азияны жыры»):

Печать да урулуп, кирит да салынды
Атам Илиясны юйоне⁵⁹.

Опечатали, замок повесили
На дом моего отца Илияса.

Данное стихотворение представляет для нас особую ценность, поскольку в нем протоколирована историческая конкретика, документальная «правда факта», которая еще не перешла на уровень «правды искусства». Случай весьма показательный, если учесть, что авторы приводимых выше отрывков наверняка тоже становились свидетелями заколачиваемых и опечатываемых дверей, но при переводе ситуации на язык поэзии однозначно побеждает «открытая дверь», как укоренившийся в национальной символике художественный образ «пространственной» трагедии.

В то же время в народных песнях проявляется диаметрально противоположное отношение к верхним, небесным дверям, открытость которых сверхжеланна и воспринимается как знак надежды и помощи Всевышнего. И наоборот: закрытая верхняя дверь сигнализирует о конце света. Показательным в этом плане является текст песни «Как мне не плакать?» («Мен жилимай кьалай тураим?»). Чувство повышенной настороженности и внутренней паники испытывает героиня песни в момент, когда после погружения выселенцев в машину «над ними так

быстро натягивают брезент», закрывая небо – верхнюю дверь⁶⁰. Во всех благопожелательных концовках песен о выселении непременно высказывается просьба о том, чтобы «верхние двери» были открыты:

Халкьалагъа Тейри эшик ачылып,
Этген тилеклирибиз толсун⁶¹.
Къара кюн

Пусть для народов двери Тейри откроются
И мольба воплотится в жизнь.
Черный день

Ачылып дедик бизге
Насыпха элтир эшик⁶².
Акътюпракъчыны кюйю

Откроется, верим, для нас
Дверь, ведущая к счастью.
Плач жителя Актюпрака

Осиротевшая девушка в стихотворении «Душа-родительница» («Жан Ана») просит, чтобы «над могилой матери открылись врата Рая»⁶³.

Таким образом, проведенный нами текстологический анализ показывает, что ключевой особенностью мотива «открытые двери» в карачево-балкарской художественной системе является его амбивалентный характер. «Открытая дверь» в горизонтальной плоскости отмечена негативной коннотацией и символизирует ввергнутость человека в пространственный хаос. Небесная же дверь (врата Тейри), венчающая верховную точку вертикали, поэтизируется исключительно в открытом состоянии, и наоборот, ее закрытость воспринимается как высшая форма трагической неблагоприятности судьбы к человеку.

Словом тюркского происхождения «очаг» (от *жага* – «место огня») принято обозначать сакральный, организующий центр дома, который может быть воплощен в форме открытого огня, печи, камина. Через всю длительную историю общения человека с огнем проходит традиция его сакрализации, обусловленная повсеместным представлением о его божественном происхождении. Недаром в мифотворчестве многих народов огонь описывается как первоначальная собственность небожителей, похищаемая культурным героем для общечеловеческого блага. В одних мифах происхождение огня связывается с Солнцем: «Люди отбили от него кусочек и так получили огонь»⁶⁴, в других, в частности балкарских, доминирует мотив астрального происхождения огня. Согласно солярно-астральной теории, огонь, как прообраз солнца (звезд) является стимулятором жизни, «созидающей силой, которая благоприятствует росту растений и развитию всего живого». Принципом имитативной магии английской ученый Дж. Фрэйзер объясняет извечное пристрастие людей к разведению костра. На подсознательном уровне человек верит, что «можно аккумулировать энергию солнца и обеспечить необходимый запас солнечного света»⁶⁵.

Перекидывая мостик от «физики» огня к его метафизике, человек наделяет его целым комплексом символических значений, среди которых значительное место занимает также очистительная функция огня. Человек глубоко убежден в том, что пламя «истребляет все вредные элементы материального и духовного порядка, угрожающие жизни людей, животных и растений»⁶⁶. В основе подобной идеи, по мнению ученых, «лежат реальные факты: огонь и особенно дым костра и очага помогал людям освобождать жилище от всякого рода паразитов – гнуса, мошкеры, комаров, москитов»⁶⁷. Общими для многих этнокультур являются многочисленные суеверные запреты, согласно которым «в огонь нельзя плевать, мочиться, бросать нечистоты»⁶⁸. Символико-магического смысла исполнена вся производная парадигма огня: искра, угли, головешка, зола, дым, фейерверк и т. п.

Символика созидания и разрушения, объединяющая мифы об огне, показывает, что огонь имеет двойственную природу: является источником жизни, если его правильно использовать, но потенциально опасен и смертоносен в недобрых руках. Исследуя «генеалогию» огня, мы обратили внимание на следующую интересную подробность: согласно мифологическим представлениям почти всех народов, основными первоэлементами мироздания (вода, земля, воздух), Бог *одаривает* людей, сделав исключение лишь для огня, который самовольно похищается человеком. Из этого можно сделать вывод не только о повышенной опасности огня, но о несоразмерности уровня нравственного сознания людей разрушительной потенции огня, пока еще неуправляемой разумом. Подобная дихотомия в некоторых сказаниях обосновывается изначальной разделенностью огня на «огонь небесный и огонь адский. Первый – огонь, на котором сгорают жертвоприношения, который очищает и исполняет желания; второй – огонь, вырвавшийся из преисподней, который устраивает пожары»⁶⁹.

«Приручение» огня кардинально меняет онтологическую самооценку человека: он становится «выше самого себя», расценивая обладание огнем как знак усиления божественного начала в собственной природе. Неизмеримо расширяется поле его деятельности, возможностей, могущества; с огнем он чувствует себя властелином тьмы, холода, хищных животных, сырой пищи. Научившись плавить металл, он вооружается современными орудиями труда, охоты, военного искусства и зачастую его притязания на богоравность приобретают неконтролируемый характер.

В балкарской мифопоэзии чрезвычайно сильно выражена амбива-

лентная символика огня. Можно привести множество примеров из системы народных максим:

Жылытхан да – от,
Улутхан да – от.

И греет нас огонь,
И плакать заставляет нас огонь.

От дегенинг – ит кибик:
Бирде жалар, бирде талар⁷⁰.

Огонь похож на собаку,
Может лизнуть, может растерзать.

Антиномична сама история появления огня на земле. Судя по караево-балкарским мифологическим текстам, его приходится добывать дважды. Первоначальное происхождение огня связывается с небесными светилами: «В древние времена нарты зажигали огонь так: они вырывали с корнем огромное сухое дерево и поджигали его, поднося к солнцу, или разводили костер, сбив стрелой с неба звезду»⁷¹. Эра огня с «небесной», позитивной коннотацией символизирует созидательное начало в человеке, ярче всего проявляющееся в кузнечном ремесле (Ерюзмек, Дебет).

Впоследствии фабульная линия огня в балкарской нартиаде осложняется драматической историей его потери. Глубокий иносказательный смысл содержится в эпизоде, повествующем о дне, когда эмегены не только потушили очаги нартов, но и, подняв мощный ураган своим *жсел кёрюком* (ветропорождающими мехами. – З.К.), заслонили небо, чтобы «нарты не развели огонь от солнца или звезды»⁷². Здесь важно обратить внимание на то, что огонь, пусть непродолжительное время, но был помещен в пространство низших хтонических сил (эмегенов), наполняющих его негативной коннотацией. Таким образом, подчеркивается двойственное начало огня, в природе которого органично сочетаются созидательная линия, идущая от небесной сферы, и деструктивная линия, внесенная в огонь низшими сущностями, которые, впрочем, истолковываются мифологами как олицетворение слепых, безрассудных влечений человека. Во всех национальных версиях нартиады с именем Сосурука связывается мотив добычи огня у эмегенов, – огня уже человеческого, таящего в себе и зло, и добро.

Под «очагом» подразумевается укрощенный огонь, огонь-союзник, семейный огонь. Фундаментальная роль, приписываемая огню (очагу) в караево-балкарской традиции, выражается наличием в языке специального теонима Тепена, обозначающего Мать Огня. По свидетельству этнографов, «пожилые люди в честь особого семейного торжества, например, единственного наследника, выполняли ритуальный танец

вокруг очага, который назывался «Тепена»⁷³. В стихотворениях К.Кулиева «Древний танец огневой» и «О, этот танец» прослеживается явная мифопоэтическая переключка с данным архаичным праздником Огня.

Кроме очевидных связей с теплом, пропитанием, очаг является символом сплачивающей, консолидирующей силы, недаром в среде балкарцев для выражения родоплеменной общности используется идиоматическое выражение *бир от жагъагъа къарагъанла* (смотрящие на один очаг). Похоже, в жизни архаичного балкарца нет ни одной семейно-обрядовой церемонии, в которой очаг не играл бы ведущую роль. Под «очагом» понимается целый одухотворенный комплекс, каждый элемент которого (дымоход, очажная цепь, котел, очажный камень) исполнен сакрально-магического смысла.

Этнографы приводят большое количество обрядов, в которых задействован очаг, обладающий богатой внутренней семантикой и собственным экспрессивным языком. Так, по свидетельству А.Мусукаева, в процессе приема сватов у семейного очага главным показателем реакции хозяев «служило поддержание или не поддержание огня в очаге. Если огонь поддерживался активно, значит, переговоры должны были быть успешными»⁷⁴. Информативный потенциал огня широко используется карачаево-балкарцами в мантической (гадательной) системе. Основная роль в ней отводится вертикали дымохода, сквозь который «выведывающий тайну у Бога» высматривает лик суженого. Неотъемлемой частью свадебного ритуала считается обряд *ожакъ сый* – «почитание дымохода», как символа семейной жизни. Суть обряда заключается в том, что семья жениха одаривает ягненком молодых неженихатых людей, устраивающих пир на крыше сакли. Характерная деталь в изложении М. Кучмезовой: «...трубчатую кость, используемую для стока детской мочи (сыппалькь), засовывали в чердачную дыру комнаты новобрачных. Это выражало пожелание, чтобы у молодоженов родился первым сын»⁷⁵.

Высокой способностью к диалогу отличается очажная цепь, которую, коснувшись правой рукой, трижды обходит невеста, покидая родительский дом. Тот же акт священнодействия она продельывает в доме жениха, приобщаясь к новому очагу. До недавнего прошлого у тюркоязычных горцев Северного Кавказа бытовал обычай давать клятву, держа руку за очажную цепь. Судя по всему, в космологической символике балкарцев и карачаевцев очажная цепь выполняет роль Мировой Оси, прорывающейся сквозь семь небесных уровней к «Керти Дунья» (Истинному Миру).

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что концепт «дом», уходящий корнями в глубокую архаику, является аналогом модели мира. Исследование этнически маркированных элементов «дома» с онтологической позиции дает возможность уточнить специфику национальных космологических представлений.

Примечания

- ¹ Жюльен Н. Словарь символов. М., 1999. С. 107.
- ² Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2003. С. 115.
- ³ Художественное творчество: человек, природа, искусство. М., 1986. С. 228.
- ⁴ Чеснов Я. Лекции по исторической этнологии. М., 2001. С. 83.
- ⁵ Там же. С. 177.
- ⁶ Само-и-миро-познание: Интервью с Г.Д. Гачевым // Литературная газета. 2004. 12–18 мая. № 18. С. 11.
- ⁷ Бернштейн Э. Архитектура балкарского народного жилища. М., 1993. С. 4.
- ⁸ Там же. С. 8.
- ⁹ Там же. С. 4.
- ¹⁰ Там же. С. 6.
- ¹¹ Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 191.
- ¹² Езден Адет / Сост. М.Ч. Джуртубаев. Нальчик, 2001. С. 16.
- ¹³ Баранов Е. Очерки из жизни горских татар Кабарды // Горские ведомости. 1894. №141. С. 3.
- ¹⁴ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 198.
- ¹⁵ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1993. С. 42.
- ¹⁶ Бернштейн Э. Архитектура балкарского народного жилища. М., 1993. С. 5.
- ¹⁷ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 242.
- ¹⁸ Жюльен Н. Словарь символов. С. 108.
- ¹⁹ Башляр Г. Земля и грёзы о покое. М., 2001. С. 122.
- ²⁰ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 68.
- ²¹ Там же. С. 101.
- ²² Там же. С. 139.
- ²³ Там же. С. 94.
- ²⁴ Там же. С. 314.
- ²⁵ Там же. С. 78.
- ²⁶ Башляр Г. Земля и грёзы о покое. С. 105.
- ²⁷ Цит. по: Урусбиева Ф.А. Карачаево-балкарский фольклор. Черкесск, 1979. С. 23.
- ²⁸ Народные сказки балкарцев и карачаевцев. М., 2003. С. 183.
- ²⁹ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 363.
- ³⁰ Там же. С. 366.
- ³¹ Там же. С. 364.
- ³² Там же. С. 141.
- ³³ Там же. С. 235.
- ³⁴ Болатов Ю. Кавказская флейта. М. 2003. С. 40.
- ³⁵ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. М., 1992. С. 178.

- ³⁶ Там же. С. 178.
- ³⁷ Бабаев И. Колыбельная для молнии. Нальчик, 2000. С. 13.
- ³⁸ Там же. С. 52.
- ³⁹ Там же. С. 102.
- ⁴⁰ Там же. С. 46.
- ⁴¹ Там же. С. 19.
- ⁴² Там же. С. 46.
- ⁴³ Там же. С. 40.
- ⁴⁴ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. М., 1992. С. 201.
- ⁴⁵ Там же. С. 12.
- ⁴⁶ Чеснов Я. В. Лекции по исторической этнологии. М., 1998. С. 282.
- ⁴⁷ Байрамукъланы Ф. Кюн бешик. Черкесск, 1990. С. 41.
- ⁴⁸ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. М., 1992. С. 19.
- ⁴⁹ Кѣчгончуле эсгертмеси. С. 247.
- ⁵⁰ Там же. С. 61.
- ⁵¹ Там же. С. 68.
- ⁵² Там же. С. 104.
- ⁵³ Там же. С. 172.
- ⁵⁴ Там же. С. 193.
- ⁵⁵ Там же. С. 117.
- ⁵⁶ Там же. С. 71.
- ⁵⁷ Там же. С. 196.
- ⁵⁸ Там же. С. 191.
- ⁵⁹ Там же. С. 117.
- ⁶⁰ Там же. С. 77.
- ⁶¹ Там же. С. 47.
- ⁶² Там же. С. 49.
- ⁶³ Там же. С. 130.
- ⁶⁴ Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 239.
- ⁶⁵ Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследования магии и религии. М., 1980. С. 599.
- ⁶⁶ Там же. С. 599.
- ⁶⁷ Токарев С. Символика огня в истории культуры // Этнографическое обозрение. 1999. №5. С. 38.
- ⁶⁸ Там же.
- ⁶⁹ Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2003. С. 340.
- ⁷⁰ Ёзден Адет. Этический кодекс карачаево-балкарского народа / Сост. М.Ч. Джуртубаев. Нальчик, 2005. С. 268–269.
- ⁷¹ Нарты. С. 367.
- ⁷² Там же. С. 367.
- ⁷³ Кучмезова М.Ч. Соционормативная культура балкарцев: традиции и современность. Нальчик, 2003. С. 36.
- ⁷⁴ Мусукаев А. И. Символика в адыгском и балкарском этикете // Адыги. 1992. №3. С. 113.
- ⁷⁵ Кучмезова М.Ч. Соционормативная культура балкарцев: традиции и современность. Нальчик, 2003. С. 122.

Глава четвертая

«ОРНИТОГЕННОСТЬ» КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКОЙ ПОЭЗИИ

Орнитогенность балкарского художественного мышления, предопределенная вертикальной ориентацией национального бытия, проявляется в насыщенности поэтических текстов образами птиц. Как существа крылатые, небесные, птицы в мировой культуре, прежде всего, символизируют душу, небо и извечное желание человека избавиться от земной тяжести, поднявшись в высшие сферы мироздания. В фольклорных источниках различных народов мира птицы играют роль посредников в передаче божественной воли, оказывают услугу предсказателям, имея доступ к сокрытому. Недаром шаманы украшают свою одежду перьями, стремясь с их помощью «долететь» до трансцендентной истины. Не только в среде профессиональных авгуров, но во всем мире популярны гадания по полетам птиц: для народных медиаторов знаковыми являются направление, скорость, траектория полета. Знание птичьего языка истолковывается как эмблема избранности человека, имеющего доступ к трансцендентной истине.

Все вышесказанное имеет отношение к карачаево-балкарской ментальности в равной мере, как и к Логосу любого другого этноса. Но, помимо обозначенных нами общих черт, следует отметить частное, специфическое, присущее только горскому народу с его «асцензиональным» внутренним зарядом.

Начнем с «мифологической» лингвистики, поскольку очень часто именно в «изгибах» языка скрываются ценные сведения об особенностях этноонтологического мышления. Сразу следует сказать о разработанности орнитогенной терминологии в национальном языке. Одно из наших наблюдений заключается в том, что в карачаево-балкарском языке имеется «специализированная» лексическая единица *къонаргъа* (сесть, приземлиться), применяющаяся исключительно по отношению к птицам (крылатым существам) и отсутствующая во многих других

языках. Во-вторых, глагол «летать» в карачаево-балкарском языке имеет очень широкую парадигму, охватывающую в том числе субсистему страдательного залога в настоящем, прошедшем и будущем времени. Данная субсистема применительно к глаголу «летать» отсутствует в русском языке. Для наглядности приведем таблицу:

Действительный залог		Страдательный залог	
балк.	рус.	балк.	рус.
мен учама	я лечу	мени учурадыла	-
биз учабыз	мы летим	бизни учурадыла	-
сен учаса	ты летишь	сени учурадыла	-
сиз учасыз	вы летите	сизни учурадыла	-
ол учады	он летит	аны учурадыла	-
ала учадыла	они летят	аланы учурадыла	-

Прочерк в четвертой колонке показывает усеченность, ограниченность рабочего пространства глагола «летать» в русском языке. Отмеченные нами лексико-грамматические особенности никоим образом не относятся к разряду изъянов или же, напротив, достоинств определенного языка, они лишь свидетельствуют об этноонтологических наклонностях их носителей. С большой долей вероятности на гипотетическом уровне можно предположить, что типологическое сопоставление по другим параметрам выявит более слабую разработанность в системе карачаево-балкарского языка парадигматики концепта «земля». Как справедливо замечает Г. Гачев, характеризуя подобные онтологические «расхождения», здесь все объясняется законом компенсаторной логики. Онтологическая «пауза» в одной сфере отзывается избыточно пристрастным отношением к другой.

Единая отметка высоты «над уровнем моря» определяет ярус обитания как птицы, так и горца. Поэтому «равнинный» поэтический мотив «белой зависти к птицам» из разряда «почему я не сокол, почему не летаю?» совершенно неактуален для карачаево-балкарской художественной орнитологии. Место одностороннего пиетета к птице в ней занимает союз единоприродных и равнодостоинных существей, уровень взаимоотношения которых становится источником постоянных, необременительных метаморфоз.

Достаточно вспомнить сцены из нартского эпоса, в которых Ёрюз-мек, облачившись в птичье оперенье, превращается в орла, с легкостью отрывается от земли и достигает запредельных небесных высот для встреч с антигероем Фуком. Писатель-эмигрант К. А. Чхеидзе чертами

птиц наделяет жителей «страны Прометея», по сравнению с которыми «люди, попавшие в горы с равнины» производят странное впечатление каких-то *ужей*, затесавшихся в общество *соколов и кречетов*¹. Это умозаключение автор делает, увидев реакцию гостей с равнины на «преступно-легкомысленный», с их точки зрения, навесной воздушный мост над бездной, «пропастью».

Метафорической строчкой «О птица, о сестра моя» онтологическую дистанцию между человеком и птицей решительно снимает К. Кулиев, регистрирующий множество сходных черт между ними: любовь к высоте, привязанность к родному гнездовью, общий облик врагов, разрушающих гнезда.

«Человек. Птица. Дерево» – так назван автором сборник, в котором вновь, на номинологическом уровне, подчеркивается родство между «небесными сущностями». В программном стихотворении поэта «Жизнь – восхождение» («Жашау ёрлеудю») воплощается суть народной антропософии балкарцев, согласно которой единственным и подлинным смыслом существования человека объявляется абсолют «вечного восхождения». Народ с подобной ментальностью в своем художественном воображении никогда бы не поставил «мифологический ограничитель» на пути восхождения Икара к Солнцу. Воск растопило не Солнце, воск растопила народная фантазия греков.

Взгляд на классическое произведение с этноонтологической точки зрения выявляет проблему его адекватного истолкования. В западноевропейской трактовке «Миф об Икаре» – «символическое предостережение от пренебрежения границами, поставленными человеку»². Горцу с его асцензиональной идеей весьма сложно увидеть в мифе поучительный подтекст с нотками назидания. Для него Икар – глубоко трагическая фигура, путь которого фатально обрывается на пути к небу.

В балкарском фонде сказок обнаруживается текст, внутренне полемизирующий с идеей античного мифа. Речь в нем идет о юноше Жандаре. Во время охотничьего промысла в горах он был похищен чудовищем – фантастическим лысым орлом, который занес его на край неприступной скалы, обрекая на неминуемую гибель. Но Жандар убивает своего похитителя и спускается с высоты, прикрепив его крылья к своим плечам³.

В символическом понимании древнего балкарского мифотворца летающее чудовище (лысый орел), бесспорно, ассоциируется с потоком небесной энергии. На эзотерическом уровне убийство его с последующим отнятием крыльев означает зафиксировать энергию полета, не дать ей растечься, то есть аккумулировать и подчинить своей воле. Ге-

рою балкарской сказки фактически удается преобразовать низшую человеческую энергию в энергию более высокого порядка, дарующего способность к трансфизическим перемещениям в пространстве.

Г. Гачев, рассуждая о философии питания, отмечает: «В процессе еды все отдельные существа, в том числе и человеческие, воссоединяются с целым снова, с национальным Божеством и его божественным миром, подкрепляют в себе субстанцию, односоставность с ним»⁴. Слова ученого позволяют перевести на метафизический уровень эпизод балкарской народной сказки «Старик и черный орел». Речь в нем идет о семье горцев, которые «отдирали с сосны кору, намазывали ее смолой, а на смолу клали приманку. Орлы прилетали клевать приманку и прилипали к смоле. Старик забирал их, и этим кормились»⁵. Здесь, безусловно, орел выступает как вариант верховной «инкарнации местного космоса», с которым человек энергетически воссоединяется через акт поглощения пищи. Субстанциональная единственность человека и птицы подчеркивается также инверсированием актантов. Так, в «Нартском эпосе», например, пишется: «Поляна наполнилась кровью (Сосурука), и его кровью насыщаются птицы»⁶.

Среди карачаевских сказок, собранных и опубликованных венгерским этнографом-ориенталистом Вильгельмом Прёле в 1909 г. в журнале «Keleti Szemle» («Восточное обозрение»), встречается сходный «аквиляторный» (орлиный) мотив. Высоко в скальной пещере оказываются похищенные орлом охотник и девушка. В схватке человек побеждает птицу. «Потом он снял с орла кожу (с перьями) и они с девушкой, завернувшись в (эту) кожу, спрыгнули со скалы. Они плавно опустились к подножию скалы и вышли из шкуры»⁷.

Широкое хождение в среде горцев Кавказа имеет предание о «летающем Жумаруке» – подлинной исторической личности, жившей в Балкарии и Карачае в XIX–XX вв. Из-за уникальной судьбы и исключительных способностей современники окрестили его «горским Икаром», «кавказским Фаустом». Впервые текст предания был опубликован в карачаевской республиканской газете «Ленинни байрагы» в 1981 г. 8 августа. Спустя несколько лет предание вышло на страницах балкарской газеты «Заман» (2004. 28 декабря). Ввиду историографической ценности данного материала, созвучного теме нашего научного изыскания, мы позволим себе в сокращенной форме привести текст предания.

В 1850 г. в Баксане в семье Ахмата Ачабаева и Туюме Урусбиевой родился мальчик Мухаммат. Больше всего любознательного мальчика волновал вопрос: почему люди не летают, как орлы? Однажды, нахо-

дясь в горах с отарой овец, Мухаммат наткнулся на останки мертвого орла. Желая осуществить свое самое заветное желание, он собрал перья и при помощи добытых где-то лошадиных ребер, шерстяных нитей, кусочков кожи соорудил подобие орлиных крыльев. Его мастерской стала укрытая от людских глаз пещера, а «ассистентом» – верный друг Таукан, умеющий хранить секреты. Юный изобретатель, постигший законы аэродинамики методом многочисленных проб и ошибок, в конце концов, не только оторвался от земли, но и научился перелетать с одного склона горы на другой, осуществлять повороты в воздушном пространстве, замирать в небе и приземляться в заданной точке.

Однако кто-то из односельчан случайно заметил парящего в небе над кошарой юношу. Вскоре по селу разнесся слух о том, что «Мухаммат Ачабаев превратился в шайтана, в нечистую силу». На родовом сходе было принято решение посадить парня под домашний арест, чтобы он своими необычными выходками не позорил фамилию.

Втайне от окружающих заступником молодого дарования выступил дядя «Икара» по матери – Исмаил Урусбиев, один из первых балкарских просветителей, поборник прогресса, горский интеллигент. Поддержав устремления парня, он тайком создал для него приемлемые условия работы, снабдил его современными, качественными инструментами, необходимым материалом. Итогом многодневной творческой работы стала пара еще более совершенных крыльев с множеством механических приспособлений. В назначенный день и час меценат на глазах у изумленной публики устроил показательное выступление «крылатого Мухаммата», со скоростью полета которого соревновались всадники, догонявшие его тень на земле.

После этого представления народ признал гения. Исмаил, желавший дать одаренному племяннику фундаментальное светское образование, вскоре отправляет его к своим русским друзьям в Санкт-Петербург на учебу. Он и там порадовал педагогов своими способностями в точных науках. Через полгода Мухаммат приезжает на побывку в родное селение в новом облике, в европейской одежде, свободно говорящий по-русски.

Приезд домой оказался фатальным для студента. Дядя по отцу, ретроград и священнослужитель, опасаясь, что «юноша в большом российском городе оторвется от национальной стихии, станет гяуром, неверным, принудительно отправляет его в горы, в кошару». Обиженный молодой человек навсегда покидает Балкарию через перевалы гор и переселяется в Карачай. Здесь он, скрыв свое настоящее имя, называет себя «Жумарук» (Фазан). По преданию, это ласковое прозвище еще в детстве ему дал любимый дядя по матери Исмаил, который в честь племянника сочинил песенку:

Жумаругъум, жумаругъум,
Дорбунлада бугъарыгъым.
Жумаругъум, жумаругъум,
Кёкге чыгъып, учарыгъым.

Фазан мой, фазан мой,
Таящийся в пещере.
Фазан мой, фазан мой,
Тот, который взлетит в небо.

Одаренный изобретатель женится на местной девушке из рода Калахановых и оседает на карачаевской земле. Тяга к изобретательству получает здесь новое воплощение: он изготавливает сельскохозяйственные и медицинские инструменты, сепараторы, оружие. Почерк его изделий был узнаваем на территории всего Кавказа и высоко ценился знатоками. Историческое предание заканчивается на трагической ноте: «сын двух братских народов, мастер редкостного таланта Жумарук в возрасте 95 лет умер в 1945 г. на чужбине, в степях Средней Азии, разделив судьбу многих депортированных спецпереселенцев. На этот раз крылья не помогли долететь до родных гор»⁸.

Предание интересно тем, как в индивидуальной судьбе реализовалась внутренне присущая горцу асцензиональная тяга к высоте, томление по небу. С большой долей вероятности допускаем появление в карачаевском языке страноведчески семантизированного фразеологизма *учаргъа излейди* (хочет взлететь) в связи с легендой о Жумаруке. Приведенное выражение современные карачаевцы со смешанным чувством иронической жалости употребляют по отношению к человеку, который при выполнении определенной работы не довольствуется общепринятыми нормативами и, желая поразить воображение окружающих, хочет выделиться, другими словами – «взлететь».

Свидетельством того, что Жумарук был не исключительным явлением в Балкарии и Карачая, а скорее личностью, закономерно аккумуляировавшей народное томление по небу, служит популярное игровое развлечение горских детей, описанное Д. Таумурзаевым и Х. Байрамкуловым в сборнике «Карачаево-балкарские народные игры». По словам исследователей, дети очень любили играть в игру под названием «Чыпчыкъ этип учуруу» («Полет сконструированной птицы»). Подростки, соорудив из кусков дерева, бумаги, мучного клейстера и ниток макет орла, взбирались на гору, выпускали его и следили за красотой его полета⁹.

Наше внимание в этой книге привлекло еще одно детское «орнитологическое» занятие – «Уяла излеу» (Поиск гнезд). Весной дети отправляются в горы и ищут гнезда, местонахождение которых вычисляется путем терпеливого наблюдения «следопытов» за полетным поведением взрослых птиц. Каждый подросток выбирает себе гнездо и с

этого дня начинает нести ответственность за него, попутно наблюдая за ростом птенцов, за их манерами, за взаимоотношениями с родителями. Пиком удовольствия для детей является подмеченный момент первого вылета птенца из гнезда. При этом, как отмечают авторы, разорение гнезда расценивается как смертный грех¹⁰.

Концептуальную разницу между древними и современными играми проводит в своей монографии «Парадоксы новизны» литературовед и культуролог М. Эпштейн, квалифицируя первые как «игра-play», а вторые – «игра-game». В первом случае «перевоплощение основано на чувстве тождества с миром», человек самовыражается, импровизируя, объединяя жизнь организма с жизнью космоса»¹¹, а в другом – философия игры покоится на «стремлении к размежеванию, отличению», победном подавлении соперника¹². Карачаево-балкарские орнитологические игры относятся к первому типу, и их внутренней задачей является выработка внутри себя качеств птицы (орла) по методу проективной идентификации человека с объектом игры.

Исключительное место среди зооморфных символов в карачаево-балкарской поэзии занимает орел, как птица, наиболее соответствующая духу гор и горцев. Мифологическое сознание горцев приписывает орлу уникальную способность смотреть на солнце, не мигая, и взлетать на не доступные для других птиц участки неба. Как истребитель драконов, змей, другой нечистой силы, орел является символом победы света над властью тьмы.

В самых ранних источниках, а именно в тексте нартекского эпоса, является единая небесная этиология орла и человека, предопределяющая извечную и непрерывную линию их онтологического союза. Так, именно старый орел становится первым, кто свидетельствует и объявляет миру очевидную для него новость о нисхождении с неба первочеловека (Ерюзмека) в чреве метеорита¹³.

Мотивы облачения в орлиное оперенье, совместные победы над эмегенами, кормление человеком орла собственной плотью, трансформации героя, проглоченного и исторгнутого орлицей, чрезвычайно распространены в древних источниках, и мы их достаточно подробно описали выше.

В русских народных и авторских сказках популярны мотивы волшебного «цветика-семицветика» и «золотой рыбки», предостерегающие человека от верхнего предела чрезмерности в поведении. Сходную функцию в карачаево-балкарских сказках играет «орлиное перо». Приведем характерный отрывок из сказки «Приключения охотника». «Только натянул охотник тетиву, как заговорил орел человеческим голо-

сом: «Не убивай меня, меткий охотник! Может, и я пригожусь тебе когда-нибудь. Вот мое перо. Как понадобится тебе моя помощь, поддержи его возле огня, и я тотчас явлюсь перед тобой». И орел сбросил охотнику перо»¹⁴. Присутствие в тексте образа алчной старухи, отчитывающей мужа за отпущенного орла, усиливает впечатление типологического сходства фабул пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» и балкарской сказки «Старик и черный орел». Эти тексты наглядно показывают, как единая онтологическая матрица, облекаясь в художественную плоть, прибегает к этнообусловленной образной системе.

Что касается поэзии двадцатого века, то можно проследить определенную динамику в развитии образа орла, наряду с появлением в нем штрихов, продиктованных реалиями нового времени. В период формирования балкарской государственности (20–30-е гг. XX столетия) «царственная птица» служит художественным образом, подчеркивающим идею национального самосознания, веру в силу, мощь и величие как государства, республики, так и отдельной личности.

В лиро-эпосе военных лет образ горного орла продолжает сохранять ведущее положение. Бойцовские качества птицы, ее природное бесстрашие и умение сражаться до конца поэтами культивируются и проецируются на психологический облик солдата-воина. Художники обращаются к образу, который в коллективном бессознательном этноса кристаллизован в символ победы высокого, светлого начала над темным, низменным. В стихотворении К. Кулиева «Орел мой, ко мне!», построенном как прямая апелляция к орлу, явственно слышатся отголоски архетипической стилистики взаимоотношений человека и птицы из нартского эпоса. Обращаясь к орлу, герой не только вызывает к собственным скрытым резервам качеств, необходимых для бойца, но и подпитывается энергетикой, сконденсировавшейся в художественном образе за многовековую историю его существования.

Война, естественно, вносит коррективы в систематику образов, активизируя их «милитаристское» начало. Так, герой Кулиева в период войны настолько вживается в образ воинственного орла, что даже абстрактные категории (творческие муки из-за недописанного произведения) он выражает через тему разлуки орленка (незавершенный текст поэмы) и орлицы-матери, символизирующей перо творца¹⁵. Кстати, это не единственный случай, когда идею художественного творчества поэт связывает с концептом «орел». В высказывании лирического героя «мой Кавказ, я – перо твоих крыльев орлиных»¹⁶ удачно сочетаются орнитогенное представление о родине и образ пера, как основного атрибута художника.

В наибольшей степени образ птицы оказывается востребованным в карачаево-балкарской поэзии периода депортации (1943–1954). Помимо факторов политического, экономического, нравственного порядка, трагедия народа, насильственно разлученного с родиной, усугублялась причинами геомантического характера, приведшими к кардинальной перемене привычного климата, ландшафта, вертикального ритма бытия. Коллективным сознанием этноса очень тяжело переживается разобщение, распыление людей. Трагедия разрыва веками складывавшихся родовых уз передается через образ «рассыпавшихся орлиных перьев»:

Узакъ Азияны къум тюзлерине Къуш тюзюллей этип, чачдыла ¹⁷ . Къарачайны жсыры	В далекой Азии, в песчаных степях Нас развеяли, как орлиные перья. Песня Карачая
Емюрледе унутмазча, ачыдыкъ, Азиягъа къуш тюзюллей чачылдыкъ ¹⁸ . Къара шайтан къаргъады	Мы испытали боль, незабываемую в веках, Рассыпались мы по Азии, как орлиные перья. Проклятие черного шайтана
Биз жуукъну, тенгни керюрге тапмайбыз, Сау халкъ къуш тюзюллей чачылып ¹⁹ . Къарачай элени къаура басханды	Мы не можем разыскать родных, друзей, Весь народ раскидан, как перья орла. Карачаевские села поросли бурьяном
Жарлы Къарачай тас болуп къалады, Ой, къуш тюзюллей чачылып ²⁰ . Къызчыкъла къабыр къазадыла	Несчастный Карачай может исчезнуть, Ой, рассыпанный, как перья орла. Девочки копают могилы
Къарачайны топ этип барадыла, Къуш тюзюллей а учуруп ²¹ . Саула ёлгенлеге тарала	Буквально: Карачай превращают в низ, Рассеивая по ветру, как орлиный пух. Живые плачут по мертвым
Къозгъалгъандыла бюгюн мени, анам, Жюрегимде жара орунла. Къушну тюзюллей чачылгъан таулула Не болуп айлана болурла? ²² Таула, ташла да кюелле	Растревожились сегодня, мама, Места ранений в моем сердце. Горцы, развеянные, как орлиный пух, Как они выживают? Горы и камни горят

Насколько нам удалось подметить, для выражения чувства оторванности от родной среды почти всегда используется орнитогенный элемент, нередко символизируется «крыло»:

Эки жыйырма ючюнчю жылда Къыркъылып тюзгенди къанатым ²³ . Ахматны жсыры	В сорок третьем году Упало мое отрезанное крыло. Песня Ахмата
---	---

Для сравнения отметим, что во всем сборнике поэзии выселения лишь однажды встречается «водный» образ трагедии изгнания:

Биз суудан кьумгъа тюшген *чабакъла*, Мы – *рыбы*, из воды выброшенные на песок,
Солуу жетмейин, жерни тырнакълар²⁴. Воздуха не хватает, царапаем землю.
Ачыулу сёз *Горестное слово*

Судя по анализу текстов, не совсем характерным для горской художественной ментальности является также использование флористических (цветочных) образов. Во всяком случае, почти из сотни безымянных авторов лишь один прибегает к «цветку», как олицетворенному образу пострадавшего народа:

Кьурум болду тауда чыкьгъан В копоть превратился *цветок*, выросший
*гюлюбюз*²⁵ в горах.
Уллу Аллах бизни энди сакъласын *Пусть хранит нас теперь Аллах*

Здесь, правда, следует сделать оговорку и отметить творчество первой профессиональной балкарской поэтессы Т. Зумакуловой, которая позже, в 60–70-х гг. двадцатого столетия, войдя в литературу, «исправит» мужское «невнимание» к цветку и создаст целый лирический цикл о каменном цветке. Но это, скорее всего, корректировка, обусловленная чисто гендерным фактором, восточным заимствованием или влиянием русской литературы, поскольку в карачаево-балкарских мифологических, фольклорных текстах цветок – чрезвычайно редкий образ, особенно в сопоставлении с «птицей». Во всяком случае, в известных нам текстах нартского эпоса нет ни одного упоминания о «цветке», как эстетизированном образе.

Горец, очутившийся на чужбине, из реалий привычной воздушно-небесной среды сталкивается преимущественно с миром птиц. Характерным признаком единой поэтической картины исследуемого периода является чрезвычайная ее «населенность» орнитогенными образами. Следующий ряд птиц составляет ядро ностальгического мотива и выполняет роль связующего звена между миром утраченным и миром навязанным: орел, ласточка, журавль, соловей, сокол, аист, лебедь, голубь, воробей и др. Благодаря птице, человек преодолевает предписанные границы проживания, мысленно возвращаясь к покинутому не по своей воле исконному месту обитания:

Кёкде баргъана кёксюл кёгюрюн, В небе летящий синий *голубь*,
Сен бизни юйге кыйта бар²⁶. По пути залети к нам домой.
Узакъ Азияны эсыры *Песня далекой Азии*

Кёкде кёгюрюнню Кавказгъа ийгенме В небе *голубку* я на Кавказ отправила
Таулагъа сююнчю айтыргъа²⁷. Сообщить горам *счастливую* весть.
Тошомде алай кёргенем *Привиделось мне во сне*

Между горцем-изгнанником и птицей постоянно происходит интенсивный диалог, predeterminedенный их мифогенетической общностью. Птица не выходит из поля зрения человека, оказавшегося в социальных «кандалах», становясь для него своеобразной «подъемной силой», поднимающей его вверх. Жестко ограничив количество примеров, сошлемся лишь на два текста, в одном из которых связь с птицей осуществляется на аудиальном уровне, а в другом – на визуальном:

Бизге жилигъан сунама, анам, Если ночью *кричит птица*,
Кече кьанатлы кьычырса²⁸. Мне кажется, она оплакивает нас, мама.
Кёгюнчюле эсыры *Песня выселения*

Кёзиомю юсюнден таймай туралла У меня перед глазами стоят
Кавказда жашил талала. Кавказские зеленые холмы.
Аналарына кёре болурла С матерями могут *повидаться*
Насыплы чычыкь балала²⁹. Счастливые дети *птиц*.
Дуниядан татыу тапмайма *Не нахожу радости в мире*

Кайсын Кулиев генетически, биографически и литературно неотделим от гор, predeterminedивших его стойкий интерес ко всему, что связано с воздушной средой. Вряд ли была случайной даже специфика его военной службы в качестве парашютиста, позволившая поэту освоить небесное пространство и на эмпирическом уровне. Данный опыт в его художественном сознании запечатлен в форме вертикальной линии:

Парашют бла секирип, бурутла Я появлялся среди войска,
Ичинден чыгыучу эдим аскерде. *Прыгая с парашютом из облаков,*
(...)Таукел кьарай жаниган Равнясь на горы, смотрел на горящие
*элиялагъа*³⁰ молнии.
Кёнге дери ауругъанда *Стихи, написанные во время*
у жазылгъан назм *долгой болезни*

В период изгнанничества, когда радиус перемещения по земле строго ограничен, герой Кулиева постоянно прибегает к образу птицы, как к вестнику транснебесной магистрали. Вот показательные строки из его стихотворной «Сказки», написанной в 1950 г. в Киргизии:

Бу таурухум юйюнге Пусть моя сказка в твой дом
Жаз кьарылгъачлай кирсин, Весенней *ласточкой* влетит,

Неоднократно в нашей работе отмечалась мысль о том, что небо для горца является своеобразным «экраном», с которого считывается особая знаковая информация. На интересные размышления и выводы в этом плане наводит стихотворение К. Кулиева «Тень орла». Его интертекстуальная плотность обусловлена троекратным повторением балкарской мифологемы «увидеть тень орла на скале», относящейся к сфере охотничьих счастливых примет. «Тень орла», как показывает автор, выступает здесь как «текст» неба, адресованный человеку. Впечатляет, даже завораживает почти полная узнаваемость процедуры письма: небеса, вода «орлом», как пером, оставляют на поверхности скал (земли) письма в форме теней. Важно то, что даже если спецпереселенец не в состоянии поднять голову и посмотреть вверх, небесный текст «чернилами теней» пишется прямо на земле. Так в карачаево-балкарской выселенческой неомифологии небо само приходит к человеку, не дает забыть о себе, поднимает его наверх.

С этнопсихологической точки зрения очень точную и тонкую орнитогенную картину воссоздает Керим Отаров в стихотворении «Орлиное гнездо», написанном в период депортации в 1955 г. в Казахстане. Тематическим центром стиха является молчаливое созерцание героем полуобугленного орлиного гнезда на вершине сосны, пораженной ударом молнии. При взгляде на гнездо в сознании героя стихийно реконструируется образ отчего дома, оставшегося далеко посреди кавказских гор. Оперировать категориями «удачный» или «неудачный» в данном случае бессмысленно, поскольку образ, в котором сопрягаются понятия «дом» и «орлиное гнездо», детерминирован мифологическим сознанием автора и залегает гораздо глубже, чем его индивидуальный социальный или творческий опыт. Фактически данный образ является трансгисторической мифологемой, несущей генетическую память народа, и истоки ее восходят к нартскому эпосу, протагонисту Ёрюзмеку, облаченному в орлиное оперение.

Мифомотив «гнезда» встречается в экспрессивной главе «Последняя мольба» поэмы Т. Зумакуловой «Тоска человека по родине, а родины – по человеку», где героиня-изгнанница, обращаясь к Всевышнему, просит вернуть ее к горе Мингитау. Девушка убеждена, что гора, которая тоже томится по родным людям, уже «приготовила у себя на груди» гнездо-орлиное ложе, превратив лед, снег, и облака в мягкий пух³².

Вот как в стихотворении К. Кулиева «Мой город» сквозь пласт урбанистической тематики прорывается древнейший орнитогенный мифомотив:

Шахарым, Налжигим тау этегинде,
Жылы уям, кьайтдым, сени
тапдым³³.

Мой город, мой Нальчик, у подножия гор,
Мое теплое гнездо, я вернулся, тебя
нашел.

Из всех карачаево-балкарских поэтов наиболее чувствительным к порогу «витальной аэролинии» является М. Мокаев, герои которого не могут жить ниже заданного горами уровня высоты. В разделе «Дом» мы подвергли анализу метафизическое значение «чердака» в его лирике выселения. Художественная орнитология поэта раскрывает новые грани системы координат горца. Особенно показательно в этом плане стихотворение «Нет, я не похож на орла» («Угъай, мен ушамайма кьушха»).

Весь текст построен в форме экспрессивного монолога мальчика, терзаемого несоответствием его внутреннего самоощущения той заниженной роли, которую ему отводит объективная суровая действительность в чужом краю:

Иш этип, келсем андан – мындан,
«Кьуш балачьгьым», – дейди ынан.
Былмейме, нем ушайды кьушха?
Мен сыгынла жьыяма кьышха³⁴.

Когда я, выполнив работу, прихожу (домой),
«Мой орлёнок», – говорит бабушка.
Я не знаю, чем я похож на орла,
Я собираю кизяки на зиму.

Кизяк (использующийся для растопки печи помёт домашних животных вперемешку с соломой. – З.К.) в представлении малолетнего героя ассоциируется с самым низменным началом бытия, с грязью, с нечистотами. «Кизяк и орел» – кажется, трудно найти в мироздании более несовместимые, поляризованные, взаимоотторгаемые объекты, один из которых сверхпрофанный, другой – идеализированный, возвышенный. Автор показывает, как в сознании ребенка «высокое» и «низкое», орлиное имя и «подножный» труд находятся в разведенном состоянии. Так демонстрируется непосвященность индивидуума, пребывающего на начальной ступени духовного развития. Прямой номинативный уровень рассудочности не позволяет ему, поднявшись над бинарной оппозицией, прийти к третьему пути и увидеть частицу «орла» в «собирателе кизяков».

Бабушка выступает в роли наставника неофита: упорно называя «орлом», она учит его воспарять духом, физическим телом оставаясь на земле. При концептуальной трактовке стихотворения важно учесть

и символическое значение «кизяка», как первоосновы для получения и поддержания огня. Стоит взять на заметку также иносказательное значение «экскрементов» в алхимической системе, где *negredo* (состояние разложения) связывается с первой ступенью процесса получения золота. Другими словами, «кизячный этап», по художественной версии автора, является необходимой ступенью в становлении «орла».

В концептосфере карачаево-балкарской поэзии курица – сниженный орнитогенный образ. Указанный концепт в пародийном ключе обыгрывается М.Мокаевым в стихотворении «Жертвоприношение курицы» («Тауукъ къурманлыкъ»). Семья спецпереселенцев в день смерти Сталина режет единственную курицу, прося у Всевышнего счастливых исторических перемен³⁵.

Чтобы понять внутреннее содержание стихотворения С. Мусукаевой «Заблудившаяся» («Ажашхан») следует сделать небольшое пояснение: концы традиционного женского головного убора (платка, шали) по-балкарски называются *къанат* (крыло). Осмысливая указанное семантическое двуединство, поэтесса раскрывает трагедию разорванности бытия и сознания своей лирической героини, потерявшей чувство душевной гармонии. Ее, рожденную для полета, тяготит социальная повинность, невозможность преодоления закона земного притяжения:

Мен жаулукъ къанатыча, Къанатыз къанатлыча, Аязны ызындан термиле, Учунама тургъан жеримде ³⁶ .	Я, как конец (крыло) платка, Как бескрылая птица, Томлюсь я по ветру, Стоя на месте, лечу (предаюсь возвышенным мечтам).
---	--

Работа, посвященная этноонтологическому дискурсу поэзии, предполагает специальное внимание к текстам репатриантов, художественное сознание которых формировалось и актуализировалось в иной этнокультурной среде. Английским теоретиком Р. Рейдом по этому поводу даже введен в научный оборот специальный термин «асимметричный этнотоп», обозначающий «ситуацию несовпадения этноса и топоса»³⁷. По «асимметричным» текстам видно соотношение адаптивных и нативистских элементов, позволяющее судить о степени защиты этнокультурных констант, подсознательно самовоспроизводящихся в явных или неявных интертекстах, заряженных идеями «онирической родины». За образными выражениями «чувство родины», «зов крови» стоит суггестивный, на уровне культурного инстинкта интерес к генетическим истокам. Сколько бы та или иная личность ни позициониро-

вала свою космополитичность, в художественном творчестве он с этноимперативной закономерностью воссоздаст определенные компоненты национальной онтологической картины мира.

Автора данного монографического исследования особо заинтересовало «асимметричное» творчество русскоязычного балкарского поэта В. Мокаева. Он родился и вырос в иноязычной среде, явно ориентирован на западноевропейскую культуру. Нам стало вдвойне интересно проанализировать поликультурную художественную систему сборника В. Мокаева «Черное окно» и выявить в ней горское, кавказское, балкарское.

Прямой, номинативный уровень анализа мегатекста сборника выявляет доминанту христианских культурных концептов (Христос, Адам, Ева, Ной, Евангелие от Луки, Аве Мария, Голубь Господен, Осанна, Катехизис, скит, фишиам, риза, купель, воскресение, богоявление и т.д.). Здесь же встречаются архетипические образы буддийской философии (Будда, реинкарнация, нирвана, бодхисатва, аум и т.д.), исламской, восточной философии (Аллах, Коран, Диван, муэдзин, сура). Интертекстуально чрезвычайно плотный текст содержит и другие реминисценции, отсылающие читателя к художникам эпохи Возрождения, западноевропейского романтизма, Серебряного века русской поэзии.

Относительно редко встречаются в сборнике этнически маркированные слова – «камень», «дерево», «птица», «чинар». Но удивительно то, что при их внешней незначительности они являются системообразующими образами – конструктами, идентифицирующими авторскую концепцию личности, в основных чертах которой угадывается карачаево-балкарский этнотип. Ключевые онтологические параметры мокаевского героя оказываются заданными художественной антропологией нартского эпоса, «нартологемами» (позволим себе такой термин по аналогии с мифологемой). Никакому сомнению не подлежит небесная этиология героя, который свое происхождение связывает с астральным миром. Притом эта убежденность не просто декларируется, но подчеркивается целой системой образов, среди которых выделяется «гул камня», ассоциативно соотносящийся с «камнем-аэропланом» Ёрюзмека. Высокодуховный герой весь свой земной срок томится по небу, по своей верховной «прародине». Ему тоскливо здесь среди «шуршания мышей», «шипения змей». Упоминающиеся зооморфные образы напоминают хтонических существ, в борьбе с которыми Ёрюзек видит высший смысл своего пребывания на земле. Не аналогично ли поступает «нартогенный» герой В. Мокаева, который, в принципе, выполняет тот

же алгоритм действий, но воплощенный в модель современной культурологии: «в черной пашне Малевича» он «сеет цветы», «орошает» их «светлым дождиком запредельных высот»³⁸. Осмысливая себя как «вестник, проводник света», он видит свой внутренний долг в просветлении мира. Свет несет его гитара, его песня. Итог его миропреобразующей миссии подчеркивается на номинологическом уровне: название сборника «Черное окно» содержит в себе семантику стадиальности, эволюционной динамики, пробившей идею света в «черном квадрате Малевича». Символика «черного окна» обозначает экзистенциальный статус сегодняшнего мира – еще не «окно», но уже и не «тотальный мрак», поскольку в нем есть замысел света. Во всяком случае, выход обозначен.

Духовная структура мокаевского героя сближает его с им же опозитивированными существами *бодхисатвами* – «людьми, достигшими уровня Просветленных, но из сострадания к человечеству добровольно отказавшимися от нирваны»³⁹. Данная буддистская трактовка человека, органически синтезированная с антропологией нартского эпоса, обуславливает оригинальность художественной концепции молодого автора.

При этом его герой лишен черт самодостаточной просветленности. Он живой человек, которого порой раздражают внутренние противоречия. Стилистические фигуры бинарных оппозиций: «ангел света – глашатай безумий», «странник заблудший – прозревший вожатый», «гордец, разбиившийся о землю – кроткий, обретший гордыню во спасение», – призваны подчеркнуть онтологическую синтетичность героя, который, избрав третий путь, встал над оппозициями.

Просветленный герой, добровольно продливший свой земной срок из-за альтруистических побуждений, томится по небу. Его материализованной ностальгией по небесам выглядит образ «камня, плененного сетью корней». Здесь узнается характерный для карачаево-балкарского поэтического сознания синдром «корнефобии», обусловленной традиционной трактовкой корня как помехи к воспарению. В мифопоэтическом сознании балкарца концепт «камень» содержит семантический компонент «небо», «полет». Вот «этнокамень» В. Мокаева, в котором указанная характеристика прочитывается с легкостью, вызывая в памяти «пернатый камень» нартского эпоса и одухотворенный камень К. Кулиева:

И камень, он с виду невзрачный,
Врос в землю, морщины на нем.

Но вспыхнет вдруг в жилке прозрачной
Свет радуги дивным огнем⁴⁰.

Присущий этносознанию горца асцензиональный комплекс проявляется также в обилии орнитогенных образов (многокрылый серафим, журавли, лебедь, цапля, цыпленок, бабочка и т.п.). Нартологема «минимализация ног» также встречается в одном из программных стихотворений В. Мокаева «Белая цапля на ножке стоит одиноко». Нитевидная соединенность плоти с землей усиливает впечатление призванности одухотворившегося субъекта, готового к воспарению. Онейромантические мотивы, желание героя забыться во сне также семантически связаны с притягательным образом неба. Однопорядковым является сюжетное стихотворение о подростке, который с самодельными фанерными крыльями взбирается по лесам на колокольню, совершая тем самым свой первый вертикальный «квест»⁴¹.

Предложенная нами интерпретация мегатекста сборника В. Мокаева «Черное окно» позволяет сделать вывод о внутренней инерции «этноединиц» асимметричного текста складываться в систему национальной концептосферы. Совпадение семантического комплекса «нартологем» с идейным содержанием сборника может быть объяснено как культурной трансмиссией на личностном уровне (допустим, автор знаком с текстом «Нартского эпоса»), так и феноменом общности человеческого мышления.

В итоге можно сделать заключение о том, что художественное сознание балкарцев и карачаевцев отмечено знаком повышенной орнитогенности, обусловленной, прежде всего, факторами ландшафтного характера. Она проявляется на лексическом, грамматическом и мифопоэтическом уровнях, подтверждая тезис Г.Д. Гачева о том, что «субстанциональная суть» народа прочно связана с той природой, «которой ему дана»⁴². По многосоставности «орнитогенных» образов и «полетных» мотивов в достаточно полном объеме реконструируется карачаево-балкарская национальная модель мира с ключевым системообразующим ядром, воплощенным в категории «вертикаль гор».

Примечания

¹ Чхеидзе К.А. Страна Прометей. Нальчик, 2004. С. 76.

² Истомина Н.А. Энциклопедический словарь символов. М., 2003. С. 700.

³ Очерки истории балкарской литературы. Нальчик, 1981. С. 336.

⁴ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М., 2003. С. 61–62.

⁵ Народные сказки балкарцев и карачаевцев. М., 2003. С. 84.

⁶ Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 388. (Далее: Нарты).

⁷ Карачаево-балкарский фольклор. Нальчик, 1983. С. 321.

⁸ Жумарукъ / Заман. 2004. 28 декабря. С. 3.

⁹ Таумурзаланы Д., Байрамкьулланы Х. Къарачай-малкъар халкъ оюнла. Нальчик, 1998. С. 112.

¹⁰ Там же. С. 159.

¹¹ Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 283.

¹² Там же. С. 282.

¹³ Нарты. С. 309.

¹⁴ Народные сказки балкарцев и карачаевцев. М., 2003. С. 147.

¹⁵ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 91.

¹⁶ Там же. Т. 3. С. 52.

¹⁷ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 44.

¹⁸ С. 66.

¹⁹ Там же. С. 68.

²⁰ Там же. С. 71.

²¹ Там же. С. 206.

²² Там же. С. 114.

²³ Там же. С. 147.

²⁴ Там же. С. 231.

²⁵ Там же. С. 220.

²⁶ Там же. С. 117.

²⁷ Там же. С. 173.

²⁸ Там же. С. 97.

²⁹ Там же. С. 92.

³⁰ Там же. С. 311.

³¹ Там же. С. 303.

³² Там же. С. 360–361.

³³ Там же. С. 319.

³⁴ Там же. С. 366.

³⁵ Там же. С. 367.

³⁶ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 560.

³⁷ Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 484.

³⁸ Мокаев В. Черное окно. Нальчик, 2003. С. 17.

³⁹ Там же. С. 24.

⁴⁰ Там же. С. 8.

⁴¹ Там же. С. 19.

⁴² Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М., 1988. С. 47.

Глава пятая

КОТЕЛ: АКТУАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ

В нартском эпосе котел воспевается как высшее воплощение человеческой общности, как символ победы над индивидуализмом и разобщенностью людей. Онтологические уроки нартов, как всегда, отличаются когнитивной сверхнаглядностью, судя по отрывку из нижеприводимого текста (цикл «Чюелди»). Однажды табунщик Чюелди в поисках огня отправился в крепость, где жили эмегены. Там он насчитал шестьдесят пятиглавых эмегенов. На огромном костре кипели шестьдесят котлов. В каждом из них варилось по одному быку. Когда мясо сварилось, каждый эмеген взял по котлу. Некоторые из них, заглотав свою долю, но, не насытившись, старались выкрасть мясо у других. Юноша предложил эмегенам варить мясо не в шестидесяти котлах, а в одном большом и есть вместе из одного котла. Но эмегены признались, что никак не могут последовать его совету, поскольку, даже если доля каждого определена, рука все равно тянется к чужому котлу¹. Историки будут трактовать данный отрывок как фольклорное свидетельство конца феодальной раздробленности и предпосылку к созданию единого централизованного государства. С этноонтологической точки зрения здесь отражается ментальность горцев с их внутренней тягой к родовой общности, тесному единению, близким отношениям.

Отпечаток мифологемы «котел», как особого централизующего начала, обнаруживается и в языке карачаево-балкарцев, сохранившем древнейший суффикс **-лары** с общинно-организующим семантическим значением. Антропогенность суффикса проявляется в том, что он употребляется только с именем собственным или фамилией, составляющей ядро концентрической системы. Поскольку русского аналога данному суффиксу нет, поясним на примере его «морфологическую философию». Слово «Рашидлары» обозначает группу лиц, тесно связанных между собой социально, духовно, родственно, профессионально или на каком-то ином уровне отношений. Метафорически выража-

ясь, это люди, которые «едят из одного котла». Отдаленное сходство можно обнаружить с англо-американским речевым клише типа «Рашид и К^о», но здесь помимо идеи иерархичности подчеркивается еще и чисто коммерческая основа союза – признаки, совершенно неважные для горского «котла».

Кстати, довольно симптоматично, что численность семей еще в недавнем прошлом у балкарцев исчислялась в «казанах» или «котлах». В примечаниях к собственному этнографическому очерку о черкесах и горных татарах (балкарцах. – З. К.) итальянский этнолог XVIII в. Ксаверию Главани пишет: «Казан» значит по-татарски «котел». Так как каждая семья собирается около своего котла, то численность населения определяется количеством котлов»². Семантика «котла», как поэтического образа, в ряде случаев ассоциативно обобщается до символики ноосферного бытия. «И если все живое мы сожжем, /И все во прах мы превратим с тобою, /Кто *казаны* повесит над огнем?»³ – в этом риторическом вопросе разгулявшихся стихийных сил природы звучит тревога кулиевского героя за судьбу человечества, саморазрушающегося под натиском им же созданной цивилизации.

Для выражения степени взаимопроникновения элементов содержимого «котла», их внутренней устремленности к единству, К. Кулиев использует такой образ:

Бизни бирлигибиз алай тап болсун, Гыржын эттенде суу бла ун кибик ⁴ , Алгыши	Пусть наше <i>единство</i> будет таким настоящим, Как <i>союз воды и муки</i> при выпечке хлеба! Благопожелание
---	---

«Ала къазанлары бирге къайнамазча болгъандылы» (Их общий котел уже не закипит) – иносказательно говорят о раздоре между близкими. От слова *къазан* (котел) образован метафоризированный глагол *къазанлашырғыа* (питаться вместе, жить и есть вскладчину, жить «единым котлом»). В балкарском эквиваленте русской фразеологической единицы «съесть с кем-то пуд соли» определяющее место занимает «котел»: «Къазанлашмай, адамны адамлыгъын билмезсе» (Достоинства человека не узнаешь, не пожив с ним единым котлом).

Синонимом слова *къазан* в карачаево-балкарском языке является *чоюн*, также актуализированный во многих поговорках и пословицах. В максиме *удду чоюнда бишген эт чий къалмайды* (мясо, варившееся в большом котле, сырым не остается) находит отражение вера народа в благотворность влияния общины на процесс формирования личности. В данном контексте негативная коннотация русской идиомы «вариться

в собственном котле», на наш взгляд, вряд ли будет адекватно воспринята сознанием архаичного горца.

В этнической памяти балкарцев сохранилось немало легенд, связанных с мифомотивом котла. Согласно одной из них, много лет тому назад у дигорцев и балкарцев был единый огромный котел. Вскоре народы разделились и стали жить отдельно. Дигорцы отправили балкарцам приглашение «прийти и распилить котел надвое», на что балкарцы ответили: «Котел наш, как и сердца наши, оставляем вам!» В этой широко известной легенде через символику «нераспиленного котла» выражается народный идеал общечеловеческого единства, взаимопонимания, умения миролюбиво решать межэтнические конфликтные ситуации.

На наш взгляд, столь пристальное внимание к мифомотиву «котел» продиктовано, прежде всего, внутренними законами геомантики гор. При определенной точке зрения космос горного пространства с его боковой замкнутостью и каменистой почвой (твердым дном) легко уподобляется форме котла. Что такое котёл? Издревле котёл ассоциируется с вместилищем разнородных элементов, внутренняя predisposition которых к трансформации служит основой для создания и поддержания общей и важной для всех субстанции жизни. Но теснота, скученность, дефицит культурного пространства порождают определенные проблемы.

Г. Гачев первым обратил внимание на то, что в котле горного поселения накапливается вся энергетика добра и зла, не имея возможности рассеяться, развеяться, раствориться в бесконечной широте пространства, как у равнинных народов. «Равнинные народы могут быть беспмятны: рвется традиция через переселение или кочевье, напряжение греха ослабляется. Я не вижу убийцу отца – он переехал, а я переселился. И дело с концом. Ни у него нет долга совести, ни у меня нет долга отмщения. А в горах – вендетта. Никуда не девается добро и зло, действует их накопленная энергия»⁵.

Наблюдение Г. Гачева наилучшим образом можно проиллюстрировать стихотворением Т. Зумакуловой «Горькое слово», в котором автору удается визуально показать свойство негативной вербальной энергетике циркулировать по кругу, свойство, заданное не только метафизикой, но и «геометрией» котла. Злобное слово, оброненное человеком, не испаряется ни во времени, ни в пространстве, преследуя его, навеки «циклизируясь» с ним. Как показывает поэтесса, даже смерть не разъединяет человека с его контекстом: «злобное слово в облике колючки продолжает жить над могилой несчастливца»⁶.

«Котлу» свойственно кипеть, выпуская пар эмоционального напряжения. В полном соответствии со своеобразием ландшафта ментальность горцев выработала модели социокультурного поведения, позволяющие избегать взрывоопасной ситуации. Результаты наших исследований в области семантики котла позволяют выделить в основном три канала, три русла, по которым уходит пар «кипящего котла».

1. Во-первых, на помощь приходит спасительная вертикаль в образе неба, Бога неба Тейри, которому человек передоверяет собственные просьбы, надежды, мольбу, злость, обиды и многое другое. Типичной является ситуация, когда внутренне давящая душевная проблема транслируется личностью наверх со словами «Тейри (Аллах) кеси кёрсюн!» (Пусть Тейри (Аллах) сам рассудит!) Ту же роль вертикального психологического «громоотвода» выполняет священное Дерево Раубазы, которое поглощает избыточную энергию страстей, даруя душевное равновесие.

2. Философия толерантного умонастроения приобретает чрезвычайно важное значение в условиях замкнутого пространства, где субъекты общения не дистанцированы друг от друга. С этноонтологической точки зрения многие «культурные» традиции горцев предопределяются законами метафизики «котла». Допустим, чисто кавказский институт «аталычества», закладывающий в сознание ребенка способность воспринимать в качестве отца не только, и даже не столько биологического родителя, но некровного духовного отца-воспитателя, естественно, является самой большой школой толерантности.

Анализ мегатекста карачаево-балкарской поэзии выявляет также «культ соседа», статус которого в этической системе горца даже выше, чем у единокровного родственника. «Къоншу къоншуну кюзгюсюдю»⁷ (Сосед – соседа зеркало), – пишет Б. Гуртуев, вкладывая в эти строки идею взаимосвязанности и взаимообусловленности интересов соседей. Вражда с соседом издревле считается в горах постыдным явлением. «Къоншулукъ» – один из этнокультурных концептов в карачаево-балкарском языке, обозначающий «добровольное дарственное послание соседу» и служащий знаком обоюдной благорасположенности живущих рядом. Лирический герой А. Бегиева, ставящий в один ряд понятия «камень» и «сосед» в строке «я понимание в камне, как в соседе найду»⁸, очень точно выражает абсолют внимания горца к «собрату по бытию». Поликультурная семантика «котла» выполняет роль структурообразующего принципа в лирическом цикле К.Кулиева «Мои соседи». В этом особенно убеждает система персонажей (столяр, фельдшер, кузнец, мельничиха, бригадир, зурнач, сапожник, ашуг, учитель),

каждый из которых самоценен и в то же время, объединенные вместе, они образуют целостный мир единого и неделимого «котла»⁹.

Согласно нашим исследованиям, сущность второго способа усмирения эмоционального накала «котла» заключается в абсолютизации терпения, сознательном культивировании чувства эмпатии и толерантности. Горская концепция толерантного человека оказывается скопированной с образа сакральной горы Мингитау: внутренняя кипящая в недрах горы магма покрыта многослойными напластованиями снега, льда, а во внешнем пространстве ощущается лишь слабое дыхание запряженного огня.

Думается, московский литературовед В. Огнев выражает мнение многих русскоязычных читателей поэзии Кайсына Кулиева, когда признается, что «его смущает демонстративное выделение балкарским поэтом терпения как добродетели». Кулиев однозначно воспринимается как певец мужества, поэт-борец, поэт-воин и многим кажется парадоксальной и противоречащей его художественной системе константная и целенаправленная идеализация категории терпения, которая в стихии русского языка ассоциируется с покорностью, безропотностью, пассивностью.

Стань сегодня, в пору злосключения
Посохом моим, мое терпенье!¹⁰

Мой посох

Терпенье нужно всем на свете,
Где дует ветер и грохочет гром!¹¹

Сосны под моим окном

Терпенье – вот, мой друг,
Оружие героя,
Коль выбито из рук
Оружие другое!¹²

Терпенье

Всегда со мною, мужество, пребудь
И неременный спутник мой – терпенье!¹³

Будь со мною, мужество

В сознании представителей иных национальных культур столь настойчивый призыв к терпению не очень вяжется с традиционным обликом горца: темпераментным, импульсивным, несдержанным. Вероятно, на самом деле горцы наделены природой более быстрой реакци-

ей, активностью в действиях и порывистостью характера, как это неоднократно отмечалось многочисленными этнографами на протяжении столетий. Но, на наш взгляд, нравственные законы любой этнокультуры всегда «пресекают» избыток и культивируют «дефицитные» качества, чтобы достигнутое равновесие обеспечило гармонию и разумный миропорядок в данном национальном сообществе.

Сам К. Кулиев пишет: «В горах человека с малых лет учат сдержанности. Она очень ценится у нас. Горцы не любят светливых. Самой часто встречающейся надписью на саблях и кинжалах была: «Без нужды не вынимай!»¹⁴.

В балкарской коммуникативной культуре особое место занимает «тёзюм» – терпение, терпимость, умение сдерживать эмоции, контролировать себя. Недаром, пословичный фонд, сконденсировавший духовный опыт народа, столь широко отразил терпение как идеальный вариант поведенческого типа. «Сабыр тюбю – сары алтын» (Сдержанность – чистое золото), «Тёзген тёш ашайды» (Умеющему терпеть достается грудка курицы), «Тёзюмюнгю ташха байла» (Привяжи терпение к камню) и т. д. В художественном представлении Кулиева отсутствие качества толерантности чревато физической и духовной гибелью человека. В притчевой форме, на примере чрезмерно «говорливой», «шумной» и «торопливой речки», так и не дошедшей до моря, автор предостерегает человека от суеты и несдержанности, видя высшее воплощение мудреца в том, кто «созрел для молчанья»¹⁵. Интекстуальная перекличка данного тезиса с афористической концовкой другого стихотворения «Ручьишко к морю так и не пробился./ Не оттого ль, что слишком торопился»¹⁶, – подчеркивает концептуальную сверхзначимость толерантности для балкарского поэта.

Кулиев, изображая многоаспектное отношение человека к миру, употребляет термин «терпение» в трех его разных семантических вариантах: «тёзюм», «чыдамлыкъ» и «сабырлыкъ». Причем, если основным содержанием первой лексической единицы является умение себя контролировать и выносить трудности физического характера, то две последние граничат по смыслу с понятием толерантности, обозначающим осознанную терпимость к чужому мнению, поведению, признанию суверенности мышления и внутренней культуры другого человека.

Ошибкой переводчиков на русский язык, по нашему мнению, является то, что они не разграничивают эти понятия и, не учитывая их эмоциональных оттенков, предлагают лишь один общий и приблизительный эквивалент – «терпенье».

Дай цель и *терпенье*
Тем, кто идет.
Пошли разумение,
Тем, кто ведет¹⁷.

Две песни, которые любила моя мать

Хотел быть *терпеливым*, как дорога,
И, как трава, не причинять вреда¹⁸.

Хотел быть стойким, как Чегемский камень

В основе этих и целого ряда других стихотворений Кулиева лежит философия толерантности. Лирический герой нацелен на толерантный принцип бытия, предполагающий уважительное отношение к культурному пространству ближнего. «Человечество начинается с человека» – таков исходный пункт социальной этики поэта, предлагающего отбросить абстрактные рассуждения о глобальном гуманизме и просто «полюбить соседа»¹⁹.

Как мы отметили во вводной части книги, одним из признаков этноонтологического метакода является его непереводаемость на другой язык. К такого рода метакодовым словам относится карачаево-балкарское *изеу* (*мамман*) – коллективная, соборная, не рассчитанная на вознаграждение помощь одному из ближних. За объединением физических усилий многих (в строительстве дома, заготовке сена и т. д.) стоит глубинное чувство родовой общности, осознание себя органической частицей единого «мультиверсума». *Изеу* как высшая форма эмпатии, воплощенной в созидательном труде единой команды каменщиков²⁰, изображается в одноименном стихотворении З. Сарбашева. Идея прочности каменной кладки проецируется на основательность и незыблемость жизненных устоев, основанных на синтезе любви человека к труду и к своему ближнему.

Изеу отрицает бездейтельную толерантность: любить и проявлять симпатию на расстоянии предосудительно по законам метафизики «котла». Суммарное значение понятий «я люблю своего ближнего» и «я люблю труд» – вот сущность высшего воплощения горской формы деятельной толерантности (*изеу*), актуализированной в одном из ранних стихотворений А. Теппеева «Ребенок спит» («Сабий жукълайды»). Дом, который строит община, воспринимается как общий дом; ребенок, спящий в новом доме, – дитя всего человеческого рода, надвигающаяся туча – общая беда²¹.

Принципом деятельной толерантности можно объяснить многочисленные кулиевские стихотворения с номинологической маркировкой

«Я говорю с...». В трехтомнике поэта их количество исчисляется почти тремя десятками, свидетельствующими об этнотипичности интерактивного диалога в «эллипсоиде котла», о правомерности деятельного вторжения художника в культурное пространство ближнего. Сокращенность межличностной дистанции диктует также чувство повышенной ответственности за соседа, за всех в целом: «Тревожно мне, не спится мне, как будто / Я в чем-то перед миром виноват»²².

3. В третью очередь онтологическая формула «жизнь в котле» предусматривает постоянство бесконечных превращений, поисков новых форм материи. В закрытом пространстве естественная тяга к многообразию бытия не может быть удовлетворена за счет горизонтальной экспансии, «закордонного импорта» и компенсируется, главным образом, путем пересотворения, непрерывного формотворчества. С особенной наглядностью эта идея культивируется в детской фольклорно-поэтической субкультуре, где многие тексты композиционно организованы по модели «бесконечных превращений»:

Бара-бара *жюн* тапдым,
 Жюн ичиде *таракъ* тапдым,
 Таракъны *ыннагъа* бердим,
 Ынна манга *банну* берди,
 Банпуну *гутчагъа* бердим,
 Гутча манга *кючок* берди,
 Кючокню *кьойчугъа* бердим,
 Кьойчу манга *кьозу* берди,
 Кьозуну *кьонакьгъа* сойдум,
 Кьонакъ манга *къамичи* берди,
 Къамичини *жерге* урдум,
 Жер манга *жемши* берди,
 Жемшини *уммогъа* бердим,
 Уммо манга *сютта* берди,
 Сюттяны *тапкагъа* салдым,
 Ары *жанындан* бир мяу,
 Бери *жанындан* бир мяу
 Чапдыла да *жетдиле*,
 Ичдиле да *кетдиле*.

Бара-бара жюн тапдым

Шел-шел, *шерсть* нашел,
 Внутри *шерсти гребень* нашел.
 Гребень отдал *бабушке*,
 Бабушка дала мне *хлеб*,
 Я хлеб отдал *собаке*,
 Собака дала мне *щенка*,
 Я щенка отдал *пастуху*,
 Пастух дал мне *ягненка*,
 Я ягненка *зарезал* для гостя,
 Гость дал мне *плетку*,
 Я *плеткой* ударил землю,
 Земля дала мне *плоды*,
 Я *плоды* дал корове,
 Корова дала мне *молоко*,
 Я поставил *молоко* на полку,
 С той стороны *один мяу*,
 С другой стороны *другой мяу*
 Прибежали и *достали*,
 Выпили и *убежали*²³.

Шел-шел, шерсть нашел

Дефицит материала провоцирует архаичного балкарца на создание множества форм и склонность к сегментации единого явления. Достаточно вспомнить огромное количество различных наименований домашних животных в зависимости от возраста. К примеру, *баран* имеет 6 подвидовых названий (маркъа кьозу, токълу, ишек, юнггеч, кьой,

кьочхар); *бык* – 8 (бузоу, тана, ууанык/къунажин, ийнек/бугъа, ёгюз, тууар); *конь* – 5 (тай, ат, аджир, байтал, алаша, и т.д.). Процесс заготовки сена у балкарцев имеет целый ряд промежуточных стадий (дюрю, еенек аууз, фатан, лаппыр, гебен, тиш), превращающих изнурительный и монотонный труд косаря в разряд сельскохозяйственного искусства. Похоже, горец не смог бы прагматично сгрести граблями в большую общую кучу массу высушенной травы, не полюбовавшись на многообразие его форм, устремленных к победной вертикали в виде остроконечного копна.

Той же врожденной тягой к формотворчеству можно объяснить особое пристрастие архаичного горца к кузнечному делу. Нарт Дебет, покровитель балкарского народа, является кузнецом; Кязим Мечиев также «маг металла»; Кулиев поэтизирует мастерство кузнецов. Г. Башляр пишет: «Величайшим моральным завоеванием, когда-либо достигнутым человеком, является рабочий молот. Благодаря рабочему молоту, разрушающее насилие преобразовалось в творческую потенцию»²⁴. Ни про один народ нельзя сказать, что он не любит творить, творчество – универсальное свойство и потребность каждого человека. Мы лишь хотим подчеркнуть, что на балкарский «творительный падеж» накладывает отпечаток скудность исходного материала, восполняющаяся рукотворной полифонией форм.

Тем же комплексом формотворчества заряжена основная деятельность балкарской женщины – вязание. Вновь суть процесса заключается в наделении материи (шерсти) множеством индивидуальных форм, насыщающих мир многокрасочным разнообразием изделий.

Любой предмет балкарского этномира находится в состоянии повышенной готовности к перемене своего онтологического статуса ради экзистенциальной достаточности другого. Перетекание одной формы в другую – движущая витальная сила «котла» горского поселения. Если обратимся к мифопоэтическому слою языка, то трудно не заметить семантическую взаимосвязанность двух основных экзистенциальных глаголов *болургъа* (быть) и *болушургъа* (помогать). Связав единым корнем *бол* (будь) эти слова, народная этика выводит архетипическое наставление: человек считается состоявшимся, «сбывшимся», если он своим существованием оказывает действенную помощь миру ближних.

В речи карачаево-балкарцев имеется целый цикл «трансформогенных», своего рода «эгожертвенных» благопожеланий, в основе которых лежит идея перемены личностью своего статуса ради счастья ближнего. Среди них – «кьор болайым санга» (превращусь в опору (защиту) для тебя), «жаным жанынга кьор болсун» (пожертвую

своей душой ради твоей), «къурманынг болайым» (стану жертвой для тебя), «ауруунгу алайым» (да заберу себе твою болезнь), «сенден алгъа ёлейим» (да умру я раньше тебя) и т.д. Очень популярна, особенно в речи женщин, усеченная жертвенная формула «къатайым», ставшая стереотипной формой обращения к ребенку, к лицам из ближайшего, родного окружения. Мало кто задумывается над буквальным значением этого слова, означающего «остыну, омертвею» (ради тебя) и являющегося одним из этнокультурных знаков деятельной гуманистической этики балкарцев и карачаевцев.

Эмблематическое значение для выражения онтологического «самочувствия» карачаевцев и балкарцев приобрела песня карачаевской поэтессы Б. Кечеруковой с примечательным названием «Къор болайым дерме жанынга»²⁵ («Превращусь в опору для твоей души»). О том, насколько точно автор предугадал и выразил суть горского идеала поведения, говорит тот факт, что в средствах массовой информации песню чаще всего объявляют как «народную».

Многим образам карачаево-балкарской поэзии присущи интенсивные состояния: они «становятся», «превращаются», «сгорают», приобретают другие физические формы из-за невозможности пережить чувство разъединенности с миром. В широко известной балкарской народной поэме «Бийнёгер» герой, со своим четвероногим другом попавший в скальную западню, мясом своих икр кормит собаку.

В устах другого безымянного сказителя мотив трансформации приобретает такое звучание:

Я не ел четыре дня,
Камень выручил меня,
Превратился он в чурек,
Съел я камень, выпил снег²⁶.
В поле, где трава растет

Народная фантазия допускает возможность превращения камня в хлеб ради спасения человеческой жизни. У К. Кулиева есть инверсированный образ. Хлеб переживает муки совести оттого, что «каменным не стал», когда его убийцы ели, а дети плакали, просили есть» («Песня хлеба»). Обвал в художественном мире Кулиева испытывает громадное чувство удовлетворения, «превратив селенье горца в крепость». Как о высшей форме причастности к миру лирический герой Кулиева мечтает:

*Стать бы мне, земля, высокой кручею,
Чтобы, щиту надежному под стать,*

Огненную молнию гремучую
До твоей груди не допускать²⁷.

Стать бы мне, земля...

Пантеистический герой Кулиева через формулу трансформации преодолевает страх одиночества, уверовав в то, что «в дни второго бытия» станет «зерном», «прорастет пшеницей», «превратится в дерево», «в багровый куст кизила», «прольется дождем»²⁸.

Воспетая западноевропейской поэзией поведенческая модель «остаться самим собой» в контексте карачаево-балкарского (и в целом, кавказского) художественного «этикета» приобретает отрицательный, даже предосудительный оттенок, связанный с индивидуальным выходом объекта из общего «котла» бытия. Напротив, в предметном мире горской поэзии идея тоски, томления по слиянию с миром занимает одно из приоритетных мест. Вещь считает себя «сбывшейся» только в том случае, если она, отозвавшись на потребность мироздания, претерпевает физическое или духовное преображение. Телесным движением, сердечным порывом, отрицанием «комфортабельной» неподвижности души определяется мера нравственного чувства предмета или личности. Риторический вопрос героя Кайсына Кулиева: «Легко ли жить, не став стеной, / Оградою, трубою или печью?»²⁹ – задается в полном соответствии с «трансгенной» концепцией балкарской поэзии. Так же, как и неизбежное желание «чинаровых досок» превратиться в «теплую колыбель» и слышать «песни колыбельные»³⁰.

«Хайырсыз» – одна из экспрессивных ругательных формул в системе карачаево-балкарской этики, которой номинируется одушевленное или неодушевленное существо, неспособное на безоглядный альтруизм, на внутренний по-двиг, движение, трансформацию ради ближнего, ради общего дела. *Хайыр* дословно переводится как «польза», «выгода», «прибыль», *-сыз* – аннулирующий суффикс. Воспринимаясь исключительно в духовно-нравственном контексте, понятие *хайыр* обозначает «пользу от сердечного тепла», «прибыль от сочувствия», «выгоду от любви, не рассчитанной на воздаяние». Отношение к личности, не способной быть носителем данных ценностей, крайне предосудительно, поскольку она подрывает жизнеспособность единого социального «котла».

Парадигма понятий «хайыр/хайырсыз» имеет отчетливую выраженность в текстах карачаево-балкарских авторов, традиционно подчеркивающих идею изначального единства мироздания, каждая микрочастица которого соучаствует в судьбе другой. В одном из «сказаний о

любви» К. Кулиева Звезда, Роса, Трава, Река, Чинара, Камень, Луна, Птица объединяют свои усилия, чтобы помочь герою найти свою возлюбленную. Вот характерный отрывок из монолога Луны, в котором ключевым является слово «хайырсыз»:

Чыгъама сени ючюн, –
Деди жарыкъ Ай анга, –
Чыкъмаз эдим, хайырсыз
Болсам жашагъанлагъа³¹.
Таурух

Выхожу ради тебя, –
Сказала ему Луна,
Не вышла бы, если безучастна
Была к живущим.
Предание

Кодовым понятием, побуждающим к «добрым и человеколюбивым акциям»³², является также *сууан* (у кабардинцев – *псанэ*), онтологический фундамент которого обстоятельно исследуется в монографии Б.Х. Бгажнокова «Основания гуманистической этнологии» (М., 2003).

Полной противоположностью карачаево-балкарской нравственной философии альтруизма под условным названием «кър болайым» выглядит экзистенциальная основа американской национальной доктрины «self-reliance» – «доверие к себе», «опора на себя», «самопомощь». Основатель данного учения Ральф Эмерсон (1803–1882) подчеркивает, что онтологической установкой человека (американца) должен быть индивидуализм, самостоятельность действий, расчет только на самого себя. Т. Морозова, посвятившая целое исследование наследию Эмерсона, приводит интересные и убедительные аргументы, объясняющие историко-культурную обусловленность доктрины «self-reliance» в условиях трехсотлетнего фронта, когда человек, оторванный от цивилизации, привык выживать без помощи извне. Сходную оценку этической программе философа дает Э.Осипова, отмечающая, что «идеализация такого типично американского явления, как «человек, сделавший сам себя», соседствует в представлениях Эмерсона с неприятием *со-страдания, милосердия, благотворительности*»³³, мешающим формированию сильной, самодостаточной личности.

В годы депортации единство национального мира дробится, оказывается распавшимся, как «пух и перья убитого орла». В этих условиях философия альтруизма приобретает еще большую значимость, становясь важнейшей силой, консолидирующей народ.

Къоругъуз болайым, орус солдатла,
Ары къачанга жетербиз?³⁴
Бир бирге къаран, жийлябыз

Да стану жертвой для вас, русские солдаты,
Когда доберемся туда?
Плачем, глядя друг на друга

Аурууунгдан ауруом,
Ёломюнгден ёлэйим³⁵.

Жан Анам

Хоть бы мне заболеть твоей болезнью
И умереть твоей смертью.

Душа-Мама

Сенден бир хапар айтып келгенге
Юлюш этерем жасанымдан³⁶.

Брестде танкист жашыма

Тому, кто принесёт весточку от тебя,
Я бы отдала часть своей души.

Сыну-танкисту в Бресте

Мен да – бир таулуума мында,
Жыр къурай, назму да тагъа
Турама. Керек болгарда,
Жаным – къурман таулулагъа³⁷!

Таулулагъа

Я – один из горцев здесь,
Пишу песни, сочиняю стихи,
Живу. Если понадобится,
Душа моя станет жертвой для горцев!

Горцам

Интенсивность состояния такова, что возникает потребность прикоснуться друг к другу, раствориться в ближнем, причаститься к нему через сакральный предмет, как, например, в отрывке:

Ах, Ахматымдан письмо келсеед,
Чайнап, аузума жутарча³⁸.

Ахматыны жыры

Ах, если б от моего Ахмата письмо пришло,
Чтоб разжевать его и проглотить.

Песня Ахмата

Вот еще один художественный вариант предельной формы самопожертвования ради счастья ближнего:

Мен баууруму салырем, Азрет,
Кавказгъа барлыкъ жолунга³⁹.

Шукурум, сени унутдум

Я бы из собственной печени проложила, Азрет,
Для тебя дорогу на Кавказ.

Благодарствую, тебя забыла

Нередко в карачаево-балкарской лирике выселения мотив превращения инициируется метафизической возможностью воссоединиться с космосом Родины:

Болуп жанайым тыпырынга отун,
Кенгде къойма ансы ёлогюмю⁴⁰.

Адамны журтуна, журтну
адамгъа термилиую

Буду поленом гореть в твоём очаге,
Только не оставь мое тело (после смерти)
на чужбине.

Тоска человека по родине
а родины – по человеку

Не уа болайым журтуму ташы,
Тёноп тураллыкъ, чыкъмай кёз жашы⁴¹.

Адамны журтуна...

Или стану камнем родины,
Буду все терпеть, слез не пророню.

Тоска человека...

В основу стихотворения К.Кулиева «Родной земле» целиком положена философия альтруизма, рефренно выражающаяся через онтоло-

гическую формулу *кьор болайым*, включающую в себя комплекс понятий «стану жертвой для тебя», «стану защитой, щитом для тебя». Здесь же встречается метафоризированный аналог данной формулы *кьяпланайым* (распластаюсь, приникну душой и телом, стану твоей защитной оболочкой). На первый взгляд, в настойчивом стремлении героя принять «гипергоризонтальное положение», фактически «стать никем и ничем», усматривается противоречие с этническим метакодом «вертикали». Но на самом деле это предельно сжатая, сгущенная в самой себе вертикаль, уплотнившаяся до одной горизонтальной точки ради воссоединения с любимым объектом (субъектом). Парадоксально, но в определенном смысле подобная горизонтальность является наивысшей формой вертикальности в горской этической системе.

Ичгенме, <i>кьяпланит</i> , терк суууларынгы, <i>Кьор болайым</i> , туугъан жерим, мен санга! ⁴² Туугъан жериме	Пил, <i>приникнув</i> (к земле), из твоих быстрых рек, <i>Стану жертвой</i> , родная земля, для тебя! Родной земле
--	--

Шаудан сууу чиммакъ зыгырны Ичинден чыгъады жарыкъ. Юсюне <i>кьяплансанг</i> аны, Сууукъ бетинге урады ⁴³ . <i>Кёнге дери ауругъанда жазылгъан</i> назму	От белого песка родника Исходит внутренний свет. <i>Распластайся</i> над ним, Прохладой обдаёт лицо. <i>Стихи, написанные во время долгой</i> болезни
--	--

В лирическом цикле Ибрагима Бабаева «Дыхание осени» этический кодекс трансформации отлит в форму притчи. Действующими лицами здесь выступают камни, выполняющие, согласно требованиям жанра притчи, роль «субъектов этического выбора» (по С. Аверинцеву). Известняковые камни оказываются перед выбором: *превратиться* или *не превратиться*? В соответствии с художественной логикой притчи, «все камни горят в огне», «пускают дым», «гасятся в воде», осознавая, что весь смысл переживаемых метаморфоз не только в причащении к миру, но и в самопостижении. Лишь один из камней «в стороне лежал» и «прохладой наслаждался там»⁴⁴. Мастер исключает его из звена созидания, отбросив назад к мусорной свалке. Камень, который пренебрег возможностью *быть иначе*, лишает себя нового рождения, перехода на новый уровень бытия, приближения к высшему варианту собственного воплощения. Вне всякого сомнения, под иносказательным языком притчи скрывается онтологическая истина о проблеме выбора человека, людей, у которых, по замечанию автора, «всё, как у камней».

Совершенно естественно, что в мире, где эстетизируется «этика превращения», особую роль приобретает возвеличенный образ мастера, творца (ваятель, художник, строитель, кузнец, учитель и т. п.), созидающий труд которого одухотворяет предмет, преображает его, приближая, приобщая к миру, обеспечивая его взаимодействие с другими объектами. Высокий инициатический момент, когда в результате преобразования материя получает новое духовное измерение, схвачен и описан Кулиевым в строках: «И счастлив камень в час, когда к нему каменотес любовно прикоснется»⁴⁵.

Раскрывая природу художественного творчества, карачаево-балкарские поэты нередко используют мотив превращения крови в чернила, как выражение высшей формы служения искусству:

Жазама бу таурухну, Къанымы этип шакъа, Хар насыпсыз палахдан Кьутулуруи да тилей ⁴⁶ . Таурух	Пишу этот рассказ, <i>Превратив</i> свою кровь в чернила, С мольбой, чтоб каждый несчастный Избавился от горя. Предание
--	---

Завершая раздел о «котле», стоит привести строки стихотворной миниатюры М. Табакоева, в которой на новом витке истории вновь озвучивается и опредмечивается нартологема «котел» в качестве транс-исторического кода бытия. Забвение его, по замечанию автора, чревато кризисом гуманизма, утратой извечной идеи человеческого братства:

Юйюм деген – кёп, Элим деген – аз. Былай барса – <i>къазаныбыз кьайнамаз</i> ⁴⁷ . Юйюм деген	Говорящих «мой дом» – много, Говорящих «моё село» – мало. Если будет так – <i>наш котел не защитит</i> . Говорящих мой дом
--	---

Наше исследование подтверждает, что в концептосфере горцев Северного Кавказа, а именно балкарцев и карачаевцев, архетип «котла» занимает особое место. Видовая ландшафтная архитектура обитаемого космоса, проецируясь на эстетическую систему, порождает целый спектр архетипических мотивов, воссоздающих в совокупности миропредставление людей, в физическом и метафизическом смысле «питающихся из одного котла».

Примечания

¹ Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 535. (Далее: Нарты.)

- ² Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII-XIX вв. Нальчик, 1974. С. 172.
- ³ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 285.
- ⁴ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 330.
- ⁵ Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М., 2003. С. 247.
- ⁶ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 253.
- ⁷ Там же. С. 7.
- ⁸ Бегиев А. Слово. Нальчик, 1986, С. 32.
- ⁹ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 1. С. 70.
- ¹⁰ Кулиев К. Человек. Птица. Дерево. М., 1985. С. 240.
- ¹¹ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 3. С. 273.
- ¹² Там же. Т. 2. С. 146.
- ¹³ Кулиев К. Человек. Птица. Дерево. М., 1985. С. 245.
- ¹⁴ Кулиев К. Так растет и дерево. М., 1975. С. 273.
- ¹⁵ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 199.
- ¹⁶ Там же. Т. 3. С. 148.
- ¹⁷ Там же. Т. 2. С. 143.
- ¹⁸ Там же. Т. 3. С. 105.
- ¹⁹ Там же. Т. 2. С. 150.
- ²⁰ Тагы суула. Нальчик, 1976. С. 82.
- ²¹ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 292.
- ²² Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 3. С. 294.
- ²³ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1993. С. 43.
- ²⁴ Башляр Г. Земля и грезы воли. М., 2000. С. 139.
- ²⁵ Кечерукъланы Б. Къайры элтеди мени джол... Черкесск, 1992. С. 17.
- ²⁶ Способность к диалогу. М., 1993. С. 235.
- ²⁷ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 131.
- ²⁸ Там же. Т. 3. С. 63.
- ²⁹ Там же. С. 112.
- ³⁰ Там же. Т. 2. С. 455.
- ³¹ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 299.
- ³² Беажиоков Б. Х. Основания гуманистической этнологии. М., 2003. С. 118.
- ³³ История литературы США. М., 1999. С. 219.
- ³⁴ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 79.
- ³⁵ Там же. С. 130.
- ³⁶ Там же. С. 157.
- ³⁷ Там же. С. 368.
- ³⁸ Там же. С. 148.
- ³⁹ Там же. С. 154.
- ⁴⁰ Там же. С. 353.
- ⁴¹ Там же. С. 358.
- ⁴² Там же. С. 286.
- ⁴³ Там же. С. 307.
- ⁴⁴ Бабаев И. Колыбельная для молнии. Нальчик, 2000. С. 117.
- ⁴⁵ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 3. С. 113.
- ⁴⁶ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 302.
- ⁴⁷ Табакъсойланы М. Чарс. Нальчик, 1995. С. 51.

Глава шестая

КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНЕЙРОМАНТИКА

За звучным латинским термином «онейромантика» кроется извечный интерес человека к процессу сна и картинам сновидений. Казалось бы, тысячелетняя эволюция существенно преобразовала человеческий разум, сориентировав его в направлении материалистического понимания мира. И тем не менее человека двадцать первого века продолжает волновать магия сновидения, оставаясь неразгаданным, таинственным явлением из области «тонкой материи».

Между онейромантикой и литературой издревле сформировались теснейшие отношения, обусловленные их общим интересом к сфере духовной деятельности человека. Поэты и писатели поняли раньше ученых, что материал сновидения состоит из архетипов (структурных элементов коллективного бессознательного), дающих ключ к расшифровке непостижимых, не поддающихся рассудочному истолкованию глубин человеческого сознания и подсознания.

В первобытной культуре сновидение считалось приключением души, покидающей тело человека во время сна. По воззрению народов классической древности, сновидение состояло в связи с миром сверхъестественных существ и являлось каналом для получения «божественных откровений». Научную оценку сновидениям пытались дать многие философы античной эпохи, среди которых следует выделить Аристотеля, перу которого принадлежит солидный труд в пяти книгах «Онейрокритика» («Критика толкования сновидений»).

Все попытки осмыслить и истолковать феномен сновидения в «новое время» приводят к формированию в основном трех исследовательских направлений: духовно-теологического, психофизического и культурологического. Духовный уровень интерпретации сущности сновидения наиболее полно воплотился в книге русского религиозного философа Павла Флоренского «Иконостас». По мнению мыслителя, «сновидения и есть те образы, которые отделяют видимый мир от мира не-

видимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры. Сновидение насквозь символично. Оно насыщено смыслом иного мира, оно – почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно... Сновидение есть знаменование перехода из одной сферы в другую и символ. Чего? Из горнего – символ дольнего, из дольнего – символ горнего. Сновидение способно возникнуть, когда видны оба берега жизни, хотя и с разной степенью ясности. То, что сказано о сне, может быть отнесено и к художественному творчеству»¹.

Подобное представление о сновидении, бесспорно, связано с теологическим панзнаковым подходом к реальности, согласно которому мироздание делится на две ипостаси: трансцендентную (высшую) и земную (низшую). Взаимоотношения двух миров, земного и небесного, – основополагающая проблема, занимающая духовную культуру в целом. По воззрению теософов, сон, как и искусство, является способом отражения высшей и незримой истины, пребывающей за пределами земного бытия в надприродном мире. Они воспринимают сон как один из возможных путей постижения абсолютной истины, отсюда символизм и аллегорическая структура сновидений. Не каждый правоверный в состоянии перевести на язык общедоступных понятий «визуальный отрывок» из «книги Бога», поэтому во все времена, даже самые просвещенные и цивилизованные, востребована фигура медиатора-толкователя, способного расшифровать текст сновидца. По этой же причине и сегодня не теряют свою актуальность многочисленные сонники, предлагающие метафизическую трактовку сновидений.

«Царской дорогой в бессознательное» называет сновидение австрийский ученый Зигмунд Фрейд (1856–1939), ставший основоположником и самым ярким представителем психоаналитической концепции сновидения, основные положения которой изложены в его книге «Толкование сновидений». Существует довольно расхожее мнение о символизации Фрейда, обычно подводимое дилетантами к тому, что «все вытянутые предметы, инструменты изображают мужское начало, а всевозможные емкости – женские половые органы». Сам Фрейд во всех предисловиях к прижизненным изданиям книги не устает открещиваться от подобного упрощенного, примитивизированного толкования его концепции. На самом деле, в структуре всей книги лишь одна глава из семи посвящена сновидческим символам детородных органов и проблеме модифицированного сновидения о половом акте. Гораздо большее внимание автор уделяет вопросам трансперсональной приро-

ды сновидения, являющегося закономерным продуктом психической деятельности спящего.

С именем Карла Юнга (1876–1961), швейцарского психолога и философа, связано культурологическое направление в общей теории сновидения. Эстетическими категориями «коллективное бессознательное» и «архетип» Юнг придает психологии сна историческую глубину и расширяет ее сферу от личных проблем человека до общечеловеческих вопросов. В фундаментальной книге «Алхимия снов» ученый высказывает концептуальное мнение о том, что в основе визуальных картин спящего человека заложены архетипические культурологемы древности, ориентирующие личность на процесс индивидуации – формирование психического центра личности.

Переходя от теории к практике, швейцарский ученый экспериментальным путем анализирует систематизированный материал собственных и «чужих» сновидений и выявляет универсальную, вневременную типологию онейромантических картин, трансисторически пронизывающих толщу веков. Все люди мира, вне зависимости от географических и исторических факторов, видят одни и те же мотивные сны. Сон пещерного человека, в принципе, мало, чем отличается от сна современного европейца, разве что вместо летящей птицы последнему может присниться самолет, содержащий тот же архетипический смысл полета. Многоярусная «периодическая» таблица К. Юнга насчитывает около сотни архетипических сновидческих картин, в которых центральными фигурами выступают люди (отец, мать, ребенок и др.), животные, числа, геометрические фигуры, утилитарные предметы, наполняющиеся метафизическим смыслом в контексте сновидения.

Эффект «грома среди ясного неба» произвела монография американского философа Н. Малкольма «Состояние сна» («Dreaming»), увидевшая свет в Нью-Йорке в 1959 г. Русский читатель с ней познакомился в 1993 г., после перевода и издания ее в Москве в серии «Аналитическая философия в культуре XX века». Автор заявляет, что «проблема сновидения является псевдопроблемой, ибо мы не можем знать в принципе, что такое сновидение». При этом главным аргументом для философа является то, что не существует критерия сновидения. Мы судим о сновидениях только по тем рассказам, которыми люди делятся после пробуждения. Нельзя подтвердить правильность запоминания сна, «для этого потребовалось бы, чтобы еще кто-нибудь вместе с говорящим увидел данный сон и мог при отчете о сновидении его скорректировать»³. Малкольм выступает против попыток экспериментальной психологии дать объективную оценку феномена сновидения. Если

нам не дано знать, что такое сновидение, считает Н. Малкольм, но дано знать, что такие рассказы о сновидениях, то следует исследовать именно эти рассказы.

Похоже, идея Н. Малкольма «заняться рассказами о сновидениях» была подхвачена Ю. Лотманом, основателем семиотики – науки, исследующей свойства знаков и знаковых систем. «Сон – семиотическое окно» – такое красноречивое название носит статья ученого о сновидениях, помещенная в книгу «Семиосфера», изданную в 2001 г. в Санкт-Петербурге. Согласно онейромантической концепции Лотмана, сновидения заполняют определенную «нишу» в семиотической картине мира. Своё исследование автор начинает с предположения о том, что архаический человек обладал гораздо большей культурой сна, то есть видел сны и запоминал их гораздо более связанными. Сферой, сохранившей данную традицию, он называет шаманскую культуру, которая обладает техникой управления снами, не говоря уже о системах их связанных пересказов и интерпретаций.

Вступая в мир снов, архаический, еще не имеющий письменности человек, оказывался перед пространством, подобным реальному и одновременно реальностью не являвшимся. Ему естественно было предположить, что этот мир имел значение, но значение его было неизвестно. Это были знаки неизвестно чего, то есть знаки в чистом виде. Значение их было неопределенным, и его предстояло установить. Следовательно, в начале лежал семиотический эксперимент.

Восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит. В дальнейшем, в более развитых мифологических сферах, сон отождествляется с чужим пророческим голосом, то есть представляет обращение «Его ко мне». Но, как считает Лотман, язык сна – индивидуально понимаемый, поэтому он, будучи неудобным для практико-коммуникационного функционирования, оказывается вытесненным другими знаковыми системами. Естественным образом он переходит на периферию сакрального пространства, в область общений с божествами, гаданиями и предсказаниями. Особо «востребованной» оказалась функция сна как предсказания, как «окна в таинственное будущее». По мнению Лотмана, вера человека в таинственный смысл снов основана на вере в смысл сообщения как такового. Называя сон «отцом семиотических процессов», Лотман отмечает его полилингвильность, сон погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной. Заслуживает внимания тот факт, что перевод сновидения на язык человеческого общения сопровождается уменьшением неопределенности и

увеличением коммуникативности. По остроумному замечанию Ю. Лотмана, «при шаге от сновидения к языковому общению с Богами совершенно естественным оказался переход Богов на язык загадок и таинственных изречений с высокой степенью неопределенности»⁴.

Ю. Лотман утверждает, что сон является сообщением со скрытым образом источника, и это нулевое пространство заполняется различными носителями сообщения в зависимости от *типа истолковываемой культуры*. Знаменитого исследователя знаковых систем сон, прежде всего, интересует как принципиальный «язык для одного человека». Другая особенность сна, как знаковой системы, его «минус-пересказуемость», невозможность применения его для массовой коммуникации. Всякий пересказывающий сон, по мнению Лотмана, переводит его на язык общепринятых понятий, лишь приблизительно выражая содержание сна и производя неизбежный «художественный сдвиг». Специалист по семиотике сравнивает пересказ сновидения с пересказом музыкального произведения или танца.

К. Юнг и Ю. Лотман в видениях сновидца находят много общего с художественным произведением. Н. Малкольм еще точнее замечает, что «во сне спящий одновременно является и автором, и читателем, и героем»⁵. Авторских искушений выдать свой «персональный» сон за художественный текст история мировой литературы знает множество, так же как и многочисленные случаи «эксплуатации» мотива сна. «Онейрические» народные сказки, Шекспир, Кеведо, Кальдерон, Гете, В. Ирвинг, Бальзак, Маркес – вряд ли найдется хоть один профессиональный литератор, который в той или иной мере не использовал мотивное поле сна в своем творчестве. А сколько мы знаем произведений, смоделированных по технике «игра в сон» и непременно заканчивающихся финальной «всеконфискующей» фразой: «И тут я проснулся!».

В журнале «Литературная жизнь Москвы» за 2000 год (№8) опубликован интересный художественный опыт двух молодых писательниц С. Богдановой и Л. Тучиной. Их необычный эксперимент заключается в том, что в течение недели они проживали под одной крышей, имели сходные проблемы и каждое утро фиксировали на бумаге свои ночные видения. По словам авторов, их «занимала возможность совпадений и пересечений»⁶. Д. Давыдов, известный критик и литературовед, сопровождая «ночное искусство» молодых прозаиков-сновидиц развернутой рецензией, отмечает: «Двойное авторство предопределяет различие в способе описания сна: Тучина конструирует описание сна максимально «литературно», т.е. демонстрирует не столько сюжет сновидения, сколько письмо (на это, к примеру, работают автоаналитические отступления

и постскриптумы); Богданова же, напротив, работает с минус-приемом, сознательно демонстрируя «голый сон»⁷.

Данный литературный эксперимент выявляет множество точек соприкосновения сна с природой художественного творчества: сюжетность, образная подача мыслей, аллегоричность, иносказательность. Притом если уж задаться целью определить типологию сновидений, среди них, наверняка, обнаружатся картины с «античным» содержанием, средневековыми мотивами, «романтические» сновидения, классика, сон в стиле фэнтэзи, готический сон из серии «фильм ужасов». Натурализм, экспрессионизм, сюрреализм, экзистенциализм, модернизм, пост-модернизм – мы уверены, каждый человек в течение своей жизни не раз сталкивался в «ночном искусстве» с элементами этих художественных направлений. «Этнический акцент» в данном перечне, мы убеждены, занимает не последнее место. Отмеченный антропологический феномен указывает, в принципе, на единый источник снотворчества и художественного творчества – тяготение человека к чудесному и его вечный «гносеологический голод». Немаловажную роль, здесь, возможно, играет и действительная способность человека к трансфизическим методам получения информации.

На интересные размышления наводит статья Т. Дунаевой «Информация потенциальная и реализованная», напрямую связанная с темой нашего исследования. Автор поддерживает концепцию об информационном или биологическом поле Вселенной как субстанции, являющейся источником и регулятором жизни во Вселенной. «Это та живительная сила, тот неуловимый пока что приборами дух, который пронизывает всю Вселенную от края до края и содержит в себе информацию о прошлом, настоящем и будущем»⁸.

Каждый человек в меру своего умственного, и прежде всего духовного, развития имеет тесный контакт с информационным полем своего уровня, который во многом определяет его линию жизни, судьбу. Воспринимаемая людьми информация является мыслью и считывается биополем человека. По мнению автора, биополе Вселенной содержит информацию абсолютно обо всем, что происходило, происходит и будет происходить на Земле. Но человек может распоряжаться только очень маленьким ее объемом. Существует запрет пользоваться информацией. На языке современной науки этот запрет реализуется через так называемую «заглушку», которая закрывает проход между сознательным и бессознательным, между сознанием и подсознанием. Заглушка, по замыслу Мирового разума, должна обеспечивать минимум бессознательного и максимум сознательного. По-видимому, информация, по-

ступающая из информационного поля Вселенной, должна быть «сопоставима индивидуальному человеческому сознанию, его возможностям и параметрам, измеряемым антропологическими характеристиками, его психической энергии, уровню духовности, возможно, еще каким-то неизвестным науке законам из области ноосферы»⁹. В определенном смысле сновидения и художественное творчество являются узаконенными и действенными каналами связи с информационным полем Вселенной, «мостиком» между сознательным и бессознательным. При этом сон – это чистая, информация, своеобразная «голограмма», которой во многом «питается» литература. Другое дело, что голограмма имеет склонность к этническому преломлению, проникая в пространство определенной национальной культуры.

Художественное снотворчество может проявлять себя на самых разных уровнях. Это может быть рассказ о сновидении, сновидение как фрагмент художественного текста, онейрическая мифологема, онейромотив и т.д. В любом случае внедрение мотива сна значительно расширяет «сознание» текста, поскольку «персонажи общаются в своих снах с другими измерениями, заглядывают за край собственной рассудочности, блуждают по бесчисленным сновидческим «лестницам» и «коридорам», переходят с одного уровня восприятия на другой»¹⁰.

Проекция теоретических положений К. Юнга, Ю. Лотмана, Н. Малкольма на систему этноонтологических знаний подводит к мысли о том, что каждый народ обладает индивидуальной онейромантической таблицей, в которой универсальные структурные единицы преломляются в соответствии с этнокультурной средой, национальными традициями и историческими условиями.

В системе балкарской народной гносеологии немаловажное значение играет культура сна и снотолкования, обусловленная живучестью пантеистических представлений о мире. Арханчный балкарец в языческом пантеоне выделяет место и для Богини Снов – Чомпараш, которая, по словам М. Джуртубаева, «посылает людям самое явление сновидений»¹¹. «Устроительница снов» воспринимается как всеведущая посредница между миром верховным и человеческим, приоткрывающая через текст сна скрытую информацию, направленную на духовную ориентацию личности, на её возвышение. Здесь мы вновь вынуждены оспорить этимологическую версию Джуртубаева, который в теониме Жумпараш не замечает его главного панвертикального компонента. По мнению исследователя, теоним «образован от основы *жум* – «жмуриться, смыкать веки» + аффикс повелительного наклонения *-ap* + аффикс *-ач, -аш* и означает «смыкательница век», «усыпляющая»¹². Сра-

зу хотим отметить, здесь концепт «сон» оказывается погребенным под нагромождением аффиксов, что нехарактерно для крайне экономных тюркских языковых средств выражения трансисторических теонимов; во-вторых, звук «п» необоснованно игнорируется учеными. Мы, отталкиваясь от своей концепции, согласно которой любой теоним является метакодом бытия, предлагаем следующую версию. Слово «Жумпараш» совершенно свободно, без малейшего фонетического давления раскладывается на три элементарные лексические частицы *жумп* «сомкнув веки» + *ёр* «верх» + *ач* «открой», объединяющиеся в итоге в единый онтологический комплекс «*сомкнув веки, получи откровение свыше*».

В карачаево-балкарской онейромантической традиции различают несколько разновидностей снов, среди которых центральное место занимает сон как способ познания будущего – *кертти тюш* (правдивый сон). Семантика балкарской идиомы *тюш – келечиди* (сон – вестник) имеет чрезвычайно широкую художественную реализацию в произведениях фольклора и профессиональной литературы.

Сон как трансфизический способ получения информации встречается в карачаево-балкарской нартияде. Однажды Ёрюзмеку, который со своим отрядом был в походе, снится сон: «...над его страной кружит голодное воронье, а по земле всюду несутся потоки грязной воды и что Тейри Земли побежден»¹³. На самом деле оказалось, что эмеген Тёртима напал на селение Нартов, которое удастся освободить лишь благодаря спешному возвращению воинов во главе с Ёрюзмеком.

Сон становится предметом эстетического осмысления у К. Кулиева, за которым может быть закреплена репутация одного из самых «онейромантических» поэтов. Статистика показывает, что автор весьма часто прибегает к микросюжетам о снах и сновидениях. Архетипический мотив «сон как вестник» раскрывается в стихотворении Кулиева с характерным названием «Сон»¹⁴. Лирический герой-воин видит сон про «горного орла», крыло которого «поражено пулей», и он «падает в алую мглу». Обессиленная птица не в состоянии обратно подняться в вышину, но все же, как залог победы, устремляет «серые глаза в небо». По методу символического соответствия материала сновидения его интерпретации (орел – народ, пуля – горе, крыло – потеря), даже без датировки стиха «1942 г.» можно квалифицировать видение героя как «вещий сон», в котором зашифрована история Великой Отечественной войны со всеми ее промежуточными этапами и конечным победным концом.

Художественные истоки другого значения мотива сна исторически связаны с депортацией карачаево-балкарского народа (1943–1957) и проецируются на произведения о выселении. В условиях трагического разрыва с родной землей герой депортационной лирики превращает сон в канал связи с утраченной реальностью. Сон выполняет функцию соединительного звена между изгнанником и высокогорной родиной, оставшейся на Кавказе. Такая трактовка наиболее очевидно выявляется в широко известном стихотворении К. Кулиева «Когда с обидой и печалью»¹⁵. Герой, живущий «на горестной земле», посредством сна соединен с «цветком на каменной скале», олицетворяющим далекую родину. Здесь ностальгическая дистанция преодолевается сном, мыслящимся как метафизический способ проникновения на «запретную территорию».

В стихотворении К. Отарова «Мои сны» воссоздается альтернативная реальность сновидения, противопоставляемая суровой действительности спецпереселенца. Герой скован социальными, геополитическими ограничениями, комендантским «часом» и «метром», но, перемещаясь в плоскость сна, он обретает свободу передвижения и вольность мыслей. «Онейромантический пилигрим» Отарова с обилием реалистических деталей повествует о странствиях «прошлой ночи», когда ему удалось достичь пределов родной земли, помолиться у могилы родителей, в поисках боевых товарищей завернуть на поля недавних боев. Автономная жизнь духа оказывается разведена с жизнью физической, они почти не соприкасаются, поэтому герой с совершенным спокойствием воспринимает новые пути, которыми комендант утром вновь связывает его ноги. Главное для него: «комендант не может сковать кандалами его сновидения»¹⁶.

В главе «Чудесные сны» поэмы «Тоска человека по родине, а родины – по человеку» Т. Зумакулова выстраивает двойной видеоряд: реальный и онейромантический. В первом мы видим жалкого, больного, голодного героя, во втором – счастливого человека, любящегося никами гор. Он «заходит в леса, ущелья, сидит у очага, накиннув на плечи дедов тулуп; наблюдает, как бабушка печет лепешки в золе». Далее, с использованием элементов уitmenовской планетарной поэтики, автор описывает, как «герой поднимается выше туров», «летит наперегонки с орлами», «кодевает белые башлыки облаков», «глядится в зеркало Голубых озер», «нежится в объятиях Мингитау»¹⁷. Крайнюю степень несчастья герой Т. Зумакуловой видит в ситуации, когда «даже сон не снится о родине», т. е. блокирован метафизический способ общения с горами¹⁸.

Одним из самых последовательных «сновидцев» в карачаево-балкарской художественной системе может быть назван М. Мокаев, нередко расширяющий эстетическое сознание своего лирического героя за счет вывода его за пределы реальности к топосу сна. Так, в стихотворении «Ностальгический сон» («Тансыкъ тюш») акт трансмутации, перемены экзистенциального статуса личности рассматривается как одна из возможных форм встречи с родиной:

Жукъласам, энтда Бахсанга барлыкьма. Если засну, я снова в Баксан отправлюсь.
 Барлыкьма да, анда къалып къаллыкьма, Пойду и навсегда там останусь,
 Жагъа тюзде бузоу кютген жаш болуп, Превратившись в мальчика, пасушего
 Не артишчик болуп, не да таш болуп¹⁹. телянка,
 Или в горный плющ, или в камень.

Помимо картин сновидения в поэзии К. Кулиева значимую роль играет также сам процесс сна, воспринимающийся как попытка зафиксировать, закрепить мировую гармонию, дать ей возможность, не растекаясь, стабилизироваться. Каждого, кто знаком с творчеством поэта, не может не поразить обилие колыбельных песен – «Колыбельная горе», «Колыбельная деревьям», «Колыбельная моя», «Зимняя колыбельная», «Пою колыбельную скалам», «Усните, ветры» и т. п. Велико желание лирического героя установить вселенскую гармонию, отлив ее в фиксированную форму «сна»:

Спи в горах, обвал слепой,
 И не грохочи спросонья.
 Спи, нависший над тропой
 Снег на склоне!

Спи, все горе на земле,
 Боли нам не причиняя.
 Навсегда усни в стволе,
 Пуля злая!²⁰

*Колыбельная песня
 Перевод Н. Гребнева*

В основе мотива «сон как благотворный процесс» лежит универсальная идея круговорота жизни и смерти, воскресения и инициации. Кулиев – поэт «утра», недаром его первый сборник называется «Здравствуй, утро!» Но при этом внутренний исток красоты и энергии утра он видит в ночном сне, поэтому столь настойчив в воспевании сна как процесса. Колыбель, один из самых фаворитных образов Кулиева, вос-

принимается как место священнодействия, центр духовной самореализации и приобщения человека через ритмику раскачивания к созидательной силе Вселенной.

Дихотомия «зима/весна» является художественным аналогом бинарного комплекса «сон/утро» и также укоренена в поэтике Кулиева. Только преодолев, победив зиму (ночь) посредством сна, можно достичь весны (утра). В указанном контексте особую семантическую глубину приобретает феномен «бессонницы», получающий в ценностной шкале поэта трагическое наполнение. Мотив бессонницы сопряжен с идеей невозможности перейти в качественно иное состояние и интегрироваться в новые параметры мира. Бессонница равнозначна физической и духовной стагнации личности, трагически исключенной из процесса перерождения. Строки «Спокойный сон – сладчайшая награда» из стихотворения «Спасибо, ночь»²¹ точно определяют философскую позицию автора в вопросах сна и бессонницы. Вразрез с концепцией Кулиева звучат строки русского перевода «Стихов, написанных в бессонную ночь», где герой называет бессонницу «божьим даром», благом, «возвышающим сыновей людских над горой»²². В оригинале, наоборот, герой скорбит из-за того, что он, «испивши горькую чашу жизни», не может ночью «уснуть как гора». Для Кулиева, видящего в себе «ученика гор» нехарактерно утверждение превосходства человека над природой. Напротив, он просит гору, подарившую ему свою «белизну», приобщить его и к тайне ночного покоя.

Показателен эпизод из лирического цикла «Половецкая луна». Тематическим центром произведения является отчаянная и целенаправленная попытка героя после серии горьких потерь восстановить гармонический миропорядок. Для проверки прочности, вековечности установленной гармонии, избирается своеобразный метод: герой должен суметь заснуть. Но «болят старые раны», «тень от новой войны на землю ложится»²³ – герою никак не удастся заснуть, сомкнуть глаза. Мотив бессонницы становится показателем того, что на чрезвычайно зыбких опорах покоится достигнутая гармония. Поэт через категорию сна демонстрирует неизбывную значимость исторических отзвуков в индивидуальной, народной и общечеловеческой судьбе.

Литературный опыт карачаево-балкарских поэтов показывает широту диапазона онейромантических мотивов в художественном тексте. Микросюжет о сновидении, смещая рационализированную перспективу, несет обширную информацию о структуре человека и мироздания, их взаимоотношениях. Художественные модели «сон – хранитель памяти», «сон – вестник», «сон – знак обновления мира», истоки которых

восходят к поэтике нартского эпоса, обнаруживают полновесную реализацию в творчестве авторов двадцатого столетия. Наряду с ними нередко встречается мифомотив бессонницы, связанный с идеей ответственности человека за ход всемирной истории и совершенство бытия.

Примечания

- ¹ Цит. по: Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1991. С. 48.
- ² Карнеги Д. Толкование снов. М., 1999. С. 5.
- ³ Малкольм Н. Состояние сна. М., 1993. С. 23.
- ⁴ Лотман Ю. Сон – семиотическое окно // Семиосфера. СПб., 2002. С. 125.
- ⁵ Малкольм Н. Состояние сна. М., 1993. С. 22.
- ⁶ Литературная жизнь Москвы. 2000. №8. С. 63.
- ⁷ Давыдов Д. Ночное искусство. Сон и фрагментарность прозы // Новое Литературное Обозрение. 2002. №2. С. 246–250.
- ⁸ Дунаева Т. Информация потенциальная и реализованная (считанная): нетрадиционные подходы к вопросу об их соотношении // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы. Краснодар, 1997. С. 105.
- ⁹ Там же. С. 106.
- ¹⁰ Нагорная Н.А. Субъект сновидения в онейросфере романа Андрея Белого «Петербург» // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы международной научной конференции. Ч. 1. Ставрополь, 2003. С. 402.
- ¹¹ Джуртубаев М. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991. С. 28.
- ¹² Там же. С. 28.
- ¹³ Нарты. С. 491.
- ¹⁴ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 112.
- ¹⁵ Там же. С. 441.
- ¹⁶ Отарланы К. Дуния тынчлыгъын тилейме къадардан. Нальчик, 1995. С. 88.
- ¹⁷ Кёчгюнчюле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 348.
- ¹⁸ Там же. С. 345.
- ¹⁹ Там же. С. 365.
- ²⁰ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 2. С. 142.
- ²¹ Там же. Т. 3. С. 351.
- ²² Там же. С. 407.
- ²³ Там же. С. 343.

Глава седьмая

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КАМНЯ

Петроцентричность – одна из специфических особенностей карачаево-балкарского художественного мышления, обуславливающая чрезвычайно широкое использование концепта «камень» в фольклорных и авторских текстах. Спектр символических значений камня с трудом поддается научному учету и систематизации ввиду тотальной пронизанности мотивом камня всех уровней бытия горца. Трудно найти сферу деятельности жителя гор, в которой не находил бы применения камень. В физическом мире камням свойственно накапливать тепло, холод, удерживать воду, позитивную или негативную энергетику; драгоценные камни обладают способностью удерживать свет. Горец, для которого «камень больше, чем камень», отталкиваясь от природных свойств минерального образования, наделяет его метафизическими характеристиками, выделяя для него особую «нишу» в онтологической картине мира.

Объясняя, почему «так часто встречается камень в горской поэзии, как, скажем, березка в русской», К. Кулиев пишет: «Теплый камень очага греет босые ноги ребенка, стены своего жилья горцы делают из камня, а также жернова водяных мельниц и ограды. Косы, кинжалы, ножи точили на камне. И стреляли по врагам мои земляки, лежа за камнем, и отдыхали, сидя на камне, и раненые опирались на камень, и погибали люди часто от камня, сорвавшегося со скалы. Камень, наконец, становится надгробием жителя гор, сохраняя его имя на долгие годы. Камень сопровождал горца от рождения до смерти, он общался с ним каждый день... Поэты всегда знали, что камень – самый древний свидетель всего, что происходило на земле, что он полит кровью и потом отцов, что он видел их мужество, свадьбы, похороны, радость, слезы, торжества, беды. Поэтому камень присутствует в нашей поэзии, как живое существо, понимающее человека»¹. А вот культурологическое резюме Ф. Урусбиевой: «Камень – это постель горца, карниз, кресло

правителя, жертвенник, сковорода, подставка для печки хлеба, звездная карта, крепость, материя проклятия и материя терпения»².

О том, насколько рано горский ребенок приобщается к камню, можно получить суждение из этнографической литературы, где описывается архаичная традиция балкарок вешать над колыбелью один или несколько дырчатых камешков на веревке. Считается, что «ребенок до двухлетнего возраста может развлекаться, дёргая, двигая, толкая этот камень, свисающий на веревочке сверху»³. Другой обычай связан с опоясыванием краев люльки по периметру тонкой бечевкой, на которую нанизаны камни размером с птичье яйцо. И в том, и в другом случае, по нашему убеждению, камни выполняют не только развлекательную роль, но также и функцию оберега от сглаза и злых сил.

По свидетельству старожилов и согласно нашим собственным наблюдениям, можно составить довольно обширное «каменное досье»: горцы ювенального возраста при помощи камней разного цвета, формы, размера составляли предметное (чаще всего любовное) письмо; метание камней было популярным видом спорта; камень использовался в мантической (гадательной) системе; в качестве меры веса применялся камень-гиря (базман-таш). Ни одна семья в хозяйстве не обходилась без точильного камня (хыршы таш), без камня-гнета для кадушки с солениями (тузлук таш). Относительно недавно балкарскими археологами в горах обнаружен каменный астрономический календарь; в горской метрологии существует архаичная мера площади «таш орун», обозначающая место, занимаемое камнем среднего размера. В народной медицине широко использовались лечебные камни, среди которых особенно был популярен прозрачный кристалл *ачыуташи* (горький камень, квасцы) – вяжущее, прижигающее, кровоостанавливающее средство.

Можно предположить, что для горцев-язычников Кавказа в принятии исламской веры немаловажную роль в свое время сыграла «метафизическая привлекательность» мекканского священного камня Кааба, как одного из главных компонентов в символической атрибутике новой религии. Особое, эмоциональное значение для балкарца имеет и метеоритное происхождение арабского камня, типологически приближающее его к «этиологическим камням» нартского эпоса. Как духовный «прототекст» своего «родного камня» воспринимается балкарцем и другое сказание о мекканской святыне, согласно которому «в черном камне воплощен окаменевший ангел, спущенный из рая. В день страшного суда он оживет и предстанет в роли заступника за целовавших его верующих»⁴.

Этнолог М. Каракетов, ссылаясь на информаторов, отмечает, что в древности у горских народов «на похоронах полагалось рядом с умершей женщиной положить белый камешек, а рядом с усопшим мужчиной – синий»⁵. Данный обряд, бесспорно, связан с верой в возрождение человеческой души через исходное воссоединение с камнем.

В сознании многих собирателей и исследователей карачаево-балкарского фольклора витает идея организации в республике «Музея камня», специфическим особенностям и проблемам которого посвятил статью московский журнал «Мир музея» (2004, май) под примечательной рубрикой «Есть такой музей!». Богатейший арсенал экспонатов для музея уже собран усилиями энтузиастов. По их сведениям, архаичный балкарец среди горных пород камней различал свыше 250 разновидностей – *каши, урфо, урходук, чёпре, шаушиогют, астауул, сеуулау, жан-жар, ёсенги, гёнтю, жангар, шунгар, бойсунган, холпар-таши, баян-таши, жилин-таши, сылау-таши, ас-маран таши*, поющий камень *ойто таши* и многие другие⁶. Все они скрупулезно, со знанием дела собраны, систематизированы, описаны и пока хранятся в частной коллекции известного этнографа, фольклориста Д. Таумурзаева.

Научной основой для создания музея стала готовящаяся к изданию монография Д. Таумурзаева с характерным названием «Каменная книга». Книга снабжена иллюстративным материалом, в котором представлена народная классификация минералов: камни-инструменты; камни-спортивный инвентарь; камни для обработки шерсти; ритуальные камни; камни-талисманы; целебные камни; камни-женские украшения; надгробные камни; камни, связанные с историческими событиями, легендами и преданиями; камни-чудо природы. Важно отметить «экологическую корректность» коллекционера, который при возможности не вырывает из природного контекста крупные музейные экспонаты, но берет их под свой личный контроль.

Сам специалист по камню убежден, что «когда усопший предстанет перед Страшным судом, камень станет свидетельством его очищения перед Аллахом»⁷. С данным воззрением перекликается интересное наблюдение Б. Бгажнокова, отмечающего «грехо-регистрирующую» функцию камня. Ученый описывает устоявшуюся привычку одной женщины-горянки кидать в специальный мешочек камешек размером с бусинку после прочтения молитвы о снисхождении и прощении за совершенный грех⁸.

Как показывают наши исследования, взаимосвязанность концептов «грех» и «камень» имеет глубоко обоснованные мифологические корни. В народной фантазии мусульманского мира бытует легенда, со-

гласно которой «при изгнании из рая Адам получил от Бога камень, чтобы обрести прощение своих грехов. Он же воздвиг вокруг него первое святилище. А уже на фундаменте этого святилища Ибрагим (Абраам) и Исмаил воздвигли нынешнюю кубообразную постройку»⁹.

Редкостную живучесть в народном сознании сохраняет вера в то, что камень может быть посланником в потусторонний мир. Этнографический этюд из сегодняшней жизни: молодая женщина Ф.К., которая недавно похоронила свою мать, по совету старших берет 77 камешков, на каждый из них начитывает по одной молитве и раскидывает их на месте захоронения матери. По мнению исполнительницы этого обряда, камни донесут до души усопшей «сууап», понятие, которое приблизительно можно перевести как «богоугодное дело».

Помимо нарицательных наименований камней, в социокультурной памяти балкарцев сохранились и собственные имена священных камней, о которых сложены легенды и предания. До недавнего времени в селении Шаурдат в Верхней Балкарии существовал священный камень Аш-Тотур, которому молодые горцы в день совершеннолетия приносили жертву. Всадники, приближаясь к нему, почтительно спешили. Сохранилось предание о том, что однажды какой-то гордый князь отказался слезть с коня. Посмеявшись над своими верующими спутниками, он выхватил ружье и выстрелил в камень. Но не успел еще развеяться пороховой дым, как неожиданно на князя налетело небольшое облако с пчелой внутри. Пчела ужалила его, и он тут же скончался. Так в представлении горцев-язычников наказывался человек за нежелание смирить свою гордыню перед природой.

Священным ореолом был окружен и другой камень – Карындаш Таш (Камень братьев). Камнем, примиряющим кровников, называли его в народе, и действительно, противники, желавшие оборвать цепь кровной мести, негласно приходили к Карындаш Ташу и отныне считались братьями. В последнее время внимание медиков привлек древнейший уникальный камень Губус Таш, или как его называют по-другому – Камень Красоты. Существует множество легенд о чудодейственной силе Губус Таша. Вечно «живая» вода, скапливающаяся после дождей в естественном углублении камня, по мнению верующих, излечивает всевозможные заболевания кожи, способствует ее омоложению. В прошлом, глядя на красавицу, каждый легко домысливал в воображении ее ночные походы к чудо-камню. «Ей хорошо знакома тропинка к Губус Ташу», – говорили в Балкарии про красивых женщин. Особой популярностью у горянок пользовался Мамук Таш (Ват-

ный Камень), которому поклонялись женщины, страдающие бесплодием. Приходили к нему и те, кто мечтал о легких родах.

Как отмечает фольклорист-нартовед Т. Хаджиева, «в Чегемском ущелье есть большой длинный камень, который называют Нарт Таш (Камень нартов). Жители ущелья приносили к этому камню новорожденных детей, резали жертвенных баранов и устраивали там угощение. Нарт Таш обливали водой, и воду, стекавшую с камня, собирали и в ней купали ребенка»¹⁰. Республиканская периодическая печать посвящает немало страниц обнаруженному в горах Балкарии каменному астрологическому календарю, каменно-молитвенному коврику, ритуальному камню для омовения покойника.

Еще одним немаловажным свидетельством верховного статуса камня в системе культурологом горского бытия служит иллюстрированная антология карачаево-балкарских народных игр. Среди внушительного перечня, состоящего из 250 игр, ведущее место занимают игры, так или иначе связанные с камнем: «кьол таш» (ручной камень), «кюч таш» (камень-силовик), «таш майдал» (каменная медаль), «Баян таш» (камень Баяна), «аркья таш» (заплечный камень), «таш тузакъ» (каменная ловушка), «тюп таш» (нижний камень), «юч таш» (три камня), «беш-таш» (пять камней), «таш тёнгеретиу» (катание камня), «таш кьармау» (поиск камня на ощупь), «тобукъ таш» (коленный камень), «тыммыл таш» (плоский камень), «бешик таш» (каменная колыбель), «атыран таш» (камень-атыран). Авторы сборника Д. Таумурзаев и Х. Байрамкулов дают подробное «техническое» описание каждой игры.

При этом важно отметить, что нередко механические параметры «каменной игры» оказываются изначально заданными конкретными случаями из жизни национальных героев Балкарии и Карачая, которые прославились силой богатырского тела и духа. Высшая планка их успеха становится критерием народной оценки мужской силы, выносливости, меткости, смекалки и иных качеств. Так, одна из игр своим появлением на свет обязана силачу Гитче Гороеву, имя которого сохранилось в памяти тамаклинцев (горная часть сел. Жемтала, КБР). Как-то, возвращаясь из дальнего похода, в пойме реки он наткнулся на камень необыкновенной красоты, весом около 70 кг. Захватив его, он двинулся дальше. Вскоре на пути домой в поле он обнаружил свою корову с новорожденным теленком. Путник впал в раздумье: если оставит камень, он может его больше не найти, оставит теленка – его могут ночью съесть волки. Тогда Гитче принял единственное правильное решение: захватив правой рукой камень, левой рукой теленка, он прошагал до дому расстояние в три человеческих крика. Согласно преда-

нию, Горове настолько дорожил своим именованным камнем, что в час выселения балкарцев он спрятал его под навозной кучей и тем самым сохранил его до наших дней¹¹.

Камень, перешедший из бытовой сферы в сферу духовную, фигурирует во многих пословицах и поговорках: «Нет большего счастья, чем лизать камни родины и пить ее воду», «Выжать кровь (воду) из камня», «Утопающий горец за камень хватается». Излишне темпераментному горцу соплеменники советуют «привязать терпение к камню». Старинного, коренного жителя, аборигена называют «къадау таш», т. е. камень, вросший в землю, обросший травой, и, напротив, с оттенком осуждения о человеке без корней, легко меняющем местожительство, говорят: «тёнгереген таш» – кочующий, бродячий камень. Концептуальное значение для горца имеет популярное благопожелание «Арбазынг ташлы болсун!»¹² (Пусть твой двор будет каменным!).

В основу многих поговорок положена идея изоморфности человека и камня: «Лучше бы твоя мать вместо тебя родила камень, подходящий для кладки» (Ананг сени тапхандан эсе хунагъа жарагъан таш тапса эди). Аналог русского выражения «обойдусь без тебя» в карачаево-балкарском варианте имеет метафоризированную форму: «на то место, где ты мне понадобисься, я положу камешек» (ол сен керек жерге, мен бир ташчыкъ салып къоярма). Семантический смысл русской поговорки «яблоку негде упасть» в языке балкарцев передается через образ камня: «Кёкден таш тюшсе жерге тиймезчады» (Если с неба упадет камень, об землю не ударится). Во фразеологическом эквиваленте другой русской поговорки «Как гром среди ясного неба» ведущее место вновь занимает «камень» – «Кёкден таш тюшгенча» (Как камень, упавший с неба). Карачаево-балкарская народная астрология прибегает к символическому камню для выражения идеи упорядоченности небесных светил:

Чолпан жулдуз жулдузланы башыды,	Венера – самая яркая из звезд,
Темиркъазакъ кёкню тебмез ташыды.	Полярная звезда – неподвижная опора неба.

Опосредованную информацию о внутренней взаимосвязи камня и неба можно получить из исторического предания «Ала Узун», записанного фольклористом Д. Таумурзаевым. Герой предания Ала Узун учит сына строить дом из камня: «Камень клади на спину, чтобы фундамент был прочный». Юноша многократно переворачивает камень, пытаясь определить, где же его «спина». Учитель смотрит и, довольный, говорит: «Энди ташны тынчайтдын» (Теперь ты успокоил ка-

мень)¹³. Так в законах народного зодчества находит отражение этноимператив вертикали, требующий водружения друг на друга камней, «глядящих в небеса».

Интересную трактовку технологии каменной кладки дома высказывает 106-летний балкарец К. По его версии, дом имеет изоморфную связь с деревом. Подобно дереву, он состоит из ствола и листвы. Стволовой частью дома (осью мира) считается опорный столб, а стены дома – листвой. Опорный столб обязательно должен быть вертикальным, а камни для кроны, листвы кладутся ровно, «лежащими на спине».

Что касается поэтических текстов, то камень (небесный камень) встречается в самых ранних источниках. Мотив петрогенеза положен в основу этногонических, антропогонических мифов карачаево-балкарского нартического эпоса, тем самым определяя особый уровень взаимоотношений человека и камня. Единая природа, единая внутренняя сущность личности и камня подчеркиваются в эпосе тем фактом, что первопредок горцев Ёрюзбек прилетает на землю с небесной высоты, будучи помещенным в сердцевину метеорита. Вот как об этом говорится в тексте балкарского эпоса: «Однажды, в век нартов, нартский кузнец Дебет отправился в горы собирать железные камни. Ночью он остался в одной пещере. В полночь по пещере разлился какой-то необычный голубой свет и озарил всю пещеру, как солнце. Удивленный Дебет вышел наружу и увидел, что посреди неба летит огромная хвостатая звезда, ярко освещающая весь мир. Эта звезда, пролетев по небу, упала очень далеко, между двух огромных гор. От ее падения содрогнулся весь мир, зазвенели горы. Дебет, несмотря на ночь, отправился туда. Через три ночи и три дня он дошел до того места и увидел, что между этими двумя горами все сторело и стало черным-черно. Оглядевшись Дебет и увидел огромную яму, а в середине ее – расколовшийся надвое большой синий камень. Внутри его лежал младенец-богатырь»¹⁴. Отмечая редкость, даже уникальность подобного антропогонического сюжета в общекавказской мифосистеме, комментаторы подчеркивают, что «ни в одной из национальных версий Нартиады не зафиксировано сказание на сюжет о рождении Ёрюзбека (первочеловека. – З.К.) из хвостатой звезды-метеорита»¹⁵.

Мифологическим «гимном камню» звучит второй раздел балкарской нартиады, в котором речь ведется о феноменологии минерала, выступающего регулятором человеческого бытия. Из-за глубины проникновения в структуру образа и обширности охвата «каменной эпопеи» складывается впечатление, что здесь в стяженном виде содержатся все «петрогенные» тематические циклы, которые впоследствии будут раз-

вернуты карачаево-балкарскими поэтами и проинтерпретированы критиками.

Так, в самом начале текста встречается мифологема «когда корыто было из камня», служащая обозначением категории времени, сопоставимой с первочеловеком. С одной стороны, здесь «каменное корыто» служит хранителем времени, длительной исторической памяти человека. А с другой, образ каменной емкости, используемой для купания, безусловно, «вытвердевает» в символический знак экзистенциального вместилища для иницилируемого неопита, перенимающего плотью и духом свойства камня.

Далее в тексте стадийно показан процесс духовного становления героя, достигающего уровня первотворца (кузнеца) путем всестороннего общения с камнями.

Однажды Дебет в нартские горы пошел,
Беседуя с *камнями*, ночью там остался.
Долго советовался с ними,
Потом набрал *камней* и в свой аул вернулся.
Эти *камни* руками раскрошил
И узнал, что в каждом *камне* содержится.
Он ел *камни*, как хлеб.
Чтоб узнать, что есть в каждом *камне*,
Испробовал много *камней*¹⁶.

Подстрочный пер. Т. Хаджиевой, Р. Ортабаевой

Камень здесь выступает как текст, несущий информацию. Аналогия камня с текстом имеет настолько развернутый характер, что древние и современные авторы легко сравнивают камень с «письмом», «посланием», «анналами», «свитками», говорят об уровнях чтения «каменных книг», о глубине постижения текста, даже о технологии книгопечатания.

Самый яркий пример использования камней в роли знаковой системы мы встречаем в сказании «Как Ёрюзбек сражался на небе с Фуком». В одном из эпизодов речь идет о том, что Фук (антигерой) постоянно спускал с неба котлы, требуя, чтоб нарты заполняли их продуктами питания и отправляли обратно. Переломным становится момент, когда в очередной раз Ёрюзбек вместо снеди кладет в котел камни. Камни не молчат, они несут важную информацию о новом волеизъявлении нартов, в среде которых вырос герой, желающий поменять привычный распорядок бытия.

Конечно, данный «каменный» текст носит чересчур прямой, номи-

нативный характер, но он пластически нагляден, в нем демонстрируется наружный «уровень чтения» каменного послания, рассчитанного, возможно, на невысокий интеллект «низких сил». Что касается «техники книгопечатания», то нартский эпос изобилует историями о том, как на камнях «остаются глубокие следы прикосновения рук, ног, коленей» исторических личностей¹⁷. Так, в цикле о Сосуруке упоминается большой камень на берегу Кумыша (река в Карачае. – *З.К.*), на поверхности которого отпечатаны «четкие следы Сосуруко и его коня»¹⁸.

О сходных каменно-исторических письменах говорится в сказании о Карашауае: «Когда Гемуда, конь Карашауая, перескакивал на другую гору, он наступил передней ногой на большой плоский черный камень. Гемуда был настолько громадным и тяжелым, что его передняя нога ушла в камень. Когда он вытащил оттуда ногу, на камне остался след его копыта, и поэтому этот камень стали называть «Камень Гемуды Карашауая». Он и сейчас лежит в местности Доммайлы»¹⁹. Обращает на себя внимание последнее заявление в монологе сказителя, воочию подтверждающее живую связь с предками через каменные послания.

Очень часто камень выступает в роли воспитателя этически нормативных качеств героя. Упражняясь в подъеме камня, катании его с горы, в метании на дальность, герой достигает физического совершенства, необходимого для подвигов. Здесь, как в квесте, функция камня по отношению к человеку бинарна по структуре: за внешней работой над мускулатурой тела скрывается труд над «мускулатурой» духа. Старожилы Балкарии и Карачая описывают случаи, когда в XIX в. местные князья со специалистами выбирали в горах именные камни для своих сыновей, с помощью которых те могли тренировать дух и тело.

Еще более крупным планом петрогенетическая история человека изображается в цикле о Сосуруке, герое, имя которого стало символом одухотворенного, живородящего камня. Обращает на себя внимание семантическая мотивированность имени героя: Сосурук (Сосурлук), по свидетельству комментаторов нартского эпоса, является двухкомпонентным лексическим образованием, где «сос» – сокращенное «состар» (гранит, большой валун) и «урлук» (семя, порода, потомство)²⁰.

Художественным сознанием древнего мифотворца история рождения человека из чрева камня задокументирована с впечатляющими натуралистическими подробностями:

Камень (она велела) в темную, холодную комнату положить,
Девять месяцев и девять дней (она) ждала.

Камень постоянно увеличивался.

Когда же прошло девять месяцев и девять дней,

Он раскололся, и оттуда появился мальчик²¹.

Подстрочный пер. Т. Хаджиевой и Р. Ортабаевой

Перенос на минерал человеческую модель деторождения, мифотворец подчеркивает синкретичность горца и камня, общность их субстанциональной сути. Нартовед Т. Хаджиева, отмечая степень оригинальности художественного петрогенеза, пишет со ссылкой на труд Э. Церена «Лунный бог», что мотив «рождения из камня» встречается в фольклоре и некоторых других народов, но «мотив *оплодотворения камня*» является уникальным, отсутствующим в других мифах²². В мифологическом представлении карачаево-балкарцев «каменная биография» человека радиальна: человек рождается из камня, всем смыслом его жизни является актуализация «каменного» начала и после кончины человек (как Сосурук) превращается в камень²³. Даже после смерти камень продолжает играть важную роль в судьбе человека, судя по тому, что среди проклятий в балкарском языке бытует и такой вариант: «Пусть твоя могила останется без надгробного камня»²⁴.

В поэтической речи горцев понятия «мужчина», «сын» нередко замещаются синонимичным понятием «камень». Подобная транспозиция наблюдается, к примеру, в тексте нартского эпоса, где Сатанай говорит мужу, показывая на Сосурука: «Так знай же, он твой сын, // *Камень*, на который ты будешь опираться в старости!»²⁵. В другом случае маленького Карашауа называют «камень Состар», подчеркивая его стойкость и мужество²⁶.

В цикле о Карашауае встречается эпизод гадания на камнях. Не в силах понять язык разбушевавшейся воды, нарты идут «к главной в их стране ведунье Жанханый», которая «гадает, разложив камушки» и растолковывает метафизическую сущность природного явления²⁷. Здесь вновь обращает на себя внимание семантическая мотивированность имени: Жанханый переводится как «властительница душ».

Камень, как мерило чести и достоинства человека, приобретает буквальный смысл в сказании «Княгиня Сатанай». Древним автором смоделирована художественная ситуация, когда Сатанай-бийче должна доказать супругу верность и высокую мораль. Конфликт разрешается только благодаря «самоцветному, сам собою раскалявшемуся камню», которым, оказывается, было отмечено тело служанки, подменившей собой госпожу во время вынужденного свидания с посторонним мужчиной²⁸.

Эпитет «безмолвные камни» совершенно непредставим в системе карачаево-балкарского нартского эпоса, наделяющего камень разумом, мудростью, слухом, моторикой, голосом. На интересные размышления, связанные с звуко-символизмом, наводит сказание «Как нарты спаслись от эмегенов». Ситуацию, когда нарты оказываются в глубокой яме пленниками эмегенов, можно рассматривать с точки зрения психоанализа как духовный кризис, нарушение психического равновесия, приоритет бессознательного над сознанием. В этот момент нарты прибегают к акустическим методам спасения: звучат мелодии кобуза, свирели. «Сосурук взял два камня и стал стучать ими харс»²⁹. Ритмично чередующиеся звуки «каменных аплодисментов» выполняют в данном случае роль ритуальной мелодии – молитвы. Так, используя голос камней, как магический элемент, нарты предотвращают опасность как в физическом, так и в метафизическом смысле.

Камень, как заместительный способ познания мира, абстрактных категорий достаточно широко известен в мировой научной и художественной литературе. Достаточно вспомнить античных математиков, которые раскладывали камешки по контуру интересующей их вещи, затем сосчитывали эти камешки и тем самым устанавливали однозначное соответствие числа «густку материи». Сходную методологию мы наблюдаем и в нартском эпосе, исследуя символическую парадигму камня. В нескольких сказаниях изображается безумец Соджук, который «встав рано утром, сделал из белых камней белых овец, из черных камней черных овец, играл ими до вечера. Из мелких камешков он делал ягнят и заставлял их сосать «овец»³⁰.

Здесь налицо аллегория первой, мифопоэтической, ассоциативной ступени познания человеком мира, еще не расчлененного на конкретные и абстрактные категории, постижение общих закономерностей мироздания через личностный универсум. Более того, на наш взгляд, здесь показано, что камень для горца является мерой всех вещей, главным гносеологическим инструментарием, магическим ключом к пониманию природы космической гармонии. Примечательно, что впоследствии ведунья «вылечивает» Соджука от «заболевания» и отправляет его в прагматический «загон» рационального мышления.

Аналогичным образом в ментальной системе горца камни могут стать мерилем совершенства поэтического текста. Так, К. Мечиев, давая оценку тексту стихотворения персидского поэта Фирдоуси, называет его «сотканым» (выложенным) из драгоценных камней³¹, символически соизмеряя качества камня и слова.

Михаил Эпштейн, рассматривая общее и особенное в «Медном всаднике» Пушкина и «Фаусте» Гете, приходит к выводу, что эти образы объединяет поэтизация («твердой формы», «камня» (пётр), «кулака» (фауст), «сотворения твердой культуры из зыбкой стихии»³². В философии нартского эпоса – иное. Здесь камень – изначальная данность, постигаемая личностью, провоцирующая человека на создание множества новых формообразований. Процесс постижения выражается в форме извлечения из минерала железа, воды, соли. Неслучайно в качестве наисложнейшего испытания героических способностей нарту предлагают «выжать воду из камня» – данный мотив является довольно частым в эпических текстах. Сходная формула встречается в сказании «Рачикау», где каждый из нартов показывает окружающим свое самое замечательное достижение в процессе самосовершенствования. «Сосурук велел привезти на девяти арбах круглых речных камней, разбросал их по полу и затем танцевал на этих камнях до тех пор, пока не обратил их в песок»³³. Песок в данном контексте выступает в роли первичной кристаллизованной субстанции, основой всего сущего, началом начал, познание которого и демонстрирует Сосурук.

В карачаево-балкарских народных сказках нередко встречается образ героя, к ногам которого привязаны камни (мельничные жернова). Множественность символических значений камня может стать источником целого спектра не противоречащих друг другу трактовок. Например, здесь можно усмотреть развернутую реализацию балкарской идиомы «привязать терпение к камню», идеализирующей толерантность. С позиции сакральной географии образом подчеркивается привязанность человека к родной среде обитания, если камни рассматривать как «къадау таш» (камень рода). Ничто не мешает под волшебными камнями увидеть расколотую надвое оболочку «космолета» первогорца Ёрюзмека и предложить мифологически вполне обоснованную идею «небесной ностальгии» человека.

При анализе литературного текста от подобной «многогранности» камня, может быть, и не следует отходить, воспринимая все символические значения в единстве. Хотя, как правило, художественный контекст подчеркивает одну приоритетную линию. Например, в сказке «Джигит и его друзья» изображается смотритель за орлами и соколами, молодой человек, к ногам которого привязаны мельничные жернова, выступающие как источник аккумуляции скоростной энергии. «Каменный образ» самораскрывается в экстремальный момент, когда герой по сюжету должен обогнать колдунью. Джигит срывает с ног бублики и превращается в неуловимого скорохода. По законам гор-

ской «алхимической науки», период «окаменённых ног» является необходимым этапом для овладения искусством метафизического полета. Подобная трактовка подкрепляется и орнитогенными образами (орлы, соколы), выступающими в качестве ведущих ведомого.

В фольклорной поэзии, созданной экспатриантами Кавказа на чужбине, образ камня оказался чрезвычайно востребованным в силу его семантического потенциала. Достаточно сказать, что среди 96 стихотворных текстов, включенных в состав сборника «Словесные памятники выселения», практически нет ни одного, где не упоминается «камень», «гора», «скала». Выселение словно пробуждает и в трагически заостренной форме подчеркивает пантеистическое мировоззрение горцев: «Мингитау остался плачущим, слезы текут по его бороде»³⁴, «Мингитау от горя согнулся в четыре погибели»³⁵, «камни задрожали, очажные камни остыли»³⁶, «на горы, ущелья пролился кровавый дождь, две горы упали друг на друга»³⁷, «горы горько плачут, зовут нас к себе»³⁸, «детей и стариков проводив в Азию, плачут Кавказские горы»³⁹. Оригинальную художественную форму выражения идеи единства человека и горы находит И. Семенов:

*Тау бла миллет – жан бла тёммек,
Ала бирлешмей, тепмез бу
джюрек⁴⁰.
Къыйын заманда*

*Гора и народ – душа и тело,
Пока они не соединятся, не
заработает сердце.
В тяжёлое время*

Здесь можно согласиться со Ст. Рассадным, который считает, что речь идет не столько об олицетворении, как художественном приеме, сколько о вере в одушевленность гор, скал, камней, наделенных разумом, душой, чувствами. В наиболее законченной форме взаимное притяжение человека и его родной природы выражает Т. Зумакулова в поэме с характерным названием «Адамны журтуна, журтуну адамгъа термилиу» («Госка родины по человеку, а человека – по родине»). В песнях спецпереселенцев «седой балкарец целует камень», найденный в степи; угольные камни в сибирской шахте сочувствуют подневольному горцу-шахтеру. Мифологическое чувство субстанционального единства с камнем не дает человеку ощущения полноты бытия, если рядом нет камня. Горец онтологически «болен», ему психологически «не здоровится» вне каменной среды, поэтому тексты изобилуют сюжетами о том, как герой «кладет голову на камень», «ходит босиком по камням», «гладит камень», «печенью прижимается к камню», получая своеобразную энергетическую «подпитку».

Помимо хрестоматийных ностальгических мотивов, обнаруживается огромное количество достаточно редких, официально не зарегистрированных в национальной символике архетипических значений камня, актуализирующихся в экстремальный исторический момент. На них и сосредоточим основное внимание.

В англо-американской национальной символике опозитизирован *rolling stone* – катящийся камень, как знак вечного движения, мобильности и энергичности человека. Нечто сходное наблюдается и в русской культуре, где с оттенком осуждения говорится о «лежачем камне, под который вода не течет». Балкарская символическая «книга камня» имеет много страниц, в которых представлены разные метафизические «границы» камня.

В одной из них явной негативной коннотацией наделен «катящийся камень», ассоциирующийся в представлении горца с нарушением принципа «сакральной географии», легкомысленным отношением к среде обитания, отечеству, вере, системе взглядов, этнической принадлежности. Несомненно, корни подобной метафизики лежат в «физике», точнее, механике катящегося с горы камня, который, увлекая за собой массу других камней, может стать причиной больших разрушительных последствий.

Поэтому среди опозитизированных балкарцем камней особое место занимает «къадау таш» – древний, старинный камень, наполовину вросший в землю; поверхность его занесена почвой, давшей жизнь мху, траве. «Къадау таш» – образ амбивалентный. С одной стороны, он символизирует идею укорененности, оседлости, являя собой подобие соединительного канала между человеком и землей. Слово «пуповина» здесь семантически и мифологически не подходит, поскольку «пуповиной» горец связан с небом, с другой – «къадау таш» лицом обращен к небу, в «генной памяти» камня хранится информация о небесной прародине, о способности летать, о том, что во время сотворения мира он «доставил» на землю первого человека. Крылья в свернутом состоянии таятся внутри приземлившегося минерала – вот онтологический статус «къадау таш», в природе которого парадоксально сочетаются противоречивые, с точки зрения негорца, качества. Умение быть *там* (вверху), будучи *здесь* (внизу) – вот метакод, сообщаемый человеку камнем. В поисках скрытого асцензионального начала в камне мы обратили внимание на слово из орнитологического глоссария «тюк» (пух, перо, мох), употребляющееся как атрибутивный признак настоящего «къадау таш». Вот пример из поэзии выселения карачаевского поэта И. Семенова:

Къайтыу насыбны бер	Дай счастье возвращения старому, молодому,
къартха, джашха,	Чтобы пухом (мхом, пером) оброс
Тюк чыгъарча тѣнгереген	катящийся камень.
таиша! ⁴¹	Базарный день
Базар кюи	

В переносном смысле «къадау таш» означает незыблемую духовную первооснову народа. В «Песне выселения» («Кѣчгюнчюлюкню жыры») герой описывает разгул смертоносных сил на фоне эпического спокойствия «къадау таш», камня, переживающего исторические перемены с онтологическим достоинством, несуетливостью⁴². Есть карачаево-балкарские песни, в которых сама система стабилизированного в горах бытия воплощается в символический образ древнего монолитного камня. «Древний камень – мое село Баксан» («Эски ташым – Бахсан элим»⁴³) – поется в одной из них, где амебейная композиция текста подчеркивает параллель между человеком и камнем. Тем же обобщенным этнознаком социокультурной жизни горцев является камень в песне «Выселение» («Кѣчгюнчюлюк»). Здесь живые клянутся мертвым сохранить духовные ценности народа, и вновь эта идея опосредованно выражается с помощью образа камня-мегалита:

Къартла, биз къайтып барырбыз артха,	Деды, мы вернемся обратно,
Сиз басхан таиша жашаргъа! ⁴⁴	Чтоб жить на том камне, где ступали
Кѣчгюнчюлюк	ваши ноги.
	Выселение

Образом, противопоставляющимся «монолитному этнокамню», становится «песок», «песчаная пыль», сыпучесть, гонимость которой ветрами воспринимается как символ разобшенности спецпереселенцев. Недаром героиня песни «Девочки роют могилы» («Къызчыкъла къадыла къабырла») трагедию географической расколотости семьи («отец – в Киргизии, мать – в Казахстане, сестра – в Байыркуме») связывает с символикой песчаной пыли. Героиню волнует то, что ее имя после смерти будет написано на песке, а не на камне⁴⁵.

Камень на чужбине воспринимается спецпереселенцами как олицетворенная частица родины, как производное от «къадау таш», поэтому, по свидетельству этнографов, многие мигранты забирали с собой камень, который наделяется впоследствии сакрально-религиозным смыслом. Зарегистрирована «Песня-плач выселения» («Кѣчгюнчюлюк кюи»), героиня которой печалится, оттого что «не взяла с собой камень», отправляясь из Кавказа в место длительной ссылки⁴⁶. Русский

писатель А.Малышев в повести «Горный обвал» языком прозы запечатлевает тоску горца по камням в степи: «Старики, собираясь в кучки, только и говорили о *камнях*, – в этой степи *камня* не увидишь, сплошной песоку». Здесь же автор приводит слова седобородого карачаевца-спецпоселенца: «Только бы обнять наши родные *камни*. А там и умереть можно»⁴⁷.

Из современных поэтов следует назвать Б. Лайпанова, в чьем художественном мире «кьадау таш», помеченный элементом неомифологизма, занимает центральное место. Весьма примечательно, что в поэтической интерпретации Лайпанова этнокамень вертикализирован и органически соединен с деревом, символизирующим культурные приобретения человека.

«Камень как трансисторический текст» – так можно обозначить еще одно характерное для карачаево-балкарской ментальности архетипическое значение камня, вслед за нартским эпосом широко реализующееся как в фольклоре выселения, так и в профессиональной литературе. Одна из самых экспрессивных глав поэмы Т. Зумакуловой «Тоска человека по родине, а родины – по человеку» начинается с упоминания о «камне, на котором отпечатан лоб пророка»⁴⁸. Данный образ, основанный на мусульманском поверье, позволяет сразу суггестивно сопоставить текст поэмы с каменными историческими письменами, побеждающими время. Если учесть, что поэма написана в запретные 50–60-е гг., то тем более понятен авторский оптимизм Т. Зумакуловой, образно выражающей надежду, что текст дойдет до потомков.

Мифопоэтический мотив (камень-текст) получает акцентированное выражение в стихотворении К. Кулиева «Камень», где воссоздается образ многостраничной «каменной книги» горца. Автор «листает» ее, черпая богатейшую всестороннюю информацию о народной истории из «скал», «мельничных жерновов», «надмогильных камней», «очажных камней», «каменных домов», «кремней», воспринимающихся как переворачиваемые страницы единой книги. Переводчик стихотворения С. Липкин совершенно справедливо прибегает к словам «анналы», «фолианты», «твердые свитки», «письмена», «книги», «история», подчеркивая аналогию между камнем и текстом⁴⁹. Поэтами младшего поколения усвоена традиция восприятия «камня как текста». Тема памяти и интуитивного поиска своих исторических корней заставляет героя Б. Лайпанова обратиться к каменным посланиям:

Мен сёзню Бийнёгер кийикнича
марамам.

Как Бийнегер за оленем, я не стану
охотиться за словом,

Ата джуртуму кьадау ташлары – Вековые камни моей родины – нартские
нарт сёзле⁵⁰. изречения.

Ансаты

Ансаты

Священная книга мусульман Коран воспринимается верующими горцами как «посланная с неба». Стягивая воедино понятия текст-небо-камень, герой И. Бабаева «на фоне неба, в очертаньях Мингитау» видит «Корана разворот»⁵¹.

Э. Беспалова в статье «От наскальных рисунков – к всемирным компьютерным системам», исследуя истоки человеческой цивилизации, приходит к выводу о том, что «наскальный рисунок древнего человека стал той «почкой», от которой произошли информационные системы»⁵². Продолжая заданную аналогию, можно отметить, что в духовной жизни архаичного балкарца ту же роль символического «компьютера», правда, с несоизмеримо большими возможностями, выполняет камень. Судя по текстам, он способен поглощать, удерживать в себе огромный информативный материал и транслировать его не только по вертикали (время) или по горизонтали (пространство), но и в любую точку метафизического мира, не исключая обитатели Всевышнего или царства мертвых.

В стихотворении «Черный день» («Къара кюн») камень представлен как посредник между человеком и Всевышним, как посол, через которого можно передать наверх информацию. Описывается драматическая ситуация: старик выпрыгивает из машины, увозящей горцев вниз, и припадает к придорожному камню:

Ол, тобукъланып, дууа тутуп,
Аллында ташны сылады⁵³.

Он, встав на колени, прочитав молитву,
Перед собой камень погладил.

В финальной части стиха безымянный автор описывает «распахнувшиеся двери Тейри», тем самым давая понять читателю, что «информация дошла до адресата».

Почти буквальное указание на «звукзаписывающие» способности камня встречается в зачине песни «Сохраним имя горца» («Таулулукъ атны жоймайкъ»):

Бир бёлек ийнар мен да айтайым,
Аллым бурулуп ташлагъа⁵⁴.

Несколько ийнаров (песен) я вам спою,
Повернувшись лицом к камням.

Сказителем камень воспринимается не только как благодарный слушатель, но и как действительный летописец народной истории.

С особой последовательностью в текстах проявляется свойственное для мифопоэтического сознания представление о камнях, как свидетелях и судьях. В песне «На Родину вернулся Карачай» («Туугъан журтуна къайтханды Къарачай») герой обращается к вершителям зла со словами:

Мурдар ишлеринге шагъат боладыла	Вашим кровавым делам становятся свидетелями
Кавказны ташлары, таулары ⁵⁵ .	Кавказские камни, горы.

Наряду с категорией «сон» камень в поэзии выселения оказывается способным исполнять роль «семиотического окна», своеобразного «экрана», выводящего узника в мир заданной реальности. На первый взгляд, кажется, что ничего общего не может быть между абстрактным понятием «сон» и материально отягощенным камнем, но в фольклорном сознании они помещаются рядом, объединенные «эскейпическим» полномочием. Их функциональная аналогичность, подчеркнутая и аллитеративной параллелью (*таш*–камень; *тюш*–сон), в народной поэзии осмысливается с особой метафизической мотивированностью:

Биз а къозулуб алай турабыз, Ой, ташла бла тюшлеге ⁵⁶ .	Нас постоянно манят (притягивают к себе) Ой, камни и сны.
Мында ётюрюп Аллах къоймасын	Не дай Аллах погибнуть здесь

Традиционное для архаичного горца предсказание по камню (*ташха къарагъан*) обуславливает распространенность мантических мотивов в поэтических текстах. В определенном смысле камень для горца представляет собой «табличку» из твердой материи, на которой запечатлено будущее. В стихотворении С. Гуртуева «Вопрос горца» («Таулуну сорууу») воспроизводится этнографический «сюжет» из жизни спецпереселенцев, пытающихся извлечь из камня эзотерическую информацию:

1944 жыл. Мамукъ сепген заман. Бизни суймегенле этедиле харх. Эллилерим сорадыла, таш салып: Къайтырбызмы артха, я раппин Аллах? ⁵⁷	1944 год. Время посева хлопка. Смеются те, кто нас не любит. Мои сородичи гадают на камне: Всемогущий Аллах, вернёмся ли мы обратно?
--	---

Особое место в «каменной поэзии» карачаевцев и балкарцев занимает кремень – *отлукъ таш* (досл.: камень для добычи огня). Чудодей-

ственная защитная сила кремня объясняется его огнепорождающей способностью. Недаром в нартском эпосе Сосурук при помощи харса (ударяемых друг об друга камней) спасается от злых духов. Интересно обыгрывается образ кремниевых камней в лиро-эпосе Т. Зумакуловой. Стягивая воедино образы камня, сна, огня, поэтесса показывает, как в виртуальной реальности сна спецпереселенец добывает огонь с помощью «огнепорождающих камней»⁵⁸, таким образом преодолевая трагедию «погашенных очагов» горцев.

В другом отрывке «харс камней исполняется в воде» – так поэтесса выражает идею выживаемости огня народного духа, способного вопреки законам материального мира гореть даже в максимально враждебной, антагонистической среде⁵⁹.

Заложенная нартским эпосом традиция отождествления человека с камнем находит яркое воплощение в художественном творчестве Кязима Мечиева. Из всей его «петрологии» мы выберем для художественного анализа стихотворение «Серый камень», относящееся к числу самых глубоких и совершенных произведений поэта. Вот текст стихотворения:

Къонгур таш, къаядан тюшюп, Ташлы терен къолда жатад, Энди кеси къаясына Къайтар амалы къалмад. Аллах! Мени таш окъун эт, Алай туугъан от жагъама Къайтармагъанлай къойма, Къайтар сен тауларыма ⁶⁰ .	Серый камень, сорвавшись со скалы, В каменистом ущелье лежит. Теперь к своей скале Вернуться он не сможет. Аллах! Хоть в камень меня преврати, Но к родному очагу моему Непременно верни, Верни меня к моим горам.
---	---

В основу творческого метода Мечиева кладется принцип скрытого сопоставления отвлеченной идеи с конкретным предметом. Причем автор не ограничивается единичным тропом, а выстраивает целостную параллель, определяющую композицию всего стихотворения. Символика «серого камня», олицетворяющего человека, одновременно прочитывается на трех уровнях: биографическом, этнокультурном и метафизическом. Последовательно разберем все три уровня чтения.

За Кязимом Мечиевым, наряду с определением «поэт-кузнец», закрепилось и другое – «странствующий поэт», поскольку он совершил несколько паломничеств в Мекку. «Если б я даже был хромым, как Кязим, я бы не смог столько ходить»⁶¹, – эти парадоксальные строки М. Беппаева наилучшим образом показывают степень преданности дорогам поэта-паломника, для которого каждый шаг был физическим и духовным подвигом.

Но, судя по стихам поэта, отношение к путешествиям у него амбивалентное: с одной стороны, в передвижениях он видит смысл жизни, а с другой – он более всего страшится умереть и быть похороненным вдали от родины. Тексты показывают, что Мечиев пророчески предвидел неизбежность собственной кончины на чужой земле. В стихотворении «Завещание», которое Кязим адресовал Локману-хаджи в Аравии, написанном почти за сорок лет до смерти, поэт открытым текстом заявляет:

Ёлюгом киши жеринде кьаллыгыын Тело мое останется на чужбине,
Билеме. Ол таууш эрттеден келед⁶². Я знаю. Голос (весть) об этом слышу давно.

Здесь же, обращаясь к другу, поэт просит передать после его смерти «приветственные слова камням родного села Шики»⁶³.

Стихотворение «Серый камень» написано в 1910 г. в Дамаске по пути возвращения поэта домой из святых мест Мекки. Согласно скрупулезным ретроспективным расследованиям А. Теппеева, сумевшего воссоздать целостную картину многотрудного мухаджирства, поход осложнился тяжелым заболеванием путников, четверо из которых погибли. Кязим, охваченный свирепой малярийной лихорадкой, ждал «посланника смерти», глубоко скорбя о том, что тело его останется вдали от родных гор. Именно в этот период, в пограничном состоянии между жизнью и смертью, он создает произведение, в котором метафорическим языком, «языком камня», высказывает идею трагической несоизмеримости субъективной воли человека и объективных обстоятельств, препятствующих возвращению на родину. Такова конкретно-событийная история стихотворения.

Здесь считаем уместным сделать небольшое отступление и сказать о том, что стихотворение переживает подлинный культурологический ренессанс в 1943–1957 гг., в период депортации, поскольку образ кязимовского камня, оторванного от скалы, становится ярким символом трагедии репрессированных людей. В контексте депортации «боль низвергнутого камня» многократно усиливается еще и оттого, что «дисцензиональный сюжет» стиха удивительным образом оказался тождественным личной судьбе Мечиева, тело которого, как поэт и предсказывал, было погребено (14 марта 1945 г.) на чужбине, в степях Казахстана. А если до логического конца отследить интертекстуальную связь между текстом и фатумом Кязима, то надо отметить «исполнительность» Всевышнего, который в точном соответствии с мольбой героя «превратил его в камень, но вернул»: в 1999 г. нетленные кос-

ти-окаменелости были перевезены и перезахоронены на родной земле поэта.

«Серый камень» – одно из самых «карачаево-балкарских» стихотворений во всей художественной системе национальной поэзии. Недаром оно очень популярно в народе, многие знают его наизусть с детства. С точки зрения этноонтологии в нем воплощены четыре основные экзистенциальные константы горского бытия: вертикальное измерение пространства, самоидентификация человека с камнем, культ очага и готовность к трансформации ради идеи. При этом все четыре мотива совмещены в едином образе «камня».

Что касается панвертикальности мышления горца, то текст «серого камня» выразительнейшим образом ее демонстрирует, показывая, что панвертикальность проявляется, безусловно, безотчетно, на уровне изначально заданного этноонтологического «инстинкта». Можно даже сказать, она проявляется вопреки очевидной действительности: глаза видят одно, а художественные показания «вестибулярного аппарата» горца совершенно другие.

Судите сами. Как отмечалось выше, тематическим содержанием стиха является философия нативизма, привязанность к родным местам, проявляющаяся на уровне сакральной географии. Лирический герой боится не столько смерти, сколько трагической возможности оказаться в пространственном отдалении от родины. При этом, разумеется, у многостранствующего Мечиева-человека богатейший опыт горизонтального сечения пространства. На уровне рационального мышления он, безусловно, трагедию разлуки с родиной совершенно отчетливо представляет в виде линейно выстроенной дороги «из пункта А в пункт Б», другими словами, от аула Шики до Мекки.

Но, как только дело доходит до художественного, образного воплощения темы ностальгии, представление о пространстве дерационализируется. В соответствии с законами этноонтологии из глубинных «архивов» миропредставления поэта бессознательно самоизвлекается древнейшая система вертикальной «координатуры», с которой он, как горец, императивно связан. Реальный, практический опыт Мечиева-путешественника, который, действительно отшагивал человеко-километры в горизонтальном направлении, оказывается побежденным глубинным архетипическим опытом Мечиева-поэта, воспринимающего мироздание только в его вертикальном измерении.

То, что сделал Кязим Мечиев, визуально можно представить себе как подъем горизонтально вытянутой картины на 90 градусов над земной поверхностью, в результате чего она приобретает вертикальную

позицию. Онтологическая ситуация сопоставима с технической природой игрушки «ванька-встанька», внутренне «обреченной» на вертикаль. «Камень упал со скалы», «вернуться наверх» – мы видим, что вместо действительных категорий «далеко-близко» начинают работать категории «верх–низ», подчиняя себе и все остальные элементы стиха. На самом деле, родина находится *далеко*, но в мыслительной системе поэта-горца она – *высоко*, а он здесь, внизу. Кстати, представление о депортации как «дисциплинарном» акте характерно для фольклорной лирики выселения, в которой безымянные певцы часто изображают народную трагедию, как «падение с высокой горы»⁶⁴.

Из всех мыслимых образов Мечиев для выражения идеи преданности родине выбирает образ камня. Во-первых, камень из-за материализованной тяжести энергетически очень привязан к родной среде обитания, в отличие от текучих, изменчивых субстанций (воздух, вода). В сознании балкарца он напрямую ассоциируется с очажным камнем (тыпыр таш) – хранителем домашнего огня. Во-вторых, в карачаево-балкарской эстетической системе камень – одна из ключевых антропологических мифологем, соотносящаяся с образом первопредков Ёрюзмека и Сосурука с их каменной субстанциональной природой. Не что иное, как интертекстуальная связь с этическими предтечами предопределяет композиционную структуру стиха, в котором сопоставляются судьбы камня и человека.

В технической системе стихосложения (особенно восточной) нередки случаи, когда идейное содержание текста поддерживается другими, невербальными средствами. Так, исследователи арабской лирики отмечают в числе других поэтику «бедуинской палатки» (бейт), имеющую два ската – полустишия⁶⁵. Нечто сходное можно подметить в стихотворении Мечиева «Серый камень». Соединение предметов вещного мира в нём единой сплошной чертой образует каскад отвесных линий: *скала* (верх) – *ущелье* (низ) – *Аллах* (верх) – *камень* (низ) – *очаг* (верх), в совокупности выстраивающихся в силуэт горной гряды.

Обозначенный визуальный ряд поддерживается и на фоносемантическом уровне аллитерирующимся звуком «кь», который десятикратно озвучивается в тексте посредством слов «кьонгур», «кьяяда», «кьолда», «кьяясына», «кьайтыр», «кьалмад», «окьун», «кьайтаралмагъанлай», «кьойма», «кьайтар». Среди них, бесспорно, ядерным концептом является понятие «кьяя» (каменная скала), вокруг которого группируются все остальные. Текст, в котором из общего числа в 28 лексических единиц больше одной трети слов содержат твердый гортанный

звук, производит впечатление наделенности самого стиха каменной субстанцией.

Зафиксированная карачаево-балкарским нартекским эпосом небесная этиология камня предлагает и другой, метафизический уровень прочтения кязимовского «серого камня». В мольбе лирического героя «возвратить его к родному очагу» усматривается желание человека снова стать «частицей высоты», вернуться на истинную, трансцендентную, небесную родину. Идея томления человека по небу здесь подкрепляется и цветовой символикой: кязимовский серый камень в основных цветовых гаммах «рифмуется» с синим камнем Ёрюзмека, трансцендентную траекторию которого в обратном направлении мечтает повторить лирический герой.

Данная точка зрения не кажется надуманной, особенно если учесть, что поэт в одном из своих программных произведений многократно, рефренозно заявляет, что «мы – гости этого мира» (биз бу дунияны кьонакълары)⁶⁶. Аналогичный мотив встречается в стихотворении карачаевского поэта Исмаила Семенова «Молитва» (Тилек):

Аз ёмюрюм – кьонакълыкъгъа келгенлей,
Этген ишим – тенгизге таш тошгенлей.

Краток срок, как будто я в гости пришел,
Выполненный труд, как канувший в море камень⁶⁷.

К одной из самых тяжелых форм антропологических трагедий относится нереализованность творческих возможностей человека. Тринадцать-четырнадцать лет ссылки в соизмерении с человеческим жизненным веком – большой срок. Принудительное исключение этих лет из образовательной, творческой биографии стало невозможной утратой и причиной психических расстройств для многих спецпереселенцев, креативные возможности которых оказались заживо похоронены.

Специальный интерес в этом плане представляет стихотворение С. Гуртуева «Каменотес ищет камень» («Таш чепкенлик излейди таш уста»), в котором через мифологему «камня» автору удается показать трагизм судьбы художника, лишённого элементарной возможности творить. Речь идет о скульпторе, ваятеле, который в отчем краю работал с родным материалом, сотворяя из камня всё, от «мельничных жерновов» до «ложек». Герой в отчаянии бродит по степи в поисках камня, пока в его воспаленном сознании «не потерялось всякое представление о камне» (кёре-кёре таш тюртюсюн тауусду)⁶⁸. Мифологическая прицельность текста оказывается довольно точной, поскольку в «кам-

не» заложена сумма нескольких архетипических смыслов, сопрягающихся с природой творческого таланта. Достаточно вспомнить «каменное корыто» нартов, как знак оберега таланта; летающий, небесный камень Ёрюзмека (знак высоты); кузнеца Дебета, «сотворившего из камней все, что пожелает» (знак формотворения); поющие камни Бузжигита (знак самовыражения); харс камней (знак искры божьей). Поэтическая мысль о том, что душа, вырванная из каменного мира, мгновенно теряет свою творческую жизнеспособность, интертекстуально перекликается с онтологической формулой И. Семенова о том, что «сердце не работает, пока душа и плоть, (камень и горец) не воссоединятся»⁶⁹. Усматривается отчетливая перекличка и с кулиевской идеей о том, что источником творческого огня могут стать только два камня (кременя), под которыми С. Гуртуев подразумевает двуединство жителя гор и камня.

Воспетую многочисленными сказителями и профессиональными авторами восприимчивость камня к переживаниям человека К. Кулиев переводит в единый, художественно сгущенный образ «раненого камня». Наделение концептом «рана» наполняет «камень» целой гаммой новых смысловых значений, усиливающих его антропологическую, онтологическую сущность и переводит образ в русло соотнесения с реалиями двадцатого века.

Начнем с того, что в художественной системе Кулиева «рана» является одним из стержневых понятий. Выстраивая собирательный образ идеальной личности, автор нередко изображает своего лирического героя раненым, чаще всего раненным в сердце: «в моем сердце кинжальные раны» (жюрегимде кьама жарала)⁷⁰, «мучаюсь с кинжальной раной в сердце» (кьыйналдым кьама кирип жюрегиме)⁷¹. Герой соотносит себя с «подранком-туром», «туром, страдающим от раны»⁷², «раненым оленем»⁷³, «раненым волком»⁷⁴, «раненым фазаном»⁷⁵, «раненым Прометеем»⁷⁶. В художественной системе поэта встречаются понятия «раненое время»⁷⁷, «раненые слова»⁷⁸. Вот как поэт, склонный визуализировать абстрактные понятия, лексикой «раны» передает «бойцовские» качества поэзии: «Сегодня стих мой – раненый боец. / Вот пошатнулся он, за штык схватясь, / Вот падает он, кровью исходя, / И поднимается, от боли зубы сжав»⁷⁹. Многочисленные случаи, когда сок барбариса, кизила, смородины, калины, малины, цвет рассвета / заката представляются герою «алой кровью» бойца, «исколотого, израненного штыками». Концепт «рана» актуализируется Кулиевым и в любовной тематике. Нередко влюбленный изображается поэтом в виде раненого юноши. Автор даже прибегает к непривычной военной терминологии в одном

из стихотворений, где описывается, как «брови девушки, клинками острыми став», преследуют героя, ежедневно нанося ему сердечные раны⁸⁰. В другом стихотворении герой, раненный депортацией, советуется своей возлюбленной отыскать его по «кровоавому следу»⁸¹. Героя может ранить «женская красота»⁸². Метафизику раненого камня можно назвать квинтэссенцией кулиевской поэзии:

Я видел камень *раненый*...
Чужого горя для поэта нет
Пер. Н. Кондаковой

Следы *ранений* на камнях видны,
А в душах человеческих сокрыты.
Следы *ранений* на камнях видны...
Пер. Я. Козловского

Я помню *раненые* скалы,
Где кровь на камне запеклась...
Приписка к книге «Мир дому твоему»
Пер. Н. Гребнева

Над камнем *раненым* я горевал.
Хотелось мне, чтоб снова утром ранним
На нем росли цветы и луч играл.
Я горевал о том, что камень *ранен*.
Над камнем *раненым* я горевал...
Пер. Ю. Нейман

Боль ашуга на родной земле
Вижу в *раненом* снарядом камне.
Пер. Н. Гребнева «Боль ашуга»

Камень у Кулиева живой, он обладает разумом и чувствами, и совершенно не случайно кулиевский герой вступает в серьезную полемику со своим «лирическим» оппонентом, доказывая ему, что в том, что «Прометей Зевс карал, цепями к скалам приковав когда-то, не виновата ни одна из скал» («Два голоса в горах»). Любопытно отметить и такой факт: если европейская поэзия позволяет сказать: «Сердце мое – не камень», противопоставляя сердце и камень как антагонистическую пару, то у Кайсына Кулиева, наоборот, камень по хрупкости, нежности, ранности сравнивается с человеческим сердцем: «И камень, словно сердце человека, сгорает, превращается во прах» («Покоя не было и нет в помине...», перевод Н. Гребнева).

Камень такое же одушевленное существо, как и человек, недаром по отношению к нему поэт употребляет антропонимические глаголы: «Когда в горах пылало все огнем, // Он был контужен, обожжен и *ранен*, // Следы от пуль еще видны на нем» («Раненый камень»)

Поэту, «росшему с малых лет среди камней», доподлинно известно, что «от беды и камень вопиет», он видел, «как седеет камень» («В пражском гетто»). В автобиографических «Стихах, написанных в Латвии», поэт говорит, обращаясь к Латвии, что в годы войны ему довелось видеть, как «горел песок твой, камень, валуны». В военное время сама природа представляется Кулиеву как пространство огромного госпиталя, где

Скалы холодной *раненую* грудь,
Битуют предрасветные туманы.

Однопорядковыми с метафизикой «раны» являются столь часто цитируемые пацифистами кулиевские строки о «материнском сердце, в которое попадает каждая пуля на каждой войне»:

Хар урушда атылган хар бир окъ да, Каждая пуля, выпущенная на каждой войне,
Ананы сакъ жюрегине тиеди!...⁸³ Попадает в чуткое сердце матери!..
Бешик эсыргъа *В колыбельную песню*

Здесь в условных скобках хотелось бы отметить концептуальную неточность перевода данных строк на русский язык Н. Гребневым: «...первой пулей на войне любой поражает сердце материнское»⁸⁴. Произвольная, отсутствующая у Кулиева «нумерология», двусмысленно дающая право остальным пулям миновать сердце родительницы, бесспорно, снижает трагический накал стиха.

Еще одна из обнаруженных нами текстологических «ошибок-оговорок» показывает, насколько значимым для Кулиева является концепт «рана». Балкарский поэт в качестве эпиграфа к стихотворению «Я видел, как селенья догорали» берет строки из шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» (акт 2, сцена 2) в переводе Т. Щепкиной-Куперник «Над *шрамом* шутит тот, кто не был ранен» (He jests at scars that never felt a wound). Внутренне полемизируя с английским трагиком, автор преднамеренно «шрам» меняет на «рану», придавая выражению новую форму «Над *раной* шутит тот, кто не был ранен»⁸⁵. Дело в том, что «шрам», затянувшаяся рана, являются иноприродными для художественной системы Кулиева, поскольку связываются с идеей конечности, принципиальной завершимости процесса просветления. С метафизической точки зрения, «рана» говорит о стремлении расширить ду-

ховную область посредством оттеснения «тяжелой» материи на второй план. «Раненый камень» Кулиева утверждает приоритет духа над плотью. Недаром высшее воплощение художника балкарский автор видит в образе «певца», в сердце которого «фрикошетом попадают все горячие ступки свинца, куда бы они ни летели»⁸⁶. Художественным антиподом подобного героя выступает «сытый, не понимающий голодных», «не умеющий жить чужой бедою»⁸⁷.

Состояние «раненности», «травмированности» для Кулиева имеет концептуальное значение, поскольку восходит к карачаево-балкарскому онтологическому метакоду *къор болургъа* – стать защитной опорой, спасительным заслоном для окружающих. Рана выступает здесь как примета личности, способной о собственное сердце погасить объективное зло, направленное в мировое пространство. Кулиевская художественная трактовка концепта «рана» обнаруживает любопытное кросскультурное пересечение с духовным опытом итальянского философа-проповедника, основателя ордена франкисканцев Франциска Ассизского (1182–1226), объяснимое, скорее всего, общностью человеческого мышления, кристаллизующегося в единую архетипическую систему. Как известно, Франциск Ассизский из любви к людям посвящает свою жизнь искуплению человеческих грехов. Телесной метой его искупительной деятельности становятся стигматы – кровоточащие раны на руках, воспринимающиеся как концентрированные точки, куда стекается «вся боль мира».

Традиция поэтизации «раненности» восходит к фольклору: достаточно вспомнить охотника Бийнёгера, который икрами собственных ног кормит собаку; нартского героя, плотью кормящего орлицу. В том же ряду лироэпическая поэма К. Мечиева «Раненый тур», в которой «рана» выступает как опознавательный знак участника видимой и невидимой войны за нравственно оправданную систему ценностей. В образе кулиевского «раненого камня» просматривается взаимосвязь и с принципом панвертикального бытия, поскольку «люди-камни» поэта «не зажмуриваются, не пригинаются от пуль и огня». В любом случае ранеными оказываются только те личности, которые сохраняют «вертикаль души» и живут в полный рост.

Проведение параллелей между культурами разных народов позволяет обнаружить древнейший прецедентный текст концепта «рана – маркер света» в кораническом сюжете, который, в свою очередь, восходит к докораническим мифологическим представлениям арабов. В 94-й суре Корана ангелы в своем обращении к человеку говорят: «*Не раскрыли ли Мы тебе твоего сердца? Не сняли ли Мы с тебя твоего*

бремени, которое тяготило хребет твой? Не увеличили ли Мы славу твою?»⁸⁸. Отгалкиваясь от коранического прототекста, К. Мечиев-агиограф с использованием живописных художественных образов визуализирует сакральный микросюжет о ране:

Эки мёлек келдиле,
Жютю бычакъ алдыла,
Жюрегими жардыла,
Къан къартыгъын алдыла.
Бир ариу нюр салдыла,
Ёшюнюмю тикдиле,
Бир сагъатха сау этип,
Сени кёрюп кетдиле⁸⁹.

Кёкге учхан

Приходили два ангела,
Взяли острый нож,
Раскрыли мое сердце,
Забрали сгусток крови,
(Вместо него) вложили дивный свет,
Зашили мою грудь.
В одно мгновение оживили,
Увидев тебя, покинули (это место).

Взлетевший в небо

Приведенный текст представляет собой часть монолога пророка Мухаммада, повествующего о судьбоносном случае из детских лет. Под конкретикой «оперативного вмешательства» ангелов в структурную композицию человека автор подразумевает проект самосозидания человека с увеличением духовной «площади». Темный «кровяной сгусток», извлекаемый высшими небесными сущностями из человеческого сердца, здесь, скорее всего, символизирует греховные, порочные наклонности, низменное начало личности. А. Теппеев, отмечающий в комментариях к поэме Мечиева кораническую интертекстему, проводит интересные параллели между балкарской мифологемой «рана» и особенностями шаманской культуры: плоть, обязанная уступить место абсолюту духа, изгоняется из субстанции человека посредством очищения костей от мягких тканей, вывариванием костей⁹⁰.

Мотив нерасторжимости горца и камня, как единого культурного комплекса, с предельной ясностью воплощен в поэме К. Кулиева «Завещание», которую в некотором смысле можно считать эмблематичной для карачаево-балкарского художественного сознания. Главный герой, старик-балкарец, умирая на чужбине, завещает сыновьям:

Балаларым, мен осуят этеме:
Сиз ары, эски журтубузгъа келип,
Тохтагъаныгъызда, къазып къабырны,
Ичин ташдан толтуруп,
Сын таш ишлеп,
Башына салып, атабыз Харунну
Къабырыды деп туругъуз!⁹¹

Дети мои, я завещаю:
Когда вы на нашу древнюю родину
вернетесь
И обоснуетесь, выройте могилу,
Наполните ее камнями,
Надмогильный камень сделайте,
Сверху положив (его), говорите:
«Это могила нашего отца Харуна»

Как справедливо отмечает Б. Тетуев, «камень стал смысловым ядром поэзии Кайсына Кулиева, в котором сфокусировались сущностные черты эстетического и нравственного сознания балкарского народа, его философия жизни»⁹².

Элементы горского мифомышления с присущей ему петроцентричностью имеют рельефное отображение в поэтическом творчестве и молодых карачаево-балкарских авторов. Первостепенное место среди устойчивых мотивов занимает «камень-текст», «камень-выход в иную реальность», имеющий наиболее яркое воплощение в стихотворении карачаевского поэта Б. Берберова «Аппа бла таш» («Старик и камень»):

Бийикге жиберип эсин,
акъылын,
Къарт аппа сылады
ташны акъырын.
Минги тауну кёрюндю къар
белгиси,
Деу джугъутурну жаралы
териси.
Эследи талада отлагъан
атын,
Желлеге эришген къушну
къанатын.
Къобан сууда ойнагъан
тау чабакъны,
Ёрюзмек келтирген
жулдуз жомакъны.
«Ой, Учкулан!» – деп,
акъсакъал ахсынды,
Хауадан терен солуп,
татлыкъсынды.
Тюндеми, тошдеми
кёрюндю журту?
Къумлу жел аппаны
кёрюмюн жутду⁹³.

Памятью, мыслями отправившись
высоко,
Дедушка тихо
погладил камень.
Показался снежный
знак Эльбруса,
Гордого тура торс (шкура)
со шрамами.
Заметил своего коня, пасущегося
на поляне,
В поединке с ветрами
крыло орла.
Форель, играющую
в реке Кубань,
Звездную сказку доставленную
Ёрюзмеком.
«Ой, Учкулан!» –
аксакал вздохнул,
Вкусный воздух втянул в себя,
смакуя.
Во сне или наяву
он увидел родину?
Песчаный ветер стер
видение старика.

Понятие «камень-повествователь» (тилленген таш) вводит в мега-текст карачаево-балкарской поэзии И. Бабаев, герой которого убежден в том, что через бессмертие каменного языка и человек обретает бессмертие⁹⁴. С художественным образом Бабаева интертекстуально пере-

кликается этнографический этюд балкарского фольклориста, в котором описывается неметафоризированный, реальный образ «камня-сказителя»: слепой горец-музыкант любит слушать мелодию реки, приложив к уху речной камень⁹⁵.

Высшая степень субъективного, аффилиативного отношения горца к камню в карачаево-балкарской поэзии реализуется через гиперболу «съедобности» камня. Идиоэтническое сознание архаичного горца связывает понятия «камень» и «желудок» в поговорке «Жаш къарында таш эрир» (В желудке молодого камень переварится), получающей широкий парадигматический «разворот» в поэтических текстах. Героиня стихотворения С. Гуртуева «Молитва голодного человека» («Ач адамны алхамдюрюллахы»), вызывая в памяти хетагуровский прототекст, «варит камни для детей»⁹⁶. Нередки сравнения камня с хлебом: «Камни моей родины на хлеб похожи» (Туугъан жерими ташы ётмек кибик)⁹⁷; в представлении макитовского героя *камень как хлеб* «теплый и мягкий»⁹⁸. «А горные улары возле ног, / Посвистывая, *камешки глотают*»⁹⁹, — пишет И. Бабаев, подчеркивая связь пернатого героя с автотонным миром горца.

«Герой-ревизионист» А. Байзуллаева, абсолютизируя и поэтизируя привязанность горца к скалам, пересматривает параллель «Прометей – скала», смещая аксиологические акценты греческого мифа:

Деу шынкыр бла къаты къысышыпма
журтума – Бахсанда таулагъа.
Мен, ёлсем да, ала бла къаллыкъма,
Прометейча жатып къаягъа.
Айырмаз аладан файгъамбар да,
Тейрини да кючю айырмаз!
Суулары, къаясы да – къадарды,
айырыр кюч бир зат табалмаз!
Дуньяны юсюнде къыйынлыкъмы
не къууанчмы мен дайым кёрлюк!
Къаяда Прометейча къаллыкъма,
къапланып. Олду, алан, эрлик!
Деу шынкыр бла къаты къысышыпма
Бахсанны башында таулагъа.
Мен, ёлсем да, ала бла къаллыкъма,
Гапалауча къарай алагъа!¹⁰⁰

Прометей

Мощной цепью я крепко привязан
К родине – Баксанским горам.
Я и после смерти с ними останусь,
Прижавшись, как Прометей, к скале.
Не оторвет от них меня и пророк,
И даже сила Тейри не оторвет!
И воды, и скалы – судьба,
Нет силы для разъединения!
Страдания ли на свете
Или радость доведется увидеть –
Я, как Прометей, останусь со скалой
Слитый. В этом, алан, мужество!
Мощной цепью я крепко привязан
К горам в верховьях Баксана.
Я и после смерти с ними останусь,
Глядя на них, как Гапалау!

Прометей

метаписьма, метатекста, когда образ осмысливает сам себя, «оказываясь предметом исследовательской рефлексии». По определению Н. Смирновой, «всякий метатекст – это прежде всего проблема «самонарушения» границ внутритекстового пространства, это целенаправленная «диверсия», если иметь в виду «традиционное, и исходное значение этого понятия: *diversio* – отклонение, отвлечение»¹⁰¹.

Стихотворение написано в форме своеобразной аналитической работы, проводящейся самим образом «балкарского камня», который, войдя в мегалитературу, не узнает своего отражения в других национальных культурах. Потрясенность сознания кулиевского камня передается в экспрессивных монологах, прерывающихся психологическими междометиями. Приводя длинный «послужной список» минерала в горах, образ пытается восстановить справедливость в отношении к камню вообще. Он требует, чтобы из речи исключили выражения, в которых камень сопоставляется с холодным, безразличным сердцем, с бездушием¹⁰².

Посткулиевская культурная парадигма камня характеризуется бифуркацией: наряду с пролонгированной «чистой традицией» (И. Бабаев, М. Мокаев, Х. Джаубаев и др.) возникает линия поэтического «ревизионизма», инверсирующего архетипический образ, вступающего в спор с «авторитетной мифологемой». Наибольшим радикализмом в подобных «эпистемологических сомнениях» отмечен лирический герой Б. Лайпанова. Приведем примечательный отрывок из его стихотворения «Хуна» (Каменная кладка):

Сюйнобмю болгъанла дейсе
Ташла да хуна?
Аланы келишген джанларын
Табханды уста.
Мен ол таш устагъа
Урама баш.
Алай а анга бойсунмагъан
Ташлагъа къарайма.
Ала излемейдиле сыныб, джонулуб,
Сыфатларын тас этиб,
Эччиликлерин тас этиб,
Тюб болуб къалыргъа!¹⁰³

По своей воле, думаешь,
Стали камни кладкой?
Их подходящие стороны (души)
Нашел мастер.
Я перед каменщиком (зодчим)
Склоняю голову.
Но к камням, ему не подчинившимся,
Я приглядываюсь (с уважением).
Они не желают ломаться, шлифоваться,
Терять свой облик.
Не хотят лишиться своеобразия
И превратиться в ничто.

Герой, оспаривая онтологическую ценность доставшейся ему в наследство от предков народной максимы «хунагъа жарашхан таш болургъа» (быть камнем, приспособленным, подходящим для кладки),

В 1964 г. К. Кулиев создает «Песню камня» («Ташны жыры»), произведение примечательное по причине содержащегося в нем уровня

возвеличивает и воспекает первоизданное, неукротимое, свободное начало как в камне, так и в человеке. Высшее воплощение дома автор видит в «доме, построенном из независимых камней».

Таким образом, можно сделать вывод, что камень является древнейшим архетипическим ядром карачаево-балкарской этнокультуры, порождающим целый спектр концептуальных прочтений, обусловленных мифологическими, небесными «корнями» и земными, современными «ветвями» образа.

Примечания

- ¹ Кулиев К. Поэт всегда с людьми. М., 1986. С. 305.
- ² Урусбиева Ф. А. Метафизика колеса. М., 2003. С. 112.
- ³ Таумурзаланы Д., Байрамкьулланы Х. Къарачай-малкъар халкъ оюнла. Нальчик, 1998. С. 141.
- ⁴ Климович Л.И. Книга о Коране. М., 1986. С. 12.
- ⁵ Каракетов М.Д. Из традиционной обрядово-культурной жизни карачаевцев. М., 1995. С. 187.
- ⁶ Аппаева Ж. Есть такой музей // Мир музея. 2004. С. 42.
- ⁷ Там же. С. 43.
- ⁸ Бгажноков Б. Основания гуманистической этнологии. М., 2003. С. 200.
- ⁹ Жюльен Н. Словарь Символов. М., 1991. С. 170.
- ¹⁰ Хаджиева Т. Нартский эпос балкарцев и карачаевцев // Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 61.
- ¹¹ Таумурзаланы Д., Байрамкьулланы Х. Къарачай-малкъар халкъ оюнла. Нальчик, 1998. С. 178.
- ¹² Къарачай-малкъар фольклор. Нальчик, 1996. С. 384.
- ¹³ Заман. 2005. 16 февраля. С. 9.
- ¹⁴ Нарты. С. 308–309.
- ¹⁵ Там же. С. 617.
- ¹⁶ Там же. С. 303.
- ¹⁷ Там же. С. 310.
- ¹⁸ Там же. С. 375.
- ¹⁹ Там же. С. 485.
- ²⁰ Там же. С. 623.
- ²¹ Там же. С. 365.
- ²² Там же. С. 27.
- ²³ Там же. С. 391.
- ²⁴ Там же. С. 581.
- ²⁵ Там же. С. 332.
- ²⁶ Там же. С. 437.
- ²⁷ Там же. С. 453–454.
- ²⁸ Там же. С. 362.
- ²⁹ Там же. С. 504.

- ³⁰ Там же. С. 510.
- ³¹ Живое слово. Кязимовский сборник. Нальчик, 2005. С. 46.
- ³² Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 44.
- ³³ Там же. С. 516.
- ³⁴ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 52.
- ³⁵ Там же. С. 66.
- ³⁶ Там же. С. 50.
- ³⁷ Там же. С. 65.
- ³⁸ Там же. С. 74.
- ³⁹ Там же. С. 121.
- ⁴⁰ Там же. С. 244.
- ⁴¹ Там же. С. 234.
- ⁴² Там же. С. 57.
- ⁴³ Там же. С. 198.
- ⁴⁴ Там же. С. 41.
- ⁴⁵ Там же. С. 71.
- ⁴⁶ Там же. С. 140.
- ⁴⁷ Так это было: Художественно-документальный сборник в 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 290.
- ⁴⁸ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 335.
- ⁴⁹ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 49.
- ⁵⁰ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. М., 1992. С. 81.
- ⁵¹ Бабаев И. Колыбельная для молнии. Нальчик, 2000. С. 172.
- ⁵² Беспалова Э. От наскальных рисунков – к всемирным компьютерным системам // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы. Краснодар, 1997. С. 37.
- ⁵³ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 46.
- ⁵⁴ Там же. С. 215.
- ⁵⁵ Там же. С. 191.
- ⁵⁶ Там же. С. 159.
- ⁵⁷ Гуртуланы С. Ичген сууум. Нальчик, 1998. С. 391.
- ⁵⁸ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 347.
- ⁵⁹ Там же. С. 333.
- ⁶⁰ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Нальчик, 1989. Т. 1. С. 340.
- ⁶¹ Беттаев М. Уянган къаяла. Нальчик, 1978. С. 5.
- ⁶² Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 1. С. 344.
- ⁶³ Там же. С. 344.
- ⁶⁴ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 331.
- ⁶⁵ Кошубаев Дж. Абраг. Нальчик, 2005. С. 187.
- ⁶⁶ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 2. С. 27.
- ⁶⁷ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 239.
- ⁶⁸ Гуртуланы С. Ичген сууум. Нальчик, 1998. С. 377.
- ⁶⁹ Семенланы С. Жырла бла назмула. М., 1992. С. 89.
- ⁷⁰ Къули Къайсын. Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы. Нальчик, 1981. Т. 1. С. 319.

- ⁷¹ Там же. С. 374.
⁷² Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 14.
⁷³ Там же. Т. 1. С. 214.
⁷⁴ Там же. С. 213.
⁷⁵ Там же. Т. 2. С. 58.
⁷⁶ Там же. С. 113.
⁷⁷ Там же. С. 57.
⁷⁸ Там же. С. 47.
⁷⁹ Там же. Т. 1. С. 104.
⁸⁰ Там же. С. 216.
⁸¹ Там же. Т. 2. С. 213.
⁸² Там же. С. 412.
⁸³ Къули К. Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы. Т. 1. С. 519.
⁸⁴ См.: Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 425.
⁸⁵ Кулиев К. Собр. соч. 3 т. Т. 2. С. 187.
⁸⁶ Там же. С. 35.
⁸⁷ Там же. С. 478.
⁸⁸ Коран. 1993. 94:1203 / Пер. Г. С. Саблукова.
⁸⁹ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 1. С. 268.
⁹⁰ Теппеланы А. Комментарий к кн.: «Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу». Нальчик, 1989. Т. 1. С. 392.
⁹¹ Къули К. Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы. Т. 3. С. 510.
⁹² Тетиев Б. К вопросу о национальном образе мира в поэзии К. Кулиева // Вестник КБГУ. Вып. 6. Нальчик, 2003. С. 82.
⁹³ Заман. 2006. 21 января. С. 4.
⁹⁴ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 274.
⁹⁵ Таумурзаланы Д.М., Байрамкъулланы Х.М. Къарачай-малкъар халкъ оюнла. С. 94.
⁹⁶ Гуртуланы С. Ичген сууум. С. 394.
⁹⁷ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 67.
⁹⁸ Там же. С. 166.
⁹⁹ Бабаев И. Колыбельная для молнии. С. 11.
¹⁰⁰ Байзулла А. Жаннган жулдузла. Нальчик, 1985. С. 7.
¹⁰¹ Смирнова Н.А. Тезаурус Джона Фаулза. Нальчик, 2000. С. 254.
¹⁰² Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 200.
¹⁰³ Лайтанланы Б. Джазгъанларыны 10 тому. М., 1997. Т. 6. С. 75.

Глава восьмая

«ДЕРЕВО» В КОНЦЕПТОСФЕРЕ ГОРЦА

В одном из фольклорных текстов книги «Словесные памятники выселения» встречается весьма примечательный эпизод: смертельно больной вдовец-спецпереселенец приносит домой *деревце*, называет его своим именем и сажает во дворе. Дочь его, вскоре оставшаяся круглой сиротой, ежедневно берет уроки выживания у дерева, которое своей вертикальной ритмикой, умением противостоять природным стихиям, способностью оживать и покрываться листвой после зимней «смерти» молча обучает девушку искусству не только физического выживания, но и достойного человеческого бытия¹.

Так, в концептосфере горца дерево прочно ассоциируется с метакодом жизни, с порядком, со «знаково организованным космосом, противостоящим беззнаковому и беспризнаковому хаосу»². По версии Н. Жюльен, «дерево призывает распрямиться, определить стержень собственной жизни, прорасти корнями в землю, а вершиной коснуться неба»³.

Архаичный человек с его пантеистическим воззрением на мироздание рано обнаружил соотнесенность между деревом и человеком. Как отмечает Н. Истомина, «поскольку корни дерева в земле, а ветви простираются к небу, то оно, как и человек, является отображением существа двух миров и созданием, находящимся между верхом и низом»⁴. Хореограф и теоретик национального танца М. Кудаев в монографии «Древние танцы балкарцев и карачаевцев» приводит множество примеров сценического воплощения человеком образа дерева. Вот характерный образец: «В танце «Элия» представлен образ дуба (эмен). Исполнитель встает на носки, изображая его корни. Руки танцора слегка отводятся в сторону (густая крона). Затем поднимается до пояса (могучие ветки дуба). Корпус исполнителя слегка качается (ствол дуба качается от ветра). Голова танцовщика – макушка дуба; одежда – кора дуба; раскрытые ладони – листья дуба; пальцы зажаты в кулак – шишки дуба»⁵.

Мотив о единственности человека и дерева встречается в текстах мусульманской мифологии. С именем Закарии (библейский Захарий) связывается старинное предание. Герой, в попытке скрыться от преследующих его врагов, запрыгивает в глубокое дупло дерева. Но его выдает Иблис – дьявол в исламской мифологии. Закария, по древнему источнику, умирает мученической смертью – его распиливают вместе с деревом.

Согласно «теории бродячих сюжетов» или «миграционной теории», основа которой была заложена А.Веселовским, текст заимствуется, если в нем есть эстетическая потребность, и адаптируется к новой этнокультурной среде. В силу близости коранического предания о симбиозе человека и дерева карачаево-балкарской ментальности, оно находит почти адекватное перевыражение в устном народном творчестве горцев Северного Кавказа. Один из вариантов оригинального текста нам удалось записать со слов С. Айбазовой, 73-летней карачаевки (сел. Терезе КЧР). Ниже приводится небольшой отрывок из него:

Душманладан сакь бугъуп,
Кирди терек гырыннга.
Иблис ызындан болуп,
Тыйгъандыла ырбыннга.
Олсагъат жарсыулары,
Кёп кереге ёсдоле.
Терекни биргесине
Мычхы бла кесдиле⁶.

Укрываясь от врагов,
(Он) влез в дупло дерева.
Выследивший Иблис
Лишил его спасения.
Тут же его тревоги
Увеличились многократно.
(Его) вместе с деревом
Распилили пилой.

Идея дендрогенной реинкарнации человека актуализируется в финале стилизованной восточной поэмы К. Мечиева «Тахир и Зухра». Согласно мифопоэтическому сознанию автора, после смерти Тахир и Зухра превращаются в два цветка, которые стремятся к воссоединению, но прорастающий между ними колючий кустарник разъединяет их, препятствуя союзу влюбленных. Как подчеркивает К. Мечиев, каждый проходящий мимо обязан срезать кустарник под корень, но он неистребим, как неистребима и любовь⁷.

Ориентальная идея единоприродности человека и природы многократно обыгрывается в текстах карачаево-балкарской поэзии. В интерпретации некоторых национальных художников дерево нередко по нравственным качествам оказывается выше человека. Показательна сюжетная зарисовка из военной лирики Х. Байрамуковой, в которой сосна осознанно принимает на себя вражеский снаряд, спасая прячущегося под ней бойца⁸.

Судя по мифоисточникам, во многих древних культурах не только почитаются определенные деревья или целые рощи как место проживания сверхъестественных существ (богов, духов), но дерево рассматривается как ось мира, вокруг которой сгруппирован космос. «Мировое Дерево», – пишет Е. Мелетинский, – центральная фигура прежде всего «вертикальной» космической модели и в принципе связано с трихотомическим делением на небо, землю («Среднюю землю») и подземный мир⁹. Согласно антропоцентрической логике мировидения по аналогии с тремя частями человеческого тела (голова–туловище–ноги) крона, ствол и корни дерева символизируют трехчленную модель вселенского пространства. Среди теоретиков мифа устойчивым является мнение о том, что «схема Мирового Древа содержит в себе набор мифопоэтических числовых констант, упорядочивающих космический мир как образ некоего абсолютного совершенства»¹⁰. Вот как в мифопоэтическом сознании балкарцев и карачаевцев ствол, ветви и листья дерева в трехчленном измерении символизируют категорию «год» с ее составляющими элементами:

Бир терекде 12 бутакъ,
Хар бутакъда отуз чапракъ,
Хар чапракъда уа
Бир акъ къурт бла бир къара
къурт¹¹.

На одном дереве 12 веток,
На каждой ветке по 30 листиков,
На каждом листочке
По одному белому и одному черному червячку.

Дерево – год, ветка – месяц, лист – день, черный и белый червячки олицетворяют день и ночь.

М. Эпштейн в монографическом исследовании «Природа, мир, тайник Вселенной...» осмыслению образа дерева в мировой культуре посвящает две главы – «Мудрость деревьев» и «Язык деревьев». Ученый, в определенном смысле подводя итоги «древесным» изысканиям фольклористов, отмечает, что в основе мифопоэтических представлений многих народов лежит образ Мирового Древа, организующего своими корнями и ветвями структуру мироздания. Дерево часто выступает как система пространственных и духовных координат, соединяющих небо и землю, верх и низ, правое и левое, все стороны света. Дерево соединяет глубину и высоту не только в пространстве, но и во времени, выступая как символ памяти о прошлом и надежды на будущее»¹². К этому можно добавить, что дерево своей цветовой диалектикой, ростом, плодоношением, способностью дарить тень и многими другими качественными характеристиками порождает неисчерпаемую семантическую полифонию, воплощаемую в поэтических строках.

Благодаря широчайшему спектру значений мифообраз дерева оказался чрезвычайно привлекательным для художников – представителей самых различных этнокультур. Однако надо сказать, универсальный мифологический образ дерева в карачаево-балкарской культуре имеет свои специфические черты, смысловые оттенки, предопределенные национальными традициями и объективными историческими условиями.

В книге «Космос и история» М. Элиаде, отмечая мотив дендроморфогенеза (происхождение первочеловека от дерева. – З.К.), пишет: «Многие тюркские народы говорят, что души детей до рождения отдыхают, как птицы, на ветвях Мирового Древа». Здесь же: «У турко-османов Древо Жизни имеет миллион листьев, на каждом из которых записана судьба какого-либо человека, каждый раз, как умирает человек, оно роняет один лист»¹³. Сместем предположить, что представленная в балкарской культуре параллель петрогенеза (происхождение человека от камня) и дендрогенеза не является мифологическим противоречием, а лишь подтверждает истину о двух эстетических платформах (тюркской и автохтонной кавказской), на которых покоится современное карачаево-балкарское художественное сознание.

Структурированность дерева по подобию лестницы легко воспроизводит в космологике человека миф о временах, когда люди могли легко взбираться по древесным ступеням-ветвям в небо и поддерживать отношения с Богом Неба – Тейри. Кстати, обращает на себя внимание созвучие балкарского *терек* (дерево) и *Тейри*. Здесь модель горского мифомышления апеллирует к общемировой, судя по утверждению М. Элиаде: «Восхождение на небо по Оси Мира – идея всеобщая и древняя, предшествовавшая идее пересечения семи небесных уровней»¹⁴. Что касается конкретной карачаево-балкарской научной «дендрологии», то много интересного можно почерпнуть из трудов М. Каракетова, Х. Малкондуева, И. Маремшаовой.

Основываясь на фольклорных данных, карачаевский исследователь М. Каракетов, дает описание Священного Древа Карачая – Джуртда Джангыз Терек (Одинокое Дерево Отчизны). Оно произрастало на берегу реки Хурзук на протяжении нескольких столетий. Согласно этнографическим данным, карачаевский народ поклонялся ему в период язычества и даже после принятия мусульманства.

Здесь мы вынуждены сделать небольшое отступление и заметить, что, на наш взгляд, сложилась не совсем верная традиция перевода на русский язык теонима «Джангыз Терек», который целесообразнее переводить как «Единственное Дерево», в смысле – неповторимое, уникальное, ни с чем другим не сравнимое. Понятие «Одинокое» немного

искажает суть объекта, наполняя его неверным смысловым содержанием «не общающийся с другими». Между тем прилагательное «Единственное» усиливает сакральную природу религиозного культа еще и потому, что оно включено в перечень 99 имен Всевышнего, то есть интертекстуально связано с характеристикой высшей сущности мироздания.

Автор приводит большое количество гимнических, обрядовых, молитвенных, заговорно-заклинательных песен, посвященных языческой святыне. Приведем небольшой отрывок из гимнического текста:

Ой, Джангыз Терек, Джан Терек.	О, Единственное Дерево, Душа-Дерево.
Ой, Джангыз Терек, Тейрини Теречи,	О, Единственное Дерево, Дерево Тейри.
Ой, Джангыз Терек, берекетли Теречи,	О, Единственное Дерево – изобилия дерево.
Кёбдо амалынг сени!	Много возможностей у Тебя!
Адамлагъа болушхан Терек,	Людям помогающее Дерево,
Кесин кимге да суйдюрген Терек,	Дерево, умеющее заставить любить Себя,
Алтын чапракля кьымылдайдыла	Золотые листья колыхнутся на твоей
тёппенгде,	макушке.
Чоппа этедиле сени тегерегингде ¹⁵ .	Вокруг Тебя танцуют «Чоппа».

Связывая Единственное Дерево с небесным началом, видя в нем регулятор бытия, жители гор обращаются к нему с жертвоприношениями, вступают с ним в духовный диалог. В обрядах людям видится высший смысл, поскольку Дерево, воспринимаемое как символ упорядоченного мира, своим природным обликом воссоздает гармонический порядок и в пространстве человеческого духа. В поэзии Б.Лайпанова «дерево, растущее на камне», задекларировано в качестве национального культурного символа Карачая.

Древнейшая традиция обожествления деревьев обнаруживается у предков балкарцев – гуннов, которые, по свидетельству греческого историка VII в. Ф. Симокатты, приносили жертвы дереву, в особенности крупным деревьям. В жертву приносили лошадей, кровью которых дерево поливалось. Голова и шкура вывешивались на ветвях¹⁶.

Свидетельства иностранных этнографов являются одним из важнейших источников при изучении истории любого народа. В книге «Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв.» можно найти немало любопытных сведений о почитании кавказскими народами деревьев. Как информирует голландский путешественник XVII в. Н. Витсен, «там есть священные места, где на де-

ревьях висят стрелы, луки и другие предметы, принесенные после совершения определенных обрядов; эти места так почитаются, что даже разбойники не смеют трогать повешенных там священных предметов¹⁷. Сведения о культе дерева на Кавказе обнаруживаются в трудах итальянского этнографа К. Главани (XVIII в.), отмечающего, что «каждый округ Черкесии имеет особое священное место, находящееся обыкновенно в лесу, где предметом поклонения служит большое дерево»¹⁸. По описанию автора, перед деревом «совершаются молитвы», священному дереву «умирающие оставляют свою саблю, ружье и одежду»¹⁹. О деревьях, к которым черкесы и черкесские татары «питают уважение, граничащее с идолопоклонством»²⁰, пишет французский ученый XVIII в. К. Пейсонель. По словам русского ученого ориенталиста XIX в. Г.-Ю. Клапрота, «горные татары» имеют «священные источники, в соседстве с которыми не осмеливаются рубить деревья»²¹.

Судя по многочисленным преданиям, рассказам, песням, одной из драматичнейших страниц в истории балкарского народа является уничтожение в конце XIX в. священной сосны Раубазы, произраставшей в Верхней Балкарии. Не одно столетие это «вечнозеленое божество» покровительствовало балкарскому народу, даруя больным – здоровье, слабым – силу, нищим – богатство, несчастным – надежду, как утверждают легенды. В возрасте 1200 лет она была срублена исламскими миссионерами. Народная память сохранила трогательные рассказы о том, как «плакали женщины, обняв ствол дерева, как не хотели с ним расставаться, и даже удары кнутом не возымели большого успеха. Многие теряли сознание от невыносимого горя, другие бросали свои тела под топор, защищая дерево». Легенды утверждают, что «ни одной, даже мельчайшей, щепке чудо-дерева народ не дал сгинуть в земле. Все порубленные кусочки были бережно подобраны верующими и навсегда стали священной реликвией, талисманом, оберегом, передаваемым из поколения в поколение. Счастливым считается тот дом, в котором есть носитель духа Раубазы». Согласно этнографическим исследованиям, до сих пор в Балкарии есть семьи, сумевшие сохранить «святые щепки», пронеся их сквозь огненные годы войны и депортации.

Рассказывают, как главный инициатор уничтожения дерева «Хозяин Самого Большого Топора» Али Энеев долго глядел на обезумевшую толпу, подбирающую деревянные осколки, затем вдруг нагнулся, взял щепку и на всякий случай засунул ее в карман».

Культе дерева не исчезает вслед за истреблением священной сосны и других зеленых объектов поклонения. Кстати, как свидетельство не-

признания на первых порах внедренной исламской веры и верности языческим богам, среди балкарского населения долгое время бытовала присказка: «Если Раубазы на моей стороне, мне Аллах не страшен».

Упоминание о Мировом Древе нередко встречается в текстах караево-балкарских колыбельных песен:

Къабагъынгда Алтын Терек орналсын,	Да вырастет Золотое Дерево у твоих ворот,
Тюп тамыры Ташлы Сыртдан къарасын,	Пусть корни его доходят до Каменного Бугра,
Баш булчугъу жулдузланы санасын,	Пусть его макушка считает звезды,
Салкъынында жюз жолоучу тохтасын,	В тени его пусть сто путников отдыхает,
Барысын да суусап бла къандырсын ²² .	Пусть оно всем жажду утоляет.

Бешигинги бауу

Ремень твоей колыбели

Культурологический анализ показывает, что почти все евразийские народы в своем мифопоэтическом арсенале имеют этническую модель Мирового Древа, по-своему преломляющуюся в каждой национально-эстетической системе. Различные аспекты этой проблемы рассмотрены в трудах Дж.Фрэзера, Н.Афанасьева, М.Эпштейна. На современном уровне, с точки зрения типологической соотнесенности, статус Мирового Древа, как экзистенциальной культурологемы, исследован Г. Гачевым. Выстраивая ряд национальных культур, «обладающих» архаическим этнодеревом, ученый исключает из этого ряда культуру Соединенных Штатов Америки, «страну с подростковым Космо-Психо-Логосом». Со свойственным ему академическим остроумием Гачев отмечает: «Некогда тут дереву вырасти – ни одно уважающее себя дерево и достойное уважения не выросло за 360 лет со времени первых пуританских поселений (до модели Мирового Древа не дослужились еще!)» Он на основе анализа американской литературы делает доказательный вывод о том, что в отличие от древних народов, соотносящих себя с деревом, для американца «характерно самоуподобление с травой»²³.

Поддерживая и развивая концепцию ученого, к его научному выводу мы можем добавить собственное наблюдение: афро-американская субкультура, возмещая историко-эстетическую лауну, стремится экспортировать и укоренить на новом месте свой национальный образ Мирового Древа. Ярчайшим примером подобной культурной трансляции образа служит героиня романа Т. Моррисон «Возлюбленная», негритянка Сэти, на спине которой отпечатан рубец-силуэт тотемного дерева одного из африканских племен.

Так или иначе, образ Мирового Древа проецируется в караево-балкарской культуре на любое дерево, интегрированное в систему социо-культурной жизни народа, в художественную литературу. Сегодня

культ орешника мы обнаруживаем под видом священного знамени *кьоз байракь*, которое дарят на свадьбах друг другу семьи, решившие породниться. Воплощенное в знамени дерево украшается астральными символами. Это дерево, в котором, по народному поверью, обитает божество, дарующее жизнь и благоденствие новой семье. Орешник – дерево плодородия, и вера балкарцев в его чудодейственную причастность к акту деторождения навсегда закрепилась в однокоренности слов «орешник» и «родить» на балкарском языке.

Проведенные нами исследования показывают, что принятый у горцев Кавказа эмблематический символ бракосочетания *кьоз байракь* (ореховое знамя) восходит к древним архетипическим истокам, имеющим общечеловеческий характер. Известно, что наделенные вертикальной осью предметы (шест, древко, нож, меч, копьё) воспринимаются мифопоэтическим сознанием как мужские символы, в то время как платок, ткань, полотнище традиционно трактуются как женские символы. Кусок полотна, прикрепленный к древку, является символическим воплощением брачного союза представителей двух полов. Подтверждение нашим мыслям можно найти в монографии М. Элиаде «Космос и история», где философ, ссылаясь на книгу «Dualism and Symbolic Antithesis» А. Кроуф Ван Дера, пишет о преодолении дуализма, как фундаментальном законе жизни и природы²⁴. С этой точки зрения совершенную концептуальную ясность приобретает отмеченная в этнографической литературе и дошедшая до наших дней традиция кавказских горцев посохом или палочкой снимать с головы новобрачной платок-покрывало после ее вхождения в «большой» дом²⁵. Бесспорно, момент соприкосновения платка и древка знаменует вершинную точку брачного союза.

Как справедливо отмечает В. Маслова, «важный мифологический слой любого концепта отражается в словарях»²⁶. Из карачаево-балкарско-русского словаря (М., 1989) можно привести следующие загадки, поговорки, фразеологизмы, в которых отпечатались душа язычника, осмысливающего многие явления и предметы мира с помощью модели дерева. Структурное членение времени на год, месяцы, недели преломляется в загадке: «Валится дерево, на дереве двенадцать веток, на каждой ветке – четыре листа» (Аууб баргъан бир терек, ол терекде онеки бутакъ, хар бутакъда – төрт чапракъ); палец и кольцо мыслятся как «оживое дерево, опоясанное круглым» (джаны болгъан бир Терек, аны буугъан тегерек); костный мозг в загадке шифруется как «сладкая еда белого дерева» (акъ терекни ашы татлы). Крайняя степень грубости выражается идиомой «он разговаривает так, словно бьет топором по дубу (аны сёлешгени балтаны эмен терекге ургъан кибикди). Поговор-

ка «в селе без деревьев соловей не приживется (терексиз элге булбул кьонмаз) подчеркивает значимость духовной культуры»²⁷.

Большое количество фразеологизмов связано с родственным «дереву» понятием «агъач» (лес, деревянный): посадить на деревянного коня, в смысле, «умереть» (агъач атха миндирирге); лес – наряд земли, одежда – наряд человека (агъач – жерни чырайы, кийим – эрни чырайы); кривое дерево на дом не годится (агъачны кьынгыры межамгъа джарамаз); мастер на все руки (агъачдан тюйме тюйген – досл.: извлекающий из дерева пуговицы); лес для народа – золото, а в жару – прохлада (агъач халкъгъа алтынды, иссиликге салкъынды); дерево гниет с сердцевины (терек чирисе ёзегинден чирийди)²⁸.

В словаре также приводится значительное число фразеологизмов с компонентом «палка», среди которых особо можно выделить «таякъ тьобунден ётюу» (прохождение под палкой). Мотивационной основой фразеологизма стал древнейший карачаево-балкарский обряд братания, суть которого заключалась в следующем: «Палку для этой церемонии брали с почитаемого дерева или с дерева, растущего в местности, считающейся святой. Ее хранил у себя старейшина общины, и она передавалась из поколения в поколение. Два почитаемых человека держали ее, а остальные проходили под ней. Это действие приравнивалось к произнесению клятвы. Совершивших этот обряд считали побратимами – «таякъ кьарындашла»²⁹. Вне всякого сомнения, этот обряд связан со Священным Деревом, которое посредством своего символизированного компонента, т.е. «палкой» маркирует сакральное пространство, налагающее на личность определенные этические обязательства. Метафоризированный образ палки встречается в карачаево-балкарском выражении «Кьойчу таягъындан сорур» (Пастух советуется с посохом), аналогичном русскому «Одна голова – хорошо, две – лучше». В горской поговорке рельефно отпечталось представление о дереве, как разумном существе, добром советчике и друге.

Представленность «дерева» в нартском эпосе, конечно, ни в какое сравнение не идет с «камнем», занимающим приоритетное место в эпической образной системе. Но тем не менее важное место отводится и дереву, символу, смысловая перспектива которого может быть истолкована с этноонтологической точки зрения. В самых первых строках текста безымянный автор, воспроизводя пространственно-временную картину, пишет:

Эрте-эрте дорбуллада тургъанда,
Таш тегене агъач элек болгъанда³⁰.

Давным-давно, когда (люди) в пещерах обитали,
Когда корыто из камня, (а) сито из дерева
было.

Знаковая, символическая природа художественного слова вряд ли здесь позволит ограничиться наивно-эмпирическим толкованием «сита из дерева» как обозначения архаичного времени. «Сито из дерева» в контексте нашего исследования воспринимается как мифологема, стоящая в одном ряду с понятиями «порог», «рубезж», «преддверие», «граница», «переход». Решето и сито с древнейших времен ассоциируются с очищением, отсеиванием отходов, отделением друг от друга приемлемого и отвергаемого. В проекции на онтологический уровень нартского эпоса выделенная нами «дендрогенная» мифологема сосредотачивает весь дальнейший сюжет в границах интенсивного переломного времени, когда человеку предлагается переступить, переместиться на иной уровень сознания, очистившись от духовного шлама.

Нартский эпос фактически «просеивает» человеческую «вселенную», побуждая ее самоопределиваться, причем этот магический процесс не одномоментный, а вечно длящийся, поскольку личность всегда находится в точке бифуркации, символическим знаком которой и выступает в эпосе «сито из дерева». Кстати, вера архаичного балкарца в «сегрегирующую» силу деревянного сита находит отражение в применявшемся горцами «народном способе» обнаружения вора. По свидетельству этнографов, «подозреваемые становились в круг, в центре которого кто-нибудь крутил *сито*. Тот, на кого обращался *шов*, и считался вором»³¹.

С другой стороны, архетипический образ «агъач элек» (сито из дерева) напрямую соотносится с женским рождающим началом человеческого рода, другая, мужская часть которого представлена символикой «таш тегене» (каменного тигля (корыта)). Сито, являясь принадлежностью женского мира, допущенной к созданию основы основ – хлеба, из утилитарного предмета превращается в символический. В одном из текстов нартского эпоса описывается процесс приготовления хлеба героиней, которая «просеивает в каменное корыто муку, перемешанную с песком»³². Линия отождествления «женщины» с «ситом» в национальной культурной истории на протяжении веков не прерывается, в основном поддерживаясь обрядовыми и игровыми формами зрелищных представлений. По свидетельству карачаевского театроведа З. Боташевой, в старину среди детских театрализованных игр важное место занимает «игра в Богиню женского хозяйства «элекбаш-оюн»»³³.

Давая более развернутую характеристику синкретичному образу Ситовой Головы (Элекбаш), объединяющей мифологические и сценические элементы, А. Саракуева отмечает, что «Элекбаш является единственным женским персонажем карачаево-балкарского фольклорного

театра. Чаще всего для выражения ее образа используется рукотворная кукла, отличительными чертами которой являются очень высокий рост (обязательно выше мужчин) и сито, венчающее ее голову. Имитация высокого роста достигается с помощью длинного деревянного шеста, который кладется в основу куклы. Супернормативная высота куклы символизирует верховный статус женщины-матери в обществе. В более поздних версиях куклу заменяет актриса с главным атрибутом – ситом на голове»³⁴. Приведенный нами театроведческий материал свидетельствует о живучести архаичных гендерных мотивов, воплощенных в мифологеме дерева и коренящихся в древнейших пластах карачаево-балкарского нартского эпоса.

Второй раз в тексте образ дерева встречается в цикле о Сатанай, где говорится:

Бетин бояп, чыкыгъанд тенгиз жагъагъа, Излей, барып, минигенд къайын къангагъа» ³⁵ .	Размалевав лицо, вышла на морской берег, Набрела на березовую доску и села на нее.
--	---

В символической системе многих национальных культур береза характеризуется как «космическое дерево, соединяющее земной и духовный уровни мироздания»³⁶. Не случайно Сатанай, отправляясь в путь исканий и обретений, своим главным средством передвижения выбирает частицу дерева, широко используемого в ритуалах инициации и являющегося знаком духовного восхождения человека по жизни.

Именно с мотивом восхождения связано еще одно упоминание дерева в нартском эпосе: «В древние времена нарты зажигали огонь так: они вырывали с корнем огромное сухое дерево и поджигали его, поднеся к солнцу»³⁷. Этот мотив несколько раз встречается в тексте, символизируя каждый раз достижение личностью абсолюта мудрости и божественной энергии. В мотиве сухого дерева, сгорающего ради добычи огня, усматривается также и столь характерная для карачаево-балкарской ментальности идея служения, обусловленная онтологическим метакодом *къор болургъа* – пожертвовать собой ради других.

Художественно-эпическое воплощение метакода *къор болургъа* реализуется в цикле о Сосуруке, где дерево выступает заступником человека. Умиравший эмеген, желая обманом погубить героя, советует ему подпоясаться его, якобы магическим «эмегеньим» мозгом (кишками – в другом варианте). Сосурук призывает на помощь дерево. Он «отыскал огромную сосну в два обхвата толщиной и обмотал мозгом

ствол: дерево тотчас упало, перерезанное на столько кусков, сколько раз он его обмотал»³⁸.

Далее в нартском эпосе встречается эпизод, иносказательное толкование которого подчеркивает ориентирующую роль дерева, вооружающего человека новыми знаниями. В сказании «Нарты и великаны» заблудившийся в дремучем лесу нарт, лишь «вскарабкавшись на вершину самого высокого чинара», находит верный путь³⁹. Воспетая современной карачаево-балкарской поэзией идея единственности человека и дерева восходит к древнему тексту, в котором обнаруживается идея их изоморфной связи: Чюерди, возвращающийся с охоты «находит на дороге ребенка, завернутого в кору дерева». Ребенок оказывается сводным братом героя⁴⁰.

И, наконец, глава №134 нартского эпоса, написанная в форме поэтического гимна «волшебной палке нартов»:

Къзыл таякъ, алгыш таякъ, Нарт элине алгыш таякъ, Нарт эллеге болушхан таякъ! Ёлетлени къурутхан, Къыйыладан солутхан! Жауларыбызны къурутхан! Эмегенле суу башындан къурусунша! Тейрибиз берген таякъса, Нарт элине ийнакъса. Ауруулан кетерген Жандан суйген жан таякъса, Нарт халкъына сен ийнакъса! ⁴¹	Красная палка, благословенная палка, Для (своей) нартской страны благословенная палка, Нартским аулам помогающая палка! Все страшные болезни (ты) уничтожаешь, В трудностях (нартской стране ты) помогаешь! Врагов нартов ты истребляешь! Пусть эмегены с верховий рек исчезнут. Ты – нашим великим Тейри ниспосланная палка, (Ты) – радость нартской страны, (Ты) от всех болезней излечиваешь, (Ты) – палка жизни, тебя от всей души любим, Ты – гордость нартского народа!
--	--

Самым примечательным в данном тексте является то, что палка, первоначально воспринимаемая читателем как производная от дерева, как деревянный предмет, оказывается на самом деле каменной, поскольку первокузнец Дебет, скорее всего, изготовил ее из каменной руды (железа). В тексте нет прямого указания на материальную субстанцию палки (железа), но в любом случае автором поэтизируется вертикальная твердь, побеждающая хаос.

Последовательный анализ образа дерева в нартском эпосе показывает его диахроническую динамику: первоначально дерево представлено в качестве полупассивного объекта в чужих руках (сито), затем обретает движение (доска), далее вертикализируется (дерево-факел, дозорное дерево) и, наконец, на последнем этапе космическая энергия

дерева заключается в твердую форму одухотворенной каменной вертикали. На наш взгляд, данные «микросюжеты дерева» складываются в определенную систему, которую можно расценивать как горское воплощение универсальной духовной алхимии.

Бесспорно, каждый образ дерева, создаваемый карачаево-балкарским поэтом, хранит на себе отпечаток Раубазы и Джангыз Терек, воплощающих, согласно народным традициям, гармонию одухотворенного микро- и макрокосмоса, устойчивость, незыблемость и вечность миропорядка. Этот комплекс фольклорно-мифологических представлений о дереве с особой наглядностью выявляется в лирике выселения. Многим авторам трагический надлом в народной истории видится в форме «сломанного», «срубленного», «засохшего» дерева. Вот несколько характерных примеров:

Бу къыйыныкъны кёпорюп туралмай, Бюгюлоп, <i>жияйла терекле</i> ⁴² . <i>Минги-Таубуз бизге жияй къалды</i>	Не в силах выдержать горе, Согнулись и плачут деревья. <i>Эльбрус остался, плача по нам</i>
Эшик аллында, ой, <i>къоз терегим</i> , Аны бутаклары ууалдыла ⁴³ . <i>Кёчюнчюлюкню жыры</i>	Во дворе, ой, мое <i>ореховое дерево</i> , Его ветви искорежились. <i>Песня выселения</i>
Жунчуйма, жокьду керегим, Чакьмайды, <i>къууду терегим</i> ⁴⁴ . <i>Болат къошчуда</i>	Я растерян, ничего не желаю, Не цветет, <i>засохло мое дерево</i> . <i>В кошаре у Болат</i>

Идея возрождения народа после редепортации вновь находит яркое выражение в образе дерева – И. Семенов, обыгрывая свою фамилию, рифмующуюся со словом «эмен» (дуб), подчеркивает общность черт дерева и человека, которым в равной степени присущи жизнестойкое терпение и мужество:

Мен Семенланы Семенме, Чыдамым бла <i>эменме</i> . Бек ашыкъ болуп, бек тансыкъ болуп, Шам Къарачайгъа келгенме ⁴⁵ . <i>Сымайыл къайтды жерине</i>	Я – Семенов Семен, Терпением сроден <i>дубу</i> . С нетерпением, с томлением Вернулся в священный Карачай. <i>Исмаил вернулся на родину</i>
---	---

В национальной символике дерево в целом воспринимается как символ родины. Недаром Союз художников Кабардино-Балкарии эмблемой исторической трагедии выселения избрал изображение дерева,

ствол и ветви которого поражены молнией. Принято во внимание и количество ветвей (пять), символизирующих число балкарских ущелий.

Как отмечалось выше, произведениям Кайсына Кулиева в большой мере присуща опора на национальную символику. Многие его образы ведут в полузабытый мир балкарской мифологии, рождая тем самым богатство ассоциаций, многозначность смыслового ряда. О чем, например, стихотворение «В тени орехового дерева?» О том, как женщина, поставив колыбель с ребенком под ореховое дерево, принялась выпалывать сорняки в огороде. На первый взгляд – нечто обыденное. Однако знакомый с балкарским фольклором читатель улавливает здесь и другой смысл, который скрывается под будничной оболочкой.

Ребенок спит сладким сном «в тени ореховой листвы». Поэтом схвачено состояние внутренней гармонии маленького человека: «ему еще сорняк не ведом», «он дышит тихо и легко», «еще беда не ходит следом», «еще не веет черный ветер». Изображена своеобразная «нирвана» бытия, но на ее зыбкость и кратковременность указывает диссоциирующие «еще» и «пока», предвещающие неизбежность душевных волнений и тревог.

Душа младенца должна будет пройти через все испытания этого прекрасного и трагического мира, пережить все, что мир несет в себе, а потому ребенку необходима физическая и духовная закалка. И тут не случайно малыш Кулиева помещен в тени именно орехового дерева – это поэтическая версия древнего языческого обряда подкатывания детей к стволу орешника, дарующего жизненную силу новорожденному.

Причастившись к дереву в младенчестве, человек, как в народном сознании, так и в поэтическом мире Кулиева, навсегда сохраняет родство с «зелеными братьями». Дерево для человека – вечный источник жизненных сил. В языке, в словах заключается внутренняя история человека, его взгляд на себя и природу. С этой точки зрения любопытно отметить, что древний балкарец произвел слово *тири*, обозначающее совокупность понятий «жизнь», «бодрость», «сила», «энергия», от слова *терек* – «дерево».

Почти буквальное воспроизведение народной веры в целебную силу дерева мы обнаруживаем у Кулиева:

*К чинару я прижмусь щекой,
Я обхватю его руками.
И снова обрету покой,
Как горный снег, трава и камень.
К коре чинара я прижмусь...
Пер. Н. Гребнева*

Народно-поэтическому мышлению свойственно единение мира природы и человека, а зачастую человеческое достоинство измеряется природными свойствами, являющимися для горца самыми верными и постоянными величинами. В сознании горца среди множества природных объектов дерево отличается особым бескорыстием, безоглядной щедростью и самоотверженностью. Кулиев прямо призывает человека брать у деревьев уроки доброты («Пора, не склонные к добру...»).

Не выдумала еще научно-техническая мысль аппарат, с помощью которого можно было бы воспроизвести всю звуковую гамму поэтического мира того или иного художника слова. Но если бы привелось послушать «шумофон» кулиевской поэзии, то среди гула рек, пения птиц, грохота срывающихся лавин и смеха детей мы особо отчетливо услышали бы непрекращающийся стук топора по дереву. Чуткий слух поэта улавливает эти страшные звуки, и его сердце в постоянной тревоге:

*Не рубите дерево! Оно
Умирать должно своею смертью.
Дерево и его тень
Пер. С. Липкина*

*Храните дерево от топора,
Оно высокое и вековое.
Гнездо птицы
Пер. С. Липкина*

*Тополь, над которым занесён топор,
Печально смотрит в голубой простор.
Победившему беды
Пер. Я. Акима*

*Яблоно в майском цветенье
Чья-то срубила рука.
Памяти Бетала Куашева
Пер. Н. Гребнева*

В строках балкарских поэтов различим лейтмотив постоянной тревоги за жизнь дерева. На наш взгляд, его источником является инстинктивный страх, подсознательно возникший после потрясения, испытанного народом в конце XIX в., когда несколькими взмахами топора у него отняли священную сосну Раубазы – символ его духовной жизни, которая связана, в частности, с языческой верой в дерево. Ко-

нечно, можно воспринимать ее как исторически обусловленный религиозный пережиток. Но для верующих горцев это был мир высших, абсолютных ценностей, имеющих характер священных норм.

Образ дерева у Кулиева непосредственно связан с человеческой жизнью и чаще всего имеет трагедийное звучание. В стихотворении, посвященном памяти любимой девушки, умершей совсем юной в Казахстане во время переселения, мы читаем:

Снега ночей в печальной темноте
Оплыли на кладбищенской плите
В краях чужих... Но здесь я повторяю:
– *О, деревце мое, о, мой кизил!*
Как топором, ты срублено бедой,
Несбывшаяся песенка-росток,
Раздавленный кизиловый цветок!

Раздавленный цветок
Пер. Я. Акима

Здесь к месту упомянуть, что каждое дерево Кулиева – носитель определенного, традиционного в балкарском фольклоре символа. К примеру, чинара (платан, бук) – символ могущества и долговечности – нередко отождествляется с самим народом; орешник – символ семейного благополучия и плодородия; сосна – символ надежды и выздоровления; кизил – излюбленный образ народной поэзии – символ женской любви и верности.

Бесспорно, «натурфилософия» Кулиева с ее центральной мыслью о родовом единстве всего сущего берет начало в балкарском фольклоре. Но в осмыслении этого единства появилось немало новых моментов, подсказанных опытом воина, гражданина XX в. В поисках путей к гармонии и взаимопониманию поэт напоминает о природной сущности человека. Другими словами, сближенные своими испытаниями в грозном XX в. «мыслящий тростник» и природа словно пошли навстречу друг другу. Вот очень кулиевские строки:

И если пуля в дерево воизалась,
Я думал: начали в меня стрелять⁴⁶.

Дерево и его тень
Пер. С. Липкина

Отождествление полное – перед нами единый «дерево-человек», вместивший в себя общие тревоги природного и человеческого мира.

Когда Кулиев, обращаясь к деревьям, говорит: «Братья мои!», – это

не просто красивая метафора, а безусловная вера в кровное родство с ними. Лирический герой поэта верит, что деревья скорбят вместе с ним в день кончины его матери. Именно скорбят, а не утешают, потому что утешают чужие, свои скорбят вместе с тобой.

Существует некая изначальная мудрость бытия, равно сообщенная когда-то всем «детям» природы. Но если человек в погоне за цивилизацией многое растерял на скоростных виражах эволюции, то деревья сохранили первоисточники мудрости. Общаясь с деревьями, «природный человек» Кулиев перенимает этот изначальный смысл бытия:

Качаешь ты грустно гнездо позабытое,
Бьет тебя ветер, как будто клюкой.
Дерево, дерево, снегом покрытое,
Как ты стоишь в круговерти такой?

Как выживаешь ты в пору студеную?
Все от колючего снега бело.
– Мысленно буйную шапку зеленую
Я надеваю, когда тяжело!

Качаешь ты грустно гнездо позабытое...
Пер. Я. Козловского

Человек, глядя на холодное, безжизненное тело дерева, покрытое снегом, задавался вопросом, как оно выживает, что ему не дает умереть. В результате многократных наблюдений он пришел к выводу, что единственной незримой животворной силой деревьев в эту пору являются заложенные, «запрограммированные» в них зелень и цветение. Светлое ожидание не дает им погибнуть. Так деревья подарили человеку ту мудрость, которую он назвал «верой» и «надеждой». Поэзия Кайсына Кулиева восстанавливает и фиксирует многочисленные уроки мудрости, преподнесенные человеку природой, и этот урок – один из них.

А. Ланщиков в статье «Поэт и природа» задается вопросом: «Если мы считаем природу источником и причиной нашей физической жизни, то есть ли у нас основания искать источники и причину нашей духовной жизни за пределами той же природы?»⁴⁷. Всем своим творчеством Кулиев показывает, что духовная жизнь человека берет начало в природе. Поэт, перенимающий у деревьев «умение молчать» и «строгое немногословие», признается:

Никому быть шумным не пристало,
Потому что в шуме прока нет.

Вы, деревья, знали изначала,
Что я понял лишь на склоне лет...

Песня деревьям
Пер. Н. Гребнева

В «Половецкой луне», где речь идет о кочевниках, не желающих «пустить корни в землю», поэт противопоставляет половецким шатрам траву. Мертвым духом веет от белых шатров, резко контрастирующих с живой, зеленой природой. Трава молчаливо взывает к кочевникам, являя собой пример природного благоразумия, основанного на укорененной жизни. Корень – это родная земля, родина. Главное пожелание дерева, – чтобы человек, «корни глубоко пустив, стоя жить и умирать учился» («Дерево, плоды твои и тень...»).

Кулиев, не устававший перенимать у деревьев уроки доброты, щедрости, стойкости, писал, обращаясь к ним: «Вас я полюбил, едва увидев, А увидел вас, едва родясь» («Я жил на этой земле»). В одном из своих ранних стихотворений он выразил радость и полноту бытия строкой: «В саду зацвел красавец абрикос!», и в стихотворении, написанном за несколько дней до смерти, он успел заметить: «...под больничным окном, Как спокойно чинара стоит в ожидании ночи!» («Упорно к труду приучает себя человек...»).

В посткулиевской поэзии среди древесных мотивов основное место продолжает занимать мотив дерева, испытывающего страх быть срубленным (спиленным). Указанный мотив обусловлен художественным переосмыслением пережитых народом бедствий, социально-исторических катаклизмов, в число которых входят искоренение главной языческой святыни Раубазы, мировые и локальные войны, депортация, предощущение забвения духовно-нравственных устоев под натиском технократического сознания.

Концептуальным ядром стихотворения Б. Лайпанова с характерным названием «Страх дерева» («Терекни кьоркьуу») является монолог дерева, среди ночи стучащегося в окно и делящегося своими тревогами с героем:

Кюн аязыр. Кюн тиер...
Мени джангыз аягьымы уа
Адам балтасы кесер.
Мени джалан аягьымы
Мычы бла таргарла⁴⁸.

Наступит рассвет. Солнце засветит...
А мою единственную ногу
Человеческий топор срубит.
Мою единственную ногу
Пилой распилят.

Здесь обращает на себя внимание одна художественная деталь, связанная с принципом «небесного притяжения»: карачаево-балкарские

поэты нередко, изображая дерево, подчеркивают то, что оно «покоится на одной ноге». Казалось бы, какое это имеет значение? Но дело в том, что ноги – точка соприкосновения человека с землей и *минимализированность касания* свидетельствует о компенсированном, максимальном контакте с небом, воздушной средой. Другими словами, дерево, в отличие от человека, лишь одной ногой стоит на земле, всем своим остальным корпусом «уйдя в небо», в мир идеального, духовного. Вообще, мировым художникам в дереве видится оптимальный вариант сбалансированного синтеза земного, материального и небесного, духовного. Художники гор за счет сокращения «ножного материала» стремятся акцентировать небесное начало дерева. Концептуально родственным идеализированному образу национального дерева с его приподнятой над землей позицией, бесспорно, является нартский герой Сосурук, возвышенным сводом стопы уведомляющий «планету людей» о необходимости тянуться вверх.

Онтологический закон панвертикального бытия предопределяет повышенный интерес карачаево-балкарских поэтов к надземной части дерева – *кроне*. Диаметрально противоположное мнение на этот счет мы обнаруживаем в латиноамериканской культуре. «Крона меньше всего привлекает латиноамериканского художника, поскольку она дальше всего отстоит от земли, соприкасается с небом. Действительно в латиноамериканской литературе довольно трудно найти примеры отождествления человека именно с кроной. Как таковая крона специально не выделяется, входя в общий образ дерева, – в отличие от ствола, который соприкасается с землей, служит опорой, материалом, аналогичен человеческому телу. Но самой семантически загруженной частью дерева для латиноамериканца с его теллургическим художественным мышлением является *корень*. Он располагается в сакральном подземном пространстве (и отчасти организует его), он непосредственно соприкасается с матерью-землей, он, собственно и держит Древо латиноамериканской культуры»⁴⁹, – отмечает литературовед А. Кофман.

Земная значимость кроны для горского поэта определяется тем, что она символизирует связь с небесной сферой. В нартском эпосе распространен мотив о макушке дерева, с помощью которой от звезды зажигается свет или добывается огонь. Подчеркивая приоритет мифообраза «корня» в общей структуре латиноамериканского дерева, А. Кофман отмечает, что «корень способен жить своей особой жизнью, как бы отдельно от дерева»⁵⁰. Подобный уход в «подземелье» трудно себе представить в карачаево-балкарском художественном мире, где корень занимает со-подчиненное место и поэтизируется как сила, возносящая

земные соки к небу. С другой стороны, корень если упоминается, то чаще всего как нижняя составная часть вертикальной дуалистической системы, соединяющей корень со звездами:

Джулдуздан тутаргъа кюреше, Ауады тамыры кесилген терек ⁵¹ .	Цепляясь за звезды, Падает дерево с подрезанным корнем.
<i>Ахыр кюн</i>	<i>Последний день</i>

В некоторых произведениях корень считается настолько производной единицей дерева, что герой даже предлагает ветвям попробовать «вегетативный» способ размножения, основанный на трансформации почки в корень. Примером может служить двустипшие с призывным названием «Тамыр ийсин» («Пусть пустит корень»):

Бир джашил бутакны джерге басдырдым: Ол да бир тамыр ийсин, тамыр болуб бир кёрсюн ⁵² .	Я одну зеленую ветку зарыл в землю, Пусть попробует пустить корень, станет корнем.
--	--

Среди лирических героев Б. Лайпанова можно найти выразителя еще более радикального воззрения на природу и функцию *корней* в системе бытия:

Болмасала тамырларым, Тыймасала тамырларым, Кёкге садакча кетерем, Джулдуз джашаугъа джетерем. Мени джауум – тамырларым, Мени джауум – тамырларым, Джукъдан бир хапар билмеген, Дуния джарыгъын кёрмеген. Къарангы, джахил тамырла, Къарангы, дукъур, къарт тамырла, Кеслерича джер побюне Къабыргъа тартхан тамырла ⁵³ .	Если б у меня не было корней, Если б корни меня не сдерживали, Я бы в небо взлетел, как стрела, Достиг бы звездного бытия. Мои недруги – корни, Мои недруги – корни, Не имеющие представления о жизни, Не видящие солнечного света. Темные, косные корни, Темные, кряжистые, старые корни, Подобно самим себе в глубь земли, В могилу тянущие корни.
<i>Терек</i>	<i>Дерево</i>

Подобное нигилистическое отношение к корням, как можно догадаться, не совпадает с авторской позицией, о чем он не преминул заявить в последней строфе (мы ее не приводим). Здесь он несколько декларативно осуждает точку зрения своего героя, неоправданно переводя метафизический уровень монолога дерева в русло рассуждений о родовых, исторических корнях. Но мы полагаем, если из процитированного поэтического текста вычесть его категорический запал, то в остатке все

равно обязательно останутся отдаленные отголоски народного мифопоэтического представления о корнях, как о силе, тянущей вниз к сырой земле, подальше от неба, от звезд.

Дополнительное подтверждение этому тезису мы обнаруживаем в стихотворении балкарского поэта А. Байзуллаева «Тамырла» («Корни»):

Терендиле жер тубюнде тамырла – Терегим а жашнайды, чагъады кюнде: Тамырла ёмюргеми алай къалырла, Булутну, жулдузну да кёралмай кёкде? ⁵⁴	В глубине, под землей (находятся) корни – А дерево (мое) живет, расцветает под солнцем: Неужели навеки корни пребудут там, Не в силах увидеть облако, звезду?
--	---

Исследование метафизики дерева подводит нас к выводу о том, что знаменитое изречение А. де Сент-Экзюпери «Деревья приходят сверху» имеет опосредованное отношение к карачаево-балкарской художественной дендрологии. Для французского мыслителя важно показать значимость руки, бросающей семя в почву. Его мысль разделяют многие поэты горного Кавказа.

Герой мечиевского стихотворения «Одинокой иве, растущей на берегу реки» настойчиво задает дереву вопрос: «Откуда ты здесь появился?» (Сен былайгъа къайдан келдинг?)⁵⁵. Самым красноречивым ответом на вопрос можно считать строки И. Бабаева: «Я думаю: семя на скалу занес, не кто иной, как ветер»⁵⁶. И далее, автор, совмещая категорию «дерево» с идеей полета, пишет: «А вы, чинары, как бы на лету – над пропастью застыли неподвижно»⁵⁷. Другими словами, в определенных случаях подчеркивается поэтическая мысль о небесном происхождении дерева, которое не всегда связывается с земной почвой. И все же для справедливости следует уточнить, что в вопросе «эмбриологии» дерева нет однозначного мнения об его астральных корнях, как в случае с «камнем».

Листья дерева, наиболее тесно соприкасающиеся с небом, мыслятся в горской поэзии как медиаторы, трансляторы астральной информации, непременно наделенные голосом. Лирическому герою стихотворения Б. Лайпанова «Апсать» в колыхании листьев слышатся песни: любовные, колыбельные, плачевные, заздравные (Джуртда Джангыз Терекни кёк чапракълары – ийнарла, белляула, кюуле, алгъышла, джырла)⁵⁸. Деревянная свирель С. Гуртуева аккумулирует в себе песню народной истории⁵⁹.

Образ листьев, способных нести духовное, научное откровение, на-

ходит оригинальное художественное решение в других произведениях поэта, где миллиарды книжных листов, которыми располагает человечество, расцениваются автором, как листья Священного Древа Джангыз Терек, продолжающие в новом облике через бумажное воплощение нести людям свет истины. По мнению лирического героя, только эта высокая идея служения людям дает дереву силы стоически пережить момент, когда «пилой ему распиливают единственную ногу» (джангыз аягъын мычхы бла тартханларында)⁶⁰. Такого рода смерть воспринимается не только как индивидуальная физическая кончина, но как переход в другую форму существования в соответствии с метакодом *кьор болургъа* – стать длящейся пользой для мироздания.

В восприятии поэта дерево, лишившись единственного канала связи с землей, целиком превращается в «духовный листопад», осеняющий книгами жаждущих. Так, в поэзии Лайпанова объединяются Мировое Древо и Древо Познания, символизируя более высокий уровень постижения мира. Кстати, лирический герой Лайпанова, словно вступая в полемику с латиноамериканской версией «доминирующих корней», доказывает, что «именно листья первыми извещают человека и мир», если кто-то вознамеривается подрезать корни дерева⁶¹.

Мотив «волшебной палочки», «магической палки» имеет чрезвычайно широкое распространение в мировом фольклоре. Образ порожден мифопоэтическим сознанием древнего человека, переносящего веру в чудодейственные свойства дерева на его производный элемент. В текстах карачаево-балкарских сказок довольно частым является упоминание о «волшебном куске дерева», «магическом посохе». Посох получает интересную художественную трактовку как «метафизический календарь», хронометр, хранитель времени. Карачаевская поэтесса Х. Байрамукова в своем автобиографическом стихотворении отмечает, что «ее первым паспортом стал *посох* отца, на котором зарубкой был обозначен год ее рождения» – 1917 г. Палка, как мерло исторического времени, предстает в «хроносознании» лирического героя М. Мокаева, который совокупность испытаний, выпавших на долю депортированного горца, выражает через образ «укоротившегося посоха»:

Дуния жолларын кьыдыра,
Таягъы кьыхаргъан таулу
Элине келди, къадаргъа,
Заманга да эте табу⁶².

Одолевая земные пути,
(Свой) посох укоротивший горец
В (родное) село вернулся, судьбу
И время благодаря (не проклиная).

В карачаево-балкарской поэзии чрезвычайно заострена параллель «дерева/цивилизация», побуждающая читателя задуматься о насту-

пившем экологическом кризисе. Бездуховность цивилизации, погоня за наживой увеличивают дистанцию между человеком и природой, теперь уже, в отличие от древности, разговаривающих на разных языках. Тон здесь во многом задает К. Кулиев, герой которого с горечью наблюдает за тем, как «грызут машины гору и отступают деревья к вершинам»⁶³. В страхе «обнимает свои корни» и исходит «зеленым криком» тополь, попавший в «капкан строительной площадки»⁶⁴. В стихотворении «Городские деревья» («Шахар терекле») Б. Лайпанов описывает потрясённость сознания маленького горца, увидевшего алогичную, с его точки зрения, несоразмерность высоких домов и низких деревьев в городе. Ребенок выступает здесь как носитель архаического мироощущения, в соответствии с которым дерево – лестница в небо. Городские деревья у-ниже-ны техникой, роль проводников духовного влияния у них отобрана, в их мир вторглись «шум машин» и «тяжелый смрадный воздух». В итоге возникает новый образ – «листья как слезы», которые дерево роняет на асфальт.

Из всех карачаево-балкарских поэтов среднего поколения А. Бегиев – самый «городской», в том смысле, что он внимательнее остальных отслеживает бытие природных объектов в условиях урбанизации. Человек вместо того, чтобы синхронизироваться с деревьями, сделал их подконтрольными себе, облачив их в «смирительную рубашку» цивилизации – это одно из поэтических наблюдений автора. Тех, кто не понимает души деревьев, устремленных вверх, кто вслед за деревьями не тянется к небу, он называет «прилипшими к земле» (жерге жабьшып тургъанла). В стихотворении «Окультуренные деревья» («Ишленген терекле») поэт сопереживает городским деревьям, которым «низшие силы» путем бесконечных подрезок придают унифицированную заданную высоту, не позволяя свободно вознестись к небу:

Итине эдигиз да кенгиге, –
бийикге, чууакъгъа, эркингге, –
балтала, быхчыла, къаптыла...
Умутларыгъызны кьыркьдыла, –
Умутларыгъызны – жолланы, –
сиз кёкге чыгъарыкъ жолланы,
сиз эркин чагъарыкъ жылланы
Сиз болуп къалдыгъыз ачылыкъ,
хар бутакъ да – тилсиз кьычырыкъ!⁶⁵

Вы стремились к простору,
к высоте, к свету, к свободе,
топоры, пилы, ножницы...
Отрезали ваши надежды,
Ваши надежды – дороги,
пути, по которым вы поднимались в небо,
годы вашего свободного цветения...
Но вы превратились в боль,
каждая ветка – немой крик!

Рассматривая категорию «вертикали» в нартском эпосе, мы показали, что в архаическом сознании балкарцев и карачаевцев «высота» рас-

ценивается как спасение, как единственное условие для физического и духовного выживания личности. В поэзии двадцатого столетия появилась тенденция изображать опасность высоты, обусловленную тем, что силами «притянутых к земле» каждый вознесшийся к небу, переходящий усредненно-нормативную черту, подвергается устранению. Приведем два примера. Б. Гуртуев описывает плодовый сад, в котором «тяжелые ветви притянуты к земле», «нагружены плодами». Лишь одно дерево не обременяется материальной тяжестью, смыслом его жизни является достижение максимальной высоты. Благодаря свободной протяженности ветвей оно первым в саду встречает лучи восходящего солнца, общается со звездами. Но меркантильному хозяину сада не понять «духовных плодов» дерева и он срубает его⁶⁶.

Высота прекрасна по своей сути, но она превратилась в знак опасности – эта идея реализуется в «Балладе об одиноком дереве» И. Бабаева, интертекстуально перекликающейся с «Буревестником» М. Горького. Балкарский поэт-неоромантик рисует образ «дерева с внутренней потребностью в высоте». С помощью ветра дерево поселяется «на вершине скального выступа», где «его ветви касаются радуги» и служат укрытием для маленького туренка. В драматической главе «Опасность высоты» описывается неожиданная и в то же время предопределенная логикой стиха гибель дерева, которую «до срока молнией сразило». На провокативное замечание лирического героя «Расти ты ниже, тебя бы не заметили» дерево гордо отвечает из пространства другого бытия: «Зато на моих ветвях сидел орел!»⁶⁷.

Много исследовательских страниц в мировой науке посвящено параллели «дерево–женщина». В самом широком философском смысле наделяет дерево материнским первоначалом культуролог-юнгист, специалист по женским архетипам К.П. Эстес. «В давние времена люди питали глубокую любовь к деревьям, ценили их, ведь деревья символизировали для людей способность вновь оживать после смерти. Их ценили за все необходимое, что они давали людям для жизни: дрова для очага, прутья для колыбели, посох для ходьбы, лекарство от жара, наблюдательный пункт, чтобы смотреть вдаль, а если надо, то и убежище, где можно спрятаться от врага. Поистине дерево было для человека великой дикой матерью»⁶⁸.

К этому следует добавить плоды диких и садовых деревьев; лес, как строительный материал для дома, мебели и домашней утвари; деревянную лодку, не дающую утонуть в воде; спасительную тень дерева от зноя; вторую жизнь дерева в форме бумаги, детские игрушки, сельскохозяйственный инвентарь, спортивные снаряды, дамские украшения,

многочисленные обереги и талисманы из дерева. Принятая в поэтической среде аналогия «мать и грудное дитя» не кажется по отношению к «плотскому» союзу дерева с человеком преувеличением, если учесть, что они «в действительности образуют дыхательный симбиоз: человек вдыхает кислородный выдох дерева, а дерево – углекислый выдох человека»⁶⁹. Совмещая научную информацию с художественной, Б. Лайпанов в стихотворении «Кто спасет мир» («Ким кьутхарсын дуняны»), отмечает, что «одно зеленое дерево способно прокормить кислородом троих человек»⁷⁰.

По мнению И. Маремшаовой, культ деревьев «зародился в самый древний период истории балкарцев и карачаевцев и ярче проявлялся в матриархальном обличе. Культ дерева и культ женщины были тесно взаимосвязаны, поскольку дерево символизировало жизнь и плодородность на земле. Общество, обеспокоенное проблемой воспроизводства, постоянно обращалось к безграничному плодородному потенциалу природы»⁷¹. Отсюда устойчивая связь мифообраза дерева с тематическим комплексом любви к женщине, женской любви. Животворящий дух дерева живет даже в сухой палке, которая может быть разбужена дыханием любви, убежден герой Б. Лайпанова:

Кьойчу таягьмы сизни арбазда	Если свой пастуший посох воткну
чанчыб кетсем,	в твоём дворе,
Ол тамыр ийиб, терек боллутьун	Знай, он пустит корни и станет
бил ⁷² .	деревом.

По законам карачаево-балкарской «натурфилософии» личность настолько тесно и органично связана с царством флоры, что даже допускаются метафизические браки между человеком и деревом. Рудимент подобного брачного союза зафиксирован нами в 1996 г.: после смерти молодого неженатого балкарца Н.М. из селения Х. по воле родственников мулла зарегистрировал его брак с деревом.

В повести карачаевского писателя Б. Берберова «Мелодия старой гармонии» («Эски кьобузну макъамь») дается беллетризованное описание старинного языческого обряда венчания мужчины (умершего) с деревом. «В тихую лунную ночь друзья Аслана отправляются в лес и останавливаются возле раскидистого кизила. На деревце набросили белую шаль. Один из мужчин, облачившись в бурку и папаху жениха, изображает свадебный танец с невестой, то, приближаясь к дереву, то отдаляясь от него. Семеро других хлопают в ладоши и поют «Песню кизилового дерева»:

Чум-чум, чум терек,
Чум терекни ариуу,
Бизни жашны кьарыуу.
Чум-чум, чум терек,
Сатанайны жуугуу,
Киеуюбюзно зауугуу.
Чум-чум, чум терек,
Чум терекни кьызлары,
Тау уланны ызлары.
Чум-чум, чум терек,
Келинибиз бурмачач,
Кёзлеринги кюннге ач.
Чум-чум, чум терек,
Чум терекде кьарылгач,
Жерибизге кёгет чач⁷³.

Кизил-кизил, кизиловое дерево,
Красота кизилового дерева,
Мощь нашего юноши.
Кизил-кизил, кизиловое дерево,
Родетвенница Сатанай,
Отрада нашего жениха.
Кизил-кизил, кизиловое дерево,
У кизилового дерева (будут) дочери,
Наследники горного джигита.
Кизил-кизил, кизиловое дерево,
У нашей невесты волосы кудрявые,
Открой глаза навстречу солнцу.
Кизил-кизил, кизиловое дерево,
Ласточка, на кизиловом дереве,
Стряхни на нашу землю плоды.

Автор повести проявляет гендерную корректность, выбрав в качестве невесты кизиловое дерево, укоренившееся в фольклорном сознании балкарцев и карачаевцев как типично «феминное» дерево. Помимо ярко выраженной жанровой роли, его женское семантическое содержание подкрепляется в песне аллюзией на героиню нартского эпоса Сатанай, выступающую здесь как проектирующий символ матери.

Еще одной отличительной особенностью карачаево-балкарского «поэтического дерева» является его наделенность гнездом птицы, воспринимаемой почти как органическая часть дерева, как его небесная союзница. Осложненность этнодерева орнитогенным элементом обусловлена принципом панвертикального мышления и небесным притяжением. Если в латиноамериканском художественном мире поэтизируется *корень*, судя по приведенной выше цитате, то в карачаево-балкарской мифопоэтике – наивысшая *точка соприкосновения дерева с небом*. Эту точку знаменует птица, «материализованный сгусток» своеобразного космического посыла на землю. Гнездо птицы трактуется как божественная благодать (Аллахны кьудурети). В народном представлении пространство (дерево, дом), отмеченное гнездом птицы, считается богоизбранным, осененным духовным светом. Верх, дух дерева не сдается до последнего вздоха, даже если его корень умерщвляется. Именно такое драматическое противоречие жизни с трагическим оттенком схвачено в лаконичном двустрочном стихотворении Б. Лайпанова «Вьет гнездо» («Уя этеди»):

Кьулагьына мычхы таууш келе,
Кьанатлы терекде уя этеди⁷⁴.

Воспринимая слухом визг пилы,
Птица на дереве (все равно) вьет гнездо.

Помимо идей, связанных с внутренней парадоксальностью бытия, здесь содержится важная этноонтологическая мысль о преобладании духа над плотским началом, о вековечной вере в силу божественного слова и высшего знания, способных победить зло, даже если оно уже «пилит» ствол жизни.

Анализ «древесного дискурса» карачаево-балкарской поэзии показывает, что у каждого художника свой литературный «сад» или «лес» со своей строго определенной системой деревьев, подобранной как согласно закону этноонтологического императива, так и персональным, субъективным предпочтением. Повышенное внимание поэтов Балкарии и Карачая к тополию очевидно и обусловлено самим силуэтом дерева, с готической стремительностью возносящегося вверх. Совершенно закономерно, что, как и в любой национальной культуре, за каждым деревом (тополь, ива, кизил, орех, яблоня, груша) в карачаево-балкарской поэзии закреплены индивидуальные поэтические свойства и представления. М. Эпштейн провёл системный синхронический анализ «древесных подвидов» в русской лирике трёх столетий, выявив персональный поэтический язык каждого дерева. В рамки нашего исследования не входит изучение соотносительной значимости различных деревьев, «рассортированных» по художественному «рангу» национальной поэзией. Этой чрезвычайно интересной, плодотворной работой займутся наши последователи. Пока мы лишь поделимся некоторыми своими наблюдениями.

Так, совершенно очевидно, что за «ивой» после мечиевских «Стихов, сказанных одинокой иве у горной реки», прочно утвердился символ девушки-горянки. Из-за своих печально поникших ветвей образ дерева легко ассоциируется с многотрудной судьбой кроткой женщины, терпеливо взирающей на «злые руки, ломающие ветви», «коз, грызущих кору», «ветры, сгинающие ее стан»⁷⁵. Кстати, вновь бросается в глаза сосредоточенность авторского взгляда на верхней части дерева, упоминаются «голова», «барашки-подвески», «цветки», *корень* же (подземная часть) оказывается за пределом художественного рисунка дерева. Однако, корень, почти как главный атрибут «реставрируется» в русском переводе С. Липкиным («тебя хотят вместе с корнем вырвать, истребить»)⁷⁶, вызванный к жизни логикой другой ментальности. Данная диспропорция весьма наглядно показывает разницу в художественном мышлении разных народов.

Стихотворение К.Мечиева написано в 1913 г. На протяжении всей первой половины XX в. на «иву» наслаивается множество поэтических трактовок. В конце 60-х гг. И. Бабаев создает лирический цикл «Ива»

(«Тал Терек»), отличающийся своеобразным композиционным построением. Автор, используя кинематографический прием, с архетипического образа «ивы» последовательно снимает гендерные наслоения и каждое из них показывает крупным планом. В итоге получается пять авторских концептуальных прочтений «древесного текста».

В первой, очень экспрессивной и символически значимой картине воплощена наша сегодняшняя реальность: дрожащая от холода ива, подоткнув подол, растерянно стоит у железной дороги, не осмеливаясь ее перейти. Прежде всего, в образе прочитывается поэтическая мысль о губительном воздействии цивилизации на природу и природу женщины, путь которых отрезан к дикому, первоначальному миру. Мотив отрезанности в тексте подчеркивается сравнением рельсов с кинжалом.

По одному из новейших определений, понятие «интертекстуальность» обозначает «текстообразующие элементы, которые, имплицитно или эксплицитно присутствуя в тексте, вызывают в сознании читателя дополнительные смысловые ассоциации, аллюзии, реминисценции и способствуют расширению границ текста»⁷⁷. Широко используется также семиотико-культурологический термин «интертекстема» – основной элемент межтекстовой связи. В интертекстуальное пространство анализируемого нами стихотворения оказываются вовлеченными по крайней мере два известнейших произведения из классической русской литературы – роман Л.Н. Толстого «Воскресение» (эпизод о появлении Катюши Масловой на железнодорожной станции) и стихотворение А. Блока «На железной дороге». И в том, и в другом случае рассказывается о сложнейшей духовной драме влюбленной женщины, которую общественное лицемерие толкает на смерть. Эстетическая перекличка между балкарским стихотворением и русской классикой осуществляется посредством интертекстом «железная дорога», «поезд», втягивающих в свое смысловое поле и другие психологические детали, усиливающие трагическое звучание, – «дождь», «ветер», «мокрая платформа», «сорванный с головы платок». На наш взгляд, в емком образе бабаевской «ивы» прочитываются судьбы и Катюши Масловой, и Анны Карениной и блоковской героини, «раздавленных любовью, грязью иль колесами»:

Аллынг бла, сызгырып,
Уллу поезд озгъанда,
Баш ауунгу сыдырып,
Кетген желни ызыдан
Къарап къалдынг, къармалып,
Къарангыгъа узала⁷⁸.

Когда перед тобой, просвистев,
Большой поезд промчался,
Сорвав с головы платок,
За ушедшим ветром
Ты осталась смотреть, упав духом,
Хватаясь (руками) за темноту.

Стяжение в едином сюжетном поле нескольких архетипических образов порождает феномен сужения «иррационального остатка» художественного образа, выводящего читателя на новый гносеологический уровень.

Следующий «видеокадр» – и в облике ивы лирический герой различает одинокую фигурку опечаленной женщины, ожидающей у железнодорожной платформы своего единственного сына, не вернувшегося с фронта. Слово-маркер *къум* (песок пустыни) неожиданно вводит в текст тему изгнанничества и воссоздает конкретику национальной истории.

Третий уровень прочтения «древесного текста» выявляет героико-эпический пласт, связанный с образом красавицы Гошаях, которая, «выбравшись из старинной народной песни», здесь, у дороги, оплакивает смерть своего возлюбленного Каншауби. Призма слез, способная видоизменять реальность, вздымает с земли рельсовую горизонталь и сворачивает ее в единый клубок «черного камня», ставшего трансисторическим спутником героини.

Но вот ива «страхивает» с себя этот образ и в ее переливчатом очертании возникает колоритная босоногая цыганка-сказительница, вызывающая в памяти героинь Федерико Гарсиа Лорки. Яркий зрительный образ с элементами «магического реализма» дополняется звуковыми образами, воссоздающими облик говорливой гадалщицы, которая кого-то «возвращает обратно в мир детской сказки», другому дарит «сбывающийся сон», от третьего – «прячет правду».

В одном из самых глубинных слоев мифологической памяти дерева герой обнаруживает архетип Матери-Ивы. Священная родительница растет у маленького героя во дворе, олицетворяющем его формирующееся духовное пространство. В минуты «онтологического сиротства» ребенок «прячется под зеленым подолом» дерева и обретает живительную энергию.

И наконец, завершающая художественный цикл зарисовка, вновь посвященная теме неразделенной любви, зримым воплощением которой становится разведенность героя и героини по две стороны железной дороги. Вечный дефицит любви, вечный поиск диалога и потребность в гендерном примирении полов – весь этот тематический комплекс реализуется через совмещение образов «ивы» и «железной дороги». Интертекстуальный анализ стихотворения И. Бабаева «Ива» наглядно показывает, что в карачаево-балкарском мифопоэтическом сознании дерево, наряду с камнем, играет важнейшую роль и является

смысловым архетипом, способным вобрать в себя жизненный цикл не только одной личности, но и всего человеческого рода.

В творчестве молодых поэтов-традиционалистов образ дерева продолжает осмысливаться как верховная сила, способная упорядочить мир людей согласно высшим небесным законам. Каждый элемент дерева, вплоть до прожилки на листике и высохшей щепки, воспринимается народным сознанием как метакодовый знак, призванный не допустить хаоса в душе человека. Многие современные авторы берут фольклорные тексты о Раубазы и Одинокое Дерево (Джангыз Терек) в качестве прототекстов (текстов-основ), и, сохраняя их образно-метафорическую систему, лексический пласт, систему символов и сюжетно-композиционную структуру, создают новые произведения. Их исходным посылом является желание показать в конкретике сегодняшнего дня вечные, вневременные ценности.

Наиболее показательным в этом случае является стихотворение балкарского поэта М. Геккиева «Раубазы», написанное в форме мыслительного потока священной *щепки* Раубазы, несколько десятилетий хранящейся в бабушкином сундуке. Голосом своей микрочастицы Дерево продолжает указывать людям ориентиры бытия и выражает надежду на то, что испытанные веками народные идеалы не утратят своего значения и в среде будущих поколений:

Бу жангы жашауда кёгерген,
Тюккючюм жабылгъан кёкенден
Айнырла сосрукъла, дебетле, -
Жигитле, ёзденле, келбетле⁷⁹.

Из зазеленевшей в новой жизни,
Покрывшей мой пень поросли
Возродятся новые сосруки, дебеты,
Джигиты, уздени светлоликие.

Стихотворение М. Геккиева, «густо населенное» персонажами нартского эпоса, выстраивает тот масштаб личности, соотношение с которым позволит современному человеку сохранить в душе вертикаль Священного Дерева Раубазы.

Еще большей символической значимостью в контексте темы нашего исследования обладает трансторический образ другой *щепки*, которую, по праву, можно назвать самым высоким «деревом» Европы, поскольку местом ее нахождения является седловина Эльбруса. Вот что о ней пишется в комментариях к «Нартскому эпосу» со ссылкой на слова П. Острякова, русского этнографа XIX в.: «Горцы положительно убеждены, что Ноев ковчег остановился на Эльбрусе. Они указывают на впадину между двумя вершинами горы как место, через которое прошел ковчег, а другие более основательно ссылаются на то, что одному

из горцев, восходившему на вершину, удалось найти *обрубков как бы обделанного дерева, и обрубков этот до сих пор хранится у них как святыня*»⁸⁰.

Не ругаясь за историческую истину описанного факта, скажем, что он в высшей степени правдив с мифопоэтической точки зрения народа, вся духовная жизнь которого подчинена императиву **вертикали**. Именно так в фольклорной интерпретации может завершиться любой (реальный или метафизический) всемирный потоп, спасение от которого горец однозначно видит только в высоте (реальной или метафизической). В каком-то смысле здесь повторяется сюжетная матрица нартского предания о рождении Карашауая, который выживает только благодаря своевременному восхождению. Какова же в этом предании роль *«высочайшей щепки Кавказа»*? В антропологической науке для обозначения отношений, в которых человек подсознательно соотносит себя с тем или иным объектом, используются термины «симпатическая магия», «мистическое соучастие» (К. Юнг) или «проективная идентификация» (З. Фрейд). Все эти термины призваны обозначить «способность сознания на время отделяться от эго и сливаться с иной реальностью, то есть с иным способом восприятия, иным способом понимания» с тем, чтобы осуществить «перенос полученных прозрений и знаний в повседневную реальность»⁸¹. Другими словами, личность, воспринимая идею «высокогорной частицы деревянного ковчега», подзаряжает душу энергетикой движения к самой высокой точке бытия.

Поэзия молодых продолжает архетипическую традицию осмысления дерева как *проводника, поводыря* по жизни. В стихотворении М. Ольмезова «Палка из боярышника» («Жабышмакъ тыягъы») семиотика «древесного» метакода переведена на визуальный язык: незрячий герой идет по дороге, крепко сжимая в руке палку из боярышника. Интертекстуальная переключка с драмой М. Метерлинка «Слепые» подчеркивает мифопоэтику балкарца, верующего в спасительную силу дерева⁸².

Общие выводы, которые можно сделать после раздела, посвященного парадигме «дерева» в карачаево-балкарской поэзии, таковы:

1. Анализ текстов нартского эпоса позволяет выявить уровень метакода, выраженного «языком дерева» и получающего в дальнейшем развернутый характер в национальной поэзии.

2. Из классического двойного «тяготения» дерева к земле и к небу карачаево-балкарская поэзия более акцентированно отражает «небесное притяжение», обуславливающее повышенный интерес к «стволу», «кроне», «листьям». Структурное сопоставление с русской и латино-

американской мифомоделью дерева показывает, что в поэзии балкарцев и карачаевцев семантически менее нагруженной частью оказывается «корень».

3. В мотивном поле «дерева» ведущее место занимают астральные знаки: небо, звезды, солнце, луна, птицы и т. д.

4. Как доминантные в национальной поэзии можно выделить деревья – бук (чинар), дуб (эмен), сосна (нарат), орех (къоз терек), береза (къайын терек), кизил (чум), яблоня (алма терек), вишня (балли), боярышник (жабышмакъ), абрикос (шаптал), среди них наибольшей гендерной заряженностью отличается ива (тал терек).

5. Основные мотивы поэтического цикла «Дерева» в отечественной поэзии – изоморфность человека и дерева, жертвенность, гибель дерева как трагическое чувство краха основ бытия и уроки духовной высоты.

Примечания

- ¹ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 182.
- ² Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 398.
- ³ Жюльен Н. Словарь символов. М., 1999. С. 104.
- ⁴ Истомина Н. Энциклопедический словарь символов. М., 2003. С. 189.
- ⁵ Кудавев М. Древние танцы балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1997. С. 21.
- ⁶ Личный архив автора.
- ⁷ Мечиланы К. Чыгъармаларыны эжитомлугу. Нальчик, 1989. Т. 1. С. 230.
- ⁸ Байрамукъланы Х. Огъур. Черкесск, 1977. С. 66.
- ⁹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1976. С. 214.
- ¹⁰ Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. С. 404.
- ¹¹ Цит по: Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1960. С. 68.
- ¹² Эпштейн М. Природа, мир, тайник Вселенной... М., 1990. С. 38.
- ¹³ Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 157.
- ¹⁴ Там же. С. 159.
- ¹⁵ Каракетов М. Из традиционной обрядово-культовой жизни карачаевцев. М., 1995. С. 53.
- ¹⁶ Симокатта Ф. История. М., 1957. С. 336.
- ¹⁷ Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик, 1974. С. 90.
- ¹⁸ Там же. С. 162.
- ¹⁹ Там же. С. 162.
- ²⁰ Там же. С. 204.
- ²¹ Там же. С. 245.
- ²² Малкъарлыланы бла къарачайлыланы халкъ поэзия чыгъармачылыклары. Нальчик, 1988. С. 252.

- ²³ Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М., 2003. С. 183.
- ²⁴ Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 212.
- ²⁵ Кучмезова М. Ч. Соционормативная культура балкарцев: традиции и современность. Нальчик, 2003. С. 123.
- ²⁶ Маслова В. Когнитивная лингвистика. Минск, 2004. С. 149.
- ²⁷ Къарачай-малкъар-орус сёзлюк. М., 1989. С. 623.
- ²⁸ Там же. С. 20.
- ²⁹ Маремшаова И. Основы этнического сознания карачаево-балкарского народа. Минск, 2000. С. 75.
- ³⁰ Нарты. С. 68.
- ³¹ Джуртубаев М. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991. С. 29.
- ³² Нарты. С. 402.
- ³³ Боташева З. Истоки карачаевского и балкарского театров: Автореф. канд. дис. М., 2001. С. 17.
- ³⁴ Саракуева А. Элекбаш / Заман. 2001. 6 июня.
- ³⁵ Нарты. С. 306.
- ³⁶ Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 24.
- ³⁷ Нарты. С. 367.
- ³⁸ Там же. С. 378.
- ³⁹ Там же. С. 499.
- ⁴⁰ Там же. С. 540.
- ⁴¹ Там же. С. 584.
- ⁴² Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 53.
- ⁴³ Там же. С. 56.
- ⁴⁴ Там же. С. 233.
- ⁴⁵ Там же. С. 246.
- ⁴⁶ Цит. по: Способность к диалогу. М., 1993. С. 245.
- ⁴⁷ Ланициков А. Многообразие искусства. М., 1974. С. 145.
- ⁴⁸ Лайтанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. М., 1992. С. 71.
- ⁴⁹ Кофман А. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 158.
- ⁵⁰ Там же. С. 159.
- ⁵¹ Лайтанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 78.
- ⁵² Там же. С. 213.
- ⁵³ Там же. С. 191.
- ⁵⁴ Байзулла А. Жаннган жулдузла. Нальчик, 1985. С. 10.
- ⁵⁵ Кязим. Стихи, поэмы. М., 2003. С. 105.
- ⁵⁶ Бабаев И. Х. Колыбельная для молнии. Нальчик, 2000. С. 58.
- ⁵⁷ Там же. С. 20.
- ⁵⁸ Лайтанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 81.
- ⁵⁹ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 320.
- ⁶⁰ Лайтанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 85.
- ⁶¹ Там же. С. 61.
- ⁶² Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 370.

- ⁶³ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 3. С. 245.
- ⁶⁴ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 15.
- ⁶⁵ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 514.
- ⁶⁶ Там же. С. 68.
- ⁶⁷ Бабаланы И. Иги къууум. Нальчик, 1996. С. 97.
- ⁶⁸ Эстес К. П. Бегущая с волками. М., 2002. С. 393.
- ⁶⁹ Эштейн М. Природа, мир, тайник Вселенной. С. 43.
- ⁷⁰ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 133.
- ⁷¹ Маремшаова И. Основы этнического сознания карачаево-балкарского народа. Минск, 2000. С. 67.
- ⁷² Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 95.
- ⁷³ Берберланы Б. Ташны къычырыгъы. Нальчик, 2002. С. 92.
- ⁷⁴ Лайпанланы Б. Джуртда Джангыз Терек. С. 108.
- ⁷⁵ Мечиланы К. Чыгъармачылыгъыны эки томлугъу. Т. 2. С. 40.
- ⁷⁶ Кязим. Стихи, поэмы. Нальчик, 2003. С. 105.
- ⁷⁷ Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. Магнитогорск, 2003. С. 6.
- ⁷⁸ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 282–283.
- ⁷⁹ Там же. С. 456.
- ⁸⁰ Нарты. С. 617.
- ⁸¹ Эстес К. П. Бегущая с волками. М., 2002. С. 376.
- ⁸² Ёлмез М. Жашырын тала. Нальчик, 1991. С. 31.

Глава девятая

«АКВАЯЗЫК» КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКОЙ ПОЭЗИИ

В большинстве космогонических теорий вода числится как важнейший элемент, «первоначало, исходное состояние всего сущего», «партнер бога-творца», «материал для построения мира», «среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения»¹. Мифологи отмечают амбивалентность мифологемы «вода», обусловленную совмещенностью в ней женского, материнского оплодотворяемого чрева и плодотворяющего мужского семени, заставляющего землю «рожать».

Указанная амбивалентность «воды» встречается в первых строках карачаево-балкарского нартского эпоса, где подразделяются функции андрогинного «Тейри Неба – посылать дожди» и феминного Тейри Воды – «давать роду человеческому воду для питья»². В результате водных извержений Неба на плоть Земли рождается кузнец Дебет. По отношению к нему роль земной кормилицы исполняет Суу Анасы (Мать Воды), которая «приняла его и искупала, (вместо груди) бурные реки ему в рот направила». Вода как источник жизни трактуется во всех версиях сказания о детстве Карашауая. «Алауган унес ребенка на Минги тау и оставил его под одним из его ледников, положив ему в рот конец сосульки, чтоб он сосал [ее вместо груди]. Когда он через год пришел туда посмотреть, [что с ребенком], увидел, что тот вырос и стал большим мальчиком»³. В другой версии описывается, как молочная мать «сделала младенцу изо льда люльку под трещиной ледника так, чтобы тающая ледниковая водичка капала ребенку прямо в рот»⁴.

Кстати, одно из «золотых правил» нартского эпоса, укоренившееся в этической системе горцев, связано с водой и звучит оно так: «Первым питаться дают младшему»⁵. На наш взгляд, это редчайший случай санкционированного нарушения культа старших и, скорее всего, является отголоском мифопоэтического увязывания организма растущего человека с витальной силой воды, влагой жизни.

С водной стихией связано появление на Земле прародительницы женщин Сатанай, которая согласно тексту нартского эпоса, будучи «небеснорожденной», много лет живет на морском острове, похищенная Тейри Моря (Морским Богом) Суу Желмаууз. Погружение Сатанай в водную стихию следует интерпретировать как своеобразный ритуал инициации, означающий второе «земное» рождение небожительницы. К основополагающим элементам ритуала относится то, что «за Сатанай Суу Анасы ухаживала, золотые ее волосы она своей рукой расчесывала»⁶. С точки зрения современных научных данных представляет особый интерес то, что идея внутреннего преобразования героини связывается с коммуникативными свойствами «воды» и «волос», способных хранить и передавать информацию эзотерического характера на молекулярном уровне⁷. Недаром после общения с Богиней Воды, наделяющей ее высшими знаниями, Сатанай становится ведуньей, мудрейшей, к чьим словам впоследствии прислушиваются и мужчины.

В мировоззренческой системе нартского эпоса животворная чудодейственная сила воды объясняется её высотной расположенностью, связью с каменной, горной субстанцией. Эпос изобилует сюжетами о том, что на вершине (или седловине) Минги тау «бьет чистый прозрачный ключ, дающий бессмертие». По преданиям, «Карашауай, разломав ледники Минги тау, раскалывал лед на мелкие куски и ел их вместо хлеба, а запивал этой родниковой водой». С магической, целебной силой высокогорной воды связывает долгожительство горцев Кавказа, сопоставляющихся с птицами. «Птицы и сегодня летают к бессмертной воде и пьют ее. Ведь им, в отличие от человека, очень просто подняться на вершину горы. Вероятно, поэтому они так долго живут»⁸.

Среди текстов нартского эпоса наибольшей «аквагенностью» отличается шестой цикл, рассказы которого группируются вокруг двух персонажей Бёдене и Рачикау. Здесь налицо смещение акцентов к водной тематике, главным образом благодаря центральному образу – реке Адиллю (Волга), движение которой ассоциируется с движением жизни. Художественное пространство цикла наполнено множеством «водных» образов: «берег», «лодка», «рыбак», «река», «дно», «Терек», «песок», «рыба», «форель», «питьё», «кувшин», «окажда», «чаша» и т. д.

В одном из рассказов описывается история мальчика, рожденного служанкой от нартского пастуха. Испугавшись гнева хозяйки, служанка помещает его в сундучок, предварительно обмотав *мельте* (ткань, пропитанная воском. – З.К.), и выбрасывает в реку. Впоследствии бездетная чета извлекает из выловленного сундука младенца и воспитыва-

ет его как эпического героя. В данном сюжете легко различимо архетипическое значение универсального мотива *мать-вода*, который подкрепляется образом сундучка, соотносимого с материнским чревом.

Дальнейший анализ текста показывает, как архетипическая транснациональная модель сюжета обрастает этническими элементами. Когда мальчик подрастает, для проверки выносливости ему дают осушить нартский кувшин (кубок, чашу), который могли поднять «девятью юношей». Вода здесь выступает в качестве мерила эпических характеристик героя. Количество поглощенной жидкости соизмеряется с объемом духовно-практического опыта молодого человека и показывает степень его «причастности» к жизни, олицетворяемой символикой воды.

В текстах нартского эпоса засуха нередко трактуется как перегорожение хтоническими чудовищами (сууну тыйгъан эмегенле) воды, текущей с горных вершин. Обезвоженность мира, отзывающаяся крушением гармонического бытия, предполагает появление эпического героя, способного побороться с низшими силами и восстановить изначальный миропорядок.

Ярким художественным воплощением подобной эпической драмы является подвиг Рачикау. «Нарты пожаловались ему: «Эмегены захватили истоки наших рек. Они оставили нас без нив, скота и детей. Семиглавый эмеген перегородил нашу реку. Он не дает нам воду для питья и полива (пашен). Чтобы получить воду, мы должны давать ему каждый день одного ребенка, одного коня и одну корову (или быка)». Попросив помощи у Матери воды, он отправляется (вверх) «по берегу высохшей реки, дно которой было покрыто черным песком». Поднявшись наверх, Рачикау увидел «семиглавого эмегена, который лежал, заслонив теснину, и, по очереди прикладываясь своими семью головами к этой расщелине, выпивал всю воду». Поединок завершается победой героя, который освобождает свободное течение горного источника. «Семь дней и семь ночей по руслу реки несея бурный кровавый поток, а после чистая вода потекла, которая очень обрадовала страну нарт»⁹. В отрывке обращают на себя внимание два момента: ключ к решению «водной» проблемы локализован в верхней точке вертикали, согласно этноимперативному закону; во-вторых, мотив высвобождения воды сопрягается с необходимостью ее очищения от негативной составляющей.

«Отождествление человека с рекою встречается в латиноамериканской литературе настолько часто, что может оказаться стереотипным»¹⁰, – пишет А.Кофман. Нельзя сказать, что указанный мотив пол-

ностью инверсируется в нартском эпосе: инверсируется направление движения ищущего человека, которое не совпадает с течением реки. Герой, носитель «равнинной ментальности», выходя в широкий мир, отправляется вниз по течению реки, от устья к морю. Горец с его «вертикализирующей инерцией» выбирает путь против течения реки к ее истокам, ледникам, вершинам. Вот характерное заявление, которое делает матери «горский рыцарь дорог» Рачикау: «Скажи отцу, что я пойду вверх по реке, посмотрю на свет. Если мне суждено вернуться, вернусь. Посмотрю и на тех, у кого не нашлось для меня места, и кто бросил меня в воду»¹¹. Путь вверх оказывается predetermined не только поиском родовых истоков, но и именем, подталкивающим к восхождению – *Ёречикъау* (восхождение).

Любопытно, как иной раз архетипическое воззрение на предмет прорывается сквозь книжные напластования. В «Сказке воды» маленький герой К. Кулиева, сознание которого детерминировано вертикалью, видит алогизм в том, что все живое на гору спешит, а «вода не течет вверх»¹². Влюбленные герои стихотворения С. Макитова «Вода течёт вниз» («Суу энишге саркъады»), преодолевая инерцию реки, решительно идут вверх, к вершинам¹³. Эти примеры показывают живучесть этноонтологических нормоустановок, единых как для нартского эпоса, так и для современной национальной литературы.

С «вертикальным» акцентом интерпретируется и мотив смерти Рачикау, который соизмеряет свою личностную характеристику с огненно-небесным божеством, и не в силах пережить первенство молнии в этом соперничестве, предпочитает умереть. Его смерть можно объяснить врожденным томлением горца по небу.

«Панвертикальный принцип» естественным образом оказывает влияние на космогонические представления карачаево-балкарского нартского эпоса, в том числе на объяснение происхождения и устройства «водных» объектов. Вот отрывок из нартского эпоса: «Нарты стали пускать [в небо] стрелы, однако стрелы не попали в Иблиса. Они, воткнувшись в небесную твердь, откололи от нее куски, которые, упав на землю, превратились в ярко-синие озёра»¹⁴. По этому отрывку видно, что в сознании архаичного горца озеро и небо гомогенны. Многими современными авторами вода трактуется как любовный напиток. Древнейшим прототекстом указанного мотива можно считать историю нарта Чюерди, который с помощью служанки передает своей возлюбленной кольцо, тайком кинув его в кувшин с водой¹⁵.

По Н. Арутюновой, «концепт – это понятие, погруженное в культуру»¹⁶. Отталкиваясь от этого определения, рассмотрим «водную» идио-

сеть карачаево-балкарского языка, которая способна уточнить этнокультурную специфику мышления его носителей. За исключением некоторых наших собственных находок, в целом она зафиксирована в «Карачаево-балкарско-русском словаре» (М., 1980) и «Малкъар тилни школ фразеология сёзлюгю» (Нальчик, 1994)¹⁷.

Большим количеством идеом подчеркивается животворящее начало воды: *суу болмаса, тал болмаз* (нет воды – нет вербы, т.е. жизни); *суу ичген шауданынга тюкюрме* (не плей в родник, из которого пьешь); *айраннга суу къош, телиге жол бош* (в айран добавь воды, в дурака ничего не добавишь); *суудан къарылмазса, жаудан жарылмазса* (водой не подавишься, от масла не лопнешь).

Подобного рода поговорки и пословицы, воздающие дань «воде», можно обнаружить в любом языке. Значение многих из них художественно развернуто в притчах, сказках, легендах, стихах. В мифопоэтическом сознании карачаевцев сохранилась притча о воде, в которой ангел укоряет человека за то, что тот редко благодарит Бога за эликсир жизни. Неблагодарному человеку противопоставляется «птица, которая после каждого глотка вздымает голову вверх и воздает хвалу Всевышнему»¹⁸. В подобном ключе трактуется самоценность воды в карачаево-балкарской поэзии, подчеркивающей, что вода питает не только тело человека, но и служит духовной пищей ему. Проведенный нами анализ показывает, что одухотворяющая сила воды актуализирована каждым поэтом, без единого исключения, поскольку любой здравомыслящий в воде видит основу жизни.

Мы хотим заострить свое внимание на негативно «заряжённых» значениях мифообраза «вода», поскольку в концептуальном пространстве горца они играют не менее значимую роль, определяя бытийную систему координат. Кроме того, в отличие от положительных аспектов «воды», они остаются малоизученными в культурологических, филологических науках. Наделение архаичным горцем «воды» отрицательной коннотацией обусловлено тем, что «вода», будучи тяжелой материей, запрограммированно стремится вниз, находясь в «перпендикулярном» отношении с асцензиональной горской философией. «Вода точит камень», «вода гасит огонь очага» – это еще две достаточно серьезные причины для горца с его абсолютизацией культа камня до конца не доверять воде.

Как правило, наиболее аксиологичными в общей системе фразеологизмов любого языка являются антропологические характеристики. Архаичный балкарец для характеристики человека с неупорядоченными мыслями в голове использует концепт *суубаш* (букв.: водяная голо-

ва), принимая во внимание такие качества воды как «текучесть», «непостоянство», «устремленность вниз». При типологическом сопоставлении балкарского *суубаш* с русским «ветренная голова» (у него ветер в голове) обнаруживается значительный (вплоть до противоположного!) семантический сдвиг, объясняемый несовпадением концептосфер в двух разных этнокультурных системах. Тот смысловой комплекс, который архаичный славянин выражает, прибегая к концепту «воздух», горец выражает через «воду».

Для горца «вода» – низина, дно пропасти, холод. Водобоязнь горца, его недоверие к воде отразилось в пословицах: «Суу чунгургъа чабар, тели тенгин табар» (Вода стремится в низину, дурак находит себе ровню); «Суу къатында джашагъан, кёчерге уста болур» (Живущий у реки привыкает к переселениям); «Суу бла ойнасанг – батарса» (Не заигрывай с водой – утонешь); «Суу кёб болса джер азар» (Чем больше воды, тем меньше земли останется); «Сууну не къадар урсанг да, джау тышмез» (Сколько ни взбивай, из воды масла не собьешь); «Суу тама-тама таш тешер» (Капля камень точит); «Суугъа таянма, байгъа ийнанма» (На воду не опирайся, на князя не надейся). Много поговорок, в которых надежности «камня» противопоставляется ненадежность «воды»: «Суу кетер – таш къалыр» (Вода уйдет – камень останется); «Суугъа тышген, таш къармар» (Утопающий хватается за камень); «Суудан тутуп, къаядан салынма» (Не повисай на скале, ухватившись за воду); «Ышанганна суу элтир» (Доверчивого водный поток унесет); «Башымы суугъа атарыкъ этгенди» (Хоть в воду бросайся); «Суу кесине чакъырады» (Вода к себе зовет); «Суу азыгъы болургъа» (Утонуть, букв.: стать пищей воды). Высшая степень упрямства, проявление самодурства реализуются в популярном выражении *суу ёрге барады деп турургъа* (утверждать, что река течет вверх). В широко распространенной среди народов Северного Кавказа вербальной формуле культа гостеприимства *гость перешел столько-то рек, добираясь до нас* содержится трактовка воды, как мерил расстояния и суммарного объема опасностей и препятствий, таящихся в водной стихии.

Негативной коннотации исполнены определения, относящиеся к некоторым сельскохозяйственным культурам *суулу картоф* (водянистая картошка), *суулу къаб* (водянистая тыква) и т. д. «Водофобия» древнего балкарца проявилась и в изобретенном им *мельте* – специальной ткани, пропитанной воском, с помощью которой можно было уберечь от сырости особо ценные вещи, главным образом, книги. Многие верующие старожилы Карачая и Балкарии до сих пор сохранили привычку хранить или перевозить священные издания завернутыми в *мельте*.

Термин упоминается в текстах нартского эпоса¹⁹, что говорит о древности традиции.

Постоянную озабоченность кулиевского лирического героя: «*сухо ли гнездо птицы*», «*не сыро ли в хлеву овец*» критики относят к особенностям крестьянского мировидения поэта. На самом деле, боязнь сырости, излишней влажности предопределен артикулированным комплексом высоты, диктующим уход от тмного низа, влаги, сырости. В этом плане мало общего с отмеченным А. Кофманом этнотопосом: «Обращает на себя внимание избыточная в латиноамериканской литературе XX века специфическая образность, которая представляет окружающий мир как бы *водянистым, сочащимся влагою, разлитым*»⁵⁰. К. Кулиев в стихотворении «Говорю родной земле» поет славу *сухим* чинаровым дровам, *сухой* траве:

*Къургъакъ чинар отуладан этилген
Къышхы кюн, къызара, жанычу отунг.*

Из *сухих* чинаровых дров растопленный
В зимний день горит огонь.

*Клар побюнден чыгъа келген жанкъозла,
Жайгъы кече къургъакъ дырын ийиси*²¹.

Подснежники, вышедшие из-под снега,
Запах сухого покоса в летнюю ночь.

Лирический герой сборника К. Кулиева «Человек. Птица. Дерево» тесно с категорией «сухость» связывает идеал атмосферного условия: «Спит птица и свои лелеет сны, / Когда в ее гнезде *тепло и сухо*»²². В контексте искомого довольно показательным является кулиевский образ умирающего старика-крестьянина, который сильно расстраивается, видя разыгравший за окном *дождь*: «Промолвил умирающий в тревоге: / «Как трудно будет вам нести меня / В последний путь по этакой дороге!»²³. Судя по стихотворению «Тюзде – туман» («На равнине туман»), герою М. Табакоева мир высоты представляется «*сухим*», «*чистым*» в отличие от *сырого* «низа».

*Тюзде – туман,
тюзде жолла – балчыкъ,
Тауда – къургъакъ,
тауда уа кюн – ачыкъ*²⁴.

На равнине – туман,
на равнине дороги – вязкие,
в горах – сухо,
в горах солнце – распахнуто.

По данным примерам можно судить о трансперсональности гидрофобии в онтологической картине мира карачаево-балкарской поэзии.

Выраженной «гидрофобией горца» отличается герой балкарского поэта О. Уянова, все помыслы которого направлены на защиту мира от леденящего холода в виде воды, тумана, снега, льда, холодных дождей.

Отсюда в вещном мире поэта обилие предметов одежды, защищающих от агрессивной среды: тулуп (тон), бурка (жамычы), телогрейка (габара), шапка (бёрк) и т. д. Вершиной положительно заряженного «локуса» для поэта является «сухая пещера», служащая загоном для овец (кьойла жатхан кьургьакь дорбун)²⁵.

А. Байзуллаев, самый «звездный» поэт в карачаево-балкарской поэзии, осмысливает воду как холодную, мрачную стихию, противопоставленную высокому теплу звездного неба. В его художественном мире печаль ассоциируется с «мокрым голодным журавлем»²⁶, «неспетой песней, утонувшей в озере»²⁷. «Перепелка и рыба» – в противопоставлении этих двух несочетающихся существ, принадлежащих к воздушной и водной стихиям, героиня Т. Зумакуловой видит драму неразделенной любви. Женщина-перепелка просит партнера не тянуть ее в воду, среду, которая для нее несовместима с жизнью²⁸.

«Язык воды» оказывается чрезвычайно богатым, гибким и живописным для выражения многоликого образа народной трагедии выселения. Жизненный крах представляется в образе «неожиданно высохшей реки», «селевого потока, унесшего дома»²⁹, «ледников, тающих от горя»³⁰, «воды, залившей огонь очага»³¹. Антропоморфный образ «воды» наряду с «горами», «камями», «деревьями», оплакивают расставание с людьми:

Гара сууларынг, сытылып, уруп, Сарнау кюйлерин буралла ³² . <i>Кёчюнчюлюк</i>	Нарзанные источники, переживая, убиваясь, Плачевную песню заводят. <i>Выселение</i>
--	---

Интенсивность горя нередко подчеркивается цветовой символикой:

Шорхулдап келиучю кёксюл Кьобан Энди кьызыл кьан болуп келеди ³³ . <i>Ой, кьарачай миллет</i>	Голубая река, которая текла с журчаньем, Теперь течет, превратившись в красную кровь. <i>Ой, карачаевский народ</i>
--	---

Неизбывно желание спецпереселенца коснуться хоть капли горной воды, воспринимающейся как живительный эликсир, знак метафизического соединения с родной землей:

Ёлсем, кьабырыма бир суу тамызыгыыз Элимде тауну сууундан ³⁴ . <i>Биз жарлыланы кёчюрюп келелле</i>	Если умру, капните на мою могилу Водой из горной речки моего села. <i>Выселяют нас, несчастных</i>
--	--

Жарты стакан суу бир ичер эди Кьарачай Кьобанны сууундан ³⁵ . <i>Аллах айтса</i>	Хоть бы полстакана воды выпить Из карачаевской реки Кубань. <i>Даст Аллах</i>
---	---

Сказители, пишущие о воде, словно фиксируют трагическое положение народа, окропленного «мертвой водой». Судя по текстам, из состояния погруженности в «клиническую смерть» их способна вывести живительная влага родных гор:

Ауругьанлагьа дарман болурелле Кьарачай таулары суулары ³⁶ . <i>Тюшомде алай кёргенем</i>	Для больных лекарством стали бы Карачаевские горные воды. <i>Привиделось мне во сне</i>
--	---

Гиперболизированный образ воды выражает степень народного горя:

Мен макьаладан сууаплыкь алдым Ах, жилий-жилий, кёл эте ³⁷ . <i>Узакь Азияны жьыры</i>	Я доброе (богоугодное дело) сделала для лягушек, Ах, плакала-плакала, создала озеро (из слез). <i>Песня далекой Азии</i>
--	---

Кьартларыбызны жилиямукьлары Ой, Кьазахстанда кёл болду ³⁸ . <i>Кел, халал тенгим</i>	Наших стариков слезы Ой, в Казахстане образовали озеро. <i>Приди, мой добрый друг</i>
--	---

Рытье канала для воды в пустынном крае из конкретно-событийного факта превращается в метафорический образ горя, сопрягающего идею подневольного труда с могилой:

Тенглерим бла мен жангы жерде Суу салыргьа канал кьазама. Артыкьлыкьлагьа жюрегим кюе, Тарыгыуларымы жазам ³⁹ . <i>Тарыгыуларымы жазам</i>	С друзьями я на новом месте Рою канал для проведения воды. С сердцем, сгорающим из-за насилия, Пишу свои жалобы. <i>Пишу о своих страданиях</i>
---	---

Метафорическое понятие «память воды» приобретает буквальное значение, если с водой соотнести фиксирующую функцию чернил, извечно применяющихся человечеством. Вот как изгнанник-летописец обыгрывает «объем памяти» воды:

Тенгизни сууу шакьагьа жетмез Кёргенлерими жазаргьа ⁴⁰ . <i>Тарыгыуларым</i>	Воды моря для чернил не хватит, Чтобы записать то, что я видел. <i>Страдания</i>
---	--

После возвращения на родину вода наряду с воздухом играет перестепенную роль в соединении расколотого мира:

Ата журтубузгъа къайтып келгенбиз,
Къобан сууундан жутугъуз⁴¹.
Бир бирни иги тутугъуз

Мы вернулись на родную землю,
Глотните воды из Кубани-реки.
Берегите друг друга

У К. Кулиева есть аналогичный образ. Без причащения воде, как к каналу, связывающему человека с родными горами, счастье обретения родины до конца не осмысливается:

Буз кибик сууукъ сууларынгадан
къандым,
Сени тансыкълап, жиялдым, къууандым⁴².
Туугъан эсериме

Я жажду утолил твоими ледяными
водами,
Обнимая тебя, плакал, радовался.
Родной земле

Герой различает вкус и запах родной воды, ощущая, что она пахнет лесными орехами⁴³.

Представление о воде, как тяжелой материи, тянущей вниз, поглощающей и растворяющей всё живое в своей утробе, получает художественную реализацию в парадигме «волжского образа», как мы его условно назвали. Дело в том, что в первые же часы выселения среди депортируемых распространяется молва о том, что товарняки с людьми в результате испытания нового моста будут отправлены на дно Волги. Этноколлективным бессознательным данное сведение воспринимается чрезвычайно обостренно и мгновенно оформляется в стойкий неомифологический символ народной трагедии. Здесь в первую очередь скаывается архетипическое восприятие горцами воды как возведенной в степень полярной противоположности верха, ее связанность с идеей смерти, могилы.

Элтип суугъа къууп къоймасала,
Азиягъады, дейле, бир жолу⁴⁴.
Къызчыкъла къабыр къазалла

Если нас не утопят в воде,
Говорят, одна дорога – в Азию.
Девочки копают могилы

«Суудан сау ётдюр», – деп, тилек
тилейдиле
Жарлы Къарачайны къартлары⁴⁵.
Жиямай, къалай тураим?

«Дай нам живыми перейти воду», –
молятся
Несчастные старики Карачая.
Как мне не плакать?

Жанларыбызны къоркъуу бийледи,
Волгадан ётген заманда⁴⁶.
Кишини хапары болмай турганлай

Наши души сковались страхом,
В момент перехода через Волгу.
Никто не ожидал

Башымы суугъа нек атмагъанем,
Волгадан ётген заманда⁴⁷?
Аллах айтса

Почему я не бросилась в воду,
Когда пересекали Волгу.
Даст Аллах

Кёллерим къандан толалла,
Волга суууна къарасам⁴⁸.
Жорегим ачы чанчады

Мои глаза наполняются кровью,
Когда смотрю на Волгу-реку.
Сердце остро колет

Ма биз ол халда, ой, жияй-улуй,
Эдил сууундан ётгенбиз⁴⁹.
Кёчгенни, келгенни жыры

В таком духе, ой, плача, рыдая,
Мы перешли реку Эдил (Волгу).
Песня выселения и возвращения

Сиз эки мурдар оноу этдигиз,
Бизни кемелеге жыяргъа,
Сабийлени, къартны – бир жан
къалдырмай,
Элтип, Волга суугъа къуяргъа⁵⁰.
Туугъан эсуртуна къайтханды Къарачай

Вы, двое убийц, приняли решение,
Посадить нас на корабли,
Детей, стариков – не оставляя
ни души,
Отправить, выбросить в воду Волги.
На родину вернулся Карачай

«Волжский комплекс» показывает, что в сознании народа переправа через реку, окончательно оторвавшая от родины, осмысливается не как избавление, а как метафизическое погружение на дно бытия. В контексте выселения народа из всех архетипических значений реки детерминированно извлекается представление о ней как о тяжелой, тянущей вниз, опасной материи.

С этноонтологической закономерностью К. Мечиев, поэт с асценциональным комплексом, трактует «воду» как нижний слой мироздания, поглощающий всё то, чему не дают взлететь, возвыситься. Об этом стихотворение «Бедная Абидат» («Жарлы Абидат»), в котором за сюжетом о молодой утопленнице проглядывает авторское сожаление о социальной недооценке любви в обывательской среде⁵¹. Образом перевернувшейся лодки герой выражает горечь неразделенной любви в стихотворении «К тебе на лодке»⁵². Физическая кончина человека, равно как и духовная, ассоциирована К. Мечиевым с погружением на морское дно в его афористическом двустишии:

Дуния деген алай ачы тенгизди, –
Анда кимни кемелери батмагъанды?⁵³
Дуния

Мир – такое горькое море, –
Чьи корабли там не тонули?
Мир

Как царство мрака, осмысливается вода ссыльной героиней Т. Зумакуловой, которая идентифицирует себя с «камнем, упавшим в воду», навсегда «лишенным возможности выбраться наверх к свету»⁵⁴. В том же тексте говорится о «море, поглотившем целый корабль людей»⁵⁵. Судя по многим стихотворениям, у героини Т. Зумакуловой, идентифицирующей себя с «воздушной сущностью», ярко выражен подсознательный страх отяжелеть, утонуть:

Жашау тенгиз эсе,
Хар жюзюп баргъан
Батарыкъ эсе
Бир кюн тюбюне,
Жокъ эсе аны
Башында къаллыкъ,
Нек барады жюзген
Къоша жюгюне?⁵⁶

Жашау тенгиз эсе

Если жизнь – это море,
Если каждый пловец
Утонет
Однажды (вниз),
Если нет (того),
Кто останется на поверхности,
То почему плывущий продолжает
Увеличивать свою ношу?

Если жизнь – это море

У Кайсына Кулиева смертные мотивы, связанные с водой, отчетливо проявляются в «Плаче медведицы, медвежат которой унесла река», «Беснуется угрюмый океан», «На Сиваше», «Я задохнусь однажды под снегами». «Ранний» романтичный Кулиев свой идеал мужественного человека видит в образе капитана, который *тонет*, «не вынимая трубку изо рта»⁵⁷. Герой стихотворения Кулиева «Ночью в ущелье» близок к тому, чтобы сбиться с дороги из-за того, что «не может поднять сильно намокшие от ливня ресницы» (кирпиклерим асыры суудан кётюралмайма)⁵⁸. Приведенная мифологема воды на микроуровне показывает поэтическое воплощение тяжелой, давящей, отделяющей от света ипостаси воды. Дисцензиональные свойства воды находят отражение в лаконичном стихотворении М. Ольмезова:

*Ауурду бюгюн кез жашым,
Ауурду... Тобукъландырырча!⁵⁹
Ауурду бюгюн*

*Тяжела сегодня (моя) слеза,
Тяжела... Способна поставить на колени!
Тяжела сегодня*

Осмысливая трагическую смерть испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки, А. Байзуллаев называет его «великим певцом, чье слово *утонуло* в источнике Айданамар» (О, Айданамар шауданда сёзю батхан чынтты жырчы)⁶⁰. В художественном представлении А. Созаева отрезок прожитого времени является частицей «утонувшего судна»:

Менден къачып ётедиле,
Ётедиле ыйыкъла.
Къайнагъан тенгизледе уа
*Батадыла къайыкъда*⁶¹.
Къанат къагъып кетедиле

От меня скрываясь, убегают,
Убегают недели.
И в кипящем море
Тонут в лодке.
Взмахнув крылами, удаляются

Смертная семантика концепта «вода» имеет очень яркое выражение в стихотворении И. Бабаева «Бабочка» («Гёбелек»), представляющем дисцензиональный «гидромотив» в его вершинном варианте:

Гюл сыфатлы гёбелек,
Баргъанлай къанат къагъа,
Бир шош тургъан, тегерек
Кёлчюкге тошоуп къалды.
Къалай тошгенин ары
Болалмадым эслерге,
Суудан чыгъардым аны,
Къоркъа, къолда эзерге.
Къанатлары кепчисин
Деп да турдум бир белек.
Бу терелигим кечилсин –
Учалмады гёбелек!⁶²

С обликом цветка бабочка
Летала, порхала крыльями,
(Вдруг) в притихший круглый
Пруд упала.
Как она туда упала,
Я не уследил.
Из воды ее вытащил,
Боясь поранить рукой.
Думая, пусть крылья обсохнут,
Я ждал долгое время.
Да простится мое заблуждение –
Не смогла взлететь бабочка!

В этом стихотворении отпечатались глубинное этноархетипическое представление о воде как нижней, опасной, разрушительной стихии, способной притянуть к себе и утопить легкое, духовное, воздушное. Бабочка, как и птица, в карачаево-балкарской символической системе воплощает космический или человеческий дух. Подобный символизм предопределяется легкостью передвижения, свободой парения бабочки, отмеченной знаком воздуха.

Своеобразный эстетический заклон очень сильно выраженной в национальной поэзии парадигме «утопления» пытается поставить А. Бегиев в стихотворении «Лодка жизни». Вначале автор преднамеренно апеллирует к содержанию, идейно-тематической сфере сложившегося мегатекста о «тонущих». Интертекстуальная связь с основным источником, кязимовским стихотворением о корабле, подчеркивается в том числе и эпиграфом «Мир – это такое горькое море». Вроде бы ничто не предвещает переосмысления содержания имитируемого текста, вполне вписывающегося в русло традиций. Однако решающую роль играет новый метакод, увиденный и распознанный в самом языке, внутри ключевого слова. Лингвистически проницательный автор в структуре слова «батарыкъма» (я утону) различает «протестующую» лексику «тарыкъма» (не жалуйся), которая своим повелительным наклонением опровергает прежний смысл. К сожалению, стержневые строки этого оригинального стихотворения, построенные на игре слов, принадлежат к категории непереводающихся:

Бюгюн толкъунну жыра барама,
Тамбла уа, эшта, ба... «Тарыкъма!»⁶³

Сегодня, рассекая волны, плыву,
А завтра, бесспорно, я *уто*...
«Не жалуйся!»

В символически емком двустишии можно усмотреть художественное воплощение закона «отрицание отрицания». А с другой стороны,

здесь карачаево-балкарское преломление гамлетовского вечного вопроса «быть или не быть», на который лирический герой А. Бегиева дает совершенно определенный ответ, связанный с осмысленным преодолением фатализма.

Завершая раздел о смертельном компоненте концепта «вода» в национальной поэзии, хотелось бы обратить внимание будущих исследователей по этноонтологии на следующий момент. В современном языке балкарцев и карачаевцев стертые метафоры *кюн батды* (солнце утонуло), *жұлдуз батды* (звезда утонула) сохранили архаическое представление о конце бытия небесных светил как процессе погружения в водную стихию. Для сравнения: в русском языке «солнце зашло», «звезда закатилась». С этой точки зрения примечательна также семантика глагола *кептир* (высуши), в котором «сухость» рассматривается как результативное придание вещи определенной формы (кеп), как «уход» предмета от хаоса к порядку.

Достаточно репрезентативно представлен в карачаево-балкарской поэзии традиционный для мировой мифологии мотив воды с очищающим, возрождающим действием. Языческое ритуальное купание в священных источниках, мусульманское омовение имеют не только гигиеническое, но метафизическое значение, соотносящееся с изгнанием злых духов, обновлением тела и духа, смыыванием грехов. Не случайно, в мировой «водной культуре» принято искупать человека при появлении на свет и омовением же завершается его жизненный путь.

К соблюдению норм систематического омовения, имеющего не только физиологическое, но и символическое значение, призывает поэт-проповедник К. Мечиев, трактующий воду как средство избавления от всего косного, разлагающегося, нечистого. Подразумеваемая под «домом» внутренний мир человека, поэт пишет:

Боран урмай, суу элтмей,
Чириген юй жангырмаз⁶⁴.
Азатлык деген тэзер

Если выюга не ударит, вода не унесет,
Гнилой дом не обновится.
Терпение ради свободы

В нравоучительном стихотворении с характерным названием «Чистота» («Тазалыкъ») автор поет гимн воде, абсолютизируя чистоту как силу, которая «облагораживает кровь» и «сдерживает плоть от порочных деяний» (харамдан тыйылыр хар санынг)⁶⁵. Однопорядковым можно считать стихотворение, посвященное кумгану, специальному сосуду с водой, предназначенной для ритуального омовения. В монологической речи автора воздается дань сакральному предмету, приобщающе-

му человека к вере посредством воды, освященной, пропущенной сквозь узкое (вертикальное!) горлышко кумгана⁶⁶. Кстати, переводчик С. Липкин в русском тексте допускает смысловую неточность, заменяя «кумган» на «кувшин» и «наполняя» его питьевой водой⁶⁷.

Произведением о магическом свойстве воды, способной, очищая, даровать человеку чувство примирения с самим собой и миром, можно назвать стихотворение К. Кулиева «Женщина купается в реке». Особую роль в нем играет феминная заряженность, наполняющая конкретный сюжет об омовении женщины философскими мыслями о гендерной симметрии мира, о единении космоса и личности. Идея гармонизирующей силы воды подчеркивается смежной рифмической цепочкой. Аллитерирующий «водный» звук «у», повторяющийся в тексте 29 раз, иногда в удвоенном или утроенном варианте (сууда, жууунады), усиливает впечатление реальности «промыывания» каждой мельчайшей частицы мира. По художественной логике стиха вода стирает все «случайные черты», обнажая истинную, первоначальную сущность бытия, в котором «нет печали, смерти, тюрем, бесплодной земли и войны»⁶⁸.

Сходного художественного эффекта добивается Кулиев в стихотворении «Люблю я свежевымытые окна». Вода превращает стекло в некий магический кристалл, убирающий из поля зрения суетное, мало-значимое. И наоборот, к взору героя привлекается то, что составляет основу бытия: зеленые холмы, облака, скалы, орел, цветы, дети, дома соседей, рассвет, теплый дождь⁶⁹. Интересно, что в авторской трактовке чистота стекла усиливает и слух, благодаря которому четко воспринимается и акустическая информация, отсутствующая в гораздо более «приглушенном» переводе Н. Гребнева⁷⁰.

Образом «непостижимого фантома жизни» называет воду Г. Мелвилл, убежденный в том, что «вода и размышление навечно неотделимы друг от друга». По мнению мыслителя, «киньте меланхоличного человека в любой точке суши, и он придёт к воде»⁷¹. О том, какую роль играет вода в процессе личного самоанализа и миропостижения, можно судить по тому факту, что у каждого поэта, как правило, обнаруживается своя «онирическая речка», с которой связываются «потoki сознания».

Мифомотив «вода-текст» не столь сильно акцентирован в карачаево-балкарской поэзии, как «камень-текст», но им также порождены некоторые интересные образы. С максимальной определенностью высказывается герой К. Кулиева, перед которым «поэмой течет река»⁷². О том, что вода – носитель эзотерической информации и сила, одаривающая музыкально-поэтическим вдохновением, свидетельствует ге-

рой А. Байзуллаева, различающий в журчании воды «звуки, извлекаемые Тейри из струн морских волн» (Тейри бармакълары тийген къълны ёнюн къатлайдыла чыран суула)⁷³.

В системе «водных» образов карачаево-балкарской поэзии важную роль играет «дождь», позитивная коннотация которого обусловлена его небесным происхождением. Фольклорная память народа сохранила магиообрядовые тексты (термин Х. Малкондуева), приуроченные к вызыванию дождя. Вот один из них:

Жауун, жауун, жау, жау,
Жаулу гютто берейим,
Къуй, къуй, къуйсанг а,
Къуймакъ къалач берейим.
Жау, жау, жаным, жау!
Арпа унла къуайым,
Чыпчыкъ болуп учайым⁷⁴.

Жауун

Дождь, лей, лей, лей,
Я тебе дам масляную лепешку,
Поливай, поливай, если польешь,
Я дам яичный калач.
Лей, лей, душа моя, лей!
Я насыплю (тебе) ячменную муку,
Взлечу, став птицей.

Дождь

Древний заклинатель методом мистического соучастия призывает водную стихию, «повторяя за ним», обернуть слова в действие и все перечисление блага послать на землю. Интересно появление в семантическом поле дождя «птицы», полет которой, по замыслу заклинателя, должен спровоцировать нисхождение на землю небесного посланника, союзника творца.

Неизменная повторяемость дождя усиливает ощущения извечности бытия: герой А. Байзуллаева, глядя, как «дождь, видевший нартов, омывает кругие скалы», постигает смысл «собственного бессмертия»⁷⁵. Многие авторы наделяют дождь нравственным чувством. В стихотворении А. Додуева «Идет дождь» «небесная вода» гасит пламя огнестрельного оружия, предотвращая войны⁷⁶.

Вода дождевых потоков способна, очистив память от случайных наслоений, выявить утерянную во тьме веков историко-художественную истину. Эта концепция ясно выражена во многих произведениях Кулиева, в том числе, стихотворении «В городе Констанце дождь идет», где каждый рефренный повтор одноименной строки усиливает яркость впечатления от встречи с Овидием Назоном, римским поэтом-философом, трагическая судьба которого суггестивно соотносится с жизнью Кязима Мечиева.

Смысловая трактовка «родника» в современной карачаево-балкарской поэзии перекликается с традицией, заложенной нартским эпосом. Родник, в сущности своей подземный объект природы, для горца при-

тягателен своим врожденным усердием вырваться наверх, к солнечному свету. Подчиняясь универсальному закону вертикали гор, он отрицает тьму, низ, глубину земного лона. В художественной версии Р. Табакоева «родник, тысячу лет сверливший камень», высшую форму своего счастья видит в том, что он все-таки «вышел к свету и напоил человека»⁷⁷.

Реализация творческих возможностей человека – одна из магистральных тем в творчестве карачаево-балкарских поэтов. В её выражении авторы нередко прибегают к мифообразу воды, чаще всего противопоставляемому определениям «засохший», «неподвижный», «безжизненный». С наибольшей выразительностью эта проблема воплощена в стихотворении К. Кулиева «Печаль засохшего колодца». Автор оперирует понятиями «переживание» (жарсыу), «тревога» (къайгы), «горе» (ачыу), «скорбь» (бушуу), «несчастье» (къыйынлыкъ), чтобы показать всю полноту трагедии обезвоженного колодца, онтологическая несостоятельность которого приводит к духовной гибели не только его самого, но и всё его окружение: травы, деревья, камни, облака, горы. Здесь просматривается идея взаимосвязи всего сущего на свете, выраженная «акваязыком». По мнению автора, нераскрытый талант даже одной личности приводит к колоссальному обеднению мировой культуры.

Бросается в глаза, как герой Кулиева – в соответствии с панвертикальным мышлением горца – при описании колодца (родника) «не погружается» в земную глубину, оставаясь в воздушном пространстве. Для сравнения: в представлении героя Экзюпери родник «скрывается», он – «клад земли»⁷⁸. Еще более «дегравитирован» родник у О. Уянова, который одухотворяющую красоту водного источника связывает не с токами или с жилами земли, а с отраженным в воде «звездным небом, луной». Характерно, что, прикасаясь губами к воде, герой «целует звезды» (Уппа эте жулдузланы, шауданладан ичдим)⁷⁹.

Сопоставительный анализ показывает, что мифологемы «родник», «колодец» в архетипическом значении «кладезь мудрости», «источник знаний» имеют сильную позицию в системе русской культуры. В миропонимании балкарцев «вода» слабее связана с концептом «ум», (знание). Здесь эта функция «передоверена» горе – *акъыл тебе* (холм ума), дереву – *акъыл токьмакъ* (дубина ума). Последнее выражение служит выразительнейшим примером этноонтологического смещения в разных культурных системах: русское «дубина» подразумевает отсутствие ума, в отличие от балкарской «дубинь», имеющей прямо противоположное значение. Из «ментального» ряда можно назвать единственное

«аквагенное» выражение *сууча окъуйду* (читает как вода), но и здесь перенимается лишь скоростная характеристика воды.

Культурологема *шаудан* (родник) в карачаево-балкарской культуре больше интерпретируется как источник любви и творческого вдохновения. Почти полвека ею номинируется рубрика молодежной газеты, посвященная молодым литературным дарованиям республики. В поэме К. Мечиева «Тахир и Зухура» родник фигурирует как первоисточник любви: молодые поят друг друга родниковой водой, зачерпнутой ладонями. При этом юноша исполняет песню, в которой сила взаимного чувства метафоризируется водными образами:

Зухура – жаным, бугагъым, Сууда жоюзген дуудагъым. Сенсиз къалса дунияда, Къуру болур мени жаным! ⁸⁰	Зухура – моя душа, мой небесный жеребенок, Плывущая в воде лебедь, Если останется без тебя, Моя душа засохнет!
--	---

Заявленный в нартском эпосе мотив воды, испытующей дух человека на прочность, широко разворачивается в современной поэзии. Среди других древними сказителями описываются следующие «водные испытания»: надо «погрузиться в зимнюю стужу в ледовое озеро, пробыть там 5 дней и, когда озеро замерзнет, лед взломав, выйти»⁸¹. Или же закаливающая процедура для коня: «Одну ночь Карашауай оставлял его среди ледников и приучал спать среди льдов, вторую ночь он оставлял его в реках (или) глубоких озерах. Днем привязывал среди пустыни. (Так Карашауай) научил своего коня переносить любой зной, холод и ветер»⁸².

В поэтических текстах К. Мечиева, И. Семенова, И. Бабасва, М. Мокаева, молодых авторов различимы нартские «водные» интертексты. Многочисленны эпизоды, где вода, воплощенная в форму «снега», «грозы», «тумана», «лавины», «бури», «метели», «ливня», «ледника», «сели», «наводнения» перестает быть элементом пейзажа и переходит на уровень онтологического символа. Вода в виде снега, льда, низкой температуры «пытает» героя, стремясь столкнуть его с высоты. Слабых духом она уничтожает, растворяет в себе, но сильные, не покорившиеся ей в схватке, празднуют победу вместе с ней. Та же вода участников этих ледовых, снежных «одиссей» в конце отпаивает «нарзаном, чаем, бузой, айраном», воспринимающимися как вино из кубка победителя.

Для героя К. Кулиева преодоление водного потока выступает как наиболее напряженный отрезок в сложном процессе «индивидуации личности» (К. Юнг). Рубиконом может быть Сиваш, который покрыв-

ают «живыми мостами» («На Сиваше»), маленький ручей, через который нужно пройти, чтобы встретиться с любимой («Три песни Лейле»), им может быть «столетний ледник» («Перевал»). О значимости символики «переправы» в «водной» поэтике К. Кулиева говорит нарицательное употребление античного концепта «рубикон» в одноименном стихотворении.

На наш взгляд, в разделе, посвященном метафизике воды, уместно обратиться к концепту «слеза», семантическое поле которого поддерживается глаголами-ассоциатами «плакать», «рыдать», «причитать». Вопреки расхожему представлению о том, что «горцы не плачут», мотив слез широко распространен в текстах карачаево-балкарской поэзии. В нартском эпосе «слезы» нередко трактуются как образное воплощение атмосферного явления: «когда Луна плачет, из ее глаз льются дожди»⁸³; «Дожди – это слезы нашей матери. Она переживает за нас, думает, что нас тоже съел дракон, плачет»⁸⁴; «И с тех пор над волнами красногрудая чайка летает, по убитому брату жалобно рыдает»⁸⁵; Первопричиной слез может быть осознание несовершенства мира: «Алауган так плачет, что горы и камни содрогаются»⁸⁶; «Алауган вскочил, его лицо было мокро от слез»⁸⁷.

Опосредованное представление о концептуальном значении слез в эстетике нартского эпоса можно получить, судя по тому, что «сложные кюя (песни-плача) по погибшему герою мыслится в эпосе неотъемлемой частью погребального обряда»⁸⁸. В тексте нартского эпоса встречается весьма примечательный эпизод: мужчинам физически не удается поднять с земли тело умершего героя (Жёнгера), пока его сестра Гоша не приходит и не оплакивает его с причитаниями⁸⁹.

Герои К. Мечиева в основном проливают слезы из-за неразделенной любви. В наибольшей степени это касается ориентальных поэм автора («Тахир и Зухура», «Бужжигит») и любовной лирики, испытавших влияние литературных традиций Востока, согласно которым чувства описываются раскованнее, чем принято в эстетике гор. Элементы сентиментализма в образе Тахира, самого «слезобильного» героя в горской литературе, художественно оправдываются идеей переустройства мира и высвобождения естественных чувств.

В современной карачаево-балкарской поэзии нет деления на одушевленные и неодушевленные предметы, на творческую силу «плача» способна каждая частица мироздания, для которой «слеза» – эмпатическое послание миру, знак переживания, соучастия, душевного содействия. Подобный семантический комплекс «слез» соотносим с «раной». В определенном смысле «слеза» выступает как атрибут «души», ра-

ненной извещением о боли мира. Подтверждением данного положения служит карачаево-балкарская идиома *кёлом толгъанды* – «озеро (души) переполнилось», в семантическую структуру которой «слеза» входит как визуализированное сострадание. «Когда дух тяжелеет, он превращается в воду»⁹⁰ – данная юнговская характеристика очень близка карачаево-балкарскому представлению о концепте «слеза».

Относительно символики слез стоит учитывать и аристотелевский эффект «катарсиса», оказывающего просветляющее, «разрешающее» действие. Ю. Борев называет слезы эмоциональным кристаллом, сквозь который «отчетливей проступают истина и фальшь, добро и зло, сам смысл человеческого существования»⁹¹. Общностью человеческого мышления можно объяснить переключку подобного воззрения с трактовкой К. Эстес, называющей слезы «линзами, благодаря которым мы обретаем новое видение, новую точку зрения»⁹². В контексте изложенного весьма примечательно, что высшей формой человеческой трагедии в карачаево-балкарской лирике выселения называется предельная ситуация, когда «нет слез»:

Ёлгенлерине жилиу этмейле, Кёзлеринден чыкъмайды <i>жилямуь</i> ⁹³ . <i>Къызчыкъла къабыр къазадыла</i>	(Они) мертвых не оплакивают, Из глаз не выходят <i>слезы</i> . <i>Девочки копают могилы</i>
--	---

Следует обратить специальное внимание на связанность «воды» в концептосфере горца с категорией времени. В качестве безошибочного «измерительного прибора» прожитых лет карачаево-балкарец применяет своеобразные метафизические «водяные часы» (адамны ичер суу), отмеривающие для каждого человека строго определенное количество питьевой воды. Вот как герой К. Мечиева сверяет конечный час своей жизни по «гидрочасам»:

<i>Ичер сууум тауусулур, Ёном, ауазым бузулур, Къарт парийим, биллп, улур, Жамауат агъач ат къурур</i> ⁹⁴ . <i>Таукел этейик биз бюгюн</i>	<i>Предназначенная мне вода закончится, Мой облик, мой голос переменятся, Мой старый пес, узнав (об этом), завоет, Соплеменники соорудят деревянного коня. <i>Держать сегодня равнение на гору</i></i>
--	--

Именно так – «Ичген сууум» назвал свой поэтический сборник С. Гуртуев, вкладывая в название смысл «испитой воды», «чаши бытия», «прожитого срока», предназначенного Богом для отдельной личности.

Во многом карачаево-балкарской поэзии близка кораническая трактовка воды, которая воспринимается как метафора духовной пищи.

Так, в стихе 20 главы 2 Корана читаем: «Он (Господь) разостлал для вас землю, как ковер, а небеса, как покров; низводит с неба *воду* и ею возвращает плоды для вашего пропитания»⁹⁵. Но как это нередко бывает, тотальное обращение к образу не обходится без случаев сниженной, травестированной его интерпретации. Извращенный вариант потребления воды человеком многократно описывается авторами, связывающими крушение нравственных устоев бытия с подменой чистой «божественной воды» на духовную отраву. С большой художественной глубиной это удается сделать А. Байзуллаеву в «Звнящей балладе» («Зынгырдагъан баллада»). Приведем из нее всего лишь две строки, поляризованность которых обозначает два типа отношения человека к воде:

Манга <i>аракъы</i> къуйдула да Кеслери уа <i>шаудан сууну</i> ичдиле ⁹⁶ .	Они мне налили <i>водки</i> , А сами выпили <i>родниковой воды</i> .
--	---

Балкарский поэт сделал подзаголовок к названию своей баллады – «Завещание Вийона». Аллюзия на творчество французского поэта-парадоксалиста XV в. Франсуа Вийона, автора знаменитого стихотворения «От жажды умираю над ручьем», подключает к балладе Байзуллаева важный философско-ассоциативный комплекс трагедии загубленной жизни из-за удаленности от «духовного ручья». Поэт мастерски показывает дистанцированность своего героя с помощью синтаксических средств: пассивная конструкция «они мне налили» подчеркивает безволие, бездействие личности. Б. Гуртуевым также описывается трагедия морального разложения человека, «продающего честь за шайтанскую воду»⁹⁷.

К. Мечиев в лирической поэме «Тахир и Зухура», прибегая к образу «воды», показывает человеческую трагедию в форме «духовного каннибализма»:

Ичерге суу жокъмуду, – Адам <i>къаны болмаса</i> ? ⁹⁸	Неужели нет <i>воды</i> (чтобы выпить), Кроме человеческой <i>крови</i> .
---	--

В этом риторическом вопросе главной героини отмечается кризис гуманизма, вновь выражающийся через идею подмены божественной воды на бесчеловечный суррогат.

Третий пример, который мы хотим привести, связан с нартским эпосом. Здесь нас заинтересовала история порочного кузнеца, который, плюнув вверх на белую стену (потолок) спальни, оставляет на ней не-

смывающеся черное пятно⁹⁹. В этой глубоко символической картине любовь трактуется как чистое, небесное, высокое, а черный плевок – действие низших темных сил, плюющих в источник, из которого пьют. Здесь вновь обращает на себя внимание особенность художественного пространства, упорядоченного по законам «вертикальной» поэтики.

Согласно поэтической концепции карачаево-балкарских авторов, дихотомия «вода–благо», «вода–зло» решается силой человеческого разума и воли. Статусом выраженного «водного» метакода обладает один из онтологических самых значимых отрывков нартского эпоса. В решающий, жизненно важный момент у Ёрюзмека есть выбор: пить отравленное зелье или отвести его в сторону вертикальной трубкой¹⁰⁰. Характерно, что в некоторых версиях «ядовитую жидкость» принимают в себя «орлиные перины» (кьуш тёшекле), спасая жизнь человеку¹⁰¹.

Раздел, посвященный исследованию «аквагенных» особенностей карачаево-балкарского художественного мышления, показывает следующее:

1. Признак амбивалентности, имеющийся в физической природе воды, обнаруживает себя и в ее художественно преломленном образе.

2. Анализ «аквагенного» дискурса карачаево-балкарской поэзии выявляет многозначность образных трактовок воды, среди которых приоритетными являются «вода–источник жизни», «вода–текст», «вода–тест», «вода – символ обновления», «вода – мерило времени».

3. Степень «водонасыщенности» текстов и положительная коннотация «воды» в определенных жанрах зависимы от интенсивности влияния восточных литературных традиций.

4. Среди множества других универсальных «гидромотивов» в карачаево-балкарской поэзии акцентированно выделяется смертельный мотив воды, обусловленный этноимперативом вертикали, определяющим воду в горской концептуальной системе как темное, нижнее, тяжелое, опасное для жизни.

Примечания

¹ Мифы народов мира. М., 1992. Т. 1. С. 240.

² Нарты. С. 302.

³ Там же. С. 418.

⁴ Там же. С. 421.

⁵ Там же. С. 417.

⁶ Там же. С. 306.

⁷ Правдивцев В. Волосы – источник уникальной информации // Наука и религия. 2003. №12. С. 42.

⁸ Нарты. С. 484.

⁹ Там же. С. 507.

¹⁰ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 130.

¹¹ Нарты. С. 511.

¹² Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 3. С. 159.

¹³ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1993. С. 180.

¹⁴ Нарты. С. 592.

¹⁵ Там же. С. 542.

¹⁶ Цит. по: Маслова В. Когнитивная лингвистика. Минск, 2004. С. 39.

¹⁷ Карачаево-балкарско-русский словарь. М., 1980. С. 574–575; Малкъар тилни школ фразеология сёзлюгю. Нальчик, 1994. С. 179–181.

¹⁸ Личный архив автора.

¹⁹ См., например, Нарты. С. 506.

²⁰ Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 114.

²¹ Кёчгюнчюле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 328.

²² Кулиев К. Человек. Птица. Дерево. М., 1985. С. 22.

²³ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 2. С. 248.

²⁴ Табакъсойланы М. Чарс. Нальчик, 1995. С. 111.

²⁵ Уяланы О. Жер – алам инжиси. Нальчик, 2003. С. 28.

²⁶ Байзуллаев А. Жулдуз сюрюуле. Нальчик, 1979. С. 11.

²⁷ Там же. С. 13.

²⁸ Зумакъулланы Т. Сайламала. Нальчик, 1994. С. 291.

²⁹ Кёчгюнчюле эсгертмеси. С. 69.

³⁰ Там же. С. 171.

³¹ Там же. С. 329.

³² Там же. С. 41.

³³ Там же. С. 59.

³⁴ Там же. С. 106.

³⁵ Там же. С. 112.

³⁶ Там же. С. 173.

³⁷ Там же. С. 117.

³⁸ Там же. С. 202.

³⁹ Там же. С. 120.

⁴⁰ Там же. С. 142.

⁴¹ Там же. С. 214.

⁴² Там же. С. 285.

⁴³ Там же. С. 313.

⁴⁴ Там же. С. 70.

⁴⁵ Там же. С. 77.

⁴⁶ Там же. С. 107.

⁴⁷ Там же. С. 111.

⁴⁸ Там же. С. 155.

- ⁴⁹ Там же. С. 169.
⁵⁰ Там же. С. 191.
⁵¹ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Нальчик, 1989. Т. 1. С. 287.
⁵² Там же. С. 139.
⁵³ Там же. С. 334.
⁵⁴ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 331.
⁵⁵ Там же. С. 341.
⁵⁶ Зумагъулланы Т. Сайламала. С. 232.
⁵⁷ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 1. С. 220.
⁵⁸ Там же. С. 57.
⁵⁹ Ёлмез М. Жашырын тала. Нальчик, 1991. С. 48.
⁶⁰ Байзулла А. Жаннган жулдузла. Нальчик, 1985. С. 13.
⁶¹ Малкъар поэзияны антологиясы. С. 445.
⁶² Бабаланы И. Иги къууум. Нальчик, 1996. С. 21.
⁶³ Бегиланы А. Сёз. Нальчик, 2001. С. 13.
⁶⁴ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 1. С. 304.
⁶⁵ Там же. С. 242.
⁶⁶ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 2. С. 229.
⁶⁷ Кязим. Стихи, поэмы. Нальчик, 2003. С. 143.
⁶⁸ Къули К. Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгъы. Нальчик, 1981. Т. 2. С. 174.
⁶⁹ Там же. С. 328.
⁷⁰ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 2. С. 225.
⁷¹ Мелвилл Г. Моби Дик. М., 1982. С. 42.
⁷² Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 95.
⁷³ Байзулла А. Жаннган жулдузла. С. 79.
⁷⁴ Малкъар поэзияны антологиясы. С. 46.
⁷⁵ Байзулла А. Жаннган жулдузла. С. 16.
⁷⁶ Додуланы А. Черек. Нальчик, 1988. С. 29.
⁷⁷ Тагы суула. Нальчик, 1976. С. 67.
⁷⁸ Экзюпери А. де С. Маленький принц. М., 1978. С. 66.
⁷⁹ Уяланы О. Жер – алам инжиси. С. 23.
⁸⁰ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Нальчик, 1989. Т. 1. С. 163.
⁸¹ Нарты. С. 372.
⁸² Там же. С. 438.
⁸³ Там же. С. 306.
⁸⁴ Там же. С. 385.
⁸⁵ Там же. С. 578.
⁸⁶ Там же. С. 396.
⁸⁷ Там же. С. 398.
⁸⁸ Джуртубаев М. Карачаево-балкарский героический эпос. М., 2003. С. 43.
⁸⁹ Нарты. С. 533.
⁹⁰ Эстес К. П. Бегущая с волками. М., 2002. С. 292.
⁹¹ Боров Ю. Эстетика. М., 1988. С. 17.
⁹² Эстес К. П. Бегущая с волками. С. 159.

- ⁹³ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 72.
⁹⁴ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 2. С. 271.
⁹⁵ Коран М., 1993. 2 : 20.
⁹⁶ Байзулла А. Жаннган жулдузла. С. 31.
⁹⁷ Малкъар поэзияны антологиясы. С. 74.
⁹⁸ Мечиланы К. Чыгъармаларыны экитомлугъу. Т. 1. С. 228.
⁹⁹ Нарты. С. 361.
¹⁰⁰ Там же. С. 328.
¹⁰¹ Там же. С. 337.

Глава десятая

СЕМАНТИЧЕСКАЯ МОТИВИРОВАННОСТЬ ЧИСЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Несмотря на заметный в последнее время повышенный интерес к проблемам онтологической поэтики, художественная нумерология все еще остается малоисследованной областью литературоведения. Между тем *число* в тексте имеет ярко выраженную семантическую нагрузку, мотивированную мифопоэтической «прапамятью» числа. Мы в своей работе исходим из того, что любое число – это «архетип», комплекс идей, выросших в беспокойных глубинах бессознательного¹ и оформившихся в нумерологические символы. Недаром все составители Словарей символов включают в них все значимые числа с их метафизической трактовкой.

Древний человек, приравливая себя к миру, прибегает к системе чисел, позволяющей за хаосом впечатлений увидеть единый порядок, общие закономерности, которым подчиняются как структура человека, так структура природы. Создание счетной системы и философски мотивированных чисел знаменует важнейший этап в познавательной истории человечества, реально способствующий обретению экзистенциальной стабильности в мироздании. Гносеологический опыт, кристаллизирующийся в числах, выводит их на уровень метафизического кода бытия. Изначально числа используются не только для количественных измерений, но и для постижения «магической реальности». Думается, не случайно каждое число (во всяком случае, арабская цифра) в своем графическом изображении имеет форму отмыкающей части ключа: 1, 2, 3 и т.д.

По свидетельству античного философа Агриппы, «математические науки стоят в такой внутренней взаимной связи с магией и так необходимы для нее, что всякий, кто хочет заниматься магией, не зная математики, становится на совершенно неверный путь и будет тщетно стремиться, никогда не достигая желаемых результатов»².

Наукой, совместившей законы магической онтологии и математики, становится нумерология, одна из самых древних наук. Первым нумерологом по праву считается греческий философ Пифагор, убежденный, что «все в мире есть числа»³. Платон рассматривает число как сущность гармонии, а гармонию как основу космоса и человека, утверждая, что ритмы гармонии «того же рода, что и периодические колебания нашей души»⁴. Нумерология пользуется всего лишь первыми девятью числами, считающимися ментальными, духовными категориями со своим скрытым смыслом. Остальные – продукт комбинации этих основных чисел. О. Ивлиев отмечает гендерную заряженность чисел, согласно которой четные числа считались *женскими*, «вследствие этого имели женские «отверстия» (2, 4, 6, 8), нечетные считались *мужскими* и «поэтому имели «производительную часть» (1, 3, 5, 7)⁵. Девятка стоит особняком, как число, использующееся в значении «все»⁶.

Цивилизованный человек с его рациональным мышлением, «опьяненный» абстрактными формами, десемантизировал число, резко разграничив его «магическую» и «научную» составляющие. Исследователем, пытающимся в традициях платоновско-пифагорейского опыта возратить числу его собственную сущность и «извечную содержательность», и тем самым приобщить его к гуманитарным наукам, является А. Лосев, автор монографии «Миф. Число. Сущность». В разделе с символическим названием «Другая математика» А. Лосев с опорой на античную нумерологию анализирует и «возвращает на память современности» исторически сложившуюся символику чисел. Присущее античной математике свойство простоты и пластической наглядности демонстрируется преданием о пифагорейце, который задавался вопросом: какое число выражает суть данной вещи? Однозначное соответствие он находил путем раскладывания камешков по контуру изображения интересующей его вещи. По словам В.Троицкого, автора послесловия к фундаментальной работе А.Лосева, «у современной математики нельзя отнять все те достижения «чистой» мысли, что можно созерцать только умственными очами. Но где-то в самых первородных основаниях ее, к счастью, гнездится неистребимая потребность положить свое творение на ладонь и тогда... даже сам Хаос может предстать в законченном и вполне обозримом виде»⁷.

На сегодняшний день наиболее полное и концептуальное осмысление система чисел получила в небольшой, но чрезвычайно емкой статье В. Топорова, помещенной в энциклопедию «Мифы народов мира». По определению философа, «в мифопоэтических системах понятие «числа» обозначает один из наиболее известных классов знаков, ори-

ентированных на качественно-количественную оценку». Другими словами, числа характеризуются как «элементы особого числового кода, с помощью которого описывается мир, человек и сама система метаописания»⁸.

Символика чисел издревле широко используется в литературном тексте. Число, вошедшее в художественную структуру, становится многозначным мифопоэтическим символом, несущим определенную духовную информацию. Трудно себе представить поэта или прозаика, который сознательно или бессознательно не прибегает к числу как экспрессивному средству. Более того, на наш взгляд, каждая цифра – вещь настолько значимая, что даже если издадут книгу просто с пронумерованными страницами, без текста, и то получится интересное, захватывающее произведение, полное философского драматизма.

В перечисленных нами фундаментальных трудах, а также многочисленных культурологических справочниках представлена стабилизированная в коллективном бессознательном универсальная символика чисел, в целом актуальная для любой национальной культуры. Наша задача – показать этноонтологическое преломление всеобщей мифопоэтической нумерологии с выявлением чисел, «маркированных» карачаево-балкарской эстетикой. Важно понять, что в национальной «сетке» нумерологических «координат», скорее всего, сохраняется инвариантное значение чисел, которое вместе с тем подвергается парасемантической корректировке, обусловленной этноисторическим контекстом.

К сожалению, в северокавказской литературной науке вопросы художественной нумерологии до сих пор не избирались объектом специального филологического исследования, хотя многие из авторов (в особенности фольклористы) обращают в своих трудах внимание на неслучайность магических или эпических чисел в художественном тексте.

Сохранился архаичный текст детской считалки, в котором каждому числу предпосылается определенный знаковый предмет, по конфигурации напоминающий ту или иную цифру. Важно, что все предметы подобраны из ближайшего культурного окружения ребенка, и все они являются рукотворными. Идея не только внешней, но внутренней, концептуальной связанности числа с объектом подчеркивается приемом внутренней аллитерации:

Бирде-билеу,
Экиде-эгеу,
Ючде-юч жол,

В единице–точило,
В двойке–напильник,
В тройке–треножник,

Тёртде-тёмек,
Бежде-бешик,
Алтыда-ашыкъ,
Жетиде-къашыкъ,
Сегизде-сенек,
Тогъузда-токъмакъ,
Онда – оймакъ.
Абил билим,
Чыкъсын тилинг⁹.

Бирде – бешик

В четверке–бревно,
В пятерке–колыбель,
В шестерке–альчик,
В семёрке–ложка,
В восьмёрке–вилы,
В девятке–колотушка,
В десятке–наперсток.
К знанию счета
Пусть привыкает твой язык!

В единице – колыбель

Назначение данного текста не исчерпывается уроками счета. Ребенок, соотносящий силуэт цифры с предложенным артефактом, обучается основам конструкторского моделирования. Но самое главное – нумерологический текст не столько вырабатывает в формирующемся сознании онтологический баланс между абстрактным и конкретным, сколько учит не разъединять их.

Как мы покажем дальше, вопрос нумерологических предпочтений обусловлен факторами экологического, ландшафтного, историко-культурного характера и имеет прямое отношение к сфере этноонтологии. По свидетельству этнографов, «у балкарцев все *«первое»* имело особый смысл. Первый ребенок в семье (тунгуч), первый ягненок при ягнении (тёлю баш), первая борозда (биринчи сабан ыз) обладали, как считалось в народе, магической силой. По представлениям балкарцев, если у первой невестки была «счастливая нога» (огъурлу аякъ), то и появление последующих невесток должно было принести в дом добро и счастье»¹⁰.

Надо сказать, культ первичности является универсальным явлением в любой национальной культуре. Избирательное отношение к данному порядковому числительному обусловлено связью с единицей, числом, символизирующим Солнце в пантеизме и Бога во всех монотеистических религиях, в том числе в исламе. Согласно пифагорейской философии, один – «выражение первичной сущности, мистический центр, из которого произошло все сущее»¹¹. По мнению французского культуролога Н. Жюльен, «единая, первичная субстанция напоминает Квасцы, основное вещество, аналогичное Эфиру и заключающее в себе глубокую сущность вещей, их тонкую первооснову»¹². Последнее сравнение с квасцами находится в абсолютном русле карачаево-балкарского миропредставления, согласно которому всё *«первое»* обладает порождающей или притягивающей силой. С логикой «квасцов» соотносится древняя национальная традиция *«зайынга къояргъа»* – не тро-

гать первое яйцо в гнезде курицы, оставив его на расплод. В «первом» видится не только победитель пустоты, небытия, но и некий «закон сохранения» будущего прихода. Уважительное отношение к «первому» выражается в его синониме «головной» (башчы), семантически связанном с глаголом «башларгъа» (начинать).

В. Топоров, отмечая специфический характер смыслового значения «единицы» (иногда и «двойки»), поясняет, что «в ряде культурных традиций они не рассматриваются как числа и нередко соответствующие им слова даже оформляются иначе, чем другие числительные»¹³. Один из ярчайших примеров «иначе оформленного» порядкового числительного наблюдается в русском языке: «один» – «первый» (от тюркского «бир» – первый). То же в английском: «one» – «the first».

Однопорядковым является балкарское понятие «тунгуч» (первенец). Наблюдающийся культ первенца в семье связан с верой в магическую связь «тунгуча» с протоединичным творящим миром, с верой в его безусловную причастность к сфере божественного, поскольку он ближе остальных стоит к границе сокрытого. Народным воображением создано несколько мантических (гадательных) сценариев, в которых главную роль исполняет «тунгуч». Мы приведем один из самых популярных вариантов, содержащий элементы онейромантики и магической нумерологии. Суть обряда заключается в том, что первенец (независимо от пола), соблюдая полное молчание, берет воду из семи источников, семь прутьев из плетня, пересекает семь мостов. Он готовит специальное кушанье и угощает участвующих в обряде. Затем все укладываются спать, и, по поверьям, каждому снится вещий сон¹⁴.

Аналогичный мантический обряд, в котором «солирует» первенец-девушка, приводится М. Джуртубаевым. Обряд называется тузлу *гютю* (солёная лепешка). Испеченные первенцем пересолённые мучные изделия съедаются участниками обряда и наутро каждый рассказывает сюжет пророческого сновидения¹⁵. Здесь налицо наделение «первого» полномочиями проникновения в таинственный мир «высшей правды».

Фразеологический лексикон с компонентом «один» имеет довольно большой ареал в карачаево-балкарском языке: *бир къош балургъа* (жить одной кошарой); *бир чаныракъгъа тюркюрюрге* (жить в дружбе, букв.: плевать на один лист); *бир къазангъа къараргъа* (жить одним котлом); *бир сёзю эки болмазгъа* (иметь нераздваивающееся слово); *бир кёзден къараргъа* (относиться ко всем одинаково, букв.: смотреть на всех одним глазом); *бир аууздан* (в один голос); *бир тилли болургъа* (говорить на одном языке, договориться); *тенги бла джаны бирди* (друг равен душе); *бир ёгюзю кючю бла минг ёгюз суу ичер* (благодаря

одному волу тысяча волов пьет воду). Во всех приведенных фразеологических единицах числительное «один» подчеркивает идею единства, сплоченности, равенства.

Сюда же можно отнести загадки: о руке и пальцах «Бир анада беш бала, бешую да бир атлы» (У одной матери пятеро детей, все пятеро – тёзки); о колыбели (Бир тайым барды да анга минмеген жокъду) (У меня есть жеребенок, все на него садятся). Здесь также единица, выражая множественность, восходящую к единой основе, воспитывает чувство общности, чувство «одного котла», отрицающее эгоистическое умонастроение. Идея толерантности выражается с помощью числительного «один» в поговорке «Бир къолум бир къолуму тыяды» (Одна рука сдерживает другую).

Что касается числа «два», то все нумерологи видят в нем «образ сбалансированного динамизма, символизирующего взаимозависимость противоположных сил и принципов в космосе»¹⁶. Понятиями «дуальная система», «бинарная оппозиция», «бифуркация», «дихотомия», «амбивалентность», «инь и ян» просвещенное человечество выражает олицетворенное равновесие биполярных систем верх/низ, левое/ правое, мужчина/женщина, солнце/луна, материя/дух, жизнь/ смерть, день/ночь, счастье/несчастье и т. д.

По мнению В. Руднева, «двоичность восприятия окружающего мира обусловлена уже чисто физиологическими причинами, прежде всего тем, что мозг человека разделен на два полушария, выполняющих каждое свою функцию, тем, что у нас два глаза, два уха, две ноздри, две руки и ноги»¹⁷. Парапсихологическое объяснение «нумерологическим» особенностям анатомического строения человеческого тела предлагает юнгианец К. Эстес, отмечающая, что пара ушей дается для того, чтобы одним ухом «слушать земные звуки, другим – слушать душу», пара глаз, из которых один «для обычного зрения, другой для ясновидения, два вида силы: мышечная сила и несокрушимая сила души»¹⁸.

Специалисты, занимающиеся нумерологической символикой, описывают процесс возникновения числа «два» в человеческом сознании как достаточно напряженную стадию разъединения целостного Космоса на бинары. «Пережитое личностью Я в отношении внешнего мира уже к началу человеческой племенной истории стало причиной разделения Космоса на противостоящие друг другу противоположные пары»¹⁹.

Любопытно, как указанный интенсивный момент «нумерологической бифуркации» находит четкое образное отображение в многочисленных эпизодах нартского эпоса, описывающих, как «единая гора

стала двуглавой». «Когда (Шауай) перепрыгивал через Минги тау, он ударил своим мечом по его вершине и сделал его двуглавым»²⁰. «Вершина Минги тау двуглава. Говорят, ее такой сделал Гемуда, задев копытом, (когда перескакивал через нее)»²¹. «Копытами (Гемуда) вершину Минги тау задел и сделал Минги тау двуглавым»²². «Гемуда к (подножию) Минги тау поднялся, перепрыгнул через него на другую сторону. Его задние ноги заделали его вершину и сделали (гору) двуглавой»²³. «Он (Гемуда) так часто терся шеей о вершину Минги тау, что сделал её двуглавой»²⁴. Они увидели на вершине Минги тау Джельмаууза, который, срывая глыбы скал, сделал вершину Минги тау двуглавой»²⁵. На наш взгляд, все приведенные отрывки являются метафоризированной реакцией архаичного человека на собственное нумерологическое открытие: мир бинарен. Еще более красноречивой художественной эмблемой биполярности мира, предложенной нарским эпосом, можно считать образ героя со сдвоенным сердцем – *Эки-жюрек (два сердца)*, подчеркивающего самоценность каждого из компонентов единой органической системы.

В системе образов карачаево-балкарской поэзии дуальная система представлена довольно широко. Она легко различима даже на уровне заголовков стихотворений, в основе которых лежит бинарная программа: «Два ветра», «Два голоса в горах», «Два голоса в ущелье», «Два голоса перед перевалом», «Два голоса на осенней дороге», «Ночь и рассвет», «Два четверостишия», «Дерево и его тень», «Огонь и ветер», «Молот и наковальня», «Клинок и роза», «Поэты и льстецы», «Две газели», «Трава и снег», «Дерево и топор», «Ручей и море», «Дитя то плачет, то смеется» (К. Кулиев). Все поэты привержены также диалогическим моделям «*Говорю с...*», «*Разговор с...*», целиком построенным по системе бинара.

В целом, к числу излюбленных дихотомических пар в карачаево-балкарской поэзии можно отнести «я-мир», «верх-низ», «небо-земля», «холод-тепло», «открытый-закрытый», «давно-сейчас», «ночь-рассвет», «родина-чужбина», «сон-бессонница», «солнце-туча», «сууап-гюнах». Последняя бинарная оппозиция, предопределенная исламским мировоззрением, занимает важное место в национальной эстетической системе. Она же вызывает наибольшие затруднения у русских переводчиков, поскольку в русской (христианской) идеологии понятие «грех» (гюнах) не имеет четко оформленной парной категории, точно соответствующей балкарскому концепту «сууап». Обычно предлагаемое слово «благодарение» в силу полисемантической широты не укладывается в концептуальные рамки оппозиционного компонента.

Специальный блок бинарных стихотворений в системе карачаево-балкарской поэзии представляют тексты с символикой «тени», играющей, скорее всего, роль скрытой, метафизической сущности объекта. Тень – показатель абсолютной двуаспектности предметов Вселенной, обращенных одной к земному, физическому бытию, а другой – к сверхъестественному, трансцендентному (тень горы, тень орла, тень дерева, тень мокнет и т. д.). Именно такое художественное осмысление получает «тень» в поэзии М. Гаева, автора сборника с примечательным названием «Жерни ауанасы» («Тень земли») ²⁶. Символика «тени» заслуживает отдельного исследования с методологической опорой на статью К. Юнга «Осознание тени».

Антитеза избрана в качестве основного организующего принципа и в известном стихотворении К. Кулиева «Кинжал», анализ которого наглядно показывает диалектическое единство противоположных категорий, воплощенных в едином образе. Довольно высокая степень адекватности перевода, выполненного Я. Козловским, позволяет интересующие нас компоненты рассмотреть в русскоязычном варианте. Культ кинжала (меча) – историческая реальность. Описание обряда поклонения мечу можно найти во многих исторических источниках.

Нартский эпос с его поэтизацией силы не мог обойти вниманием красоту и блеск железного меча, имеющего магическое свойство удлиняться в бою, и нередко носящего имя собственное. К. Кулиев расщепляет целостное единство культа на две диалектические половины, обнажая в равной степени отрицательное и положительное содержание «меча». Фактически постижение контраста «*дóрог–ненавистен*» становится композиционным стержнем стихотворения, подчиняющим себе его синтаксическое строение и лексический состав. Исследование этого стройного словесного сооружения начнем с нижнего лексического предела.

Стихотворная речь организуется двумя конструктивными центрами «дóрог» и «ненавистен», каждый из которых «генерирует» собственный лексикоряд:

Дóрог: *добро, благословенный, земля родимая, молод, отец, храбрость, грудь, солнце, славный, сражать.*

Ненавистен: *зло, проклятый, враг, злодейский, ревнивый, убивать, трусость, спина, тьма, ничтожен.*

Нетрудно заметить, что большинство слов образуют контрастные пары:

добро–зло
благословенный–проклятый
храбрость–трусость
грудь–спина
солнце–тьма
славный–ничтожный

В.М. Жирмунский подчеркивает, что «контрастные образы чаще всего находят опору в параллелизме синтаксического построения»²⁷. Синтаксическая композиция кулиевского «Кинжала», как и его русского варианта, организована по типу параллелизма: стилистически однородные элементы уравниваются и «взаимопогашаются». Своими регуляторами параллелизма выступают разделительные союзы *а, но, и, то*:

Тебя вонзала храбрость в грудь,
А трусость всаживала в спину.

Сражал врага земли родимой,
Но и героя наповал...
Ты убивал.
То был ты славец, **то** ничтожен...

Ты дорог мне и ненавистен,
Кавказский кованный кинжал.

Принцип симметрии и равенства противоположностей поддерживается и на фоносемантическом уровне, где соответствующими звуками подчеркивается напряженный характер диалога между ассоциатами ключевых слов «дорог» и «ненавистен». «Акустика» поэтической мысли особенно рельефно выделяется в тексте оригинала, где «благородным» гортанно-сонорным «гъ» и «л» противопоставляются щипяще-свистящие «ж», «ш», «с». Сравним два двустипия одной строфы, в которой автор, используя прием фоносемантической «тактики», создает впечатление реального перекрестного боя двух мечей, сопровождающегося характерными звуками:

Сагга алгыш этгендиле анала,
Алай налат да бергендиле ала.

Жеринги жаудан да кьоруулагъанса,
Алай терелик саугу да болъганса.

В переводе Я. Козловского звуковая антитеза не так ярко выражена, но есть отдельные места, «хранящие» верность «фоноразделу» подлинника:

Тебя вонзала храбрость в грудь,
А трусость всаживала в спину.

Афористически отчетливое антитетическое двустипие отделано и аллитерацией: первой строка «нанизана» на сонорные «л», «р», вторая – на свистящие «с» и «ж». Как видим, и звуковая организация стиха выступает в художественном единстве с лексической, синтаксической и эмоционально-смысловой структурой произведения. Таким образом, балкарский поэт, над головой которого, по определению Б. Пастернака, «скрестились стрелки Запада и Востока», оперируя семантическим потенциалом числа «два», осваивает сущность жизненной диалектики на примере «обоюдоострого кинжала».

В той же мере показательным является стихотворение Кулиева о дубе и ольхе. Лирический герой, понаблюдавший за поведением двух столь непохожих деревьев в период бури, приходит к афористическому выводу: «Мила мне в сильных – слабость, в слабых – сила»²⁸.

Анализ этих стихотворений показывает, что Кулиев почти никогда не ограничивается простым сопоставлением художественных знаков «добра» и «зла». Поэт интуитивно постигает и воплощает тот принцип, который В. Рудневым назван «медиацией, т.е. посредничеством между крайними именами оппозиции». «В модальных оппозициях, – пишет культуролог, – вводится третий средний член, который нейтрализует два противоположных»²⁹.

Как отмечает В. Руднев, под влиянием развития квантовой физики с ее принципом дополненности, стало ясно, что современный уровень познания мира не может быть осуществлен средствами классической двузначной логики. Здесь требуется аппарат трехзначной (или многозначной) логики, «позволяющей описывать физический объект, относящийся к микромиру во взаимоисключающих дополнительных системах описания»³⁰. Впоследствии расширенное понимание принципа многозначной логики Ю. Лотман применяет к семиотике, наделяя ее «стереоскопичностью – возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности – переход ее на совершенно другой язык»³¹. Метафоризированных аналогов медиации или принципа трехзначной логики в литературе множество. К. Эстес видит его в «ребенке, олицетворяющем новый строй души», «промежуточном существе», способном соединить два мира»³². В нартском эпосе визуализированной медиативной моделью служит образ родника (реки), текущего из седловины Минги тау³³.

Ярчайшим примером образного воплощения «аппарата трехзначной

логики» выступает один из программных поэтических текстов К. Кулиева о камне:

Кремень – кремень, и только.
Но встретяся, два кремня
Становятся надолго –
Источником огня³⁴.

Кремень, кремень, и только

О том, насколько универсальна, транснациональна данная художественная мысль о продуктивности трехмерного мышления, можно судить по высказыванию К. Эстес, которая буквально вторит классику балкарской литературы. Поясняя значение слова «conjunctio», исследовательница пишет: «Это слово происходит из алхимии и означает высшее преобразующее соединение непохожих веществ. Если эти противоположности приходят в соприкосновение, результатом становится активация некоторых душевных процессов. Их действие можно сравнить с высекающим искру ударом *кремня о камень*. Именно соединение и давление непохожих элементов, населяющих одно и то же душевное пространство, рождает эмоциональную энергию, проницательность и знание»³⁵.

Виртуозное владение механизмом триадной логики демонстрирует лирическая героиня Т. Зумакуловой, которая, благодаря тонкой женской интуиции, нередко изыскивает *«третий путь»*, зачастую парадоксальный, преодолевающий двузначную, казалось бы, самоочевидную истину. Приведем один из самых ярких примеров – стихотворение «Халал парий» («Добрая собака»).

Элтедице парийни ёлтюрюрге,
Ол унамагъаны ючюн юрюрге,
Арбазда тынч, жууаш тургъаны ючюн,
Асыры бек халал болгары ючюн,
Адамы жаугъа санамауу ючюн,
Аны къабаргъа уамауу ючюн,
Элтелле парийни жанын жоаргъа.
Ол а, эс этмей дуняны къюаргъа,
Барады, бу дунягъа халал къарай.
Иесин ийнакълай, чуругъун жалай,
Ёлоп кетерин билмей халаллыкъдан,
Къарайды, кёзюн алмай жанын
аллыкъдан.

О, парий, парий, юр, бир
къыжырыкълан!..
Парий, жер юсюнде ачыгъмай бир жан,

Ведут собаку на расстрел,
За то, что она не хочет лаять,
За то, что тихо, кротко живет во дворе,
За то, что чересчур добра,
За то, что человека не считает врагом,
За то, что не хочет его кусать.
Ведут собаку на убийство ее души.
А у нее и в мыслях нет оставлять этот мир,
Идет, благодушно глядя на мир,
Обожая хозяина, облизывая его обувь,
Не подозревая о скорой смерти из-за доброты,
Смотрит, не отрывая глаз от того, кто заберет
душу,

О, собака, собака, залай, хоть раз разолись!..
Собака, не нанеся боли ни одной душе на
земле,

Окъгъа победы харамлыгъы жокъдан – Получила пулю из-за отсутствия зла –
Сынсыды да, ауду огъурсуз окъдан³⁶. Заскулила, упала от свирепой пули.

Поэтесса уходит от стереотипной формулы «добро-хорошо», «зло-плохо» и выводит читателя на уровень художественного рассуждения о «преступной доброте». Ее «собака», в принципе, становится в один ряд с антиномичным куняевским «добро должно быть с кулаками», которое, в свою очередь, восходит к философии английского поэта XVII в. Джона Мильтона о «положительной функции зла».

Вообще, в собирательном образе героини Зумакуловой ощутима некоторая «гендерная обида» на сильных мира сего, допускающих неисчислимы историко-социальные катаклизмы. Отсутствие в простом народе противостояния на зло (зла на зло) порождает еще большее зло, как полагает нарратор «Доброй собаки». Корни подобной авторской позиции психоаналитик непременно усмотрел бы в детском сознании поэтессы, на которое сильнейшее воздействие оказала трагедия войны и депортации. Можно себе легко представить потрясенность 8–9-летней девочки, в сознании которой в два приема рухнула этическая система нартского эпоса и народных сказок о всепобуждающем вселенском добре. Мысли о его неспособности к самозащите внесут в эстетику Зумакуловой философию усиления, упрочения добра, которое обязательно должно быть оснащено элементом нравственно оправданного зла. «Добро не имеет морального права быть слабым» – главный вывод поэтессы, которая в поддержку идей русского поэта Ст. Куняева образно утверждает, что, «добро должно быть с клыками». В целом художественная оригинальность стихотворения Зумакуловой заключается в том, что «злость» в нем трактуется как категория «доброты», и наоборот, безвольная, беспринципная «доброта» переходит в разряд злостного преступления против жизни.

Трехмерное исследование природы искусства предлагается Т. Зумакуловой в широко известном стихотворении «Спасибо» («Аперим»). Вот логическая цепочка текста: «хорошо петь» – замечательно; «плохо петь» – отвратительно; а самая лучшая песня – «молчание человека, который осознает, что спел бы нехорошо». Именно ему, «мудрецу, умеющему держать в себе ненужное слово», автор воздаст наивысшую хвалу³⁷. В том же ключе написано стихотворение Т. Зумакуловой о родном и русском языках. Двужычная героиня, мыслящая себя «без русского языка глухой», а «без родного языка – немой», чувства полноценного бытия достигает путем создания внутри себя третьего, «высшего» языка на основе двух познанных³⁸. Другими словами, в

этих стихотворениях та истина, которую точно выражает Н. Шогенцукова, отмечающая, что «познание возможно, но только при условии верного мышления, мышления, основанного на синтезе, когда при сложении двух возникает не их сумма, а нечто третье»³⁹.

Надо сказать, героиня Т. Зумакуловой сохраняет верность «триадо-мании» иногда даже вопреки традиционным представлениям о народной системе ценностей. Так, производя своеобразную «ревизию» любовной терминологии, она обнаруживает отсутствие в стихии родного карачаево-балкарского языка слова «ревность». С помощью знатоков и словарей она примеривает к этому русскому понятию несколько слов, но все они грубо приблизительны. От лингвистических изысканий героиня переходит к исторической ретроспекции, пытаясь отыскать психологический феномен «ревности» во взаимоотношениях древних горцев. Но там, оказывается, муж и жена доверяли друг другу, «как снег, лежащий на вершине горы, доверяет горе». Героиня, сама ставшая объектом ревности, с одной стороны, ужасается «любовному треугольнику», а с другой – она не против стать причиной лингвистического нововведения в родном языке, поскольку «ревность» – признак любви⁴⁰.

Нумерологический дискурс нартского эпоса, сожалению, относится к числу слабо разработанных вопросов. Т. Хаджиева в предисловии к древнему источнику, в сжатом виде отмечая главное в эпической нумеропоэтике, подчеркивает, что «излюбленные эпические числа балкаро-карачаевского эпоса – три, семь, девять, сорок, шестьдесят, триста, семьсот. Они в большинстве случаев являются элементами гиперболических описаний»⁴¹. Бесспорно, эпически укрупненный черно-белый мир нартских сказаний свое художественное пространство наполняет предметами, помноженными сами на себя, соразмерными глобальному мышлению. «Казан в 100 ведер воды», «999 котлов»⁴², «котел с 40 ушками»⁴³, «19 братьев», «18 сестер»⁴⁴ вводятся в текст в полном соответствии с эстетикой нартского эпоса.

Но, насколько мы заметили, в тексте обнаруживаются не только гиперболические числа, но и числа-мифологемы, содержащие определенную трансцендентную истину. Так, одним из нумерологически значимых образов является «одноокость» эмегена – многоголового чудовища-каннибала»⁴⁵. Формула «одноглазости» хтонического существа, возможно, связана с идеей духовной ущербности, если учесть, что один глаз дается «для обычного зрения, второй – для ясновидения»⁴⁶. С другой стороны, в мотиве отхода от богоданной оптической системы содержится завуалированное указание на идею нарушенного равновесия,

дегармонизированности мира, восстановление которого относится к разряду извечных антропологических проблем.

На специфичность семантики числа «три» в архаических текстах обращают многие специалисты, подчеркивающие «триадо-манию» мифопоэтического мышления древних. Квалифицируемое как совершенное число, «три», имеющее «начало, середину и конец», является символом идеи превосходства и преодоления антиномии, вызванной дуализмом. Его эпическая популярность обусловлена также заключающейся в нем семантикой творческого потенциала и рождения. Тройка – числовой символ времени (прошлое, настоящее, будущее), структуры космоса (небо, земля, преисподняя), трех фаз луны, трех возрастных циклов и т. д.).

В журнале «Новое Литературное Обозрение» (2002. № 7) опубликована статья М. Безлюдовой «Без троицы дом не строится», где перечисляются основные русские культурологемы, основанные на принципе тройственности: «три богатыря», «русская тройка», «на распутье трех дорог», «трезубец» и т. д. Обращая особое внимание на отглагольную форму числительного, автор пишет: «Изначальный смысл слова «строить» говорит о том, что для создания любой вещи требуется архетип (идея, схема, как некое духовное качество), энергия и материя. «Строить» – значит объединить эту *троицу* воедино»⁴⁷.

«Строенность» как нумерологический символ равновесия и устойчивости признан также и кавказской эстетической системой. Очажный треножник (ючайакъ) и треножный стол – популярные предметы обихода не только древности, но и сегодняшнего дня. Принцип «треножника» нередко выполняет в древнем тексте опорно-конструктивную функцию, скрепляя разные повествовательные уровни. Триадность на уровне образной системы в нартском эпосе наиболее выразительное воплощение имеет в цикле «Три нарта и три эмегена». Здесь опорными конструктами, противостоящими трехмерной системе зла, выступают три центральных героя: «Сосурук, живущий на горе Коштан»; «Карашауай, родившийся на горе Дыхтау; и «пелиуан Ёрюзбек, родившийся на горе Тихтенген»⁴⁸. Идея тройственности, как сквозного организующего принципа текста, дополнительно подчеркивается и номинологическим средством: один из персонажей цикла носит имя Ючлеме (Триединый)⁴⁹.

В ходе нашего исследования мы неоднократно отмечали «комплекс небесного притяжения», которому подвержена карачаево-балкарская художественная система в целом. Среди наиболее подробно рассмотренных образов – «Сосурук с приподнятой стопой», «дерево со слабо маркированными корнями», «пернатый камень», «культ чердака». В од-

ном семантическом ряду с ними располагается и типический для нартского эпоса образ «трехногого коня», асцензиональная сущность которого подчеркивается нумерологическими средствами.

Гемуда родился на вершине Минги тау от жеребца Тейри Зимы и кобылы Тейри Лета. Эта кобыла жеребилась один раз в 9 лет, Гемуда был третьим ее жеребенком. Первых двух жеребят (унес) и съел орел Анкар, а третьего жеребенка, подкараулив, забрал Карашауай и дал ему имя Гемуда. Гемуда трехногим, медноухим, булатнокопытным был. Один его глаз видел все, что в небесах происходит, другой – даже ночью в реках, в морях плывущую волосинку мог заметить»⁵⁰. Трехногость летучего коня Карашауая, на наш взгляд, обусловлена художественной тенденцией образа к минимализации земной гравитации. Указанную идею подкрепляют слова-ассоциаты небесного мотивного поля: «вершина», «орел», «звезды», «небо», «пар». Сюда же относится сравнение коня с «крылатым ветром», а также вертикаль зрительной линии коня (от небес до реки), усиливающая астральную составляющую зооморфного образа. Гемуда – не единственный образ трехногого коня в нартском эпосе. В сказании «Три нарта и три эмегена» упоминается конь Дулдур, который «родился от сестры коня Гемуды и также, «когда хотел, мог стать трехногим»⁵¹.

Число «семь» занимает совершенно особое место среди нумерологических символов. Его называют числом порядка и организации пространства, числом, «означающим полноту и совокупность»⁵². Исключительность семерки ученые объясняют тем, что древние могли видеть невооруженным глазом два светила – Солнце и Луну и пять планет – Меркурий, Венеру, Марс, Юпитер и Сатурн, которые во многих национальных культурах послужили названиями дней недели. Семантическая содержательность семерки особенно привлекательна для художников в силу ее сопряженности с идеей одухотворения человека. По мнению многих составителей Словарей символов, «семь – самое значительное среди священных чисел в любой национальной культуре»⁵³. Издревле ценится семеричная система в разных сферах жизни: «семь добродетелей», «семь грехов», «семь искусств и наук», «семь таинств», «семь чудес света», «семь нотных знаков», «семь райских врат», «семь пророков», «семь цветов радуги» и т. д. Во время ритуального хаджа паломники должны семь раз обойти вокруг священного камня.

В алхимической нумерологии за номером «семь» закреплено золото, как металл, в своем эволюционном развитии зашедший дальше всех остальных. Как считает Н. Жюльен, «число семь правит всей жизнью

человеческой: плод становится жизнеспособным после 7 месяцев внутриутробного развития. Человеческая жизнь делится на семилетние периоды: первый период, детство, продолжается до семи лет – это возраст, когда дитя постепенно обретает разум; $7 \times 2 = 14$ – конец детства; $7 \times 3 = 21$ – совершеннолетие, конец подросткового периода; $7 \times 4 = 28$ – молодость; $7 \times 5 = 35$ – взрослый возраст; $7 \times 6 = 42$ – зрелость, силы человека идут уже на убыль»⁵⁴. Х. Керлот называет семерку «числом, примиряющим квадрат (4) с треугольником (3) посредством наложения последнего на предыдущий (как небо на землю)»⁵⁵. Как мы видим, архетипическая нумерология через «семерку» объясняет духовное пространство человека и по вертикали, и по горизонтали.

В эзотерической науке за числом «семь» закрепилась репутация божественного числа, поскольку в седьмой день Всевышний взялся творить человека. Ассоциативная связь между «семеркой» и рождением новой жизни неоднократно подчеркивается в нартском эпосе. Так, процессу зарождения Сосурука из одухотворенного камня предшествует выполнение требования знахарки, которая советует будущему отцу «поселиться на распутье семи дорог, построить там хлев длиной в семь сажень и ухаживать «за семью старыми баранами»⁵⁶. Числом «семь» маркируется процесс индивидуации человека, осмысления им своего места в мироздании. «Набрав воды из родников семи гор, (Кырсе-бийче) прополоскала рот (малыша) и сказала: «(Когда вырастешь), охраняй нартов, живущих на склонах этих семи гор. Эти семь гор – твой матери, я прополоскала их молоком твой рот. Они будут во всем помогать тебе. Я прошу их покровительствовать тебе!»⁵⁷.

В мифопоэтическом сознании балкарцев и карачаевцев число «семь», будучи магическим, способно наделять магическими свойствами любой предмет, которого оно «касается». Героя нартского эпоса Алаугана ведунья одаривает волшебным кнутом, кнотовище которого «сделано из дерева с горы Куф, а сам кнут – из кожи со спины семисотлетнего семиглавого эмегена»⁵⁸. С помощью этого кнута Алауган побеждает орлиное войско эмегенши. В другом эпизоде глава нартов Сосурук велит положить «мясо 77 животных в 77 котлов»⁵⁹.

Анализ хронологического модуля нартского эпоса показывает, что число «семь» здесь воспроизводит своей структурой пограничную ситуацию, когда поединок между силами хаоса и космоса завершается победой последних. После того как Рачикау удается «одним ударом своего меча снести все семь голов» эмегену, «семь дней и ночей по руслу реки несся бурный кровавый поток, а после чистая вода потекла, которая очень обрадовала страну нартов»⁶⁰.

Согласно космогонической теории верующего карачаево-балкарца, структура небесной сферы состоит из 7 слоев, последний из которых является пространством рая, высшей духовной сферой. Не случайно в большинстве теологических учений восхождение личности по ступеням духовной самореализации определяется семеричной этапностью. Религиозно-дидактическую поэму К. Мечиева «Вознесшийся в небо» о житии пророка Мухаммада можно рассматривать как художественно развернутый аналог мифологемы «семиступенчатая дорога в небо».

В нартском эпосе встречается уникальный текст («Жёнгер и злоязычный Гиляхсыртан»), идейно-тематический комплекс которого выражено управляется нумерологической поэтикой. Своеобразным «онтологическим поводырем» здесь выступает число «семь», побуждающее человека «встать и пойти». Номинативный уровень текста: нарт Жёнгер целыми днями лежит в навозной яме, ссылаясь, на то, что у него ревматизм. Насмешливый аульчанин Гиляхсыртан предлагает Жёнгеру доказать, что он настоящий мужчина. Для этого ему необходимо, прежде всего, научиться «одним выстрелом убить семь уток». Затем он должен пробраться в дом семерых братьев, преодолеть семь укреплений, семь сторожей, семь собак и добыть белого жеребца Жетиевых. Кстати, онтологическая нумерология поддерживается и на антропическом уровне – число «семь» лежит в фамильной основе *Жетиевых* (*жети* – «семь»).

Все события, которые разворачиваются вокруг героя, выстраиваются в развернутую метафору ритуала инициации со всеми ее структурными фазами: «навоз», «утки», «конь», «смерть», «курган», «котел», «луна», которых также насчитывается семь. Здесь важно учесть, что три персонажа – Жёнгер, Гиляхсыртан и Турту – являются тремя различными аспектами души ключевого героя, который, поочередно преодолевая реверсивные и прогрессивные стадии, в конце концов, достигает высшей формы бытия, выражающейся через мифомотив его перелета на луну вместе с друзьями из мира животных. «Если посмотрите на луну, на ней и поныне видны очертания коня, собаки и его самого», – говорят старики»⁶¹.

Навоз, в котором на начальном этапе лежит герой, имеет несколько уровней интерпретации. Это – самая низшая ступень бытия; ритуальная смерть посвящаемого. Но одновременно он трактуется как символ плодородия, как питательная среда для духовного роста и расцвета. Насмешник Гиляхсыртан, заставляющий его встать, исполняет роль призывающей части души человека. Когда герою удается оседлать белого жеребца Жетиевых, в тексте появляется новый персонаж, брат ге-

роя с семантически мотивированным именем *Турту* (*Турду*), обозначающим в переводе на русский язык глагол совершенного вида «*Встал*».

Самораздвигающийся курган символизирует могилу, темную яму, в которой надлежит похоронить некоторые отмершие части души. Назначение же котла с кипящей водой, ассоциируемого с материнским лоном, – подарить миру духовно перерожденную личность. Примечательно, что в котле, вместилище новой души, интегрируется старое и молодое, мужское и женское, синтез которых и означает высший вариант духовно прозревшей личности. Финальной точкой инициации героя нартского эпоса становится вознесение на небо и трансформация его в астральную сущность. Проанализированный текст показывает экспрессивный потенциал числа «семь», содержащего в свернутом виде метакод духовного возвышения человека.

Нумерологический дискурс поэзии выселения имеет свои специфические особенности, продиктованные изменившейся системой координат бытия горца-спецпереселенца. Надо сказать, эстетика числа в художественном сознании депортированных людей начинает играть еще большую роль, чем до выселения, поскольку языком чисел выражается трагедия распада этномира, хронологическими и пространственными величинами измеряется надежда на возвращение.

Первый, самый поверхностный пласт состоит из историко-календарных нумерологических образов, запечатлевающих документальную хронику событий: «в *четыре* часа», «*второго* числа», «*восьмого* марта», «в *сорок третьем/сорок четвертом* году» и т.д. Внутренний драматизм этих чисел обусловлен предощущением конца обжитого, мифологического, циклического времени и начала времени эсхатологического, энтропийного, означающего «нарастание беспорядка, хаоса и всеобщей смерти»⁶².

<i>Къыркъ тёртончо</i> жыл, мартны сегизи, Кюнубюз къарангы болгъанды ⁶³ .	В <i>сорок четвертом</i> году, <i>восьмого</i> марта Мраком покрылся наш день.
<i>Тутмакъ этдиле</i>	<i>Превратили в тюрьму</i>

<i>Къыркъ ююнчо</i> джылда ноябрь айда Кавказ къалабыз оюлду. Эртден <i>тёрт</i> сагъатда, <i>экинчи</i> числода Саулай Къарачай джоюлду ⁶⁴ .	В <i>сорок третьем</i> году, <i>ноябре</i> месяце Рухнула наша Кавказская башня. Утром в <i>четыре</i> часа, <i>второго</i> числа Уничтожен весь Карачай.
<i>Къыркъ ююнчо жылда</i>	<i>В сорок третьем</i> году

Несоответствие навязанных координат бытия представлениям человека о полноценной жизни выражается лексикой чисел: «в день полага-

ется 100 граммов хлеба»⁶⁵, «2 раза в месяц нужно отмечаться в комендатуре»⁶⁶, «радиус допустимого перемещения по территории – 25 км», «нарушившего указ арестовывают на 15 суток»⁶⁷, «горянка, работающая на шахте, опускается на 300 м в глубь земли»⁶⁸. Нередко используется число «два» для обозначения «двойной раны», нанесенной народу войной и выселением⁶⁹. Образ удвоенного горя изображается сказительницей, которая посчитает себя «дважды покойницей», если ее похоронят не на родине, а на чужбине:

Азияда ёлсем, Кавказгъа бармай, Если умру в Азии, не вернувшись на Кавказ,
Эки ёлюкдю ёлпогом⁷⁰. (Считайте), вместо (одного) мертвого тела – два.
Биз ышармадыкъ, кюлмедик Мы не улыбались, не смеялись

Для эмфатического усиления поэтической мысли сказителями нередко употребляется литота (обратная гипербола), стилистическая фигура, которая, преуменьшая физические параметры предмета, возвеличивает его внутренние, метафизические свойства. «Капля воды», «глоток воздуха», «камешек», «ком земли» дерационализируются в художественном тексте, наделяясь сакральной характеристикой. Здесь малое (один) замещает весь семантический комплекс связанного с ним целого. Собирательный образ героя-спецпереселенца просит в песнях «хоть одной каплей воды из горного родника окропить его могилу»⁷¹, «дать выпить полстакана воды из речки детства»⁷², «один камешек положить на могильный холмик»⁷³.

Второй, более глубокий нумерологический пласт поэзии выселения связан с актуализацией архетипического значения чисел, приобретающих субъективизированный смысл в контексте карачаево-балкарской этнокультуры. В первую очередь данное положение касается числа «пять». Согласно символической теории Н. Жюльен, «пять» – это число физического строения человека, который располагает пятью органами чувств, пятью пальцами на руке, пятью конечностями и чье тело состоит из пяти равных по своей длине частей⁷⁴. Для верующих горцев число «пять» сакрализовано пятикратностью намаза, пятью столпами ислама (вера, молитва, паломничество, пост, милосердие), а также священной днем недели – *пятницей*.

Значение пентады (число 5) в балкарской символической системе определяется еще и ландшафтной «пятиконечностью» этномира, состоящего из *пяти* взаимосвязанных ущелий: Черекского, Чегемского, Баксанского, Холамского и Безенгийского, «пяти горских обществ»⁷⁵. Пентаграмма, ассоциирующаяся с человеческой фигурой, с пятью пальцами

на руке, усиливает впечатление единства Балкарии как экологически живой, органической системы. Анализ поэтических текстов показывает, что «пятерка» нередко используется балкарскими поэтами в качестве эмблематического числа Родины.

На примере нескольких стихотворений мы продемонстрируем «другую математику», у которой свои законы в художественном тексте. «Пятерка», осознанно или неосознанно использованная автором, в обязательном порядке «национализирует» поэтический текст, притянув за собой целый «шлейф» историко-культурных ассоциаций. На универсальное архетипическое значение числа накладывается новое значение, порожденное этническим контекстом.

К. Отаров в стихотворении «Комендант» описывает путь горца-спецпереселенца в «пять человеческих криков», нумерологически идентифицирующихся как боль пяти депортированных балкарских ущелий⁷⁶. Идеино-тематическая «пентаграмма» поддерживается и композиционной структурированностью текста на пять строф, каждая из которых символически знаменует один «крик». Предполагается, что пентаграммное стихотворение в силу своей антропоцентричности нацелено на идею перерождения человека. Именно это мы наблюдаем в данном тексте. Старик-балкарец, по сюжету, нарушив комендантский режим, отправляется за солью в дальний город. Его преследует комендант, обязанный по долгу службы арестовать его. Однако надзиратель, прошагавший со стариком те же «пять человеческих криков» обратной дороги, в финале прозревает. Чиновник, критически оценив свою работу, пишет рапорт об уходе с должности, предварительно отпустив пленника домой.

Важная роль здесь отводится символике соли, трактуемой в мировой символике как духовная пища, средство от моральной порчи и разложения, очищающее средство. Казенная личность, преодолевшая с изгнанником «пять человеческих криков», в метафизическом смысле «съедает пуд соли», познает «соль земли». Тем самым он освобождается от своих социальных напластований, под которыми оказывается подлинная сущность человека, чистого и честного по сути. Соль играет очищающую роль в сознании коменданта, и он, прозревший, вместо преступника видит перед собой духовного наставника, сумевшего через путь страдания привести его к высшей мудрости.

Числовая символика играет ведущую роль в лироэпической поэме М. Гаева «Ауазла» («Голоса»), определяя ее композиционные особенности и художественную идею. В зачине повествуется о *пяти* юношах, отправляющихся на войну. Они – посланцы *пяти* балкарских ущелий. По структуре поэма состоит из зачина и «*пяти* голосов»⁷⁷ – небольших

глав. Использование разного стихотворного размера, особенных экспрессивных средств в каждом голосе подчеркивает мультикультурную основу единой Балкарии.

К авторам, способным литературным пером оживить «жар холодных чисел» (А. Блок), относится М. Мокаев. В его медитативном стихотворении «Ужин голодных» («Ёксюз ушхуууру») метафизическая истина высекается на стыке арифметики и лирики. Зимним вечером бабушка снимает с огня котелок с *пятью* сваренными кукурузными початками. Трое детей и бабушка съедают по одной кукурузе, а пятую оставляют на следующий день. Тонкость психологической ситуации заключается в том, что пятая, несъеденная порция не дает уснуть полуголодным детям.

Читатель, принадлежащий к балкарской культурной традиции, в незатейливом сюжете различит нумерологический подтекст, который важнее текста. Для него «*пятерка в котле*» является опосредованным символом экосистемы Балкарии, которая в народном представлении именно в форме котла вбирает в себя пространство пяти ущелий. Если же «кукурузную арифметику» спроецировать на летопись выселения, то несъеденный сиротами початок может быть косвенным олицетворением еще одного, теперь уже последнего года ссылки. Завтра поглотив (пережив) его, спецпереселенцы отправятся на родину, – эту художественную подсказку дает датировка создания стихотворения – «(1956 г.)»⁷⁸.

На историческом уровне четыре съеденных початка также вызывают ассоциативную связь с четырьмя кавказскими народами, подвергшимися дискриминации по национальному признаку. Именно с этим семантическим значением «четверка» дважды упоминается в фольклорной песне 40-х гг. «Тяжкий день» («Къыйын кюнбюз»), в которой Сталин обвиняется в том, что открыл войну «против четырех малых кавказских народов»⁷⁹.

Трагическая тональность мокаевской «четверки» имеет нумерологическую переключку и с «четырьмя часами утра», закрепившимися в народной памяти как «час беды». «Сегизинчи мартда, сагъат тёртде / Арабыз аскерден толгъанды» (*Восьмого марта, в четыре часа / Наш двор заполнился солдатами*)⁸⁰.

В анализируемом тексте усматривается прозрачная аллюзия и на библейский (или коранический) сюжет, согласно которому Иисус (Иса) накормил *пятью* хлебами 5000 человек⁸¹. Вертикаль початков в определенном ракурсе может быть рассмотрена как божественная пища для поддержания духовной жизни. Оставленный початок символизирует

веру и надежду, неизбежность милости Всевышнего по отношению к временно обездоленным потомкам нартов. При интерпретации стихотворения следует учитывать также этимологическое значение слова «*нартюх*» (зерно нартов), придающее тексту дополнительную метафизическую глубину.

Помимо «четверки» к эмотивно окрашенным нумерологическим символам, порожденным новейшей национальной историей, в балкарской культуре относятся 8 (день выселения), 13 (лет пребывания на чужой земле), 20 (исторический съезд), 1957 (год реабилитации), 28 (официальный день возрождения народа). Указанные числа, обладающие качеством «новых архетипов», будучи встроенными в произведение молодыми авторами, естественно, вызывают эффект этнософского преломления художественного текста.

Многие ученые-философы, культурологи дают определение поэзии, рассматривая ее как особую форму знания. Свою художественную версию концепции поэзии предлагает балкарский поэт А. Байзуллаев с опорой на нумерологическую образность в стихотворении «*Сотое имя*». Но сначала – небольшая культурологическая справка. О. Ивлиев, исследуя исламскую символику, пишет: «Исламские четки «*tala*» состоят из 99 – по количеству известных имен Бога. Загадочная сотая бусинка, названия которой не существует, символизирует имя, которое известно только в раю»⁸². По мнению А. Байзуллаева, вся жизнь поэта, постигшего 99 имен Всевышнего, проходит в напряженном поиске сотого имени, символизирующего высшую сущность реальности, не постигаемой обычным способом⁸³.

Проведенный нами анализ нумерологического дискурса карачаево-балкарской поэзии показывает следующее:

1. За каждым числом закреплена определенная символика, чаще всего имеющая универсальное значение для мировой культуры. Однако, наряду с данным инвариантом (неизменной величиной), соседствуют частные значения, реализующиеся в разных национальных символических системах и подвергающиеся этнообусловленной коррекции.

2. Поэтические тексты неравнозначны в использовании чисел. Согласно классификации мифопоэтолога В. Н. Топорова, существуют «сильночисловые» и «слабочисловые тексты». Сильночисловым автор называет текст, который «в значительной степени сам формирует смысл и значение чисел (активность текста) и обладает наибольшей свободой в выборе самих чисел и способов их организации в тексте»⁸⁴. К разряду слабочисловых принято относить тексты, в которых числа

количественно мало представлены и качественно имеют слабую семантическую мотивацию в текстовой реальности. В ряду «сильночисловых текстов» находятся нартский эпос и лиро-эпос выселения, отмеченные чертами мифопоэтического сознания. Воссоздающаяся в них художественная действительность в значительной степени конструируется с помощью числовых моделей, интерпретация которых дает ключ к разгадке Вселенной и человека с точки зрения данной этнокультуры.

Примечания

- ¹ Юнг К. Архетип и символ. М., 1991. С. 81.
- ² Цит. по: *Ивлев О.* Полная энциклопедия символов. М., 2004. С. 12.
- ³ *Королев К.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2003. С. 483.
- ⁴ Цит. по: *Керлот Х.* Словарь символов. М., 1994. С. 575.
- ⁵ *Ивлиев О.* Полная энциклопедия символов. С. 13.
- ⁶ Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 631.
- ⁷ *Троицкий В.П.* Послесловие к кн.: *Лосев А.* Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 903.
- ⁸ *Топоров В.* Числа // Мифы народов мира. Т. 2. С. 629.
- ⁹ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1993. С. 51.
- ¹⁰ *Кучмезова М.Ч.* Соционормативная культура балкарцев: традиции и современность. Нальчик, 2003. С. 34.
- ¹¹ *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М., 1999. С. 248–249.
- ¹² *Жюльен Н.* Словарь символов. М., 1999. С. 118.
- ¹³ Мифы народов мира. Т. 2. С. 630.
- ¹⁴ *Таумурзаланы Д., Байрамкъулланы Х.* Къарачай-малкъар халкъ оюнла. Нальчик, 1998. С. 92.
- ¹⁵ *Джуртубаев М.* Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991. С. 28.
- ¹⁶ *Тресиддер Дж.* Словарь символов. С. 128.
- ¹⁷ *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 38.
- ¹⁸ *Эстес К. П.* Бегущая с волками. М., 2002. С. 198–199.
- ¹⁹ *Истомина Н.* Энциклопедический словарь символов. М., 2003. С. 238.
- ²⁰ Нарты. С. 456.
- ²¹ Там же. С. 484.
- ²² Там же. С. 441.
- ²³ Там же. С. 452.
- ²⁴ Там же. С. 437.
- ²⁵ Там же. С. 575.
- ²⁶ *Гайылыны М.* Жерни ауанасы. Нальчик, 1995.
- ²⁷ *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 161.
- ²⁸ *Кулиев К.* Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 2. С. 166.
- ²⁹ *Руднев В.* Словарь культуры XX века. С. 39.
- ³⁰ Там же. С. 234.

- ³¹ Цит. по: *Руднев В.* Словарь культуры XX века. С. 235.
- ³² *Эстес К. П.* Бегущая с волками. С. 285.
- ³³ Нарты. С. 484.
- ³⁴ *Кулиев К.* Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 423.
- ³⁵ *Эстес К. П.* Бегущая с волками. С. 407.
- ³⁶ *Зумақъулланы Т.* Сайламала. Нальчик, 1994. С. 40.
- ³⁷ Там же. С. 53.
- ³⁸ Там же. С. 48.
- ³⁹ *Шогенцукова Н.* Опыт онтологической поэтики. М., 1995. С. 218.
- ⁴⁰ *Зумақъулланы Т.* Сайламала. С. 279.
- ⁴¹ Нарты. С. 54.
- ⁴² Там же. С. 402.
- ⁴³ Там же. С. 400.
- ⁴⁴ Там же. С. 401.
- ⁴⁵ Там же. С. 40.
- ⁴⁶ *Эстес П. К.* Бегущая с волками. С. 198.
- ⁴⁷ *Безлюдова М.* Без троицы дом не строится // Новое Литературное Обозрение. 2002. №7. С. 29.
- ⁴⁸ Нарты. С. 486.
- ⁴⁹ Там же. С. 486.
- ⁵⁰ Там же. С. 437.
- ⁵¹ Там же. С. 489.
- ⁵² *Ивлиев О.* Полная энциклопедия символов. С. 31.
- ⁵³ *Истомина Н.А.* Энциклопедический словарь символов. С. 1056.
- ⁵⁴ *Жюльен Н.* Словарь символов. С. 356.
- ⁵⁵ *Керлот Х.Э.* Словарь символов. С. 578.
- ⁵⁶ Нарты. С. 366.
- ⁵⁷ Там же. С. 365.
- ⁵⁸ Там же. С. 398.
- ⁵⁹ Там же. С. 488.
- ⁶⁰ Там же. С. 507.
- ⁶¹ Там же. С. 534.
- ⁶² *Руднев В.* Словарь культуры XX века. С. 60.
- ⁶³ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 123.
- ⁶⁴ *Байрамукъланы Ф.* Бушуу китаб. Черкесск, 1991. Ч. 2. С. 119.
- ⁶⁵ Кёчгюнчоле эсгертмеси. Нальчик, 1997. С. 72.
- ⁶⁶ *Отарланы К.* Дуния тынчлыгъын тилейме къадардан. Нальчик, 1995. С. 160.
- ⁶⁷ Там же. С. 173.
- ⁶⁸ Кёчгюнчоле эсгертмеси. С. 113.
- ⁶⁹ Там же. С. 113.
- ⁷⁰ Там же. С. 69.
- ⁷¹ Там же. С. 106.
- ⁷² Там же. С. 112.
- ⁷³ Там же. С. 140.
- ⁷⁴ *Жюльен Н.* Словарь символов. С. 327.

- ⁷⁵ Абаев М.К. Балкария. Исторический очерк. Нальчик, 1992. С. 5.
⁷⁶ Отарланы К. Дуния тынчлыгын тилейме къадардан. Нальчик, 1995. С. 197.
⁷⁷ Гайылань М. Жерни ауанасы. Нальчик, 1995. С. 50.
⁷⁸ Кёчгюнчюле эсгертмеси. С. 367.
⁷⁹ Там же. С. 162.
⁸⁰ Там же. С. 162.
⁸¹ Иалшев О. Полная энциклопедия символов. С. 26.
⁸² Там же. С. 216.
⁸³ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1996. С. 414.
⁸⁴ Топоров В.Н. Число и текст // Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 771.

Глава одиннадцатая

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД: «УТЕЧКА» ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ

На протяжении вот уже двух тысячелетий подлинным культурологическим «интернетом», преодолевающим языковые барьеры в мультиэтническом мире, продолжает оставаться искусство художественного перевода. Множеством невидимых нитей оно соединяет различные национальные культуры, регулирует обмен духовной информацией и образует особое культурное пространство. Ни созданные учеными варианты языка «лингва универсале», ни интеллектуальные возможности самых совершенных электронных переводчиков так и не смогли решить основную проблему художественного перевода – *дух оригинала* по-прежнему неуловим для искусственного разума. Таким образом, роль переводчика как проводника и транслятора национальных художественных ценностей остается актуальной и в новое время.

Для любой национальной литературы художественный перевод – это важный информационный канал, по которому осуществляется связь с иноязычным миром словесности. Информационное поле читателя насыщается свежими философскими идеями, вариантами их воплощения, новыми представлениями об экспрессивных средствах. Все это будит мысль, расширяет сознание, развивает личность, – в чем, собственно, и видится главная цель искусства.

«Поставляемый» художественным переводом информативный материал оказывает колоссальное воздействие на формирование творческой личности. Конечно, сознание художника – это сфера сверхтонкой материи, и никто с определенностью не назовет составляющие его компоненты. Но, очевидно, мы никогда не засвидетельствовали бы экспрессию «фаненого камня» Кайсына Кулиева, если бы в свое время в культурное пространство балкарского поэта через переводы не произошло бы проникновение категории трагического в образных интерпретациях Эхила, Шекспира, Гете, Лорки. Кстати, сам Кулиев очень категорично выступал против идей «местнической ограниченности» и

«автономного самородка» и подчеркивал, что «надо уметь осваивать великий и драгоценный опыт мировой поэзии и искусства»¹.

Язык – саморазвивающаяся система со своей внутренней организацией. Специальных трудов, посвященных влиянию переводов на язык-реципиент, пока нет. Но можно сделать предположение о том, что принимающий язык развивает свою гибкость, податливость, изыскивает в своих недрах скрытые изобразительные возможности. В поисках заданной образной структуры язык-реципиент приводит в движение весь свой арсенал, предлагает незадействованные, непривычные (но в рамках языковой нормы) семантические и синтаксические конструкции, раздвигающие «рабочее» пространство литературного языка. Художественный перевод способствует активизации, обогащению и самопознанию языка. Для любого языка перевод – это своеобразный тест. Национальный язык, который выдержал испытание, к примеру, переводом «Гамлета» или «Фауста», бесспорно, обретает новые креативные способности, поднимающие его на более высокий уровень.

Парадоксально, но факт: число читателей, воспринимающих произведение в переводе (речь идет о высокохудожественном образце) намного превышает число читателей оригинала. Через перевод произведение национальной литературы интегрируется в систему мировой культуры. В наш век единого информационного общества особую значимость приобретает статус переводчика. От его таланта и профессионализма зависит не только качество перевода, но степень представленности цивилизованному обществу собственной национальной картины мира.

Почти столетием исчисляется период интегрированности карачаево-балкарской поэзии в мировую культуру через русские переводы. Российский читатель хорошо знаком с поэзией К. Мечиева, И. Семенова, К. Кулиева, Т. Зумакуловой, И. Бабаева, Д. Мамчуевой, Б. Лайпанова и других. При этом вопрос о переводах долгое время оставался вне внимания критики. Все исследование, как правило, сводилось к двум-трем строкам в статьях и рецензиях, в которых давались общие восторженные оценки, чаще всего случайные и бездоказательные.

Первую попытку исследовать опыт воспроизведения поэзии Кулиева на русском языке предпринял Ст. Рассадин, опубликовавший в 1973 г. работу «Вторая родина. К. Кулиев и его переводчики». Но попытка осталась не более чем попыткой. На вопрос о характере переводов автор дает односторонний и излишне категоричный ответ: «Кайсыну Кулиеву повезло в русских переводах». В практике переводов с языка народов СССР его случай – один из самых счастливых. «Русский» Кулиев

обладает завидной для многих собратьев цельностью и определенностью стиля, – и это притом, что у него все-таки не один, а несколько переводчиков»².

Однако заявление это малоубедительно, в чем косвенно признается и сам автор, сожалея, что «из-за незнания языка оригинала вынужден избрать предметом исследования лишь результат», т.е. его занимает только «русский» Кулиев, каков он есть. Из-за неприемлемости сопоставительного анализа вся работа фактически свелась к исследованию переведенных текстов безотносительно к первоисточнику. Метод «попрошу поверить мне на слово» не оправдал себя. «Дойдут руки и до конкретных разборов, до сравнения перевода и подстрочника», – пророчески предрекал Рассадин, что и не замедлило случиться. Известный критик, владеющий языком оригинала, Нафи Джусойты в статье с характерным названием «Обманчивая прелесть игры без правил», проанализировав стихотворение Кулиева «Лунный свет» в подлиннике и переложение на русский язык, подверг резкой критике работу Б. Ахмадулиной. «Перевод не должен быть «игрой без правил», плодом ничем не ограниченного произвола»³, – заключает Н. Джусойты. До начала 90-х гг. национальная теория перевода представляла собой несколько разрозненных, слабо между собой связанных индивидуальных исследований.

«Днем рождения» переводоведения как научной отрасли в карачаево-балкарской филологии следует считать выход в свет монографии С. К. Башиевой «В оригинале и переводе» (Нальчик, 1990). Исследователем систематизированы основные понятия этой науки, а также выявлены специфические лингвокатегории, составляющие основу художественного языка К. Кулиева, игнорирование которых переводчиками приводит поэтический текст к серьезному семантическому сдвигу.

Поэзия К. Кулиева, являющаяся ярким примером выражения национального мироощущения и высшей формой бытия балкарского языка, представляет собой благодатный материал для рассмотрения основного вопроса художественного перевода – передачи национального своеобразия, проявляющегося в этноментальных компонентах. Белинский высказывал мысль, что «истинный художник чувствует национальность в самом себе и потому невольно накладывает ее печать на свои произведения». В какой мере эта «печать» просачивается в русские переложения поэтических произведений Кулиева? И вообще, так ли уж «повезло» Кулиеву в русских переводах? На материале одного стихотворения мы попытаемся дать ответ на данный вопрос. За основу исследования принят сопоставительный анализ оригинала и че-

тырех вариантов его перевода, выполненного разными переводчиками. Такой путь представляется наиболее перспективным, так как выводит на предметный разговор о способах передачи этноонтологически значимых характеристик текста.

Оригинал:

Юйсюз, жерсиз кьалгьанны да сынадым,
Къара кьанатлыланьча санадым
Къара кюнлени. Алай жулдузлагъа,
Танга, жауннга, кырдыкга, кьызлагъа,

Учхан кьанатлылагъа да кьууандым,
Акь зыгьырдан чыкьгьан суудан да кьандым
Къара кюн да кьрдюм акьлыгьын кьарны.
Кюрешлери акьны бла кьараны!..⁴

Подстрочный перевод:

Изведал я, что такое остаться без дома (очага), без земли,
Как черных птиц, считал я
Черные дни. Но звездам,
Рассвету, дождю, траве, девушкам,

Летающим птицам радовался,
Из белого песка выходящую воду пил,
И в черный день видел белизну снега.
О, сражение черного с белым!..

Перевод С. Липкина:

Известно мне, что значит быть бездомным,
Бывал мой день, как черный ворон, темным,
Но и тогда в моем сияли взоре
И дерево, и женщина, и зори,

И звезды, и взлетающая птица.
И я был рад из родника напиться,
И в черный день к снегам стремился горным.
О, вечный бой меж белым и меж черным!⁵

Перевод Л. Шерешевского:

Я был бездомным, изнывал в беде,
Дни черные, как черных птиц считая,

Но радовался все же и тогда я
Вину и хлебу, песне и звезде.
И в черный день светлела вдруг душа,
Когда я видел, как бело от снега,
Как чист родник, искрящийся от бега,
И так чиста улыбка малыша.⁶

Перевод Д. Долинского:

И я на себе испытал, каково быть бездомным скитальцем,
Черных дней – будто птиц в небесах.
Светлых дней сосчитаешь по пальцам,
Но и звездам, и травам, и женщинам, тропам и ливням,
Как ребенок, был рад я, был вечностью их осчастливлен.
Осеньяла меня, когда в сушь и во сне не напиться,
Из-под гальки всходящая струйкой студеной водица.
В черный день видел я белизну над селением горным –
Схватку белого с черным, белого с черным.⁷

Перевод Я. Акима:

Изведал я бездомных обреченность,
Я дни считал, как птиц считают черных,
Но и тогда я радовался свету,
Дождю и звездам, раннему рассвету,

Улыбке доброй и летящей птице,
И речке, из которой мог напиться,
И в черный день был снег, как прежде, белым,
Мне черным показаться не посмел он.⁸

Обращаем внимание читателей на любопытный факт: как совершенно самостоятельные произведения в сборник К. Кулиева «Человек. Птица. Дерево» вошли два перевода одного и того же стихотворения – Л. Шерешевского и Я. Акима. И это не единственный случай. Столь широкий диапазон разночтения говорит не в пользу практиков художественного перевода.

Начнем с оригинала. Прежде всего, ощущается автобиографическое начало стихотворения. Это впечатление не обманчиво. Известно, что Кулиев действительно провел в изгнании долгие тринадцать лет, разделив горькую участь балкарского народа, выселенного в 1944 г. с родных гор в Среднюю Азию. Существенны для понимания поэтики стихотворения воспоминания поэта о годах неволи: «Я счастлив тем,

что в тяжелых условиях я не махнул рукой на жизнь, не разуверился в ней. Мне оставались дорогими снежные вершины и примятая трава у дороги, поэзия Пушкина и музыка Бетховена... Как хорошо, что никогда не проклинал сам жизнь и не считал ее ничемной. Это один из центральных мотивов всего мной написанного»⁹.

Стоит взять на заметку и отрывок из письма Б. Пастернака Кулиеву (1947 г.): «Вы из тех немногих, которых природа создает, чтобы они были счастливыми в любом положении, даже в горе... Дарование учить чести и бесстрашию, потому что оно открывает, как сказочно много вносит честь в общедраматический замысел существования. Одаренный человек знает, как много выигрывает жизнь при полном и правильном освещении и как проигрывает в полутьме»¹⁰.

Важнейшим моментом мироощущения Кулиева, определившим всю тональность его поэзии, является умение радоваться жизни. Радоваться, несмотря на безысходное, казалось бы, горе. Радость эта не имеет ничего общего ни с безумным бодрячеством, ни со смирением в трагическом положении, диктующим довольствование самым малым.

Истоки кулиевской радости восходят к традиционному культу мужества. Известно, что нартский эпос учит человека со спокойствием воспринимать невзгоды как необходимое условие совершенствования нравственных, духовных и физических качеств человека, формирования мужества.

Культ мужества предполагает абсолютное развитие силы духа, такого ее возвышения, когда в пределах мироздания не остается превосходящих сил. Невзгоды всякого рода, включая болезни, утраты, смерть близких, не способны сломить человека, предок которого, по нартской легенде, «семь дней и ночей закалялся в огне мужества». Физически его можно сломить, но искоренить силу духа не удастся никакой земной или противоестественной силе, – вот одна из традиционных народных ориентаций.

Нартский кузнец Дебет, закалявая Сосурука, держал его за коленные суставы, которые и остались незакаленными, слабыми, уязвимыми. Поэтому единственной опасностью, грозящей человеку утратой мужества, является коленопреклонение – страх души перед трудностями бытия.

Кулиеву-философу, несколько переосмыслившему древний идеал предков, высшая форма мужества видится, прежде всего, в признании объективной обусловленности «черно-белого» миропорядка, признании вековечности борьбы двух противостоящих начал. Поэтическая диалектика Кулиева учит принимать удары судьбы как должную неиз-

бежность, неминуемую закономерность. Каждая личность обязана пройти через светлые и темные периоды этого прекрасного и трагического мира, но главное – не пасть при этом на колени, сохранить человеческое достоинство, не ожесточась и не черствея душой, верить в конечное торжество света. Недаром излюбленный образ поэзии Кулиева – раненый камень, молча принимающий многочисленные удары, пули, оставаясь тем же камнем – твердым и стойким.

Для испытания мужества личности лирического героя поэт избирает из всех мыслимых на земле утрат две – потерю дома (очага) и родной земли. И у него это не синонимы, а две большие трагедии, следующие одна за другой по нарастающей. Остаться без очага – само по себе великое бедствие, особенно если учесть, что очаг у горцев-язычников был объектом поклонения, духом-покровителем, организующей силой семьи. Как отмечает С. Плетнева в книге «От кочевий к городам», древние тюрки так пели об очаге:

Выкован богом огня,
Чист и гладок очаг.
Чтоб ему поклониться,
Он стоит посередине¹¹.

В очаге виделось домашнее божество, притягивающее, сосредоточивающее вокруг себя всех членов рода. Благодаря силе огня род держался, не распадаясь; очаг сам регулировал место каждого члена рода внутри сакли, обеспечивая прочность родовых устоев.

Считалось, что огонь рода живет с незапамятных времен, передаваясь из поколения в поколение, и в особые мгновения можно увидеть во всполохах пламени лики предков. Наиболее зловещим проклятием в горах и поныне является проклятие огнем: «Да погаснет твой очаг!», которое означает необратимый распад родового единства, искоренение фамилии. Чтобы умилостивить божество, древние горцы приносили ему жертвенных животных; и сейчас в тех балкарских семьях, где живы еще пережитки мифологического сознания, принято, укладываясь спать, оставлять на видном месте блюдо с нехитрым угощением для домашнего божества: оно помогает сохранить тепло родственных отношений.

Большое горе остаться без очага, но испытания героя поэзии Кулиева на этом не заканчиваются. Его лишают и родной земли, то есть и родных гор, которые для любого горца не просто возвышенность земной коры. Горец рожден из камня, что удостоверяется нартским эпо-

сом, живет среди камней. И после смерти, знает он, лежать ему рядом с предками в камере, выдолбленной в скале, становясь, согласно преданию, корнями Кавказских гор. «Знать в лицо своего отца и лечь в ту землю, где он похоронен, – значит для Кулиева ощущать себя продолжением и самому быть продолженным»¹², – верно замечает Ст. Рассадин. И это, действительно, не ритуальная подробность, а необходимое ощущение связности бытия.

Чтобы понять всю глубину трагедии горцев, отторгнутых от родины в 1944 г., надо учитывать и то обстоятельство, что их разлучили с древней духовной культурой, воплощенной в образе священных камней, деревьев, урочищ, могил и источников, ибо если «мысль народов других в древних книгах жила», то у горцев-язычников «мысль вверялась камням» (Кулиев). Вынужденные покинуть родину, они не могли прихватить с собой «книги» – объекты природы.

С очагом сознание балкарца связывает женское, материнское начало (испокон веков хранительницей очага выступает женщина), а с родиной в целом – мужское, отеческое (по-балкарски «родина» – *ата журт*, букв.: земля отцов). Кулиев конкретизирует потери (дом, земля) не потому, что не доверяет метафоричности слова «дом»: для него это имеет принципиальное значение. Ему важно показать, что герой потерял все: материнские и отцовские истоки, он – круглый сирота.

Четыре переводчика ограничились словом «дом», хотя при всей своей метафоричности оно едва ли способно вместить кулиевскую «диалектику» потерь. И даже если смириться, что тонкости «диалектики» неподвластны переводу, заметно немало фактических неточностей.

Читая: «Я был бездомен», можно представить и нищего, и погорельца, и горца, лишившегося жилища в результате стихийного бедствия. Не просочилась в перевод самая главная информация оригинала – *пространственная* отторженность героя от родной земли. Зато другие двусмысленные сообщения значительно усиливает сдвиг нового текста от реальности подлинника.

В переводе Д. Долинского герой – «бездомный скиталец». Но при всей «горемычности» образа в такой трактовке есть в нем что-то от романтического образа бродяги-путешественника, упивающегося собственной свободой. Свободное передвижение – вот главное смысловое содержание понятия «скиталец», и вряд ли можно найти более контрастный антоним, более несоответствующее определение для пленника, радиус допустимого перемещения которого в пространстве в лучшем случае достигает нескольких километров. Здесь, как говорится, нарочито не придумаешь.

Полное расхождение с замыслом оригинала обнаруживает и вариант Л. Шерешевского: «Я был бездомным, изнывал в беде». В стихотворении Кулиева речь как раз о том, что герой не изнывает, не отчаивается. Вся хвала ему за то, что в тяжкие минуты бытия, стиснув зубы, он преодолевает боль и не перестает надеяться. Впрочем, хвалы никакой: это просто естественное умение всюду оставаться мужественным, как явствует из другого стихотворения Кулиева:

Хоть он о том не проявлял заботы,
Но мужественно прожил весь свой век.
Не для кого-то и не для чего-то,
А потому, что был он Человек.

Хоть он о том не проявлял заботы...

В переводе Шерешевского герой еще не столкнулся с главными испытаниями, а уже «изнывает».

Если строку Шерешевского перевести обратно на балкарский, то получится такой облик лирического героя, к которому ничего, кроме жалости, соплеменники не испытают: этика нартского эпоса столетиями учит, что «понятия человеческого достоинства и мужской чести в первую очередь связаны с толерантностью»¹³. По свидетельству адыгского историка XIX в. Хан-Гирея, «если больной охает, морщится и не встает при входе посетителей, то навлекает на себя дурное мнение народа и подвергается насмешкам; такое обстоятельство делает горцев терпеливыми в болезнях до неимоверности»¹⁴. Эти сведения показывают «толерантную недостаточность» лирического героя в переводе.

Если герой у Шерешевского «изнывает» при первых знаках беды, то у Я. Акима он поспешно и добровольно надевает ярмо обреченности («Изведал я бездомных обреченность»). У Кулиева нет обреченности не только в рассматриваемом стихотворении, но и во всем творчестве. Его герой изначально силен духом, несет большой потенциал мужества. Он закален и внутренне готов к поединку с судьбой. Акимовский герой сотворен из другого материала: не побывав, образно говоря, между молотом и наковальней Дебета, он сразу смиряется с безысходностью, склоняя голову перед трудностями.

Таким образом, первоначально предстающие перед нами лирические герои совершенно несхожи. Четыре героя – четыре поведенческих типа. Незначительное сходство с героем оригинала обнаруживает герой в переводе С. Липкина: «Известно мне, что значит быть бездомным». Хотя это и странно, на первый взгляд, но сходство достигается

самым простым методом – верностью букве оригинала. Тот случай, когда верность букве оборачивается верностью духу. Данная мысль напрямую соотносится с теоретическим положением С.К. Башиевой о важности «поиска языковых соответствий», поскольку «и художественный, и языковой моменты в процессе перевода неразрывно связаны между собой и взаимообуславливают друг друга, более того, они равноправны, ибо для того, чтобы достичь художественной адекватности, переводчик должен верно воспроизвести речевые средства оригинала, тем более, когда перевод делается с оригинала»¹⁵.

Любопытно отметить переводческие метаморфозы со второй образной единицей оригинала. У Кулиева: «Как черных птиц, считал я чёрные дни». Просто, выразительно, емко. Одним предложением поэт точно передает то чувство времени, которое способен пережить только подневольный. В неволе, как известно, бег времени остановлен: вместо поступательной упорядоченности его отрезков – неподвижность сегодняшней реальности. Кроме астрономической смены суток ничего не существует, другие варианты восприятия времени стерты и не имеют смысла.

Кулиевский герой ведет счет дням. Ведение счета является попыткой разрушить патологическую монотонность бытия, желание раскатать остановившееся колесо времени. С помощью орнитогенного образа создается ощущение протяженности времени, передается не покидающее героя чувство постоянного ожидания. Это борьба против неподвижности. День для героя начинается с ожидания: прилетает птица. Черная. И снова – черная. В «птице» можно усмотреть и другую интерпретацию, связанную с мифом о Прометее. Титан, как свидетельствует одна из легенд, был прикован к кавказской скале, и к нему ежедневно прилетал черный орел, клевавший его печень:

И я в горах
Был тем орлом примечен
За то, что сердце у меня в огне, –

пишет поэт в стихотворении «Кавказ».

Ожидание и безвестность двумя параллельными линиями протянуты до беспредельности. Надежда героя дана в чистом, «нескрещенном» виде: нет никаких видимых признаков просветления, но герой все равно верит. Для сравнения рассмотрим вариант Долинского: «Черных дней – будто птиц в небесах; светлых дней сосчитаешь по пальцам». Объем и мера отпущенных на долю героя испытаний заявлены сразу,

что снижает чувство трагизма. Какой бы астрономической величиной ни измерялось количество птиц в небесах, счет их конечен, и эта конечность осмыслена героем. Героя у Долинского волнует только диспропорция между «черными» и «белыми» днями: первых – «будто птиц в небесах», а вторых – «сосчитаешь по пальцам». Герой чувствует себя обделенным, у него прорывается обида в адрес несправедливого благодетеля. Обиду героя можно понять: статичный образ у Долинского не имеет тенденций к развитию, данный миропорядок воспринимается как зафиксированный навсегда и обжалованию не подлежащий. Перераспределения не предвидится: в лучшем случае число «светлых дней» может приблизиться к двум десяткам.

Сразу настораживает и вызывает внутренний протест вариант С. Липкина: «Бывал мой день, как черный ворон, темным». И речь даже не о том, что оригинальный образ упростился, из объемного стал плоским, – речь о *вороне*.

В традициях русской и европейской поэзии в целом за вороном закрепился символ злого начала, смерти, несчастья. Это один из самых негативных образов в русской символической системе. А между тем балкарцы, как ни в чем не бывало, поют колыбельные, обращаясь к родному маленькому человеку:

Пусть над твоим изголовьем
Прокричит добрый ворон¹⁶.

На родине Кайсына Кулиева немало народных песен, в которых ярко выражена идеализация этой птицы, уходящая корнями в древнетюркские тотемы. Исследователь балкарского фольклора Х. Малкондуев разъясняет: «У древних тюрков ворон был тотемом. Видимо, с этим связано то, что у балкарцев он символизирует доброе начало»¹⁷. Поэтому в высшей степени неправомерно употребление Липкиным образа ворона в отрицательном контексте при переводе стихов Кулиева, стихов, в которых, как в зеркале, отражаются этноментальные особенности балкарского народа. Подобный просчет простителен молодому, неопытному переводчику, а в данном случае вызывает недоумение: за плечами этого мастера слова чуть ли не весь балкарский фольклор, переложенный на русский язык.

Общепризнанным является мнение о том, что каждое слово Кулиева словно выбито на скале, поэтому случайных, приблизительных слов у него не встретишь. К сожалению, многие переводчики не учитывают эту особенность балкарского поэта.

В качестве первоэлементов бытия, пробуждающих в герое забытое чувство радости, Кулиев называет «звёзды», «рассвет», «дождь», «траву», «девушек», «летающих птиц». Именно в такой последовательности. Совершенно непонятен смысл преобразования «интерьера» кулиевского природного мира. Чем оправдана эта сознательная подтасовка авторских образов, в результате которой получается:

У Липкина – *дерево, женщина, зори, звезды, взлетающая птица;*

У Шерешевского – *вино, хлеб, песня, звезда;*

У Долинского – *звезды, травы, женщины, тропы, ливни;*

У Акима – *свет, дождь, звезда, ранний рассвет, добрая улыбка, летящая птица.*

Очевидна абсолютная произвольность, необязательность перечня. Набор случайных, попавших первыми под руку элементов, небрежно и в хаотическом порядке накиданных в «инвентарную корзину» перевода. А между тем так ли уж случаен набор компонентов, подобранных автором в подлиннике?

Для того чтобы разрешить этот вопрос, достаточно еще раз внимательно прочесть оригинал, осмысливая мир, предстающий перед глазами лирического героя: *звезды – рассвет – дождь – трава – девушка – летящая птица*. Движение взора по вертикали: сверху вниз и снова вверх, то есть происходит «кинематографически» мягкая перемена планов. Выписанная траектория внешнего мира объясняет «кривую» душевного состояния героя. Возвращение к жизни у него начинается почти с небытия, с заоблачной космической дали, откуда он опускается все ближе и ближе к земной реальности. Любопытно, как долго не задерживая на ней взгляд, он останавливает внимание на летящих птицах – извечном символе возвращения домой после долгой разлуки.

Стихотворение представляет собой в какой-то степени реальное описание собственных переживаний поэта в период изгнания. И, думается, намеренно, по авторскому замыслу, здесь отсутствуют какие бы то ни было, специфические атрибуты национального горского быта. Нет ни одной этнографически близкой поэту детали. Читатель, хорошо знакомый с традиционным «интерьером» поэтического мира Кулиева, сразу обратит внимание на странное отсутствие в этом стихотворении «горы», «камня», «дерева», – наиболее излюбленных образов автора. Но странность эта вполне объяснима: Кулиеву как раз важно подчеркнуть полную оторванность героя от родной земли. Именно поэтому все реалии здесь сугубо «космополитичны», нейтральны, ничейны. Звезды, рассвет, дождь, трава, птицы – так или иначе, атрибуты общечеловеческого бытия, не прикрепленные к какой-то особой географической зо-

не планеты. Лишь однажды, в самом конце стихотворения поэт как бы невзначай обронит: «песок» – и данной инородной культурологемой «выдаст» приблизительные координаты своего героя – Средняя Азия. Связь, конечно, не столько логическая, сколько ассоциативная.

Переводчики, как мы помним из разбора первой образной единицы, изначально не отрывают героя от родной земли, поэтому и далее по инерции продолжают окружать его приметам горного пейзажа. Нужен фон, и они, не думая долго, за Кулиева «дописывают» детали для полного антуража: тропы, дерево, вино (?!), галька, горные снега, родник, речка. Как же иначе, если в переводе Долинского герой и находится-то не где-нибудь, а в «селении горном»!

По замечанию И. Б. Роднянской, в настоящей поэзии все работает, здесь нет «лишних, случайных, механически служебных элементов»¹⁸. Действительно, большой беды может и не было бы, если свежешлюченные переводчиком образы, попав в новое измерение оригинала, имели бы обыкновение молчать. Но – нет. Внедренные образы начинают «работать», да так исправно, что голос авторской идеи ступшевается и произведение приобретает совершенно иное звучание.

О песне. Вслушайтесь в «фоносемантику» кулиевского стихотворения: она безмолвна, как тюремный дворик. Кроме шума дождя, в нем ничего не слышно. Подобная беззвучность не случайна, и трудно придумать в такой ситуации более неуместный образ, нежели «песня». В который раз напомним, что в основе стихотворения лежит описание реального периода жизни балкарского народа, печально вошедшего в историю под названием «безмолвие». О какой «песне» может идти речь, если поэт, вынужденный молчать долгие тринадцать лет, с горечью писал: «Камня язык я постиг»...

Опровергая аксиоматичность расхожего утверждения о никогда «не молчащих музах», муза Кулиева молчала. Жила, но молчала, не имея ни графического изображения, ни звукового исполнения. Об особенных качествах собственной «песни», созданной в 1944–1957 гг., поэт упоминает в известном стихотворении «Благодарен судьбе»:

Я был всего лишь молчалив,
Когда другие были немы.

Если то, что умещается между «молчанием» и «немотой», можно назвать «песней», то Шерешевский прав. Конечно, можно назвать «песней» то, что умещается между «молчанием» и «немотой», и это был бы даже красивый и сильный образ. Но все дело в том, что у «пес-

ни» Шерешевского не та трагическая экспрессия, не та национальная память, не тянет она за собой весь описанный выше шлейф ассоциаций. Да и стихотворение не о том. Если автор не счел нужным упомянуть о каких бы то ни было «песнях», стоило ли вообще делать это переводчику? Здесь вновь приходит на ум первостепенная важность отмеченных С.К. Башиевой «языковых соответствий», следования предметному миру подстрочника.

Любопытно отметить, что Шерешевский оказался наиболее «прагматичным» из переводчиков: отправляя героя в ссылку, он «щедро» снабжает его «вином» и «хлебом», «песней» и «звездой». Не притереться: в дорожном узелке поровну и материальной, и духовной пищи. Непонятно одно: отчего должен страдать герой, имеющий под рукой все необходимое для счастья? В чем его трагизм, если мир, в который его поместил переводчик, так гармоничен и совершенен?

Стихотворение Кулиева построено на световом и цветовом контрасте. Поэтом схвачен момент, когда контраст этот явно не в пользу светлого начала. В мире пусть временное, но засилье тьмы, и герой, подобно тому, как нартские богатыри выжимали воду из камня, буквально по крупичкам выжимает свет из тьмы. Не давая темноте полностью поглотить мир, он из черного царства выхватывает островки света (звезда, рассвет, девушка и т.д.) и фиксирует их в мире, укрепляя тем самым позицию белого. Белое здесь не только то, что в физическом смысле окрашено в светлые тона, бела сама радость, которую герой сотворяет сам, мудро вглядываясь в то, что ему отпущено. Он рад, что вода, которую он пьет, выходит из *белого* песка. День черен, но герой находит в себе силу отметить *близну* снега.

Читая оригинал, мы чувствуем, как герой буквально прорывается сквозь толщу преград. В самих глаголах «радовался», «пил», «видел» у Кулиева застывает наивысший предел напряжения физических и душевных сил, требующийся от героя в решающем поединке с тьмой. Эти глаголы как победный финал преодоления, недаром они венчают предложения, именно на них падает смысловое ударение – поэту важно показать *активность героя*.

В переводах потеряно самое главное – преодолевающая сила человека. От самоотверженного упорства героя не осталось и следа. Активная и конструктивная роль человека подменена действием окружающих благодетелей. Герой почти бездействует, за него действуют другие.

У Липкина:

«... в моем сияли взоре и дерево, и женщина, и зори».
(У Кулиева: «Я радовался звездам, рассвету...»).

У Долинского:

«Осеняла меня... водица».
(У Кулиева: «Я пил...»).

У Акима:

«... был снег белым».
(У Кулиева: «Я видел белизну снега»).

Выражаясь языком грамматики (подлежащее и сказуемое подчеркнуты намеренно), если у Кулиева человек – действующее лицо, субъект, то у переводчиков эту роль принимают на себя объекты (дерево, зори, водица, снег). В переводе герой уже не творец, а пассивная сила с созерцательно-выжидающей ролью.

С паразитической легкостью, без особых личностных усилий свершается все само собой вокруг «переводного» героя. Судите сами: «*когда в сушь и во сне не напиться*», героя у Долинского «*осеняет восходящая струйкой студеной водица*». Сказочный мир, да и только. Этот «миражный» образ «родника в пустыне» глубоко чужд миру подлинника, так же как чужда и строка Шерешевского: «И в черный день светлела вдруг душа». В том-то и дело, что в художественном мире Кулиева просто так, «вдруг», ничего не делается: все завоевывается ценой невероятных усилий.

К этому же ряду относится и кулиевское «*В черный день видел белизну снега*», ставшее также предметом переводческого произвола. Смысл оригинального образа таков: над миром темно, но герой видит белизну снега. Именно видит, а не просто: снег бел. Цвет снега как раз «молчит» под тяжестью всеобъемлющего мрака, он не «идет» навстречу герою, не подает никаких сигнальных знаков о своей белизне. Быть может, он тоже черен, как и весь окружающий мир. Но герой упорно видит его белизну, видит вопреки законам оптики и не столько внешним зрением, сколько внутренним взором самоуверенности. Своей мужественной верой человек фактически отвоевывает белизну снега у тьмы, отстаивает право снега на свой исконный цвет. Оцепеневший от

засилья мрака снег, возможно, сам уже не верил в свое белое естество, герой же силой собственной веры буквально оживляет его сущность.

Намного упрощена эта мысль у Шерешевского *«И в черный день светлела вдруг душа, когда я видел, как бело от снега»*. В отличие от оригинала здесь белизна снега не извлекается, не добывается усилием человеческой воли из бездны мрака. Снег изначально «включен» переводчиком на полную мощность, он излучает свет, он «кричит» о своей белизне, так что герою только и остается зафиксировать, что над миром «бело от снега». Снова за героя работает объект, на этот раз «снег».

Долинский и Липкин вообще не стали вникать в тонкости кулиевского светоизвлекающего образа, а заменили его простым и понятным: «И в черный день к снегам стремился горным» (Липкин), «И в черный день видел я белизну над селением горным» (Долинский). Оригинальный образ неузнаваемо преобразен, и в результате поэтическая философия Кулиева низведена до уровня банально выраженной ностальгии.

Кардинальное расхождение с кулиевским образом обнаруживает и предложенный Акимом вариант:

И в черный день был снег, как прежде, белым,
Мне черным показаться не посмел он.

Видоизменена сама художественная ситуация, в которую поставлен лирический герой – нет трагизма положения. На поверку оказывается, что «черный день» не такой уж и черный: снег даже не терял своей белизны, как в оригинале, а оставался «как прежде, белым». У героя вообще нет необходимости «спасать положение», а то, что дано как объективная реальность, он расценивает в качестве собственной заслуги. Это вносит в облик акимовского лирического героя элементы самоуверенности и необоснованной гордыни, что никак не вяжется ни с идеей стихотворения, ни с идеалом народного героя.

Кроме того, тут противоречие Кулиеву по большому счету. Согласно философской концепции балкарского поэта, человек неизбежно оказывается во власти темных сил. Это абсолютный закон, который никому не обойти. Черные, трагические полосы подстерегают каждого на жизненном пути, и вся проблема заключается в том, как человек их преодолевает. Момент преодоления – вот то главное, на чем сконцентрировано внимание поэта. Стихотворение Акима противоречит концепции Кулиева. В нем не признается абсолютность «черных полос»,

их объективная обусловленность. А потому и отсутствует момент преодоления.

В финале стихотворения белый цвет воскресает и торжествует, но герой вместо ликования с благородным спокойствием отмечает вековечность борьбы сил добра и зла:

О сражение белого с черным!..

В этом признании мудрый призыв к постоянному, будничному умению быть мужественным. Никакой суеты, парадности – трезвый, философский взгляд на жизнь.

Наиболее полно эта мысль передана С. Липкиным: «О вечный бой меж белым и меж черным!» – тот же сосредоточенный и трезвый взгляд на противоречия бытия.

Под пером Шерешевского, как мы помним, «асимметричный» мир подлинника выправлен и превращен в мир гармонии, безмятежности. Герою неведома закономерность борьбы двух противоборствующих начал, что и получило отражение в переводе: заключительная, «драмопримиряющая» строка туда не вошла. Вместо нее – более приятная картинка: «Чистая улыбка малыша».

Перевод Долинского изначально отличает многословие, не свойственное кулиевскому стилю, по-горски лаконичному, сдержанному. Переводчик правильно угадал основную идею стиха – «схватка белого с черным», но все равно вопрос о необходимости двукратного повторения заключительной мысли спорен: с одной стороны, этим усиливается напряженность, подчеркивается основная идея, но с другой – создается атмосфера ненужного динамизма. Кулиев обычно добивается усиления впечатления другими средствами, избегая лексических повторов.

В результате значительного переосмысления кулиевского стихотворения в переводе Я. Акима не нашлось места для последней образной единицы оригинала. Его герой, сотворенный из другого материала, помещенный в другие обстоятельства, не воспринимает здоровую диалектику белого и черного. Указанное явление нередко в практике художественного перевода: преобразенный облик лирического героя начинает сопротивляться воле переводчика и развивается согласно своим внутренним законам.

Такова общая картина перевода одного стихотворения К. Кулиева. Какие можно сделать выводы, отталкиваясь от проблемы, вынесенной в название главы? Тематическим центром стиха является мужество человека, разлученного с родиной. Тема, имеющая множество индивиду-

альных и национальных воплощений, начиная с Овидия Назона и кончая нашими современниками. От переводчика, обратившегося к поэзии К. Кулиева, следовало бы ожидать актуализации горского, балкарского воплощения темы с воспроизведением психологической, нравственной, экзистенциальной атмосферы подлинника. При этом важно заметить, что зафиксированные нами семантические сдвиги продиктованы далеко не заботой о русскоязычном читателе, чьи эстетические соображения «идут вразрез с традиционным горским мышлением». Это не тот случай, когда турецкий переводчик начала XX в., приспособившая роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» к морали и социальной жизни своего общества, превращает его в «поучительное произведение о справедливой каре, постигшей беспутную, неверную жену»¹⁹. К сожалению, здесь элементарная небрежность переводчика к содержательной стороне стиха, к его концептосфере, за которой стоит национальная история, культура, обычаи, традиции, ментальные особенности этноса.

Из незнания переводчика, как правило, проистекают «образные стереотипы» (А. Цыбулевский), назначение которых формально маркировать то или иное состояние человека, его психологический облик. Переводчик-ремесленник после уяснения в самых общих чертах тематики интерпретируемого произведения, начинает изыскивать из стихии своего родного поэтического языка онтологические штампы, призванные обозначить искомое состояние. «*И в черный день к снегам стремился горным*» – переводит С. Липкин, привлекая шаблонную художественную структуру, в которой уже «отлита» некая общая идея тоски по родине вообще. Наполняя ее различными природно-географическими деталями, можно до бесконечности получать «неповторимые национальные образы»:

«*И в черный день к морям стремился синим*» («морские» народы).

«*И в черный день к пескам стремился знойным*» (среднеазиатский регион, жители пустыни).

«*И в черный день к лесам стремился пышным*» (например, Белоруссия с ее Беловежской Пущей).

Мы сомневаемся, что такой поверхностный образ дает читателю представление о специфике томления по родине, к примеру, *прибалта, африканца или белоруса*.

Другое распространенное заблуждение связано с выходом переводчика за пределы онтологии текста к «живой действительности» ориги-

нала с «эффектом эмоционального замещения» героя. Приведем два характерных примера. Читая стихотворение К. Кулиева «Табунщик» в переводе В. Елисеева, встречаем такой образ:

С гор сорвался водопад,
Как самоубийца²⁰.
Табунщик

Сверившись с оригиналом, убеждаемся, что о самоубийстве там и речи нет. Иностранность образа очевидна, заметно, что он порожден не воображением горца (таулу), а «туристическим взглядом» пришельца, мгновенно связывающим высоту с опасностью смерти. В этом легко убедиться, обратившись к официальным историческим документам, зафиксировавшим специфику восприятия гор иностранцами. Вот какой показала Верхняя Балкария (Уллу Малкар) Г.-Ю. Клапроту, русскому академику, приехавшему из Берлина в горы: «Дорога туда ведет через ужасные снежные ущелья...»²¹. Интертекстуальная переключка эпитета «ужасный» с елисеевским «водопад-самоубийцей» ещё раз подчеркивает типичность указанной «фобии», носителем которой выступают не местные жители, а, как правило, «гости с равнины».

В оригинале «водопад» упоминается только в связи с тем, что герой привел к нему своего коня на водопой. Для поэта-горца, рожденного и живущего рядом с Чегемскими водопадами, мудрено видеть в «водопаде» предмет экзотики. Концептуальным ядром стиха является внутренний диалог табунщика с конем. Но поскольку всё внимание переводчика поглощено экзотическим для него природным объектом, выходящим на передний план, концептосфера «прототекста» видоизменяется почти до неузнаваемости.

Опосредованно объясняя этнокультурную подоплеку описанного нами художественного смещения, Ю. М. Лотман подчеркивает, что «иностранец наблюдатель и местный житель создают разные тексты: иностранцу странной и достойной описания кажется сама норма жизни, обычное и правильное поведение. Напротив, сталкиваясь с эксцессом, он склонен описывать его как обычай»²².

Однопорядковыми можно считать и выражения «моя смуглолицая мать», «мой черноусый отец» (М. Зенкевич), немислимые в подлиннике, но звучащие в переводах. Немало случаев, когда концепты «ведро», «командир», «поноша», «друг», «дом», «сердце» кажутся переводчикам слишком «интернациональными» и они подменяют их перифразами «кувшин», «батальонный тамада», «джигит», «кулак» (Я. Козловский),

«сакия» (Ю. Полухин), «необъезженный конь» (Ю. Нейман) и т.д., возмещающими «ориентальную недостаточность». Как в подобных случаях происходит «утечка» онтологической «информации», можем проиллюстрировать через параллель «ведро/кувшин». В кулиевском стихотворении «Мать принесла воды из родника» «ведро» выполняет роль вместилища солнца, согласно панвертикальной поэтике. Узкогорлый же кувшин при всей своей фактурной вертикальности, не показывая отраженного в воде солнца, обрывает отвесность солярной линии.

В формировании психологического облика лирического героя немаловажную роль играют особенности коммуникативного поведения, составляющие неотъемлемую часть национальной культуры. Несмотря на натиск универсализации, стандарты горского этикета сохраняют чрезвычайную устойчивость, многие из них действуют почти без изменения в течение сотен лет и несут на себе отпечаток древнейшей культуры. В этом смысле поэзия Кайсына Кулиева является подлинным фондом традиционно-бытовой культуры общения балкарцев, горцев. Его героями в качестве единой нормы поведения принят древнейший этикет, незначительно переоформленный народом применительно к новым условиям жизни.

Как один из самых живучих рудиментов древних обычаев, этнолог Б.Х. Бгажноков выделяет следующий: мужчина в присутствии отца или других старших, уважаемых лиц, не разговаривает со своими детьми, не берет их на руки, не ласкает»²³. «Лишенная всякой демонстративности любовь к ребенку – одна из черт горского характера, очень сдержанного в формулировании чувств. Горец чуток и горяч, но избегает внешнего проявления страсти»²⁴, – совершенно справедливо замечает К. Султанов.

Переводчик Н. Гребнев, решивший добавить «в чужое тленье своего огня» (Л. Мартынов), переводит К. Кулиева:

Спят леса и звезды ночи,
Угли – в печке, дым – в трубе.
Неусыпна, мой сыночек,
Лишь моя любовь к тебе»²⁵.
Азамату вместо колыбельной

Подобная демонстрация чувств к собственному ребенку выходит, естественно, за пределы общепринятых норм поведения мужчины в горском общепринятом и, если не «поручительство» оригинала, кулиевский герой рискует вызвать нарекания соплеменников.

Обращает на себя внимание типологически родственная «коммуникативная» ошибка переводчика Н. Тихонова, автора русскоязычного кулиевского текста «Над старой книгой горских песен:

И смуглая жена бежит навстречу,
Прижавшись к жесткой мокрой бороде,
Его целует. Бурку, взяв на плечи,
Относит в дом, на турий рог надеть»²⁶.

До этого в оригинале шло описание того, с какой тревогой молодая горянка ждет возвращения своего мужа с дальнего похода. Перводчику, воспитанному в других традициях, показалась странной и неестественной прохладца, с которой жена встречает долгожданного супруга, и он решается «добавить» любви и страсти. Героиня «бежит», «прижимается», «целует». В оригинале всего этого нет:

Тау артындан жауун кече аугъан
Кишини къара жамычысындан
Суу саркъа, бийчеси, этмей къаугъа,
Кесин бек насыплыладан суна,

Из-за гор дождливой ночью
Вернулся. С черной бурки
Вода стекает. Жена тихо подошла,
Думая, что она самая счастливая.

Жибип келген зыбыр сакъальна
Жумушакъ жыягъын да шош сала.
...Къууанып, алып суу жамычысын
Тагъады жугъутур мюйюзюне»²⁷.

Жесткой мокрой бороды
Мягкая щека коснулась.
...Мокрую бурку сняла,
На турий рог повесила.

Предельная сдержанность, отсутствие демонстрации всяких интимных, аффилиативных чувств по отношению друг к другу. Верх «нежности» во всей этой сцене встречи то, что она коснулась своей щекой его бороды, да и то, как бы невзначай, снимая с плеч мужа бурку. Н. Тихонов, к сожалению, не учитывает, что между внутренними чувствами горцев и их внешним поведением чаще всего проложен слой сдержанности и терпения, из-за чего любой сильный гнев наружу прорывается как легкая досада, а внутренняя большая радость – как тихая улыбка.

Любопытно отметить и те два ярких примера «экзотизма», которые мы здесь обнаруживаем. Первое – портретная характеристика героини. Так ли уж важен для героя-протагониста оттенок ее кожи, если речь идет о радости возвращения, о счастье, о любви? Для него это обыкновенная горянка со свойственным ей характерным обликом и ему вряд ли придет в голову «выписывать» степень ее пигментированности. Надо сказать, только мгновенный, свежий взгляд пришельца способен зафиксировать особенный (для него) внешний облик женщины. Для него

она чужестранка, естественно, он отмечает все то, что отличает ее от его соплеменниц. И в первую очередь, смуглость. Но воистину только вездесущий глаз туриста может в темную дождливую ночь обратить на это внимание. Тут же в качестве «заметок на полях» хочется отметить спорность самого понятия «смуглая горянка/смуглый горец», как концепта, растиражированного переводчиками.

Второе – турий рог. Переводчика-«туриста» позабавило то, что горцы вешают верхнюю одежду не на вешалку, не на гвоздь, а на турий рог, и он решается рассказать об этом «своим». Но в переводе из-за излишней темпераментности героини место встречи меняется, перемещается из помещения во двор и рог тура не попадает в «объектив». Текст перевода уже «забыл» его, он ему уже и не нужен, но нужен переводчику, и тогда он специально «отсылает» героиню в дом, чтоб она продемонстрировала «вешание бурки на турий рог». Это все сильно напоминает «игры для иностранцев». От такого уровня «орнаментальной стилизации» предостерегает писателя, а равно, и переводчика А. Х. Мусукаева, считающая, что подлинный «художественный этнографизм» проявляется в актуализации «исторически наполненных, вещных черт психологического и физического облика представителей данного народа, его быта и бытия, его мировидения, нравственных норм, – всего того, что сформировало специфику его отношений с миром, временем, окружением»²⁸.

Каждого, кто обращается к поэзии Кайсына Кулиева, поражает обилие «лунных» произведений в его творчестве – «Луна над домами», «Лунорогие быки», «Лунный свет», «Песня луны», «Скалы в лунном свете», «Половецкая луна», «Луна глядит на скалы с высоты» и множество других. Сюжетную напряженность многих лирических текстов образует контрастная пара: «ночь – луна», помогающая поэту выстроить художественную модель бытия. По Кулиеву, ночь и луна неразделимы, но подобное «мраколуние» воспринимается не как дисгармония, а как закономерность бытия. В признании этой закономерности автору видится проявление мужества.

Белый цвет, унаследовавший свои качества от луны, у Кулиева является цветом содействия, сочувствия, он родствен душе человека, недаром у них взаимное притяжение, они ищут друг друга в темноте. Свет (белый цвет) появляется в виде пастушеских огней, снежной вершины, законной копилки в комнате неизвестного поэта, звезды на небе, цветущей алычи, белого отцовского башлыка. И каждый раз это знаки, зовущие человеческую душу к воспарению.

Любопытно наблюдать, как у Кулиева, искусного мастера ассонан-

са, порой даже на фонетическом уровне происходит борьба лунного света с ночным мраком. Так, в «Половецкой луне» из-за обилия «луно-содержащих» слов типа «айтдыгызмы», «къярайды», «субай», «саулай», «жай» (всего их насчитывается 47) создается впечатление пронизанности всей образно-художественной ткани произведения лунным светом (по-балкарски *ай* – «луна»). Столь большая эстетическая значимость луны и лунного света в поэтике Кулиева несомненно связана с древнетюркской традицией обожествления и поэтизации ночного светила. Луна – мифологическая прародительница и покровительница народа. Среди балкарского населения бытует даже нешуточное мнение о том, что первичная звуковая реакция человека на боль, страх, опасность – «ай!» является инстинктивным обращением за помощью к матери-луне. Конечно, это издержки мифоувлечения, но несомненно одно: луна прочно закрепилась в сознании народа как олицетворение доброго, светлого начала.

В поэтике Кулиева весь ассоциативный комплекс, связанный с образом луны, восходит к мифологической праматери человечества, с неуспяной тревогой следящей за жизнедеянием собственных детей на земле. Порой причудливо переплетаются у Кулиева элементы разнохарактерных мифов, складываясь в итоге в оригинальный образ. Так, нартский эпос с его культом мужества, подчинившим себе и сознание женщины, породил образ матери, более всего страшашейся родить недостойного сына, сына-труса. «Луна» Кулиева, осознав, что она освещала путь многочисленным убийцам, предателям, трусам, плачет и проклинает себя, моля о смерти («Песня луны» из цикла «Горькие песни»). Показателен и образ матери-луны из лирического цикла «Половецкая луна». На протяжении длительного, насыщенного различными событиями похода за героем неотрывно следят материнские глаза луны, наставляя его на путь истины. Учитывая все это, трудно себе представить, чтобы Кулиев написал:

Лунами рогов рога луны

Вы задеть или пронзить хотели.

Лунорогие быки

Пер. Н. Гребнева

Прекрасна ты, надменная луна,

Глядишь на землю свысока.

Прекрасна ты, надменная луна

Пер. Д. Голубкова

Приходит вечер, он сулит прощанье,
Восходит ввысь *ущербная луна.*

Заходит солнце за гору
Пер. Н. Гребнева

Кипчакскую степь осветила седая луна,
Равно одинакова к горечи бед и победам.
Половецкая луна
Пер. М. Дудина

Все эти примеры переводческого произвола, проистекающего из незнания фольклорно-мифологической традиции, приводят к грубой деформации национальной образной структуры подлинника в восприятии русского читателя. Игривый каламбур «лунами рогов рога луны», возможно, был бы переводческой находкой в контексте иной культурной традиции, но в поэзии Кулиева, как в балкарской литературе вообще, он выглядит почти кощунством. Луна извечно мыслится балкарцем как женщина, как мать со свойственным ей очеловеченным обликом. Достаточно вспомнить «Половецкую луну» Кулиева: благодаря необычайной пластичности образа, читатель видит на луне даже тончайшие особенности женской мимики. Одним словом, луна – женщина, это «альфа и омега» подлинника, поэтому выписанный переводчиком фантастический образ рогатого существа потерял всякую связь с балкарской национальной стихией. Изначально опозитизированное отношение балкарца к луне, естественно, не допускает, чтобы он назвал ее «надменной», «ущербной», «равно одинаковой» к человеческому горю и радости.

Согласно карачаево-балкарской «натурфилософии», усвоившей принципы языческого общежития, природа одухотворена в высшей степени. Это мир, где деревья прикрывают человека от пуль, камни плачут от боли, человек, уехавший в большой город, думает о печальных глазах баранов. Все сущее проникнуто чувством всеобщего родства. На этом фоне диссонансно звучат строки стихотворения «Унеси, река, печаль и горе», в которых герой, «перекладывая» собственные «беды» и «невзгоды» на водный поток, с чувством превосходства умо-заключает:

Память я несу по белу свету,
Я нет-нет да оглянусь назад.
У тебя воспоминаний нету,
*И мои тебе не повредят*²⁹.
Пер. Н. Гребнева

Сама тональность обращения к реке звучит не по-горски и не по-кулиевски. Автор словно предвидел переводческие искажения, судя по его полемическому замечанию в стихотворении «Река тоже плачет»:

Черекле *жилямайдыла*
Деп ким айтды? Не терс айтды.
Жиляйдыла, кьяялагъа
Айта тилсиз ачыуларын.
О, жилягъан черек,
О, жилягъан черек!
Черек да жиляйды

Кто сказал, что реки не *плачут*?
Какая неправда.
Плачут, скалам
Беззвучные горести высказывая.
О, плачущая река,
О, плачущая река!
Река тоже плачет

Совершенно непонятен ход мыслей переводчика, превращающего кулиевские строки «науци меня, гора, быть высоким» в неожиданное:

Подари, скала, свое уменье
*Проявлять презренье ко всему*³⁰.
Пер. Н. Гребнева

Наделение «скалы» чувством «презрения» противоречит нравственно-философским основам мировоззрения карачаевцев и балкарцев. В данном случае переводческий произвол оборачивается ничем не оправданной дискредитацией образа «скалы» в глазах русского читателя.

К. Кулиев своей поэзией точно воссоздает мозаичную картину религиозного мировоззрения своего народа: официальный ислам при доминанте древних языческих представлений и глухие отголоски христианства, доносящиеся через названия отдельных дней недели, месяцев, природных объектов. В переводах этот теологический баланс часто нарушается смещением акцентов в сторону христианской атрибутики. Я. Козловский переводит:

Перед клыками не робел я,
С душой горячей, как июль,
И, полный трепета, смотрел я,
В *библейские* глаза косуль³¹.
Перед собою, не в лесу ли

В оригинале обозначен только цвет («черные глаза косуль»), но переводчик, желая усилить художественное впечатление, видоизменяет определение. При переводе текста, связанного с православной культурой, данный эпитет, бесспорно, органично вписывался бы в контекст, но в устах кулиевского героя образ все-таки настораживает.

Г. Яропольский – один из признанных и авторитетных переводчиков современной карачаево-балкарской поэзии. Лингвист по образованию, уроженец Кабардино-Балкарии, знающий балкарскую культуру «в корнях и ветвях», он обычно достигает довольно высокой степени адекватного перевода. Но и у него обнаруживаются расхождения онтологических «полей», обусловленные игнорированием принципа «пан-вертикальности» и «небесного притяжения».

Сказанное проиллюстрируем на примере перевода стихотворения А. Бегиева «Отчаявшаяся любовь» («Тюнгулген суймеклик») ³². Читая текст Яропольского (пока безотносительно к оригиналу), черпаем следующую информацию: любовь, напрямую соотносимая автором с высшей формой воплощения душевных мук, реализуется в облике лирического героя, «любовью пригвожденного к аду». Предметный мир («выжженная земля», «пересохшие губы», «знойная мгла») подчеркивает предельное состояние героя, изнывающего от страданий. В поисках освобождения он «с просьбой о дожде стучит в неба запертую дверь» ³³.

У любого карачаево-балкарца принципиальное внутреннее возражение вызовут концепты «дверь» и «стук», сразу выдающие носителя иной ментальности. Сверившись с оригиналом, убеждаемся: здесь нет упоминаний ни о «двери», ни о «стуке». В мифопоэтическом представлении поэта-горца нет и не может быть «двери», перегораживающей линию *вертикали*, нет и не может быть официального, казенного «стука» в дверь неба. В оригинале изображается прямой выход «мольбы о дожде» по свободному «транснебесному» курсу. Подобные «технические ошибки» в микросюжете стиха оборачиваются деформацией онтологического уровня текста.

Тавтологические слова, лексические неточности, малоуместные жаргонизмы также нередко в переводе выполняют негативную роль опосредованного «ограничителя» в канале трансмиссии онтологической информации:

И самой *крупной трудностью* народа
Пусть будет радостный прием гостей.

...

Пусть мы *подружим как вода с мукой*...

Тост

Пер. Н. Коржавина

Великая молчальница луна!
Чабаны, аробщики, поэты –

Все в тебя *по горло влюблены*.

Разговор с луной

Пер. Е. Елисеева

ество мужское я пою.

Жизнь, как бой трудна

Пер. В. Державина

Пришел тебя благодарить

За лето в зеленях зеленых.

Чегемская поэма

Пер. Н. Кондаковой

Разрушенные сакли – как могилы.

Судьба, как жестока ты к нам была,

Как была по зубам! О, день постылый

Полуразвалин горькая зола!

В Хуламском ущелье

Пер. С. Липкина

К художественно малооправданным мы также относим и встречающиеся в переводах «марафонские» инверсионные обороты:

Чтоб *нужда* в нем не стала хозяйкою *злая*,

Он работал с утра и до поздней поры,

Он себя не жалел, свой клочок очищая

От камней, что срывались со склонов горы.

Чегемская поэма

Пер. Н. Кондаковой

Первый рассвет на земле видевшее, и Гомеру

Свой подсказавшее ритм – вдоха и выхода меру,

Море. Мне слышится шум неотцветающей сини...

Говорю морю

Пер. М. Синельникова

Трудно найти объяснение обилию «канцеляризмов» в русском эквиваленте «Чегемской поэмы» К. Кулиева – «чистый холод *прочих* рек», «родник, тропинка, детства – *сумма всего*, что в жизни есть», «названия местности, от *коих* кругом голова», «уже заплачено *сполна* за эти реки, камни эти» и т.д.

К фактору, отрывающему переведенный текст от семиотического пространства «прототекста», можно отнести избыток «слишком русских оборотов»: «нести свой крест», «горюшка хлебнуть» («Другу в

беде»), «трещит как сорока» («Первый урок»), «наломать дров» («Перед зимой»), «в ус не дую» («Мне снится молодость моя»), «работал до седьмого пота» («Работа»), «зимняя ноченька», «родная ма-тушка», «беда-кручина» («Чегемская поэма») и многое другое.

Обращает на себя внимание тенденция «модернизировать» поэтический мир карачаево-балкарской поэзии, в частности К. Кулиева, путем включения в его концептосферу несвойственных образов. О. Чухонцев, И. Лиснянская произвольно включают в нее концепты «билет на счастье», «скрипучий крахмал», «эфир», «пудра», деформирующие представление о кулиевской «натурфилософии». Конечно, горцы перестали стоять «в стороне от истории» и давно приобщились к плодам научно-технической революции, но Кулиев никогда не скажет:

Горы глядят далеко-далеко сквозь эфир...³⁴

Пер. И. Лиснянской

или:

Тьма ночи и утра скрипучий крахмал...³⁵

Пер. О. Чухонцева

или:

Дорогу и скалу пудрит
Снегами своими зима³⁶.

Пер. Н. Гребнева

В контексте карачаево-балкарской художественной орнитологии кажется малоудачным игривый оборот переводчика Н. Гребнева – «птицу родил»³⁷. То, что мы свое «направленное» внимание остановили на отрицательных примерах, обусловлено лишь потребностью высказать определенные конструктивные рекомендации будущим переводчикам карачаево-балкарской поэзии. Подавляющее большинство переводов выполнено русскими переводчиками с профессиональным вниманием к концептосфере оригинала, сохраняющего свой этнический «курсив» и в другой языковой стихии. Давая самую высокую оценку их художественной подлинности, можно употребить выражение А. Цыбулевского, ставшее переводческой культурологией: «О! Это невозможно было бы перевести обратно!»³⁸

Примечания

¹ Кулиев К. Так растет и дерево. М., 1975. С. 387.

² Рассадин Ст. Вторая родина // Мастерство перевода. М., 1973. Вып. 9. С. 15.

³ Джусойты Н. Обманчивая прелесть игры без правил // Литературная газета. 1972. 11 ноября.

⁴ Къули К. Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы. Нальчик, 1982. Т. 3. С. 433.

⁵ Наш современник. 1978. №9.

⁶ Кулиев К. Человек. Птица. Дерево. М., 1986. С. 101.

⁷ Дон. 1986. №6.

⁸ Кулиев К. Человек. Птица. Дерево. М., 1986. С. 172.

⁹ Кулиев К. Так растет и дерево. М., 1975. С. 454.

¹⁰ Письма Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 1972. №9.

¹¹ Плетнева С. От кочевий к городам. М., 1967. С. 58.

¹² Рассадин Ст. Кайсын Кулиев. М., 1974. С. 18.

¹³ Бгажноков Б. Адыгский этикет. Нальчик, 1978.

¹⁴ Хан-Гирей. Избранные произведения / Подготовка текстов и предисл. Р.Х. Хашхожевой. Нальчик, 1974.

¹⁵ Башиева С.К. В оригинале и переводе. Нальчик, 1990. С. 82.

¹⁶ Малкъарлыланы бла къарачайлыланы халкъ поэзия чыгъармачылыклары. Нальчик, 1988. С. 254.

¹⁷ Малкондуев Х.Х. Поэтика балкарской народной лирической песни. Нальчик, 1983. С. 25.

¹⁸ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 671.

¹⁹ Черкасский Л.Е. Русская литература на Востоке. М., 1987. С. 26.

²⁰ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 56.

²¹ Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов. Нальчик, 1974. С. 257.

²² Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 175.

²³ Бгажноков Б.Х. Адыгский этикет. Нальчик, 1978. С. 140.

²⁴ Султанов К.К. Органика оригинала // Дружба народов. 1983. №6.

²⁵ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. Т.2. С.284.

²⁶ Там же. Т.1. С. 221.

²⁷ Къули К. Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы. Т.1. Нальчик, 1981. С. 206.

²⁸ Мусукаева А.Х. Художественный этнографизм адыгской прозы. Функции. Специфика // Нация. Личность. Литература. Вып. 2. М., 2003. С. 250.

²⁹ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 215.

³⁰ Там же. С. 156.

³¹ Там же. Т. 1. С. 439.

³² Бегиев А. Кезиу. Нальчик, 1984. С. 33.

³³ Бегиев А. Слово. Нальчик, 1986. С. 80.

³⁴ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т. 3. С. 110.

³⁵ Кулиев К. Человек. Птица. Дерево. М., 1985. С. 233.

³⁶ Кулиев К. Собр. соч. в 3 т. М., 1977. Т.2. С. 157.

³⁷ Кулиев К. Весенний свет. М., 1979. С. 40.

³⁸ Цыбулевский А. Русские переводы поэм В. Пшавелы: Автореф. канд. дис. М., 1975. С. 15.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэзия любого народа представляет собой не только высшую форму бытования языка, но опосредованное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции. При этом важнейшее значение имеет модель этносреды, выполняющей роль срединного, посреднического звена между универсальным макрокосмосом и индивидуальным микрокосмосом человека. «Народная» онтологическая картина мира причастна «этнокосмосу», связана с ним, и полностью выводится из него через язык антропоцентрических понятий, присущих данному национальному коллективу.

Анализ различных этноонтологических картин мира в их типологической соотнесенности непременно приведет исследователя к теоретическому положению о том, что между «индивидуальным бессознательным» (З. Фрейд) и «коллективным бессознательным» (К. Юнг) пролегал этническое бессознательное. Как известно, К. Юнг под «коллективным бессознательным» понимает «врожденную психологическую структуру, которая является аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта»¹. На наш взгляд, обозначенные К. Юнгом обобщенно широкие рамки совокупного антропогенного опыта на самом деле структурированы в соответствии с этнотопом (географический эквивалент народности. – З.К.).

Другими словами, единый бессознательный человеческий опыт связывается с личностным сознанием через этнотопно обусловленный «канал передачи», переводящий априорные метафизические знания в семиотические воплощения, максимально понятные представителям данного народа. Отсюда амбивалентность юнговского «коллективного бессознательного», которое одной стороной обращено к каждому индивидууму, а с другой, предполагает наличие «этнического курсива» бытия. Отсюда же и амбивалентность аллегорических образов, закрепленных в «Словарях символов». Их инвариантное начало, принадлежащее всему мультикультурному человечеству, сочетается с этнокультурной вариативностью, национальным «акцентом».

Закон тождества между внепоэтической реальностью и художественной моделью мира обусловлен человеческим фактором. Поэт строит мифопоэтическую модель мира по образу и подобию контекстуально ему родного экосистемного космоса, пользуясь языком окружающего предметного мира. Другого языка нет. Отмечая степень этнокультурной детерминированности художника, В. Н. Топоров пишет: «С в о б о д н ы й поэт с в о б о д н о выбирает, что и как изобразить в н е с в о б о д н о м, т. е. лишенном выбора быть чем-то иным, нежели он есть, объекте описания–транспозиции. Активный поэт имеет дело с пассивным объектом – такова полярность позиции сил, участвующих в создании поэтического текста»².

Проблема связи между поэтикой и культурной средой, в которую органически входит и экосистема, осмысливалась многими исследователями. Тот факт, что семантическая частица «этно» с инерционным упорством метакода присоединяется к самым различным дисциплинам (этнолингвистика, этнопедагогика, этнософия и т.д.), вызывая у одних академическое раздражение, у других – одобрение, говорит, о том, что существует целый комплекс гносеологических проблем, связанных с освоением этнического слоя мировой культуры, проблем, настоятельно требующих разрешения.

Онтологическая поэтика, когнитивное литературоведение, гендерология, интертекстуальные исследования и многие другие научные направления, активизировавшиеся в последние годы в рамках современной антропоцентрической парадигмы, обуславливают перевод стрелок «методологического компаса» с «текстоцентризма» к человеческому фактору, «антропоцентризму». Указанное методологическое смещение в числе других актуализирует и вопрос «этнической составляющей» личности с идентификацией своеобразия «народной» онтологической картины мира.

Новейшая терминосистема литературоведения (архетип, мифологема, мифема, мифообраз, концепт, интертекст, интертекстема, прототекст, культурологема и др.) с ее антропоцентрической установкой в ее единстве составила оптимальный, оперативный инструментарий для анализа этноонтологического дискурса карачаево-балкарской поэзии.

На данном этапе развития этноонтологии, как науки, на наш взгляд, важнее не теоретизировать, не провозглашать общие истины, а дать синхроническое описание онтомира каждой субкультурной единицы в рамках «мультиверсума». Выполнение этой задачи и сложно, и легко одновременно. Сложность связана с тем, что не существует стереотипного, трафаретного плана по описанию народной «онтопоэтики» в силу

ее уникальности, специфичности, малосовпадаемости с другими. Облегчает же задачу то, что у современного исследователя окажется под рукой огромный массив исследовательских работ литературоведов-предшественников, фольклористов, культурологов, историков, этнологов, которые до нас зафиксировали «эмпирический слой» народной культуры. Так, вряд ли наша работа оказалась бы написанной, если бы не труды С.И. Урусбиева, Н.И. Урусбиева, М.К. Абаева, И.П. Крымшамхалова, Б.А. Шаханова, И. А.-К. Хубиева (Карачайлы), З.Х. Толгурова, А.М. Теппеева, Р. А.-К. Ортабаевой, А.И. Карасовой, З. Б. Карасовой, Х.Х. Малкондуева, Ф.А. Урусбиевой, Н.М. Кагиевой, Т.Е. Эфендиевой, М.Ч. Кучмезовой, Т. Ш. Биттировой, Т. М. Хаджиевой, И.И. Маремшаовой, М.Д. Каракетова, Д.М. Таумурзаева, М.Ч. Джуртубаева, М.Ч. Кудаева, многочисленных безымянных сказителей и «скрипторов» устной народной поэзии.

Образцом «высокой дескрипции» этноонтологической картины мира для нас являются труды Г.Д. Гачева. К разряду научного подвига можно отнести его исследования, проведенные в отрыве от объекта описания, на эпистемологическом уровне. Автор монографий по экзистенциальной культурологии существенно облегчил задачу условному киргизскому, русскому, еврейскому, грузинскому, болгарскому, итальянскому этноонтологу, поскольку в гачевских «национальных блоках» уже содержатся основные экзистенциальные координаты каждой из перечисленных этнокультурных групп. Впечатляет «этнософия» В. А. Бигуаа, опосредованно выявляющая онтологическую картину мира «Апсуара» через историю, типологию и поэтику абхазского романа.

Автор настоящего исследования поставил перед собой задачу рассмотреть этноонтологический дискурс карачаево-балкарской поэзии, воспринимаемой нами как единый динамический мегатекст, в котором находит отражение целостная картина мировидения. По сравнению с Г.Д. Гачевым мы были в гораздо более выгодном экзистенциальном положении: живя с рождения в балкарской «этнокультурной капсуле», владея родным языком, мы имели возможность не только теоретически, но и эмпирически наблюдать за «конфигурацией мысли» горца и анализировать ее. К факторам «везения» можно также отнести многолетнюю практику преподавания в вузе истории зарубежной литературы, поскольку данный опыт оказался бесценным для проведения сравнительно-сопоставительного анализа этнических онтокартин мира.

Один из главных выводов, который мы сделали после завершения работы, сводится к тому, что любая национальная поэзия старше «самой себя» на несколько тысячелетий, если учесть, что ее этноимпера-

тивно заданный мыслительный аппарат складывается не тогда, когда первая творческая единица берет в руки перо и бумагу, а в глубокой древности, во времена самозарождения архетипических первообразов сознания. Судя по их трансторической протяженности, карачаево-балкарской поэзии не сто и не тысячу лет, её корни тянутся к доисторическим временам.

Поэзия обеспечивает наибольший доступ к системе миропонимания народа. Этноонтологический анализ (с элементами текстологии) произведений К. Мечиева, И. Семенова, К. Кулиева, К. Отарова, Х. Байрамуковой, Т. Зумакуловой, Ф. Байрамуковой, Д. Мамчуевой, М. Мокаева, И. Бабаева, С. Гуртуева, А. Байзуллаева, С. Мусукаевой, А. Бегиева, А. Додуева, М. Ольмезова, Б. Лайпанова и других позволяет выявить архетипы художественного мышления, свойственные данной этнокультуре, независимо от творческой индивидуальности автора. Архетипы обнаруживают себя в форме устойчивых базовых образов и мотивов, мифологем, фаворитных стилистических фигур, несущих на себе яркий отпечаток национального своеобразия.

При всей самобытности этноонтологических картин мира, многие экзистенциальные формулы носят общечеловеческий характер без жесткого подразделения на «восточные» и «западные». Так, традиционно воспринимаемая как культурологема западноевропейской эстетической системы «духовная алхимия» имеет ярко выраженную художественную репрезентацию в текстах карачаево-балкарских поэтов. Вместе с тем важно отметить, что стилистика горской «духовной алхимии» находится в полном соответствии с национальной, этнически обусловленной образной системой.

Категория «концептосфера» относится к одному из ключевых понятий этноонтологической поэтики. В. А. Маслова называет концептосферой «совокупность концептов, из которых, как из мозаичного полотна, складывается миропонимание носителя языка»³. По мнению исследователя, в структуре концептосферы содержатся ядро, приядерная зона и периферия. Наше исследование показывает, что ядром карачаево-балкарской концептосферы является пространственный архетип **вертикаль (тик, ёр)**, задающий онтологическую ритмику всей системе объективной и духовной жизни народа. Опосредованное представление о значимости пространства для формирования мыслительных координат можно получить, отталкиваясь от суждения В. Масловой, которая совершенно справедливо замечает, что «люди, говорящие на разных языках, могут иметь при определенных условиях близкие концептуальные картины мира, а люди, говорящие на одном языке – разные»⁴.

Именно поэтому карачаево-балкарская концептуальная картина мира может иметь больше общих точек соприкосновения с грузинской, осетинской, кабардинской, чем, допустим, с турецкой, казахской или тувинской концептосферой.

Оригинальный вывод Ю. Тхагазитова о «непреодоленности» нартского эпоса художественным сознанием адыгов⁵ можно в полной мере отнести и к балкарскому этнокультурному сознанию. Вместе с тем, поддерживая и развивая теоретическое положение ученого, хотим отметить, что качество «непреодолимости» как раз является принципиальной особенностью эпоса. Эпос и этнос не есть «сосуды», сообщающиеся от случая к случаю, их взаимосвязанность и взаимообусловленность предопределены факторами экзистенциального характера: национальный эпос является вместилищем, хранилищем ключевого онтологического метакода бытия. «Преодоление», «перекодировка» чреваты размыванием этнокультурного сознания, духовным кризисом.

Под «онтологическим метакодом» мы понимаем особую динамическую структуру, созданную и внедренную в культурную среду этноколлективным разумом. В ней изначально заложена целостная и завершенная система ценностей, которая поддерживает порядок и гармонию, регулирует нравственные законы и не допускает хаоса в духовном пространстве.

«Вертикаль», выделенная нами в нартском эпосе как основная системообразующая категория, как ядро концептосферы, как основной онтологический метакод, проявляется на всех уровнях: прямом, номинативном; символическом; метафизическом. Комплекс «небесного притяжения», орнитогенные, онейромантические мотивы подкрепляют нашу идею об асцензиональном комплексе нартского эпоса.

К категориям, обладающим статусом приядерных концептов в карачаево-балкарской онтологической картине мира, мы относим такие «погруженные в культуру» образы, как «дом», «очаг», «птица», «сон», «котел», «камень», «дерево», «вода», «число», в наибольшей степени репрезентированные в системе национальной поэзии и выражающие ее ценностную парадигму. Поэтическая интерпретация обозначенных концептов также выявляет их вертикальную «заряженность», гармонизированную с семантикой ядерного образа.

Отмеченный В. Е. Хализевым феномен «автоматизированного приема»⁶ наблюдается при анализе метакода карачаево-балкарской лирики выселения: в изменившейся культурно-исторической ситуации регламентирующая начало метакода вертикали не только не ослабева-

ет, но и, наоборот, усиливается, интенсифицируя, приводя в действие все его скрытые, резервные возможности.

«Нартологема» – одна из новых этнопоэтических категорий, созданная нами по аналогии с «мифологемой» и обозначающая сознательную или бессознательную репродукцию тематического фрагмента, мотива, образа нартского эпоса, опознаваемого в современном художественном тексте. Нартологема, имплицитно или эксплицитно присутствуя в поэтическом тексте современного автора в качестве интертекстымы, подключает сознание читателя к мифологическим пластам и тем самым способствует увеличению объема этноонтологической памяти текста, обогащению его ассоциативного комплекса.

Последнюю главу книги мы посвятили проблемам художественного перевода, рассмотренным с точки зрения онтологической поэтики. Использование методов компаративистики позволяет выявить наиболее типичные ошибки и сложившиеся заблуждения переводчиков, связанные с деформацией принципа панвертикальности сознания, пантеистического мировосприятия, особенностей коммуникативного поведения. Направленное внимание к концептосфере подлинника может быть залогом адекватного перевода, поскольку то, что принято называть абстрактной категорией «дух народа», на самом деле имеет конкретное воплощение в системе онтологических концептов с четко обозначенным этногенетическим метакодом.

Примечания

¹ Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 185.

² Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 575.

³ Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. Минск, 2004. С. 17.

⁴ Там же. С. 50.

⁵ Тхагазитов Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов. Нальчик, 1996. С. 15.

⁶ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 1090.

МИР ИНОЙ И УМ ИНОЙ

Я был поначалу смущен названием: мне оно показалось слишком «сциентистским» по терминологии... Но когда стал вчитываться и следить за мыслью автора, проникся ее исследовательско-творческой волей и пафосом и согласился: «Так держать!» Ибо в ситуации современного мира, когда наступает стандартизирующая глобализация и своим катком давит народы и национальные культуры – тем более так называемые «малые», – тем важнее явить общезначимую философическую и художественную весомость творчества и вклада их в спектр и оркестр человечества. И не просто как некая «экзотика» это, особая краска и тембр (как еще допускают, снисходительно уважая «специфику» этносов ученые-специалисты), но в них звучит глагол вечных проблем Бытия и Духа на языке чудном особых образов, но внятном и говорящем уму и сердцу любого человека вообще, проникая и сотрясая глубину его внутренней жизни. И то, над чем думали Платон и Гегель, над чем бились Декарт и Гуссерль, балкарка Зухра обнаруживает, расслышивает в звуках и словах родной ей карачаево-балкарской поэзии и, став превосходно образованным ученым, умело возносит ее всеобщий сказ на уровень современной гуманитарной науки в уши высокоумных «совопросников мира сего». Чтоб внял и понял современный надменный глобалист и стиль ума – «на ЧТО он руку поднимал», пренебрегая вниманием (как в математике отсекают бесконечно малые величины...) плоды творчества численно малых ныне народов. В гуманитарной культуре язык КАЧЕСТВА действителен (одна картина Леонардо и одна песнь нартского эпоса), а не критерий КОЛИЧЕСТВА, как на рынке тиражей и продукции...

Это я пытаюсь уяснить для себя тот высокий тон и пафос, что слышится под четкими научными формулировками в исследовании Зухры Кучуковой. Отчего он, откуда?.. В нем патриотическая тревога о том родном сокровище, что под угрозой исчезновения, и не лебединую ль песнь ему слагает ученый и художник? Да, я имел сильное и интеллектуальное себе научение, и художественное переживание, читая текст этого сочинения. Интеллектуальное – от узнавания великих тем мировой философии и эстетики: ими мыслит автор на своем локальном материале. Художественное – от текстов и древнего эпоса нартов, и стихов современных поэтов, и от

мастерства и изящества их анализа автором: как в микродеталях образов, в поэтике глаголет онтология, особенности бытия народа-горца как сказываются в гибели его ума и понимания мира и вещей и идей.

Вот основополагающий тезис, зерно труда, из которого возрастает его разветвленное древо: «...абсолют единой «картины мира» существует только условно, на деле образуя конгломерацию автономных этнопредставлений о высших законах мироздания» (с. 11). И в «культурной многообразности мира» «нет лишних этнокультурных единиц» (с. 8).

Автор реконструирует целостность бытия и сознания народа-горца снизу доверху: с онтологии до поэтики. Он вводит понятие «этноонтологии» и дает ему следующее четкое определение: «этноонтология – научное направление в рамках литературоведения, возникшее и развивающееся в результате интеграции онтологии, этнологии и поэтики в XX столетии. Оно нацелено на решение комплекса проблем по определению и описанию национального образа мира в совокупности всех его структурных компонентов. Согласно нашей концепции, «этнопоэтика» обусловлена «этноонтологией»... Система изобразительно-выразительных средств, присущая определенной национальной культуре (этнопоэтика) является закономерным порождением, следствием реально существующей системы мыслительных координат, национального менталитета... Этнопоэтика – результирующий слой, возникающий в художественном тексте как итог миропостигающей деятельности национальной единицы» (с. 12). Такое достижение мира обогащает интеллектуальный опыт человечества, но имеет также нравственно-воспитывающее значение: «Осмысление этнокультуры как самоценного онтологического опыта напрямую связано с процессом формирования толерантного умонастроения, что особенно важно и актуально для многонационального Кавказского региона в России и в целом» (с. 13).

Это – тема симфонии. Далее идет – разработка, реализуется заявленный метод, вектор и ракурс через множество текстов, архетипов, символов, образов – вся палитра бытия и сознания, «духовная культура» народов, живущих «в условиях северокавказского высокогорья», раскрывается перед нами. Чтение – захватывающее. Настройтесь читать главы, как мы читаем про трепетный в судьбе России драматический и поэтический Кавказ в произведениях Пушкина, Лермонтова, Толстого...

25.11.2005. Так и стал я читать, и мне, как пушкинской Татьяне, «открылся мир иной», да и ум иной – добавлю. Будто вступил на иную планету и «систему отсчета», сетку координат, с которой все стало преобразовываться, в том числе сдвинуты привычные представления о мире и вещах с русской точки зрения. Ну да, суверенен на Кавказе космос гор и Вертикаль как ось мира, а космос России – это равнина севера Евразии, «бесконечный простор», мировая Горизонталь и ее ипостаси: Даль, Ширь, Путь-

дорога, Странник, С-путник (как вид Человека)... Как если в Декартовой сетке координат, в России все располагается и счисляется по оси абсцисс, «иксов», а в космосе гор – по оси координат, «игреков». Вот и перепроцируй понятия! Ум за разум, мозги набекрень... – но как интересно, научно, художественно! Так бы и переписывал и конспектировал ученически тексты и образы поэтов-горцев и толкования автора...

«Принцип панвертикальности» усматривается во всех сферах бытия и расценивается как «единственно надежный способ этнического самовывживания» (с. 63). Гора – главное тело, воплощение Вертикали, Все-Божество, образ Единого. Все множество элементов бытия и сознания горского народа располагается... «по ее канве» – хотелось сказать по автоматизму русской горизонтально-плоскостной ментальности – и осекая: не годится. Точнее – «по шкале», ибо это «лестница», по-латыни-итальяни, ипостась Мировой Вертикали. И вот как мыслит по этой оси поэтическая дума Поэта-проповедника Кязима Мечиева:

У каждой горы – своя река,
Своя песня, свой соловей.
Думая о горах,
Я поведал свой рассказ.

Цитирую в подстрочном переводе автора монографии, ибо как в последней главе «Художественный перевод: «утечка» онтологической информации» демонстрируется рок и ужас стирания главных национальных (в)идей, осевых скрижалей при переносе в пространство иной кривизны... Или как у современного поэта Б. Лайпанова:

У каждой земли свой Вековой Камень...
На Вековом Камне основан дом человека.
У каждой земли свое Единственное Дерево,
Из Деревьев состоит всемирный лес (с. 9).

Названы основные реалии-архетипы, которые исследуются далее подробно в главах про Дом, Очаг, Котел, Камень, Дерево...

Какова мера расстояний в опыте и языке горца? «Земля балкарца подчинена вертикальному ритму, – пишет автор, – она возвышается над уровнем земли, оказываясь в воздушном пространстве, потому и меряет его древний балкарец единицей «крика», прибегая к стихии воздуха. «Живу от среднего брата на расстоянии десяти криков», – говорится в сказке «Младший брат»... Горец сверхчувствителен к параметрам голоса, тембру, громкости; знает место и время, когда следует переходить на шепот, поскольку громкий крик может вызвать в хрупкой системе гор сход лавины или кам-

непад» (с. 18). Разве не писательски-художественное перед нами бытописание жизни человека в пейзаже гор? И в то же время научно точно оно и уже в этом стиле продолжается: «Согласно аксиологической лексикологии балкарцев, первоначальное, буквальное значение современного слова «тауушлук» (отличный, качественный) напрямую связано с акустическим концептом «таууш» (звук, голос) и сводится к понятию «звонкий, голосистый». «Крик камня» – так современным карачаевским драматургом названа пьеса, в которой народная боль измеряется метафизикой голоса» (с. 18). А «тау» = гора (как в другом месте расшифровывает автор), так что в корне слова «таууш» она: гора рождает и голос, звук!..

В мелочах обиходных выражений прозревает автор онтологию, обнаружение разного склада бытия. «В сознании русского человека понятие «навести порядок» связывается с глаголом *убрать* (убрать посуду, убрать постель), т.е. фактически воссоздается равнинная микромодель пространства. Для балкарца «порядок» ассоциирован с глаголом *собрать* – собрать посуду, собрать постель... Создание окультуренной *стопки, кучки* в данном случае обуславливается подсознательным импульсом горца гармонизовать свой микромир с упорядоченностью горного пространства» (с. 18).

Соответственны и типы поселений и жилищ. «Планиметрии» кочевника и земледельца противопоставлена «стереометрия» горца. «В идеале балкарское поселение представляет собой крепость, систему самодостаточного закрытого пространства. Для достижения онтологического спокойствия (какой образ, восторг!.. И много таких творческих сочетаний в россыпи текста. – Г. Г.) горцу важно иметь «пояс безопасности», обеспечивающий замкнутость со всех сторон... Если кавказским горцем идеализируется «укромное пространство», то в представлении латиноамериканца «пространство замкнутое, измеренное, ограниченное ассоциируется с несвободой: подчас с тюрьмой» (Кофман А. Латиноамериканский образ мира. М., 1997. С. 68) (с. 19–20). В таком мировом кругозоре ведет свое исследование автор.

А в другом месте, сравнивая тип крыши, автор в этом усматривает отношения с небом. Горец – открыт ему и оттуда сверху все блага, в том числе прилетает метеоритом «синий камень», а в нем прародитель (или герой), и котел с неба на нити-молнии, – и оттого крыша тут из легких материалов, тогда как у латиноамериканца, кому надо обороняться от ливней и ураганов с неба, крыши крепкие...

«Чужак», инородец – житель с другой стороны горы. И позитивная пара в сознании горца: «внутреннее» и «верхнее», а негативная: «внешнее» и «нижнее», в отличие от земледельца, для кого внизу почва, мать-сыра земля плодородящая (хотя – и могила).

Закрытость со сторон – открытость небу, откуда – «большинство бытийных благ». И благопожелание «Пусть для тебя откроются врата Неба!» (с. 24). И в поэме К. Мечиева «Бужигит» влюбленные запираются навечно в башню, а не как из них вырастают деревья и сплетаются кронами в лирике земледельческих народов. «В художественном сознании «равнинного» поэта любовь ассоциируется с плодородящей землей, началом развития жизни, в сознании горца – с плодородящим небом», – умозаключает автор (с. 23).

Катастрофической травмой для горцев Северного Кавказа было насильственное переселение на равнины-степи Казахстана. И с этого контраста автор собирает большой урожай из образов в песнях и стихах поэтов, где трагедия людей передана «на геосенситивном уровне, когда рельефы места обитания оказываются несоразмерными, несозвучными изначальной экосистеме спецпереселенца... Онтологическим томлением по вертикали (подчеркнул яркие оригинальные понятия-образы, какими работает исследователь со-мыслов. – Г. Г.) предопределены предсмертные слова горянки:

(Как жаль), камень не взяли с Кавказа,

Чтоб положить на могилу» (с. 26).

Да в самоназвании балкарцев они «таулу (люди гор)» (с. 26). «Характерно, что в балкарском языке отсутствует понятие «горизонт», поскольку все окружение одинаково охватывается взглядом, измеряется шагом, ощущается руками. Внимание горца не рассеивается в беспредельном пространстве жителя равнины, оно более сосредоточенно. Экстенсивный путь освоения мира ему заменяет интенсивное, углубленное изучение своей маленькой Вселенной, границы которой ограждены горами. Являясь подобием крепостных стен, горы одомашнивают окружающий мир... Нераспыленность внимания в силу огражденности пространства позволяет горцу ощутить мир в единстве – мир небесный, человеческий, животный и растительный» (с. 26). Вот какие онто-и-гносеологические следствия вычитывает автор из «геосенситивности» горца... Есть и национальная гордость в самооценке того, кто братается с горами, «самовозвышающимися над повседневной равниной человечества» (Н.Истомина)» (с. 39).

А как дивно сказано поэтом Х. Батырбековым «Горец спотыкается в степи!» А как передает сопротивление земному притяжению карачаевский поэт Б. Лайпанов:

Как сильно тянет земля к себе...

Если б наши души не тянулись к небу,

Мы бы давно вошли в черную землю.

Если б не ходили, держась за звезды,

Споткнулись бы, упали бы (с. 31–32).

26.11.2005. Какова же РЕЛИГИОЗНОСТЬ малого кавказского народа? – задаюсь вопросом в связи с моими ныне вдумываниями в Национальные варианты религиозного чувства, сознания и образами Божества.

Да вот выше процитированные стихи дают осевой ответ на сей вопрос. Ведь что есть РЕ-лигио? Это – «вос-связь» человека, особи, с чем-то, что помогает держаться в бытии, со ВсеЦелым, и так обретает ореол сакральности. Небо, звезды – вот что вытягивает тело через душу к прямостоянию и противостоит тяге земли к падению, к низу. А тяга эта в горах, где земля – не песок и глина, но камень – многократ сильнее, чем для жителя равнины, степняка или земледельца. И небо им пространнее, и звезды отвсюду. Горцу же из долины или ущелья стенами-рамами гор достается лишь щель, окно в небо, кусок его, озерцо, если по плоскости судить, но тем мощнее и больше силы и значимости в воде сей вертикали-оси бытия, что с Неба исходит. Как в теснине гор у реки стремнина, ярая скорость и сила, так и тот кусок Неба и воз-Духа, Света и Огня, что лиется из Выси, громаднее заряжен, как молния и ее зигзаг, что линейно очерчивает каскад горы, ее структуру лестницы, как и поселение горца, аул, где крыша одной сакли служит двором для последующей ввысь.

Но из-за малости достающегося горцу куска неба и воздуха, спустившегося в его долину, местообитание, окормлять его элементы, предметы, существа, все они обретают насыщенную значимость и сакральность. Прочитую важное соображение Зухры Кучуковой снова: «Внимание горца не рассеивается в беспредельном пространстве жителя равнины, оно более сосредоточенно. Экстенсивный путь освоения мира ему заменяет интенсивное, углубленное изучение своей маленькой Вселенной, границы которой ограждены горами... Местность горца изучена им основательно: нередко именами собственными наделяются не только массивные объекты, но и деревья, камни, дикие звери; крупным планом рассмотрены причинно-следственные связи мира... О внимании горца к мельчайшим проявлениям жизни говорит эпизод из народной сказки «Джигит и его друзья», где герой признается: «Я – всеслышащий. Лежу между двумя муравейниками, слушаю, о чем говорят муравьи, и смеюсь. Смешные истории рассказывают они!» (Народные сказки балкарцев и карачаевцев. М., 2003, с. 154)» (с. 26).

Что это? «Политеизм»? «Пантеизм»? Похоже, но не то: вещь, существо укрупняются в значимости, но не приводятся к персонализации в некоем духе, божестве, хотя надделение особым именем камня или дерева уже приближает к сему.

В общем, это ОДОМАШНЕННАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ, приближенная к малому кругу существования... Она спонтанно зарождается как естествен-

ная религия городского этноса, хотя из контактов его с соседями притекают к ним и большие религии: сюда – ислам...

Но я отвлекся, смодулировал в свой огород... Однако эта девиация подтверждает, что всякий может напитаться чтением сего исследования, многозахватного по сюжетам и проблемам. В главе «Художественный перевод: «утечка» онтологической информации» исследователь, сопоставляя тексты Кайсына Кулиева и их переводы на русский язык, воочию демонстрирует, что перевод с языка на язык – это не просто лексическая проблема, но мировоззренческая: перевод с космоса на космос, одной онтологии и системы координат и символов на другие. «Читая оригинал (анализируется одно стихотворение в разных переводах, причем хороших русских поэтов. – Г. Г.), мы чувствуем, как герой буквально прорывается сквозь толщу преград... В переводах потеряно главное – преодолевающая сила человека. От самоотверженного упорства героя не осталось и следа. Активная и конструктивная роль человека подменена действием окружающих благодетелей. Герой почти бездействует, за него действуют другие.

У Липкина: «...в моем сияли взоре и дерево, и женщина, и зори»»

(У Кулиева: «Я радовался звездам, рассвету...»)

У Долинского: «Осеняла меня... водица».

(У Кулиева: «Я пил...»)

У Акима: «...был снег белым».

(У Кулиева: «Я видел белизну снега»).

Выражаясь языком грамматики (подлежащее и сказуемое подчеркнуты намеренно), если у Кулиева человек – действующее лицо, субъект, то у переводчиков эту роль принимают на себя объекты (дерево, зори, водица, снег). В переводе герой уже не творец, а пассивная сила с созерцательно-выжидательной ролью» (с. 266–267).

И это не случайно-личностное в переводчиках: но ими глаголет воля русского Космо-Психо-Логоса и Державы, где субъектом бытия более являются могучее пространство и его стихии, они работают над человеком, кто мал в сравнении с ними, тогда как горец, в малости отпущенного ему космоса на попрание жизни, – призван быть активным актором.

Активная творческая позиция ощущается вполне и у автора. Дочь Кавказа и патриот своих малых народов и их культур, она и свое исследование строит не просто для ученых коллег, но в содействие к существованию этих родных сверхсубъектов бытия: помочь им в самосознании. Эта работа про «онтологический код» сама имеет онтологическое значение – бытийственное для народов и их культур. Перед лицом глобализации и ее унифицирующей воли надо не сдаваться, а, напротив, использовать во благо проникающие влияния и обмен между культурами. Именно такова постановка проблемы у автора в преамбуле к труду: «В системе мирового обмена технологией, информацией, идеями сталкиваются разные культуры и

национальные традиции. Однако данная ситуация способствует не только универсализации и унификации, но и стимулирует тенденцию к самовыражению, актуализации собственной национальной культуры с тем, чтобы ее самоценность представляла интерес для мирового сообщества как необходимый компонент «великолепной мозаики»... «Пороговость» современного состояния культурной ситуации, как никогда, требует активного вмешательства человеческого разума, «сознательного агента исторической эволюции», от целенаправленных усилий которого зависит сохранение культурной многосоставности мира, в котором нет лишних этнокультурных единиц» (с. 8).

Совершенно согласен и подписываюсь под этими словами,

Гачев Георгий Дмитриевич,

доктор филологических наук, член-корр.

Российской академии естественных наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

26.11.2005. *Переделкино*

БИБЛИОГРАФИЯ

I

1. *Абаев М. К.* Балкария: Исторический очерк. Нальчик: Эльбрус, 1992. – 40 с.
2. *Абуашивили А.Б.* За строкой лирики. М., 1989. – 208 с.
3. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов. XIII–XIX вв. Нальчик, 1974.
4. *Акжиева С.* Развитие этнополитической ситуации в КБР – постсоветский период. М., 2002.
5. *Алиев У.Д.* Карачай: (Историко-этнологический и культурно-экономический очерк). Черкесск, 1991. – 320 с.
6. Альтерглобализм: теория и практика антиглобалистского движения. М., 2003.
7. Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник. Издательство Ленинградского университета, 1985. – 247 с.
8. Антропоцентрическая парадигма в филологии. Ч. 1: Литературоведение. Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета, 2003. – 561 с.
9. *Аптоев А.К.* Этнографическая лексика карачаево-балкарского языка. Нальчик: Издательство КБНЦ РАН, 2004. – 118 с.
10. *Арутюнов С. А.* Народы и культура. Развитие и взаимодействие. М., 1989.
11. *Афанасьев А.* Древо жизни. М., 1983.
12. *Ахлаков А. А.* Исторические песни народов Дагестана и Северного Кавказа. М., 1981. – 120 с.
13. *Байрамукова Н. М.* Кайсын Кулиев. М.: Советский писатель, 1975. – 270 с.
14. *Байрамукъланы Ф.И.* Бушуу китаб (Книга скорби): В 2 ч. Ч. 1. Черкесск, 1991. – 200 с.; Ч. 2. Черкесск, 1997. – 160 с.
15. *Базиев Д. Х., Шаутаева Н.Н.* Балкарские названия растений и животных. Нальчик: КБГУ, 1999. – 70.
16. *Барабаш Ю.Я.* Алгебра и гармония: О методологии литературоведческого анализа. М., 1977.
17. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. – 616 с.
18. *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. М., 2000.
19. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. – 249 с.
20. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. – 542 с.
21. *Башиева С.К.* В оригинале и переводе. Нальчик, 1990.
22. *Башиланы С. Къ., Жарашыуланы З. Къ.* Малкъар тилни школ фразеология сёзлюгю (Школьный фразеологический словарь). Нальчик: Эльбрус, 1994. – 317 с.
23. *Башиляр Г.* Грезы о воздухе. М., 1999.
24. *Башиляр Г.* Земля и грезы о покое. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
25. *Башиляр Г.* Психоанализ огня. М., 1993.
26. *Бгажноков Б. Х.* Основания гуманистической этнологии. М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2003. – 272 с.
27. *Бернштейн Э.* Архитектура балкарского народного жилища. М., 1993. – 160 с.
28. *Бигуаа В. А.* Абхазский исторический роман. История. Типология. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 600 с.
29. *Биджиев Х.Х.* Тюрки Северного Кавказа. Черкесск, 1993. – 376 с.
30. *Битова Е.Г.* Социальная история Балкарии XIX века (Сельская община). Нальчик: Эльбрус, 1997. – 176 с.
31. *Биттирова Т.Ш.* Карачаево-балкарские просветители. Нальчик: Эльбрус, 2002. – 108 с.
32. *Борев Ю.* Эстетика. М., 1988. – 496 с.
33. *Боснак Р.* В мире сновидений. М., 1992.
34. *Будаев А.* Скифо-балкарские лексические схождения //Вестник КБНИИ. Вып. 2. Нальчик, 1970.
35. *Булатов В. С.* Методологические вопросы литературных исследований. М., 2002. – 300 с.
36. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
37. Вестник Кабардино-Балкарского государственного университета. Серия Филологические науки. Вып. 6. Нальчик: Каб.-Балк. ун-т., 2003.
38. *Гацак В.М.* Устная этическая традиция во времени: Историческое исследование поэтики. М., 1989. – 256 с.
39. *Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной культуре. М., 1981. – 310 с.
40. *Гачев Г.Д.* Неминуемое: ускоренное развитие литературы. М., 1989. – 430 с.
41. *Гачев Г.Д.* Жизнь художественного сознания. М., 1988. – 432 с.

42. *Гачев Г.Д.* Ментальности народов мира. М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 544 с.
43. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. М., 1988. – 448 с.
44. *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974.
45. *Губин В.* Онтология. Проблема бытия в современной европейской философии. М., 1998.
46. *Гумилёв Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли. М., 1990. – 356 с.
47. *Гутов А.М.* Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М.: Наука, 1993. – 207 с.
48. *Гутов А. М.* Слово и культура. Нальчик: Эльбрус, 2003. – 160 с.
49. *Далгат У. Б.* Литература и фольклор: теоретические аспекты. М.: Наука, 1981. – 304 с.
50. *Джуртубаев М.Ч.* Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эльбрус, 1991. – 255 с.
51. *Джуртубаев М.Ч.* Душа Балкарии: Сборник статей. Нальчик: Эльбрус, 1997. – 232 с.
52. *Джуртубаев М.Ч.* Ёзден адет: Этический кодекс аланского (карачаево-балкарского) народа. Нальчик, 2001. – 281 с.
53. *Джуртубаев М.Ч.* Карачаево-балкарский героический эпос. М.: Поматур, 2003. – 288 с.
54. *Доманский Ю.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. Тверь, 1999.
55. *Жарашыулань З. Къ.* Къарачай-малкъар тилни фразеология сёзлюгю (Карачаево-балкарский фразеологический словарь). Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2001. – 476 с.
56. *Жирмунский В.* Теория стиха. Л., 1975.
57. *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
58. *Жюльен Н.* Словарь символов. М.: Урал LTD, 1999. – 500 с.
59. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.
60. *Зимовец С.* Молчание Герасима: психоаналитические и философские эссе о русской культуре. М., 1996.
61. *Золян С.* Семантика и структура поэтического текста. Ереван, 1991.
62. *Иванов В.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
63. *Иванов Вяч. Вс.* Культурная антропология и история культуры. М., 1989.
64. *Ивлиев О.А.* Полная энциклопедия символов. М.: Мир книги, 2004. – 416 с.
65. Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. Магнитогорск, 2003.

66. Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы. Краснодар, 1997.
67. *Истомина Н.А.* Энциклопедический словарь символов. М.: Астрель, 2003. – 1056 с.
68. Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
69. *Караева А.И.* Очерк истории карачаевской литературы. М.: Наука, 1966. – 320 с.
70. *Караева З. Б.* Художественный мир Исмаила Семенова. М., 1997. – 215 с.
71. *Каракетов М.Д.* Из традиционной обрядово-культовой жизни карачаевцев. М.: Наука, 1995. – 346 с.
72. *Карасёв Л.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995.
73. Карачаево-балкарский фольклор. Нальчик, 1983.
74. Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях / Составитель А.И. Алиева. Нальчик: Эльбрус, 1983. – 432 с.
75. *Кармин А.* Основы культурологии. Морфология культуры. СПб., 1997.
76. *Карнеги Д.* Толкование снов. М., 1999.
77. Къарачай-малкъар орус сёзлюк (Карачаево-балкарский русский словарь). М.: Русский язык, 1989. – 832 с.
78. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
79. *Кедров К.Д.* Поэтический космос. М., 1989. – 326 с.
80. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994.
81. *Климович Л. И.* Книга о Коране, его происхождении и мифологии. М., 1986. – 270 с.
82. Когнитивная парадигма. Лингвистика, литературоведение: Тезисы международной конференции. Пятигорск, 2000.
83. Коран. Пер. с араб. Г. С. Саблукова. М., 1990.
84. *Королев К.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Расшифровка и толкование знаков и символов от простых и общепринятых до сакральных и многослойных. М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 528 с.
85. *Котлярова М.А., Котляров В. Н.* Балкария: боль и гордость. Книга о мудром кузнеце Кязиме Мечиеве. Нальчик: Полиграфсервис и Т. 2003. – 418 с.
86. *Котлярова М.А., Котляров В.Н.* Балкария: время и лица. Фотолептопись XIX–XX вв. Изобразительное издание: В 3 т. Нальчик, 2004.
87. *Кофман А. Ф.* Латинскоамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. – 319 с.

88. *Кудаев М. Ч.* Древние танцы балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эльбрус, 1997. – 144 с.
89. *Кузнецова А.Я.* Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982. – 176 с.
90. *Кукулин И.* Литература и глобализация // Новое Литературное Обозрение. №2. 2004.
91. *Кулиев К.* Так растет и дерево. М., 1975.
92. *Кулиев К.* Поэт всегда с людьми. М., 1986.
93. *Кучмезова Р.А.* «И мой огонь горел...»: Эссе о Слове Кязима Нальчик: Эльбрус, 1996. – 128 с.
94. *Кучмезова М.Ч.* Соционормативная культура балкарцев: традиции и современность. Нальчик, 2003. – 214 с.
95. *Ланчиков А.* Многообразие искусства. М., 1974.
96. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1994.
97. *Леви-Строс К.* Структурная антропология, М., 1985.
98. Литературная энциклопедия терминов и понятий // Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: Интеллвак? 2003. – 1596 с.
99. Литературный энциклопедический словарь. М., 2005.
100. Литературы народов России: XX в.: Словарь / (Отв. ред. Н.С. Надъярных); Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 2005. – 365 с.
101. *Лихачев Д.С.* Заметки о русском. М., 1981.
102. *Лонгфелло Г.* Песнь о Гайавате. М., 1999.
103. *Лосев А.* Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М., 1980.
104. *Лосев А.* Миф. Число. Сущность. М., 1994.
105. *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
106. *Лурье С.* Историческая этнология. М., 1997.
107. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и мира образов. М., 1996. – 416 с.
108. *Маковский М.М.* Язык – миф – культура: символы жизни и жизнь символов. М., 1996. – 330 с.
109. *Малкондуев Х.Х.* Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эльбрус, 1990. – 152 с.
110. *Малкондуев Х.Х.* Обрядово-мифологическая поэзия балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эль-Фа, 1996. – 272 с.
111. *Малкондуев Х.Х.* Поэтика карачаево-балкарской народной лирики. Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 320 с.
112. *Малкондуев Х.Х.* Этническая культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эльбрус, 2001. – 176 с.

113. *Малкольм Н.* Состояние сна. М., 1993.
114. Малкърлыланы бла кърачайлыланы халкъ поэзия чыгърмачы-лыкълары (Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев. Нартский эпос. Мифологическая и обрядовая поэзия) / Сост., вступит. ст. Т. М. Хаджиевой. Нальчик: Эльбрус, 1988. – 304 с.
115. *Маремшаова И.И.* Менталитет в семейных и общественных традициях: Кабарда, Балкария, Карачай. Нальчик, 1999.
116. *Маремшаова И.И.* Основы этнического сознания карачаево-балкарского народа. Минск, 2000. – 164 с.
117. *Маремшаова И.И.* Балкария и Карачай в этнокультурном пространстве Кавказа. Нальчик: Эльбрус, 2003. – 124 с.
118. *Маслова В.* Когнитивная лингвистика. Минск, 2004.
119. Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1960.
120. *Мелвилл Г.* Моби Дик. М.: Правда, 1982. – 672 с.
121. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1976.
122. *Мизиев И. М.* Шаги к истокам этнической истории Центрального Кавказа. Нальчик, 1986.
123. Мифы народов мира. М., 1992.
124. *Мусукаева А.Х.* Ответственность перед временем. Нальчик, 1987. – 130 с.
125. *Мусукаева А. Х.* Поиски и свершения. Нальчик, 1978. – 140 с.
126. *Мусукаев А.И., Першиц А. И.* Народные традиции кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1992. – 240 с.
127. *Мусукаев А.И.* Символика в адыгском и балкарском этикете // Адыги. 1992. №3.
128. *Надъярных Н.С.* Ритмы единения. М., 1986.
129. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М.: Наука, 1994. – 656 с.
130. Национально-культурная специфика речевого поведения. М., 1977.
131. Национальный эрос в культуре. М., 1995.
132. Нация. Личность. Литература. Вып. 2. М., 2003.
133. *Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т.* История и теория перевода в России. М., 1999.
134. Новое и традиционное в культуре и быте кабардинцев и балкарцев. Нальчик: Эльбрус, 1986. – 304 с.
135. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства и другие работы: Эссе о литературе и искусстве. М., 1990. – 639 с.
136. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1990. – 360 с.

137. *Османова З. Г.* Встречи и преобразования. М., 1993.
138. Основы онтологии. СПб., 1997.
139. От мифа к литературе. М., 1993. – 352 с.
140. Очерки истории балкарской литературы. Нальчик, 1981. – 400 с.
141. Писатели Кабардино-Балкарии. XIX – конец 80-х гг. XX в.: Библиографический словарь. Нальчик: Эль-Фа, 2003. – 441 с.
142. *Питина С.А.* Концепт мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира. Челябинск, 2002. – 270 с.
143. *Плетнева С.* Кочевники средневековья. М., 1982.
144. *Померанц Г.* Диалог культурных миров. Лики культуры. Альманах. М., 1995.
145. *Попович А.* Проблемы художественного перевода. М., 1980.
146. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. – 343 с.
147. *Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2002. – 450 с.
148. *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора. М., 1998. – 557 с.
149. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
150. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997.
151. Природа: материальное и духовное: Тезисы и доклады Всероссийской научной конференции Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Ленинградского государственного областного университета имени А.С. Пушкина «Пушкинские чтения – 2002». 6–7 июня года. СПб., ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2002.
152. *Рассадин Ст.* Кайсын Кулиев. М., 1974.
153. *Рассел Б.* Человеческое познание: его сферы и границы. М., 1956.
154. *Рахаев А. И.* Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. Нальчик: Эль-Фа, 2002. – 157 с.
155. *Res traductologica: Перевод и сравнительное изучение литератур.* СПб, 2000.
156. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
157. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М., 1999.
158. Семья, гендер, культура. М., 1995.
159. *Симокатта Ф.* История. М., 1957.
160. *Смирнова Н. А.* Тезаурус Джона Фаулза. Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2000. – 360 с.
161. Сравнительное изучение литератур. Л., 1976.
162. *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры. М., 2002. – 600 с.
163. *Степанов Ю.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
164. *Султанов К.К.* Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. М., 2001. – 300 с.
165. *Сычева Л.* Гносеологический анализ формирования научных дисциплин. М., 1991.
166. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
167. Так это было. Художественно-документальный сборник / Составитель С. У. Алиева. М.: Российский Международный фонд культуры «Инсан», 1993. 1 т. – 336 с.; 2 т. – 335 с.; 3 т. – 351 с.
168. *Тебуев Р.С., Хамуев Р.Т.* Очерки истории карачаево-балкарцев. М.: Илекса; Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2002. – 224 с.
169. *Текеев К.* Карачаевцы и балкарцы. М., 1989.
170. Текст: онтология и техника: Сборник научных трудов. Вып. 1. Нальчик, 2001.
171. Текст: онтология и техника: Сборник научных трудов. Вып. 2. Нальчик, 2004.
172. Теория метафоры. М., 1990. – 511 с.
173. *Глостанова М.* Постсоветская литература и эстетика транскulturации. М., 2004.
174. *Глостанова М.* Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2000. – 400 с.
175. *Тойнби А.* Цивилизация перед судом истории. М., 1995.
176. *Толгуров З.Х.* Движение балкарской поэзии. Нальчик: Эльбрус, 1984. – 252 с.
177. *Толгуров Т.З.* Информационно-эстетическое пространство поэзии Северного Кавказа. Нальчик, 2000. – 330 с.
178. *Тонер П.М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2000.
179. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс»-«Культура», 1995. – 624 с.
180. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
181. *Тхагазитов Ю.М.* Эволюция художественного сознания адыгов. Нальчик, 1996.
182. *Урусбиева Ф.А.* Карачаево-балкарский фольклор. Черкесск, 1979.
183. *Урусбиева Ф.А.* Портреты и проблемы. Нальчик: Эльбрус, 1990. – 164 с.
184. *Урусбиева Ф.А.* Метафизика колеса. Вопросы тюркского культурогенеза. М.: 2003. – 208 с.
185. *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода. М., 1983.
186. *Федь Н.М.* Литература мятежного века: Диалектика российской словесности. 1918–2002 год. М., 2003.
187. *Фидарова Р.Я.* Герои, характеры, жизнь. Орджоникидзе, 1990.
188. Филология в системе современного университетского образования: Материалы межвузовской научной конференции. М., 2000.

189. Филология на рубеже тысячелетий: Материалы Международной научной конференции. Вып. 3. Литература на рубеже тысячелетий. Ростов н/Д, 2000.

190. Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990.

191. Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1991.

192. Фрээр Дж. Золотая ветвь: исследования магии и религии. М.: Изд-во политической литературы, 1980. – 704 с.

193. Фрээр Дж. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1990. – 542 с.

194. Фромм Э. Душа человека. М., 1992. – 288 с.

195. Фуко М. Слова и вещи. М., 1994.

196. Хайдеггер М. Избранные работы. М., 1994.

197. Хализев В. Теория литературы. М., 1999.

198. Хан-Гирей. Избранные произведения. Нальчик, 1974.

199. Художественное творчество: человек, природа, искусство. М., 1986.

200. Чагин А.И. Герой и Время. О лирическом герое современной поэзии. М., 1985.

201. Черкасский Л.Е. Русская литература на Востоке: Теория и практика перевода. М.: Наука, 1987. – 184 с.

202. Чеснов Я. Лекции по исторической этнологии. М., 2001.

203. Шазо Ш.Е. Художественное своеобразие адыгейской поэзии (эволюция, поэтика, стилевые искания). Майкоп, 2003. – 379 с.

204. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

205. Шогенцукова Н. Опыт онтологической поэтики. М.: Наследие, 1995. – 232 с.

206. Элиаде М. Космос и история М., 1987.

207. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. – 302 с.

208. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988.

209. Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991.

210. Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989.

211. Этнография имен. М., 1971.

212. Этнометодология: проблемы, подходы, концепции. Вып. 6. М., 1999.

213. Эски къарачай-малкъар адабият (Традиционная карачаево-балкарская литература) / Составитель Т. Ш. Биттирланы. Нальчик: Эль-Фа, 2002. – 304 с.

214. Эстет К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. М.: Изд-во «София», 2002. – 496 с.

215. Эфендиев С.И., Эфендиев Ф.С. Общетюркская мифология и ее фольклорные связи: фольклор как социокультурный феномен. Нальчик, 2005. – 68 с.

216. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

217. Юнг К. Воспоминания. Размышления. Сновидения. М., 1994.

218. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996.

219. Юсуфов Р.Ф. Историософия и литературный процесс: Средние века и Новое время. М., 1996.

220. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 1998.

221. Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

II

222. Аппаева Ж. Есть такой музей // Мир музея. 2005. Май.

223. Баранов Е. Очерки из жизни горских татар Кабарды // Горские ведомости. 1894. №141.

224. Башиева С. К. Ментальность как семантическая составляющая фразеологизмов. С. 43–47 // Проблемы развития государственных языков Кабардино-Балкарии: Материалы II республиканской научно-практической конференции по проблемам развития государственных языков КБР, посвященной 40-летию КБГУ. Нальчик, 1997. – 267 с.

225. Безлюдова М. Без троицы дом не строится // Новое Литературное Обозрение. 2002. №7.

226. Беспалова Э. К. От наскальных рисунков – к всемирным компьютерным системам. С. 36–40 // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы: Международная научная конференция Краснодар–Новороссийск. 17–19 сентября 1997 г.: Тезисы докладов. Краснодар, 1997. – 478 с.

227. Боташева З. Истоки карачаевского и балкарского театров: Автореф. канд. дис. М., 2001. – 24 с.

228. Будаев А. Скифо-балкарские лексические схождения // Вестник КБНИИ. Вып. 2. Нальчик, 1970.

229. Возьмитель А. Глобализирующаяся Россия // Мир России. 2004. №1.

230. Гачева А.Г. Путник с Востока // Предисловие к кн.: Чхеидзе К.А. Страна Прометея. Нальчик, 2004.

231. Геляева А. И. Человек как объект номинации в языковой картине мира: Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. Нальчик, 2002. – 42 с.

232. Давыдов Д. Ночное искусство. Сон и фрагментарность прозы // Новое Литературное Обозрение. 2002. № 2.

233. *Джусойты Н.Г.* Обманчивая прелесть игры без правил // Литературная газета. 1972. 11 ноября.
234. *Дунаева Т.* Информация потенциальная и реализованная (считанная): нетрадиционные подходы к вопросу об их соотношений // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы. Краснодар, 1997.
235. *Жабоева-Темыева Е.А.* Проблемы диалектики преемственности в поэзии. Нальчик, 2003. – 461 с.
236. Интервью с Г. Гачевым «Само-и-миро-и-познание» // Литературная газета. 2004. №18. С. 11.
237. *Карасев Л.* Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии, 1993. №8.
238. *Кажарова И.А.* Мифо-фольклорная ситуация как источник развёртывания лирической коллизии: (На материале поэзии Мухаза Кештова). С. 73–77 // Материалы региональной научной конференции, посвященной 85-летию со дня рождения К.Ш. Кулиева. Нальчик: Каб.-Балк. ун-т, 2002. – 230 с.
239. *Кудаева З.Ж.* «Нижний» мир и символика «отсечения» ног в адыгской мифопоэтической традиции // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2005. № 3. – 80 с.
240. *Ланищиков А.* Поэт и природа // Многообразие искусства. 1974.
241. *Лебедев Ю.С.* Архитектурная бионика: гармонические принципы формообразования и живая природа. С. 227–238 // Человек. Природа. Искусство. Л.: Наука, 1986. – 272 с.
242. *Левин Ю.Д.* Проблема переводной множественности // Литература и перевод: проблемы теории. М., 1992. С. 213–223.
243. *Лотман Ю.* Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблема перевода. М., 1987.
244. Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1960.
245. *Мусукаева А.Х.* Художественный этнографизм адыгской прозы. Функции. Специфика // Нация. Личность. Литература. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 328 с.
246. *Нагорная Н.А.* Субъект сновидения в онейросфере романа А. Белова Петербург // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы международной научной конференции. Ч. 1. Ставрополь, 2003.
247. *Осипова Э.Ф.* «Ральф Уолдо Эмерсон» // История литературы США. Т. 2. М.: Наследие, 1999.
248. Письма Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 1972. №9.
249. *Плетнева С.* От кочевий к городам. М., 1967.
250. *Правдивцев В.* Волосы – источник уникальной информации // Наука и религия. 2003. №12.

251. *Рассадин Ст.* Вторая родина // Мастерство перевода. М., 1973. Вып. 9.
252. *Саракуева А.* Элекбаш / Заман. 2001. 6 июня.
253. *Смирнова А. И.* Природа и национальный образ мира в современной натурфилософской прозе // Природа: материальное и духовное: Тезисы и доклады Всероссийской научной конференции. СПб., 2002. – 243 с.
254. *Солодуб Ю.* Текстобразующая функция символа в художественном произведении // Филологические науки. 2002. №2. С. 48–59.
255. *Султанов К.К.* Национальное самосознание и литература. С. 51–75 // Способность к диалогу. Ч. 1. М.: 1993. – 224 с.
256. *Султанов К.К.* Органика оригинала // Дружба народов. 1983. №6.
257. *Текуев М.М.* Теонимы в карачаево-балкарском языке // Актуальные вопросы карачаево-балкарской грамматики и лексики. Нальчик, 1982.
258. *Темыев Б. И.* Гора как этнопоэтическая константа в произведениях К.Кулиева // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы Международной научной конференции. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2003. – 561 с.
259. *Темыев Б.И.* К вопросу о национальном образе мира в поэзии К. Кулиева // Вестник КБГУ. Вып. 6. Нальчик, 2003.
260. *Токарев С.* Символика огня в истории культуры // Этнографическое обозрение, 1999. №5.
261. *Топоров В.Н.* Число и текст // Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. М., 1981.
262. *Троицкий В.П.* Послесловие к кн.: Лосев А. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 903.
263. *Хаджиева Т.М.* Нартский эпос балкарцев и карачаевцев // Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М.: Наука, 1994. С. 8–66. – 656 с.
264. *Хакуашева М.А.* Признаки инициации в адыгском фольклоре. С. 117–132. // Вопросы кавказской филологии и истории. Вып. 3. Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 219 с.
265. *Цыбулевский А.* Русские переводы поэм В. Пшавела: Автореф. канд. дис. М., 1975.
266. *Шрейдер Ю.А.* Закон Лотмана в культурологии. С. 29–30 // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы: Международная научная конференция Краснодар-Новороссийск 17–19 сентября 1997 г.: Тезисы докладов. Краснодар, 1997. – 478 с.

III

267. Алгышшла, нарт таурухла, жомакъла, жырла, элберле... (Пожелания, легенды о нартах, сказки, песни, загадки...). Нальчик: Эльбрус, 1997. – 344 с.

268. *Бабаев И. Х.* Балкарская баллада. Стихи, поэма. М.: Советский писатель, 1974. – 135 с.
269. *Бабаланы И.Х.* Иги кьюум (Верую). Избранные стихи и поэмы. Нальчик: Эльбрус, 1996. – 408 с.
270. *Бабаев И.Х.* Колыбельная для молнии: Стихи и поэмы. Нальчик: Эльбрус, 2000. – 184 с.
271. *Байзуллаев А.Л.* Жулдуз сюрюуле (Звездные стада): Стихи. Нальчик, 1979. – 76 с.
272. *Байзулла А.Л.* Жаннган жулдузла (Падучие звезды): Стихи. Нальчик: Эльбрус, 1985. – 120 с.
273. *Байрамукъланы Х.Б.* Огъур (Добро). Черкесск, 1977. – 272 с.
274. *Байрамукъланы Ф. И.* Кюн бешик (Солнечная колыбель): Стихи. Черкесск, 1990. – 80 с.
275. *Байрамукъланы Ф.И.* Кеч тюбешу (Поздняя встреча): Стихи, баллады, рассказы, повесть. М., 2005. – 464 с.
276. *Батырбеков Х.З.* Мигидау: Стихи на балк. яз. Нальчик: Эльбрус, 1990. – 80 с.
277. *Бегиланы А.М.* Сёз (Слово): Семь книг: Стихи. Переводы. Нальчик: Эльбрус, 2001. – 480 с.
278. *Бептаев М.А.* Эльбрус – белокрылая птица: Стихи. М.: Современник, 1985. – 48 с.
279. *Бептайланы М.А.* Элбруслу Малкъарым (Балкарию венчающий Эльбрус): Стихи и дастаны. Нальчик: Эльбрус, 2002. – 312 с.
280. *Берберланы Б. А.* Ташны кычырыгы (Крик камня): Повести, рассказы, пьеса. Нальчик: Эльбрус, 2002. – 168 с.
281. *Болатов Ю.* Кавказская флейта: Стихотворения. М., 2003.
282. *Буццати Д.* Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1989. – 424 с.
283. *Гайыланы М.Т.* Жерни ауанасы (Тень земли): Стихи. Поэма. Нальчик, 1995. – 68 с.
284. *Геккиев М.Б.* Чыкъсен (Арбалет). Нальчик: Эльбрус, 1988. – 120 с.
285. *Гуртуланы С. С.* Ичген сууум (Чаша бытия): Избранное. Нальчик: Эльбрус, 1998. – 568 с.
286. *Додуланы А. Т.* Черек: Стихи. Нальчик: Эльбрус, 1988. – 96 с. – На балк. яз.
287. *Зумакулланы Т. М.* Сайламала (Избранное): Стихи и поэмы. Нальчик: Эльбрус, 1994. – 528 с.
288. *Ёлмез М.М.* Жашырын тала (Тайная поляна): Стихи. Нальчик: Эльбрус, 1991. – 200 с.
289. Кабардино-балкарские сказки. М.: Восток, 1991. – 56 с.
290. Карачаево-балкарский фольклор. Нальчик, 1983.
291. Къарачай-малкъар фольклор (Карачаево-балкарский фольклор): Хрестоматия. Нальчик: Эль-Фа, 1996. – 592 с.

292. *Кечерукъланы Б. С.* Къайры элтеди мени джол... (Куда ведет меня дорога...): Стихи. Черкесск, 1992. – 88 с.
293. Кёчгюнчюле эгертеми. Жырла бла назмула (Словесные памятники выселения): Народные песни и стихи балкарских и карачаевских поэтов (1943–1957). Нальчик: Эль-Фа, 1997. – 382 с.
294. *Кошубаев Дж.* Абраг: Роман, повесть. Нальчик: Эльбрус, 2004. – 192 с.
295. *Кулиев К.Ш.* Поэт всегда с людьми. М., 1986.
296. *Кулиев К.Ш.* Так растет и дерево. М., 1975.
297. *Кулиев К. Ш.* Собрание сочинений в 3 т.: Стихотворения. Поэмы. Художественная литература. 1 т. М., 1976. – 560 с.; 2 т. М., 1977. – 544 с.; 3 т. М., 1977. – 544 с.
298. *Къули К.* Жазгъанларыны юч томлу жыйымдыгы (Собр. соч. в 3 т.). Нальчик, 1981–1982. 1 т. 600 с.; 2 т. 624 с.; 3 т. 560 с.
299. *Кулиев К. Ш.* Человек. Птица. Дерево. Стихи. Поэма. М.: Советский писатель, 1985. – 368 с.
300. Кязим. Стихи. Поэмы. Нальчик: Полиграфсервис и Т. 2003. – 397 с.
301. *Лайпанланы Б. А.* Джуртда Джангыз Терек (Одинокое Дерево Родины): Стихи. М., 1992. – 255 с.
302. *Лонгфелло Г. У.* Песнь о Гайавате: Поэмы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1987. – 416 с.
303. Малкъар поэзияны антологиясы (Антология балкарской поэзии для детей). Нальчик: Эльбрус, 1993. – 350 с.
304. Малкъар поэзияны антологиясы (Антология балкарской поэзии). Нальчик: Эль-Фа, 1996. – 594 с.
305. *Мамчуланы Д. Т.* Поэмаланы китабы (Книга поэм). Черкесск, 2000. – 312 с.
306. *Мечиланы К.Б.* Чыгъармаларыны эки томлугъу: Собр. соч. в 2 т.: Стихотворения и поэмы. Нальчик: Эльбрус, 1989. 1 т. – 416 с.; 2 т. – 320 с.
307. *Мокаев В.А.* Чёрное окно: Стихотворения. Нальчик: Эльбрус, 2003. – 136 с.
308. *Мокъа М.* Жашау тирмени (Мельница жизни): Стихи. Нальчик: Эльбрус, 1996. – 400 с.
309. *Мусукаланы С. А.* Юрген кийик (Пугливая лань): Стихи. Нальчик: Эльбрус, 1998. – 248 с.
310. Народные сказки балкарцев и карачаевцев. М.: Российский фонд культуры «Российский архив», 2003. – 256 с.
311. *Отарланы К.С.* Дуния тынчлыгын тилейме къадардан (Молю судьбу о мире на земле): Стихи и поэмы. Нальчик: Эль-Фа, 1995. – 428 с.
312. *Семенланы Сымайыл.* Джырла бла назмула (Песни и стихи). М.: Инсан, 1992. – 192 с.

313. *Созайланы А.* Тангымы ауазы (Голос рассвета моего): Стихи. Нальчик, 1998.
314. *Сулейменов О.* Глиняная книга. Алма-Ата, 1969.
315. *Табакъсойланы М.* Чарс (Марево): Стихи. Нальчик, 1995.
316. Тагы суула (Истоки): Стихи / Коллектив авторов. Нальчик: Эльбрус, 1976. – 104 с.
317. *Таумурзаланы Д.М., Байрамкъулланы Х. М.* Къарачай-Малкъар халкъ оюнла (Карачаево-балкарские народные игры). Нальчик: Эльбрус, 1998. – 208 с.
318. *Уяланы О.Х.* Жер – алам инжиси (Земля – жемчужина Вселенной): Стихи, баллады, сказка, поэмы. Нальчик: Эльбрус, 2003. – 184 с.
319. *Чхеидзе К.А.* Страна Прометея. Нальчик, 2004.
320. New Webster's Dictionary of the English Language N. Y., 1988.–1856 p.
321. *Robertson R.* Glocalization: Time Space and Homogeneity – Heterogeneity //Global Moderifies. L., 1995.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава первая. Пространство: онтологический дискурс.....	17
Глава вторая. Вертикаль как метакод бытия в нарпском эпосе.....	42
Глава третья. Дом: мифосемиотическое пространство образа.....	67
Глава четвертая. «Орнитогенность» карачаево-балкарской поэзии.....	89
Глава пятая. Котел: актуализация архетипических значений.....	107
Глава шестая. Карачаево-балкарская художественная онейромантика.....	123
Глава седьмая. Феноменология камня.....	135
Глава восьмая. «Дерево» в концептосфере горца.....	169
Глава девятая. «Аквязык» карачаево-балкарской поэзии.....	203
Глава десятая. Семантическая мотивированность числа в художественном тексте.....	228
Глава одиннадцатая. Художественный перевод: «утечка» онтологической информации.....	253
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	282
<i>Г. Д. Гачев.</i> Мир иной и ум иной.....	288
БИБЛИОГРАФИЯ.....	296

Научное издание

Кучукова Зухра Ахметовна

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТАКОД КАК ЯДРО ЭТНОПОЭТИКИ
(Карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии)

Лицензия ИД № 06202 от 01. 11. 2001

Кабардино-Балкарский государственный университет.
360004, г. Нальчик, ул. Чернышевского, 173

Книга издана при финансовой поддержке *Б. Х. Атабиева*,
директора Института археологии Кавказа;
общественного фонда «Эльбрусоид»

ISBN 5-7558-0366-8



Заведующий редакцией В. Н. Котляров
Художник Ж. А. Шогенова
Корректор Л. Т. Юркова

Сдано в набор 10.08.05. Подписано в печать 30.08.05.
Формат 84x108 ¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл.-печ. л. 16,38. Уч.-изд. л. 17,19. Тираж 500 экз.

Издательство М. и В. Котляровых
360051, КБР, г. Нальчик, ул. Кабардинская, 162

ООО «Полиграфсервис и Т»
360000, г. Нальчик, ул. Кабардинская, 19
Тел./факс (8662) 42-62-09 e-mail: elbrus@mail.ru