ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДАГЕСТАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Рамазанова Пати Казихановна

КАТЕГОРИЯ ХРОНОТОПА В ДАГЕСТАНСКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант –
Акамов Абусупьян Татарханович,
доктор филологических наук

Махачкала – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ **4**

Глава 1. Хронотоп в парадигме литературоведения: теоретический статус и этнокультурная специфика. Роман Кияса Меджидова «Сердце, оставленное в горах» **22**

1.1. Историография изучения художественного хронотопа 22

1.2. Хронотопические структуры в романе К. Меджидова «Сердце, оставленное в горах»: репрезентация культурных и социальных континуумов 44

1.3. Поэтологическое пространство «своего» и «чужого» в романе 66

Выводы по 1-ой главе 83

Глава 2. Концептосфера хронотопа в художественно-философской системе книги Расула Гамзатова «Мой Дагестан» **86**

2.1. Пространственно-временные контрасты как нарративная стратегия в свободном романе Р. Гамзатова 86

2.2. Семиотика ключевых пространственных доминант и природных стихий в книге «Мой Дагестан» 102

Выводы по 2-ой главе 123

Глава 3. Хронотоп как инструмент историзма и эпизации в дилогии Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» **126**

3.1. Функции хронотопических структур в конструировании исторической достоверности романа 126

3.2. Полипространственность как механизм эпизации в дилогии А. Абу-Бакара «Манана» 154

Выводы по 3-ей главе 170

Глава 4. Репрезентация этнокультурной картины мира в романе Магомеда Хуршилова «Сулак – свидетель» **172**

4.1. Диалектика открытого и закрытого пространств как структурный элемент романной организации 172

4.2. Бинарные хронотопические структуры «аул/город» и «центр/периферия» в романе 188
4.3. Типология временных модусов (природный, социальный, исторический) в романе М. Хуршилова 197
Выводы по 4-ой главе 209
Глава 5. «Отец пророка» Магомед-Расула: мир Лачина как автономная культурная система 212
5.1. Хронотопическая организация суточных и сезонных циклов в романе Магомед-Расула: диалектика темпорального и «вечного» в мире Лачина 212
5.2. Взаимодействие временных пластов в художественном универсуме романа 230
Выводы по 5-ой главе 256
Глава 6. Поэтология «национального космоса» в романе Хабиба Алиева «Батырай» 258
6.1. Функционирование образа песни в организации пространственно-временного континуума романа 258
6.2. Паройкиальный хронотоп в романе «Батырай» 267
6.3. Топос творчества в художественной системе прозы Х. Алиева 283
Выводы по 6-ой главе 302
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 305
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 327

ВВЕДЕНИЕ

В XX веке дагестанская романистика достигла фазы активного развития, что нашло отражение в усложнении структурной организации её хронотопических моделей. В рамках настоящего исследования осуществляется анализ специфики хронотопа в дагестанском романе, рассматриваемого сквозь призму уникальной региональной природно-культурной среды, а также в аспекте репрезентации в нём универсальных ценностей и общечеловеческих концептов.

Актуальность настоящего исследования обусловлена способностью дагестанских романов указанного периода репрезентировать, наряду с индивидуально-авторской концепцией, этническую картину мира, объективированную посредством специфических хронотопических моделей. Данные тексты могут рассматриваться в качестве источника для культурологических и историографических изысканий, направленных на реконструкцию ментальных структур изображенного этноса. Категории пространственно-временного континуума, являясь фундаментальными параметрами человеческого опыта, отражают мировоззренческие модели как индивидов, так и целых социумов. Проблема модели мира представляет собой ключевую проблему как художественного текста, так и личности, чье взаимодействие с действительностью опосредуется этими категориями.

Анализ хронотопа приобретает особую значимость ввиду его текстообразующей функции. Несмотря на множественность, а подчас и полярность существующих интерпретаций, хронотоп сохраняет статус актуального объекта исследования, поскольку его семантика и функционал занимают важное место в структурном анализе художественного произведения. Изучение хронотопа имплицирует исследование идейно-тематического комплекса и сюжетно-композиционной организации, что объясняет присутствие элементов хронотопического анализа в большинстве литературно-критических работ. Следует отметить, что в современной науке хронотоп трансформировался в универсальную культурологическую категорию, изучаемую в различных

дискурсах. В соответствии с данной тенденцией к методологическому расширению в настоящей работе применяется преимущественно междисциплинарный подход, интегрирующий методологии литературоведения, этнографии, истории, философии и культурологии, что представляется не только актуальным, но и продуктивным. Кроме того, исследование хронотопа в дагестанском романе, находящемся в процессе жанровой эволюции и не обладающем многовековой историей развития (в отличие, например, от русского романа), представляет собой малоизученную литературоведческую проблему, требующую специального рассмотрения.

Объектом исследования является анализ функционирования некоторых универсальных хронотопов, а также хронотопов, обладающих самобытными чертами и коннотациями, обусловленными особенности природной, культурной, социальной региональной среды.

Предмет исследования – дагестанский роман XX века с точки зрения его пространственно-временной организации.

Степень разработанности проблемы. Термин «хронотоп» получил свое развитие благодаря М.М. Бахтину, который дал следующее определение: «Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы…» [Бахтин, 1975: 235.] Понимание хронотопа как «времяпространства» означает существенную взаимосвязь временных и пространственных представлений. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [Бахтин, 1975: 235]. М. Бахтин рассматривал хронотоп в связи с жанром именно романа; изменения хронотопа он справедливо оценивал как вектор развития всего искусства в целом. Хронотоп, таким образом, во многом является характеристикой жанра.

Разработка пространственно-временных категорий имела место и в кругу западных исследователей, и в русском литературоведении (в трудах В.В. Виноградова, В.Я. Проппа, П.А. Флоренского, А. Цейтлина, В.Б. Шкловского и др.). В.Н. Топоров в статье «Пространство и текст» подчеркивал, что

пространство в своей основе антропоцентричное: это явление, «зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования в нем вещей» [Топоров, 1983: 228].

То, что в пространственно-временных категориях отражается в той или иной степени национальное восприятие мира, не раз отмечалось учеными. К числу фундаментальных работ, где изучались мифопоэтические тексты и соответствующие типы пространства и времени в контексте исторических исследований, а также синкретизма бытия и ментальности, относятся, в частности, публикации А.Я. Гуревича. Исследуя представления о пространстве и времени в культуре раннесредневековой Северной Европы, на которые значительно повлиял образ повседневной жизни крестьянской земледельческой общины, он пришел к пониманию этой категории как ментально обусловленной среды. В основе этой среды – якобы идея о собирании и освоении пространства – «образование своего рода “модели мира” – той сетки координат, при посредстве которой люди воспринимают действительность и строят образы мира…» [Гуревич, 1984: 84.]

Ученые в последние десятилетия стали обращать пристальное внимание на зависимость восприятия названных категорий от конкретной культурной среды. Эта зависимость, как оказалось, имеет региональный характер. Можно назвать ряд статей и диссертаций последних лет, в которых исследуются особенности национальной картины мира, переданные в художественном тексте благодаря пространству и времени. Это следующие труды: «Языковая картина степи в художественном мире А.П. Чехова» И.С. Игумновой [2009]; «Мифопоэтика пространства в пьесах Чехова 1890-х – 1900 г.г.» В.В. Кондратьевой [2007]; «Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – нач. XX вв.» [2014] Ю.Г. Пыхтиной; «Малый провинциальный город как текст культуры» [2009] Н.Ю. Детковой и др. В этих работах демонстрируется связь этнической картины мира и географического пространства на примере природных топосов в произведениях русской литературы XIX века.

Проблеме жанра романа в дагестанской литературе посвящены следующие труды: «Ахмедхан А. Абу-Бакар», «На путях развития дагестанской советской прозы», «Дагестанская литература: закономерности развития», «Художественная проза народов Дагестана» С.Х. Ахмедова; «Дагестанская проза второй половины XX века», «Поиск продолжается», А.М. Вагидова; «Дагестан: историко-литературный процесс», «Преодоление. Столкновение. Обновление: на путях формирования дагестанской советской литературы», «Художественное наследие и современность: проблемы преемственности и взаимодействия дагестанской литературы» Р.Г. Гамзатова; «Формы общности советской многонациональной литературы», «Этот живой феномен: советская многонациональная литература вчера и сегодня» Ч.Г. Гусейнова; «Русскоязычная литература Дагестана» Ш.А. Мазанаева. В них частично отражена проблема хронотопа в художественных текстах дагестанских авторов.

Цель исследования – на примере дагестанского романа XX века представить хронотоп как: достоверный источник знаний о духовной и бытовой жизни народа; важный художественный, культурологический аспект любого произведения; эффективный инструмент литературоведческого анализа.

Достижение указанной цели предполагает реализацию следующих исследовательских **задач**:

– описать различные типы пространственных образов, локусы и топосы, а также виды времени, представленные в дагестанском романе XX века;

– исследовать хронотоп национального мира в исследуемых произведениях, отраженный в предметах быта, одежде, традициях и обычаях, трудовой деятельности;

– проанализировать примеры внутреннего (духовного, интуитивного, эмоционального и др.), субъективного пространства в романах дагестанских авторов;

– выявить в дагестанском романе XX века группы сквозных оригинальных пространственных образов, сформированных национальной средой, а также образы-носители универсальных смыслов и архетипов;

– проанализировать поведенческие модели и прочие характеристики героев исследуемых произведений и их обусловленность различными хронотопами;

– проследить развитие дагестанского романа и его жанровые особенности в контексте усложняющейся пространственно-временной структуры;

– определить основные идеи и мотивы рассматриваемых текстов, воплощенные в тех или иных пространственно-временных категориях как способах выражения авторской позиции.

Гипотеза исследования. Мы исходили из предположения, что исследование пространственно-временной организации дагестанского романа XX века позволит: объяснить специфическое мышление и поведение, ценности главных и второстепенных персонажей исследуемых произведений; выявить особую картину мира горцев в контексте их взаимодействия с русской культурой и этносом; использовать этнографизм в названных текстах в качестве эффективного художественного и историографического средства, предоставляющего ценную информацию о нравственных и социальных нормах, поведенческих моделях горцев; показать на примере выявленных ключевых хронотопов результаты синтеза национальных и общечеловеческих смыслов и коннотаций.

Научная новизна работы состоит в следующем:

– освещена проблема хронотопа как категории, отражающей специфичные национальные и культурные коды и архетипы, ментальность, на материале дагестанского романа XX века, что до сих пор не становилось предметом отдельного исследования в отечественном литературоведении;

– разработана типология хронотопических моделей и сквозных пространственных образов, выступающих средствами объективации как этноспецифических, так и транскультурных смыслов в рамках дагестанского романистического дискурса;

– реализован междисциплинарный методологический синтез (литературоведение, этнография, история, философия, культурология) при анализе хронотопической организации дагестанского романа – жанра,

синкретичность которого коррелирует с примененным комплексным подходом к его изучению;

– получены новые данные о композиционно-структурной, сюжетообразующей, жанроформирующей и ценностно-аксиологической функциях хронотопов в художественных системах дагестанских авторов, а также выявлены их типологические характеристики и коннотативные спектры.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что хронотоп дагестанского романа представлен в качестве эффективного инструмента познания не только индивидуально-авторской, но и этнокультурной картины мира. Результаты работы создают методологическую основу для: компаративного анализа ключевых хронотопических структур в дагестанской и иных национальных литературных традициях XX века; дальнейшего изучения хронотопа как фундаментального текстообразующего элемента и формы репрезентации этноспецифических характеристик и универсальных смыслов в художественных произведениях; расширения научных представлений о воздействии различных типов хронотопа на характерологию и трансформацию главных и второстепенных персонажей. Проведенное исследование позволяет выявить жанровое, идейно-тематическое и поэтологическое своеобразие дагестанского романа XX столетия через анализ его пространственно-временной организации и системы хронотопов, определить его статус на конкретном этапе литературной эволюции, а также сформулировать выводы, релевантные для изучения большинства национальных литератур.

Практическая значимость исследования. Проведённое исследование хронотопа дагестанского романа XX века обладает существенной практической ценностью для литературоведения и может быть использовано в нескольких ключевых направлениях:

1) расширение методологического инструментария литературоведческого анализа: внедрён междисциплинарный подход, объединяющий методы литературоведения, этнографии, истории, философии и культурологи: его можно применять при изучении других национальных литератур; разработанная

типология хронотопических моделей и сквозных пространственных образов даёт исследователям готовый аналитический инструментарий для изучения пространственно-временной организации художественных текстов;

2) углубление понимания жанровой специфики дагестанского романа: выявленные композиционно-структурные и сюжетообразующие функции хронотопов позволяют точнее определять жанровые границы и эволюцию дагестанского романа; установленные жанроформирующие свойства хронотопа помогают проследить, как пространственно-временные структуры влияют на становление и трансформацию жанра в национальной литературе;

3) развитие теории хронотопа в литературоведении: полученные данные об аксиологических функциях хронотопов расширяют понимание их роли в репрезентации этнокультурных и универсальных смыслов; выявленные типологические характеристики и коннотативные спектры хронотопов обогащают теорию хронотопа как фундаментальной текстообразующей категории; подтверждена продуктивность концепции хронотопа (в Бахтинском понимании) для анализа национальных литератур, что укрепляет её позиции в современном литературоведении;

4) возможности для компаративных и кросскультурных исследований: создана методологическая основа для сравнительного анализа хронотопических структур в дагестанской и других национальных литературных традициях XX века; результаты позволяют сопоставлять способы репрезентации этноспецифических характеристик и универсальных смыслов через хронотоп в разных культурных контекстах; открываются перспективы для изучения взаимодействия локальных и транскультурных моделей пространственно-временной организации текста;

5) применение в изучении характерологии и поэтики персонажей: выявленное влияние различных типов хронотопа на характерологию даёт возможность анализировать трансформацию образов героев в зависимости от пространственно-временных условий;

6) образовательное и учебно-методическое применение. Результаты исследования могут быть включены в учебные курсы по: истории дагестанской

литературы; теории литературы (раздел о хронотопе и пространственно-временной организации текста); сравнительному литературоведению; этнолитературоведению и культурной антропологии. Материалы пригодны для разработки спецкурсов, методических пособий и учебников по национальным литературам России;

7) перспективы дальнейших исследований: сформулированные выводы создают базу для изучения хронотопа в других жанрах дагестанской литературы (повесть, рассказ, поэзия); открываются возможности для анализа хронотопических моделей в литературах других северокавказских народов; полученные результаты стимулируют исследования по воздействию хронотопа на читательское восприятие и интерпретацию текста.

Научно-теоретическая основа исследования включает в себя синтез литературоведческого, философского, культурологического, этнографического, исторического подходов. Эти аспекты затронуты в трудах следующих авторов: о проблемах национальных литератур (работы К.И. Абукова, А.А. Алихановой, Л.Б. Антопольского, А.К. Архангельской, А.А. Ахлакова, С.Х. Ахмедова, А.М. Вагидова, З.З. Гаджиевой, Р.Г. Гамзатова, Г.Д. Гачева, А.Г. Гусейнаева, М.А. Гусейнова, Н.А. Дахужевей, З.К. Магомедовой, Х.И. Магомедовой, А.М. Муртазалиева, Э.М. Омаршаевой, К.К. Султанова и др.); о пространстве и времени в художественном тексте (труды М.М. Бахтина, Л.Г. Бабенко, Н.К. Гея, А.Я. Гуревича, В.В. Колесова, Ю.Г. Пыхтиной, В.В. Савельевой, В.Н. Топорова и др.).

Есть разные подходы к проблеме изучения хронотопа: некоторые ученые исследуют его как нерасчленимое единство пространства и времени (М. Бахтин, Д. Лихачев, М. Каган, Т. Мотылева, Б. Успенский, Л. Цилевич и др.), другие же рассматривают компоненты хронотопа раздельно (Д. Лихачев, Г. Макогоненко, Д. Медриш, Б. Егоров, З. Тураева и др.), хотя понимают, что время и пространство являются взаимообусловливающими элементами, образуя континуум. В целях удобства нам все-таки представляется допустимым изолированный анализ этих категорий, хотя мы учитываем тот факт, что они

являются лишь составными частями более общей категории – художественного хронотопа.

Методы и приемы исследования. В качестве основного метода исследования используется описательный метод с приемами: наблюдение, обобщение и классификация изучаемого материала.

Прием наблюдения приводит к следующим результатам: целенаправленное выявление и фиксация признаков хронотопических структур в текстах дагестанских романов (например, отмечание конкретных пространственных образов (горы, аул, дорога, площадь и т.д.)); фиксация временных маркеров (исторические эпохи, время суток, длительность событий); выявление повторяющихся мотивов, связанных с пространством и временем.

Прием обобщения позволяет вывести общие закономерности на основе собранных данных (например, формулирование тезиса о том, что образ «аула» выступает как центр традиционного хронотопа; вывод о том, что переход героя из аула в город часто маркирует смену временных парадигм (традиция → современность)).

Классификация помогает распределить материал по группам на основе выбранных критериев (например, типология хронотопов по пространственной доминанте (горный, городской, дорожный); группировка по временному признаку (исторический, мифологический, современный); разделение по функциям (сюжетообразующий, характерологический, аксиологический)).

Результатом применения вышеперечисленных приемов является структурированное описание хронотопической системы дагестанского романа.

Также в работе применены историко-сопоставительный, историко-функциональный методы, а также функциональный, системный и типологический подходы, сравнительно-сопоставительный анализ.

Историко-сопоставительный метод, который сводится к сравнению явлений в их историческом развитии, выявлению преемственности и новизны, также находит применение в нашей работе. Это анализ изменений в репрезентации этнокультурных кодов во времени (например, трансформация образа «горы» от

сакрального к бытовому); выявление влияния исторических событий (советизация, урбанизация) на пространственно-временную организацию текста. Данный метод приводит к пониманию эволюции хронотопа в контексте историко-культурного процесса.

Историко-функциональный метод, суть которого сводится к изучению функций литературного явления в разные исторические периоды и в разных контекстах, имеет место и в нашей диссертации. Он заключается, например, в анализе того, как хронотоп выполнял идеологическую функцию в советский период (хронотоп города как колыбели революции); в выявлении смены функций одного и того же хронотопического образа (например, дорога как путь к революции → дорога как метафора духовного поиска). Как итог – установление связи между историко-культурной ситуацией и функциональной нагрузкой хронотопа.

Функциональный подход акцентирует функции разных элементов текста. Так, ключевые функции хронотопа, изученные нами посредством этого подхода, следующие: сюжетообразующая (хронотоп задаёт логику развития действия (например, замкнутое пространство аула провоцирует конфликт традиций и новаторства)); характерологическая (через взаимодействие с пространством раскрываются черты персонажей (герой, свободно ориентирующийся в горах, – носитель традиционной ментальности)); аксиологическая (хронотоп выражает систему ценностей (сакрализация определённых мест, противопоставление «своего» и «чужого» пространства)); жанроформирующая (тип хронотопа определяет жанровую специфику (исторический роман требует точного исторического времени)). Это раскрывает роль хронотопа в создании художественного смысла.

Системный подход, использованный нами, помогает рассматривать хронотоп как целостную систему взаимосвязанных элементов, то есть хронотоп анализируется не изолированно, а как часть системы: как взаимосвязь пространственных и временных координат (гора + вечность, город + современность); как взаимодействие разных хронотопов внутри одного текста

(традиционный аул и современный город); связь хронотопа с другими уровнями текста (образ героя, сюжет, мотив, символ). Данный подход позволяет создать целостную картину хронотопической организации произведения как элемента художественной системы.

Типологический подход, примененный нами, способствует выявлению типов (классов) явлений на основе общих признаков. В случае нашей диссертации это создание типологии хронотопов дагестанского романа в соответствии с различными признаками, например: по доминирующей функции (идеологический, мифопоэтический); по структуре (замкнутый, открытый); выделение типологических черт (общие черты хронотопа у разных авторов (например, мотив «возвращения в аул» как способ обретения идентичности). Результатом использования данного метода становятся систематизация хронотопических явлений, а также выявление универсальных и уникальных черт.

Наконец, сравнительно-сопоставительный анализ, применяемый для сопоставления объектов (для выявления сходств и различий), используется нами для сравнения следующих объектов в данном исследовании: разные романы разных дагестанских авторов (общие и индивидуальные черты); дагестанская традиция и общероссийские/мировые модели хронотопа (универсальное и специфичное). В качестве критериев сравнения выступают семантика пространственных образов; способы организации времени; функции хронотопа; связь с этнокультурной традицией. Примером может служить сопоставление хронотопа «дороги» в дагестанском романе и в русской литературе (дорога как символ судьбы России). Итогом применения сравнительно-сопоставительного анализа является определение места дагестанского хронотопа в общелитературном контексте.

Таким образом, комплексное применение всех названных методов позволяет провести многоаспектный анализ хронотопа – от первичного описания до выявления его типологических и функциональных характеристик в историко-культурном контексте.

Материалы исследования. Степень разработанности проблемы хронотопа в дагестанском литературоведении представляется нам не вполне достаточной: с этим связано наше обращение к текстам дагестанских авторов. Это следующие романы: «Сердце, оставленное в горах» К.К. Меджидова, «Мой Дагестан» Р. Гамзатова, «Манана» А.А. Абу-Бакара, «Сулак – свидетель» М.М. Хуршилова, «Отец пророка» Магомед-Расула, «Батырай» Х.Х. Алиева. Выбор указанных романов в качестве материала исследования обусловлен не только их безусловными художественными достоинствами, но и спецификой организации хронотопов, аккумулирующих репрезентативные национальные характеристики в их диалектическом единстве с универсальными смысловыми константами. Именно эта взаимосвязь аспектов определила научный интерес к данным текстам.

Хронологическими рамками исследования являются 1940–1990-е годы – период расцвета дагестанского романа.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В дагестанском романе XX века сложилась система сквозных пространственных образов, репрезентирующих этноментальные константы: сакля, очаг, аул, горы, ущелье, равнина, река, родник, море. Параллельно функционируют универсальные хронотопические структуры, обладающие межкультурной семантикой (город, дом, порог, дорога, встреча/невстреча, небо и т. д.). Становление персонажей, как правило, происходит на фоне интенсивных изменений пространственно-временных границ и смыслов произведений, что демонстрирует зависимость героев от пространственной структуры текста. Развитие и усложнение дагестанского романа XX века отмечено также растущим интересом к внутреннему хронотопу – пространству души и сознания человека, а также к онейрическому пространству (пространству сна, сновидения и других проявлений подсознательного).

2. Горный ландшафт и ущелья формируют базовые структуры культурного и социального пространства Кавказа, выступая в качестве фундаментальных национальных хронотопов. Образы гор, камней обнаруживают интертекстуальную повторяемость во всех анализируемых романах, аккумулируя следующие

семантические константы: твердость, опору, ударную силу, непокоренность. Эти образы функционируют как свидетели исторических и современных процессов, воплощая диалектику бренного земного существования и присущей природе бесконечности. Горный топос амбивалентный: с одной стороны, с ним связаны мотивы природного абсолюта и вечности, противостоящие человеческой конечности, с другой – мотивы препятствия на пути прогрессу, «законсервированность», которую они сообщают пространству наряду с защитой. Дихотомическим дополнением горного ландшафта выступает образ небесной сферы, вербализуемый посредством лексики с семантикой безграничного пространства, вечности.

3. Мифологема дороги/пути в дагестанском романе XX века имеет традиционные для отечественной литературы смыслы (дорога как жизненный путь, духовный поиск и т. д.), а также специфические коннотации. Композиция дагестанского романа часто строится на пространственном перемещении героев: мотив движения/дороги, а также связанный с ним хронотоп встречи и разлук – композиционные приемы, которые связывают воедино главы произведений, выполняют функцию опосредованной характеристики персонажей, проявляют их суть. Герои дагестанских романов меняют свои места топографически, но и меняются внутренне; в пути герои познают себя, дорога при этом выражает семантику освоения нового жизненного пространства и своеобразной инициации. Национальный колорит образа дороги отражается в сопутствующих горных и равнинных ландшафтах, в способах поведения героев в различных дорожных ситуациях. Дорога содержит потенциал непредсказуемых встреч: здесь встречаются те, кто разделен социальными классами, идеологией, верованиями. Венчает дорогу и одновременно противопоставлен ей образ дома, основные признаки которого – неизменность, закрытость, наличие четко обозначенных границ.

4. В структуре горского пространства подчеркиваются его иерархичность и структурированность, а также выраженная центричность, связанная с направлением движения от центра освоенного пространства к окраинам, в

противоположность центробежному вектору перемещений героев – из дома в «большой» мир. Смысловым центром является домашний очаг – средоточие традиционного кавказского жизненного уклада, благочестия, родовых связей, преемственности. Образ дома отражает совокупность бытовых и бытийных представлений дагестанских авторов, этическую и эстетическую направленность их текстов; это интегрирующее звено в отношениях человека и мира, олицетворение вещного мира своего хозяина и метафора самого человека, место стыка внутреннего пространства с внешним. Позиция дома на границе двух миров отражает полюсы реального и идеального, реального и отраженного; основное значение – хронотоп перехода, границы между мирами. Хронотоп границ важен с точки зрения их образования, функций, защиты и проницаемости, с точки зрения связанных с ними правил и смыслов; наличие или отсутствие границ в дагестанском романе часто становится маркером свободы \ несвободы героев. Основные события в дагестанском романе XX века развиваются в ауле – пространстве дагестанской этнокультуры, символизирующем традиции и консерватизм, связь с землей, труд, архаичное национальное мироустройство.

5. Основная идея рассматриваемых романов, как правило, передается с помощью пространственно-временных категорий. Так, хронотопически обусловленными являются мотивы «свое – чужое», «ближнее – дальнее», связанные с темой родины и чужбины, личного и общественного. В основе противопоставления «аул – город», «Кавказ – Петербург / Россия в целом» – ключевое разделение «центра» и «периферии» как основной мотив всех исследованных романов – идея растущей поляризации культурного и политического пространства, а также идея сплочения малых народов вокруг единого центра; ключевые события в судьбах героев показаны как итог подобной хронотопической полярности. Герои дагестанского романа – это герои преимущественно естественного (природного) пространства и циклического времени, а также культурной и социально-политической периферии, в отличие от горожан. В изучаемых романах также отразились представления о неоднородности пространства и времени в разных слоях общества, у разных людей (у жителей гор и

равнин, у сельчан и горожан, у кавказцев и русских, у стариков и детей, у мужчин и женщин, у богатых и бедных и т. д.).

6. Водные образы (река, море, родник) в исследуемых произведениях, как и в большинстве текстов мировой литературы, имеют сакральный смысл, а также возрождающую, очищающую, оберегающую функции; вода связана с эмоциями, бессознательным, а также с женским началом, плодородием. С рекой ассоциируются неизбывность течения воды/времени, а также традиционные символические значения: препятствие на пути, угроза (наводнения и утопления), семиотика утраты и сепарации, лиминальный портал в танатологическое пространство, – отсюда лейтмотивы связи воды и смерти, «большого перехода», маркировки интермировых границ.

7. Событийная структура дагестанских романов демонстрирует корреляцию с универсальными темпоральными категориями, репрезентируемыми через природные феномены, в том числе растительный и животный миры. Творческая деятельность и этносоциальное служение выступают в качестве медиаторов между конечным и трансцендентным измерениями бытия. История замкнутого национального мира аулов в романах дагестанских авторов – по сути, отражение всемирного процесса постепенного распада патриархальных социальных структур. История в целом предстает как уход от национальной сути и возникновение единой мировой цивилизации вопреки сопротивлению всего местного, локального. Благодаря советской власти на Кавказе основой для объединения становится идея уже не национальной, но идеологической общности. Локализованный художественный мир небольших аулов – уменьшенная копия мира безграничного с его общечеловеческими проблемами; аулы предстают не просто как захолустья, которым надо равняться на большой мир, но и как средоточие нравственных ценностей, их фундамент. Все это позволяет констатировать фрактальность времени и пространства в дагестанском романе, где свойства целого (макромира) повторяются в его частях (микромирах) как разномасштабные копии друг друга.

8. По итогам проведенного анализа можно выделить следующие группы сквозных пространственных образов в дагестанском романе XX века: а)

архетипические образы, формирующие устойчивый нарративный фонд (дом, порог, дорога, начало и конец пути, земля и небо, река, родник, море, родина, чужбина, природные и антропогенные ландшафты; б) интертекстуальные для произведений дагестанских авторов топосы и локусы (очаг, сакля, мечеть, аул, горы, ущелья, море, родник); в) субъективированные пространственные модели: психологический универсум персонажа, ментальные ландшафты, онейрические реальности; г) бинарные (вертикальная стратификация небо/земля, верх/низ; столица (центр) / провинция (периферия), город/аул); д) лиминальные топосы и локусы (порог, окно, дом, кладбище, лес, река, горы); е) пространства открытые (пейзажные образы: небо, море, лес, плоскость (равнина), весь мир) и замкнутые (сакля, иногда аул); ж) пространства социальной коммуникации (аул, годекан, площадь, провинция, город, столица, страна) и природные (горы, равнины, гидрографические объекты).

9. Хронотоп дагестанского романа XX века может служить: ценным источником знаний о духовной и бытовой культуре горцев, являясь в произведении подчас основным признаком и инструментом исторической достоверности; основой для интерпретации художественного текста, обусловленной во многом спецификой самого жанра романа; одной из форм воплощения мировосприятия персонажей; способом выражения авторской позиции и концепций. Национальная уникальность, мировосприятие, эстетические и этические нормы, сформированные благодаря вековым традициям, культуре, мифопоэтике, религии, послужили для дагестанских писателей идейной основой их романов. С их помощью авторы придали изображаемому особый национально-эстетический колорит, показали жизненную философию своего народа. Кроме того, хронотопы – это примеры различных форм национального мифологического сознания. Всё перечисленное послужило также средством стилизации текста, способом организации сюжетно-композиционной системы и выражения специфически национального в тесной связи с общечеловеческим.

Апробация результатов исследования. Результаты диссертационного исследования обсуждались на заседании кафедры литератур народов Дагестана.

Его основные положения и выводы нашли отражение в научных докладах, представленных на международных, всероссийских, региональных, межвузовских, республиканских научных и научно-практических конференциях и семинарах (Международная научно-практическая конференция «Русский язык и литература в школе и вузе» (Махачкала, 2010 г.); II Международная научная конференция «Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований» (Пенза–Москва–Решт, 25–26 марта 2012 г.); Международная научно-практическая конференция «Вопросы развития филологии в России и мире» (Махачкала, 24 июня 2013 г.); I Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Перспективные направления в повышении качества обучения филологическим дисциплинам» (Махачкала, 15 февраля 2014 г.); Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения кавказских языков» (Махачкала, 2017 г.); Всероссийская научно-практическая конференция «Филологическая наука: современные взгляды и научные исследования» (Махачкала, 2018 г.); Международный научный семинар «Актуальные проблемы изучения кавказских языков» (Махачкала, 2021 г.); Всероссийская научно-практическая конференция «Языки и культура России и мира в цифровом образовательном пространстве» (Махачкала, 2024 г.); Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современной лингвистики и лингводидактики» (Махачкала, 25 сентября 2025 г.); III Республиканская научно-практическая конференция «Р.Гамзатовские чтения» (Махачкала, 27 октября 2025 г); Международная научно-практическая конференция «Инновации в науке и образовании» (Тамбов, 31 октября 2025 г.); XX Всероссийская научно-практическая конференция «Проблема жанра в филологии» (Махачкала, 26 ноября 2025 г.); Международная научно-практическая конференция «Социально-правовые аспекты языковой политики РФ: опыт сохранения и продвижения языков народов России и мира» (Махачкала, 15 мая 2025 г.)).

По теме исследования издано 46 публикаций, в том числе – 17 статей в журналах из перечня рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ, и 2 монографии.

Цель и задачи определили **структуру** и **объём** диссертации. Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения и списка использованной литературы (296 источников). Основная концепция и содержание работы изложены на 372 страницах (из них 45 страниц – список использованной теоретической и справочной литературы, источникового материала).

Глава 1. Хронотоп в парадигме литературоведения: теоретический статус и этнокультурная специфика. Роман Кияса Меджидова «Сердце, оставленное в горах»

1.1. Историография изучения художественного хронотопа

Жанр романа является «современной эпопеей, в которой… выступают во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостности мира, а также эпическое изображение событий…» [Гегель, 1968: 275.]

По мнению М.М. Бахтина, основным предметом романа является «незавершенная, становящаяся действительность» [Бахтин, 1975: 335]. В своей работе «Вопросы литературы и эстетики» он отмечает следующее: «Предмет романа – незавершенная, становящаяся действительность, источник романа – современность, её познание, стремление предсказать будущее, мир романа не замкнут, он раскрывается в становлении как в процессе, человек в романе незавершен, он или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [Бахтин, 1975: 335].

По мнению Н. Тамарченко, роман занимает в литературе особое положение, так как представляет собой «единственный неканонический жанр». Взамен «канона» исследователь вводит особое понятие «внутренней меры» – специфического для романа способа «сочетать изменчивость с устойчивостью» [Цит. по: Малкина, 2001: 12]. В целом, роман в рассматриваемую эпоху всегда показывал интенсивное развитие, являясь активным участником литературного диалога и будучи одним из наиболее перспективных жанров в литературе.

В романе XX века в целом, вслед за исследователем Е. Комовской, можно выделить ряд характерных черт, актуальных и для творчества дагестанских писателей: «Предмет изображения – преобразование действительности согласно определенной доктрине, объект изображения – “человек творящий”» [Комовская, 2016: 231]. В центре внимания романистов этого времени находятся позитивные и негативные аспекты социалистического строя, а также место личности в этих

процессах. Особую ценность представляют изображение человеческого потенциала и способности преобразовывать мир.

Таким образом, концепция личности не является единственной доминантой жанра, изображенная же реальность с её специфическими чертами неизменно находится в фокусе авторского внимания. Следовательно, действительность служит неизменным предметом художественного освоения в романе, в то время как в качестве объекта может выступать сам человек, его идеи или же законы и факты окружающей реальности. Так что именно способ концептуализации действительности является ключевым типологическим признаком, который обусловливает как формальное разнообразие романа, так и его способность адаптироваться к современности.

Роман часто представляет действительность, наполненную новыми теориями, мировоззрениями, нормами и типами сознания, к которым общество порой ещё не готово. Задача писателя в такой ситуации – спрогнозировать и описать потенциальные сценарии развития, отталкиваясь от новых тенденций. Этим объясняется то, что «смерть» романа невозможна: данный жанр имеет дело не только с «неготовой становящейся действительностью», но и со всем новым и пугающим, на что у общества нет готовых ответов. Роман – это жанр переходных эпох, когда старые ценности рушатся, а новые ещё не устоялись.

Что касается романа в дагестанской литературе, то в советский период сформировалась жанровая система, где роман занял одно из ведущих мест. Появились исторический, историко-революционный, производственный, семейно-бытовой, биографический, приключенческий, военный, детективный, социально-психологический, сатирический романы, а также роман в новеллах и роман-миф. Первый аварский роман «Герои в шубах» Р. Динмагомаева был опубликован в 1934 году. Другой пример – историко-революционный роман «Сулак-свидетель» Магомеда Хуршилова, написанный на русском языке и изданный в 40–50-е годы. Эпические традиции в аварской литературе продолжили такие писатели, как М. Сулиманов, автор романа «Огни» («Огниялда»), о стекольном заводе «Дагестанские Огни»; М. Магомедов,

создавший трилогию «Месть» («Къисас») и множество повестей и романов; М. Шамхалов, написавший социально-психологическую повесть «Дни большой жизни».

При изучении романа, в частности в дагестанской литературе, представляется необходимым исследование хронотопа как одного из ключевых аспектов для полноценного анализа художественного текста.

Проблема хронотопа – одна из центральных и всегда актуальных проблем литературоведения. Исследованием этой категории занимаются многие отечественные и зарубежные ученые.

В литературоведение термин «хронотоп» пришел благодаря работе М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» [1975]. Основная часть этой работы называлась «К роману воспитания». Теория хронотопа сложилась в исследованиях М. Бахтина лишь как один из аспектов работы над главной проблемой – теорией романа. Но именно описание хронотопа, его структуры и сущности в статье «Формы времени и хронотопа в романе» стало революционным. Так, характеризуя возможности романа, М. Бахтин утверждал, что каждый жанр имеет определенные ограничения относительно того, какие события и как могут быть в нем отображены, что было следствием идеи о взаимозависимости характера и поступков человека, человека и среды [Бахтин, 1975: 247].

В хронотопе, как полагает М. Бахтин, пересекаются и сливаются «пространственные и временные приметы в осмысленном и конкретном целом» [Бахтин, 1975: 235]; «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета» [Бахтин, 1975: 234]. Пространство и время, по убеждению М. Бахтина, соединяются в движении сюжета; ведущее начало в хронотопе – это время.

Ученый выделил три основных типа художественного времени: авантюрное, авантюрно-бытовое и биографическое. Например, в биографическом времени М. Бахтин выделяет два подвида: первый он называет

«характерологической инверсией» [Бахтин, 1975: 238] (в его основе – завершенность, зрелость характера, которая, на самом деле, есть лишь начало развития). Изображение человеческой жизни в этом типе времени дается не посредством описания тех или иных черт героя, а через постепенное раскрытие характера (действия, поступки, речь и др.). Ко второму же подвиду относится аналитический тип, в соответствии с которым вся биография героя подразделяется на следующие элементы: личные отношения, отношения с друзьями и недругами, общественная и семейная жизнь, достоинства и пороки, внешний портрет и т. п. Жизнеописание героев в произведении с таким типом времени суммируется благодаря разным по времени событиям и эпизодам, подтверждающим ту или иную черту их характера, то есть хронологическая последовательность здесь, как правило, нарушается.

Согласно Бахтинской теории хронотопа, категории времени и пространства не являются сугубо абстрактными единицами, обладая определенным материальным наполнением. Ученый полагал, что образ человека в литературе детерминирован хронотопом, поскольку всякий художественно-литературный образ характеризуется хронотопичностью [Бахтин, 1975: 399]. Бытие героя неотъемлемо от пространства и времени, а взаимосвязь этих категорий предоставляет ему возможность перемещаться и вступать во взаимодействие с различными объектами реальности. Хронотоп задает художественное единство литературного произведения в его соотнесенности с реальной действительностью и неизменно включает в себя ценностный аспект [Бахтин, 2000: 176]. К числу наиболее значимых хронотопов исследователь относит дорогу, замок, гостиную-салон, провинциальный городок и хронотоп кризиса (порог) [Бахтин, 2000: 176].

Например, хронотоп дороги, представляющий собой, по сути, определенные социальные дистанции, соединяет в себе человеческие жизни и судьбы. Дорога при этом становится метафорой течения времени. В связи с этим в народе всячески подчеркивалось созидательное значение движения. Так, различные формулы напутствия содержали в себе пожелание свободного, беспрепятственного движения. Хронотоп провинциального городка определяется

как место циклического бытового времени [Бахтин, 1975: 396], для которого характерно не событийное наполнение, а повторяющиеся «бывания». Время здесь лишено поступательного исторического хода, двигаясь по узким кругам (день, неделя, месяц, вся жизнь), представляясь почти остановившимся, бессобытийным, лишенным «встреч» и «разлук», будучи описанным как «густое, липкое, ползущее в пространстве время» [Бахтин, 1975: 397]. Хронотоп порога сопряжен с разнообразными метафорами и символами; время в данном хронотопе интерпретируется как мгновение, лишенное длительности и выпадающее из нормального течения биографического времени [Бахтин, 2000: 183]. При этом отмечается, что каждый вид хронотопа может включать в себя множество более мелких хронотопов.

Исследуя типологию жанров, М. Бахтин решающее значение в их разграничении отводил хронотопу, и здесь остальные исследователи могут спорить лишь о степени значимости этой категории. М. Бахтин, несомненно, был прав в том смысле, что те или иные временные и пространственные характеристики меняются всегда в пределах одной жанровой традиции, то есть имеется некое более или менее неизменное ядро жанрового хронотопа, и именно оно определяет жанр. Так, например, в основе романного хронотопа – ориентация на незавершенное настоящее, а хронотопа эпоса – на причастность прошлому. Благодаря такой трактовке хронотопа эта категория уже много лет предстает в литературоведении как важный структурный закон жанра. Вместе с тем проблема хронотопа настолько обширна, что до сих пор его потенциал и роль в исторической поэтике не раскрыты до конца. М. Бахтин же остается признанным основоположником типологии романного хронотопа.

Существуют некоторые заблуждения относительно данного понятия, связанные с тем, что М. Бахтин предложил в своих работах несколько вариантов первоначального определения данной категории. Так, в более поздние годы он определял хронотоп не только как взаимосвязь времени и пространства, но и как «образ этой взаимосвязи», как «преимущественную точку для развертывания “сцен” (в которых событие изображается, а не дается в форме сообщения)»

[Бахтин, 1975: 237]. Разнообразие дефиниций одной категории объясняется стремлением ученого последовательно применить хронотопический подход к различным уровням художественного текста – образной системе, сюжету, композиции и т. д.

М. Бахтиным были выделены различные виды хронотопов в диахроническом аспекте: фольклорный, средневековый, раблезианский, авантюрный, авантюрно-бытовой, автобиографический, идиллический. Для фольклорного хронотопа свойственны конкретность, цикличность времени и единство таких явлений, как еда и питье, новая жизнь и смерть, смех [Бахтин в современном мире: материалы VI саранских Бахтинских чтений, посвященных 120-летию со дня рождения ученого, 2015: 139]. В авантюрном хронотопе, например, пространство отличается экстенсивностью, время не конкретизировано исторически, а мир и герои характеризуются своей неизменностью и пассивностью; этому хронотопу также свойственны случайная одновременность и разновременность, исключительная роль случая [Бахтин, 1975: 17–26.].

Авантюрно-бытовой хронотоп, по представлению М. Бахтина, являет собой соединение жизненного пути героя с реальным путем путешествий, будучи облаченным в форму метаморфозы [Бахтин, 1975: 39]. Авантюрно-бытовой хронотоп характеризуется также отсутствием целостного биографического времени: изображается лишь один или два момента, определяющих судьбу героя. В этом хронотопе соединяются авантюрное и бытовое время; признаками первого при этом являются случайная одновременность и разновременность, исключительные события, которые при всей видимой своей случайности ведут героев к духовному перерождению. В этом и состоит коренное его отличие от фольклорного хронотопа, где случай не преобразует персонажа коренным образом и тот остается тождественным самому себе в начале и в конце повествования [Бахтин, 1975: 44–45].

Бытовое время не отличается цикличностью и целостностью, распадаясь на отдельные отрезки/эпизоды, и в соответствии с ним раздроблено и пространство. Бытовое время служит для героя очищением, положительным опытом [Бахтин,

1975: 56]. Для автобиографического хронотопа характерно растворение реального биографического времени в идеальном абстрактном времени метаморфозы [Бахтин, 1975: 59].

Пространство, по мнению М. Бахтина, строится на следующих оппозициях: верх – низ, небо – земля, земля – подземное царство, север – юг, лево – право, замкнутое – открытое; структура же времени основана на оппозициях день – ночь, весна – осень, свет – мрак и др. Хронотоп, по М. Бахтину, имеет аксиологическую направленность, которая состоит в выражении определенной концепции, смысла, т. к. последние могут быть выражены в произведении только через пространственно-временные формы.

Функции хронотопа, согласно М. Бахтину, сводятся к следующему: 1) хронотоп является формально-содержательной категорией произведения, поскольку вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопа [Бахтин, 1975: 406], он лежит в основе художественных образов и сам является образом; 2) хронотоп обладает существенным жанровым значением, вплоть до того, что жанр и его разновидности определяются именно хронотопом [Бахтин, 1975: 235]; 3) хронотоп включает в себя ценностный момент, так как все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и эмоционально-ценностно окрашены, будучи пронизанными хронотопическими ценностями разных степеней и объемов [Бахтин, 1975: 392]; 4) сюжетообразующее значение хронотопа связано с тем, что в нем завязываются и развязываются сюжетные узлы [Бахтин, 1975: 398].

Таким образом, Бахтинская концепция стала в литературоведении основой для осмысления пространственно-временных связей. Однако зачастую понятие «хронотоп» используется применительно к простым пространственно-временным отношениям в тексте, не подразумевающим ни взаимообусловленности этих категорий, ни принадлежности текста к жанру романа, хотя сам М. Бахтин считал употребление термина правомерным лишь по отношению к роману.

Идеи М. Бахтина о хронотопе оказали значительное влияние на литературоведение XX века и получили дальнейшее развитие в трудах различных

ученых. Его работы, посвященные синхро- и диахроническому анализу хронотопа, идеи о существенных различиях между реальным пространством-временем и художественным хронотопом, хронотопами автора и читателя, повествователя и героя, имели огромное значение для науки XX столетия.

Вслед за М.М. Бахтиным вопросами пространственно-временной организации художественных произведений занимались многие ученые: Б.А. Успенский, А.Б. Есин, В.Е. Хализев, Л.Г. Бабенко, В.В. Савельева и др. Хронотоп почти во всех этих работах выступает как орудие познания бытия, так как «каждый факт, историческое событие, художественный памятник… любое явление повседневной жизни неизбежно вписывается в систему пространственно-временных координат» [Иконникова, 2001: 69].

Н.Л. Лейдерман в труде «Теория жанра» определил роль хронотопа как «конструктивную, “миросозидательную”» [Лейдерман, 2010: 120]. Хронотоп для Н. Лейдермана – это «макрообраз», который, как и субъектная организация, является «носителем жанра» [Лейдерман, 2010: 120]. Ученый исследует хронотоп именно «в свете “точки зрения” субъектов речи и сознания» [Лейдерман, 2010: 121], так как виды субъектной организации «определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении» [Лейдерман, 2010: 120].

Предметом исследования в работе В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» [2000] становятся основные сюжеты, мотивы волшебной сказки, интерпретированные согласно историческому контексту. Согласно позиции исследователя, пространство представляет собой фундаментальный структурный компонент композиции сказки, которая базируется на пространственном перемещении героя. Аналогичный принцип организации свойственен не только волшебной сказке, но и эпосу (как, например, «Одиссея») и роману, – в частности, подобным образом структурирован «Дон Кихот» [Пропп, 2000: 30]. Также Проппом отмечается двойственный характер пространственной организации волшебной сказки: с одной стороны, констатируется его наличие и ключевая роль как композиционного элемента, а с другой – фиксируется его иллюзорная, почти неуловимая природа [Пропп, 2000: 32]. Что касается

временно́й составляющей, то, по мнению ученого, она остается имплицитной, находя свое выражение исключительно в процессе развития сюжетных линий и эволюции персонажей.

Исследовательский интерес Д.С. Лихачева был сфокусирован на анализе художественного времени, что обусловлено его концепцией литературы как вида искусства, в основе которого лежит временна́я составляющая. Ученый утверждал, что время выполняет в литературе тройственную функцию, выступая одновременно в качестве объекта, субъекта и инструмента репрезентации [Лихачев, 1971: 233]. Пространство же в его трудах характеризуется как специфическая среда, в которой разворачивается действие, и как феномен активного преобразования реальности. Особую значимость для литературного произведения, по Д. Лихачеву, имеет присущая художественному пространству способность структурировать и организовывать его действие [Лихачев, 1971: 384]. Если М.М. Бахтин рассматривал хронотоп только как сюжетно-содержательную категорию, то Д.Д. Лихачев считал время и пространство понятиями, выводимыми из самой структуры художественного произведения. Д. Лихачёв называл хронотоп внутренним миром художественного произведения [Лихачёв, 1971: 80] и изучал сквозь его призму пространство и время самых разных жанров древнерусской литературы (летопись, слово, сказание и др.).

В главе «Поэтика художественного времени» Д. Лихачев подробно остановился на художественном времени и его значении в восприятии мира. По наблюдению ученого, только автор решает замедлить, остановить или ускорить время в своем произведении. Называя субъективность восприятия времени как главную его характеристику, Д. Лихачев отмечает, что в художественном произведении субъективность – это одна из форм изображения действительности, хотя одновременно с этим может использоваться и объективное время [Лихачев, 1979: 213].

Кроме субъективной и объективной форм времени Д. Лихачев отмечал и изображенное время читателя, а также авторское время, которое может быть неподвижным и подвижным. Произведение может иметь несколько форм

времени, развивающихся в различных темпах, «перебрасываться из одного течения времени в другое, вперед и назад» [Лихачев, 1979: 215]. Согласно предложенной Д. Лихачевым типологии, художественное время может характеризоваться как «открытое», будучи интегрированным в широкий временной поток, либо как «закрытое», то есть ограниченное внутренними рамками сюжета и не ассоциированное с событиями, происходящими за пределами произведения, а также с историческим временным континуумом [Лихачев, 1979: 214]. При этом для ученого очевидна связь времени с проблемой вневременного, вечного.

Писатель, будучи творцом своего произведения, создает пространство, которое может быть как большим, так и узким, как реальным, так и ирреальным, воображаемым. Наделенное специфическими атрибутами, художественное пространство выполняет структурирующую функцию по отношению к действию и сюжетному построению произведения, что имеет фундаментальное значение для литературы и фольклора и детерминирует его взаимосвязь с художественным временем. Согласно концепции Д.С. Лихачева, литература интерпретируется как искусство, в котором время выполняет тройственную роль, выступая в качестве объекта, субъекта и инструмента репрезентации [Лихачев, 1971: 233], тогда как пространство трактуется как среда реализации действия и феномен активной трансформации действительности [Лихачев, 1971: 384]. Ученый также подчеркивал корреляцию художественного времени с жанровой спецификой, творческим методом, литературными концепциями и направлениями [Лихачев, 1971: 382].

В рамках монографии «В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь» Ю.М. Лотман предлагает дефиницию художественного пространства как концептуальной модели мироздания, артикулированной средствами пространственных репрезентаций автора [Лотман, 2024: 252–253], а также разрабатывает его систематизацию. Согласно предложенной классификации, выделяются следующие дихотомии: открытое/закрытое, линейное (направленное)/ненаправленное (статичное), плоскостное/трехмерное, реальное

(бытовое)/волшебное (имагинативное), «свое»/«чужое», точечное/детерминированное границами [Лотман, 2024: 253]. Исследователь идентифицирует три ключевые функции художественного пространства: композиционную организацию, репрезентацию морально-этических характеристик персонажей через атрибутику пространства, а также экспликацию непространственных концептов, включая авторскую позицию, посредством «языка пространства» [Лотман, 2024: 256]. Важнейшим аспектом пространства, по Ю. Лотману, является параметр наличия/отсутствия границ и их специфика. Ю. Лотман констатирует наличие устойчивой корреляции между пространственной организацией и жанровой принадлежностью произведения. Кроме того, подчеркивается способность пространства метафорически репрезентировать непространственные отношения в структуре моделируемой художественной реальности [Лотман, 2024: 252]. С его точки зрения, художественное пространство не является пассивным вместилищем для персонажей и сюжетных элементов. Его соотношение с действующими лицами и общей моделью мира, конституируемой текстом, демонстрирует, что язык пространственных репрезентаций представляет собой полноправный компонент общей знаковой системы художественного произведения [Лотман, 2024: 254].

На материале анализа «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя Ю. Лотман дифференцирует обыденный и волшебный модусы художественного пространства, указывая на соответствие каждому из них особого типа взаимодействий между персонажами [Лотман, 2024: 259–265]. Мотив дороги, описанный М.М. Бахтиным как характерный для романного жанра хронотоп, согласно Ю. Лотману, выполняет структурообразующую функцию в пространственной организации «Мертвых душ», что позволяет классифицировать персонажей на «движущихся» («героев пути») и «статичных» [Лотман, 2024: 290]. Помимо романного жанра, исследованного М. Бахтиным в контексте хронотопа, Ю. Лотман распространил анализ на иные эпические формы (повесть, рассказ), а также на драматургические произведения (например, «Женитьбу» Н. Гоголя). Существенным вкладом ученого стало создание типологии художественного

пространства и выделение бинарной оппозиции «волшебное/обыденное», что заложило основу для качественного анализа хронотопических структур при интерпретации текста.

П.Х. Тороп, исследуя пространственно-временные отношения в романе, предлагает трехуровневую модель хронотопа, включающую топографический, психологический и метафизический уровни. Топографический хронотоп ассоциируется с проявлениями авторской тенденциозности, идентифицируемостью конкретного исторического времени, локации и событий, выполняя функцию сюжетного хронотопа. С ним интегрирован психологический хронотоп, представляющий пространственно-временное восприятие персонажей и генерируемый их самосознанием. Метафизический хронотоп функционирует как уровень создания метаязыка, где лексические единицы, связывающие сюжетный и рефлексивный уровни, приобретают метаязыковое значение, обусловленное идейно-концептуальным осмыслением всего текстового универсума, включая его пространственно-временные координаты [Тороп: http://slovar.lib.ru/dictionary /hronotop.html].

В своей монографии «Художественность литературы. Поэтика. Стиль» Н.К. Гей рассматривает время, пространство и образ человека как «“три измерения” художественного мира, немыслимого без каждого из них, как и реальная действительность» [Гей, 1975: 252]. Н. Гей вслед за М.М. Бахтиным различает пространства художественное и реальное и считает пространственные и временные координаты каркасом произведения, важными составляющими содержания, раскрывающими «закон жизни» [Гей, 1975: 277]. Н. Гей о соотношении временных и пространственных категорий писал следующее: «Литература вынуждена растягивать в последовательную цепь одновременное и одномоментное и сближать, сопоставлять, спрессовывать вместе неодновременное, а подчас и далеко отстоящее друг от друга» [Гей, 1975: 254].

Пространство, в представлении ученого, есть динамичная структура; литература, «овладевая временной перспективой», разворачивающейся в определённом пространстве, «постигает процесс развития» [Гей, 1975: 259].

Обладание пространственной перспективой позволяет писателю правдиво передать реальность, изобразив ее в движении, то есть в достоверном единстве времени, пространства и бытия. Подобная интерпретация динамичного пространства созвучна с мнением Д.С. Лихачёва о том, что только «в движении соединяются пространство и время» [Лихачёв, 1971: 385]. Также неразрывное единство элементов хронотопа позволило ученому сделать следующее утверждение, с которым мы полностью согласны: «В словесном произведении поэтическое время и есть поэтическое пространство этого произведения. Образ развёртывается в этих параметрах» [Гей, 1975: 281]. Такое понимание взаимосвязи времени и пространства во многом объясняет, почему порой в литературоведении в целом, а также в настоящей диссертации в частности наряду с понятием «хронотоп» используются понятия «пространство», «топос», «локус» как конкретные модификации общего инварианта.

Главное отличие хронотопа состоит в том, что в нем актуализируются «его обстоятельственные (пространственно-временные) характеристики» [Силантьев, Тюпа, Шатин, 2004: 84]. Это закономерно приводит к развитию и изменениям в пространстве, входящем в состав хронотопа. Что же касается топосов и локусов, то их порой употребляют как синонимы, в зависимости от того, какие смыслы вкладывает в эти образы автор. Согласно научной интерпретации, топос понимается как семантическое поле развертывания смысловых структур, способное соотноситься с определенными сегментами предметного пространства, в большинстве случаев открытого характера [Прокофьева, 2005: 87]. Параллельно этому топос определяется как концептуальный локус, аккумулирующий типовые проблематики и сюжетные комплексы, репрезентативные для национальной литературной традиции [Прокофьева, 2005: 87], что находит выражение в таких концептах, как топос Петербурга, Кавказа, смерти, тишины и др.

В соответствии с позицией А.Е. Махова, под топосом подразумеваются универсальные пространственные репрезентации, конституируемые в мировой литературе на протяжении ее исторического развития, причем их трансисторическая природа обуславливает сближение с архетипическими

структурами [Махов, 2001: 26, 1076]. Топос функционирует одновременно как интегральный компонент хронотопа и как особая разновидность художественного образа, обладающая не только конкретно-чувственным, но и концептуальным измерениями. Неправомерно редуцировать понятие топоса исключительно к текстуальной фиксации элементов физического художественного пространства, поскольку его сущностной характеристикой является статус «общего места» – устойчивого, клишированного образного, мотивного или концептуального конструкта [Махов, 2001: 26, 1076].

Учитывая двойственную природу топоса, его можно определить как структурный компонент хронотопа, который одновременно выступает в роли образной универсалии, служащей языком для межкультурного диалога. Будучи многозначной категорией с разнообразными функциями в художественном произведении, топос обладает сложной структурой, в которой выделяют три уровня: реальный, перцептуальный и концептуальный. Каждому из них свойственно особое значение и специфические функции. На реальном уровне автор, воссоздавая пространственный универсум, фиксирует конкретные места событий, благодаря чему топос обретает значение места действия. Перцептуальный уровень демонстрирует, как объективный мир преломляется в сознании творца и в тексте. Здесь топос наполняется субъективной ценностной нагрузкой и функционирует как художественный образ, для которого характерны эмоциональность, индивидуальность, жизненность и многозначность. На этом уровне топос может становиться образом-символом, а при частом повторении в творчестве автора – играть роль мотива. Таким образом, перцептуальный уровень реализует абстрактный план, отходя от предметности. Концептуальный уровень представляет собой высший уровень анализа, где топос рассматривается не только в рамках творчества отдельного автора, но в контексте целого культурного направления, стиля или художественной системы. На этом уровне происходит выход за пределы текста в пространство культуры, основанное на контексте и диалоге. Топос обращается к мифопоэтическим основам и начинает

функционировать как архетип или мифологема (особенно если включает мифологические образы, мотивы или сюжеты).

Таким образом, семантика и функции топоса напрямую зависят от того, на каком уровне структуры он рассматривается. Как верно подчеркивает Ю. Пыхтина, наиболее универсальным термином, охватывающим все варианты пространственных номинаций, является «пространственный образ» [Пыхтина, 2013: 32]. Ключевые пространственные образы являются сквозными, то есть устойчиво повторяются в литературе, обрастая новыми смысловыми оттенками и накапливая богатое подтекстовое содержание. Они связывают в сознании читателей различные произведения одного или разных авторов [Пыхтина, 2013: 32]. Исследовательница отмечает, что такие образы часто выходят за границы мира одного писателя и становятся маркерами целого художественного направления, поколения или даже менталитета народа (например, образы «деревни» или «провинции» в русской литературе).

Локус представляет собой конкретный феномен, определяемый как пространственный ориентир, который актуализирован в текстовом пространстве и характеризуется свойством относительной идентичности объектам реальной действительности [Неклюдов, 1996: 42]. С точки зрения Т. Субботиной, под локусом подразумевается фрагмент пространства, инкорпорированный в культурный текст, детерминированный конкретным местоположением и обладающий конечными физическими параметрами и границами [Субботина, 2011: 112]. При этом отмечается, что эти границы формируются объектами или преградами антропогенного и природного характера [Субботина, 2011: 112]. Согласно позиции В.Е. Гольдина, локус является местом разворачивания локальных событий и протекания так называемой «местной» жизни [Гольдин, 2012: 68]. Топос, как правило, несколько шире локуса; кроме того, если под топосом понимают обычно «открытые» пространственные образы, то под локусом – «закрытые».

Таким образом, термины «локус» и «топос» служат для обозначения пространственных образов в художественном тексте. Выбор между ними зависит

от функций образа: «локусом» можно назвать любое пространство в тексте, тогда как «топос» чаще применяется к устойчивым, интертекстуальным образам, повторяющимся в творчестве писателя, или в национальной и мировой литературе в целом [Пыхтина, 2013: 33].

Некоторые ученые рассматривают время и пространство как хронотоп культуры, а также как категории культуры этноса. С одной стороны, существует понятие единого континуума – хронотопа культуры, с другой – пространство и время культуры рассматриваются как самостоятельные категории. В случае описания пространства и времени этнографами делается акцент на их мифологических формах; физическое пространство и время при этом объединяются с мифологическими.

В последнее время особенно актуальны этнографические исследования пространственно-временных черт культуры отдельных народов; об этом, в частности, можно прочесть в книге В.А. Тишкова «Реквием по этносу» [2003]. С изучением культурного пространства и времени связаны труды по мифологии общества (в частности, исследования Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова и др.). Благодаря таким исследованиям появились описания мифологического пространства, которое, якобы, является порождением мирового центра. Пространство по мере освоения его человеком наполняется смыслом и значением; что же касается времени, то человек абсолютно зависим от него. Время изначальное – это цикличное время, которое культура преобразует во время линейное.

Семиотический подход (ученые А.К. Байбурин, Г.А. Левинтон, В.В. Иванов, О.А. Седакова, Т.В. Цивьян, Н.И. Толстая, А.Л. Топорков, Р.О. Якобсон и др.) основан на представлениях об основных характеристиках пространства в культуре, а также на семиотических связях, которые более стабильны и уподоблены культуре. Как справедливо отмечает А.К. Байбурин, «освоенное пространство – всегда семантизированное пространство, подвергшееся некоторой ценностной акцентировке» [Байбурин, 1983: 19]. Такая позиция позволяет связать семиотику культуры и ее пространственные (метрологические) характеристики.

Время в последние десятилетия освещается как категория мировосприятия традиционного общества, как цикличное, ориентированное в прошлое время культуры (ранее оно подменялось сакральным или мифологическим временем). Среди категорий и форм времени выделяют: астрономическое; социальное, циклически повторяемое; биологическое, включая время конкретной, индивидуальной жизни; монохромное и полихромное. «В большинстве случаев художественное время короче реального. В этом проявляется закон “поэтической экономии”» [Рамазанова, 2016: 38].

Так складывалось осмысление категорий времени и пространства в литературоведении, посредством которых в произведениях открывались новые смыслы, по-новому освещалась история литературы. Потому анализ текста через исследование пространственно-временного, хронотопического уровня художественного целого часто встречается и во многих работах современных исследователей, и в настоящей диссертации.

Хронотоп – это важная часть индивидуальной картины мира писателя, отражающая особенности метода, стиля, национального мышления автора, имеющая разные функции. Эта категория воплощает основные тенденции и идеалы определенной исторической эпохи, внутренний мир людей и их отношения с действительностью; хронотоп – также один из ключевых способов характеристики художественного образа. Соответственно исследование этой категории представляется очень перспективным направлением в науке, позволяющим существенно расширить способы интерпретации и анализа произведений.

В современном литературоведении имеется несколько подходов к проблеме хронотопа. Во-первых, теоретический, подразумевающий описание сущности данной категории, ее значения и роли в художественном произведении. Во-вторых, конкретно-практический, основанный на исследовании хронотопа на материале произведений отдельных авторов. В-третьих, комплексный подход, согласно которому время и пространство рассматриваются в единстве со всеми остальными элементами произведения.

Весьма распространенным в последние годы стало представление о присущих хронотопу объективности и субъективности, а также понимание этой категории как единства реального, концептуального и перцептуального времени-пространства. Следует помнить, что всякое литературное произведение отличается, к примеру, от исторического тем, что в его основе лежат не факты и события, а особый художественный образ, который обычно скрыт в подтексте и воплощен в перцептуальном времени и пространстве. «Перцептуальное пространство-время – это прежде всего пространство-время представления и воображения и – уже во вторую очередь – визуальное пространство-время. Именно в перцептуальном пространстве-времени локализовано то ядро, которое является специфичным как раз для данного романа и ни для какого другого (если, конечно, он является истинным произведением искусства)» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 16].

Выделяют концептуальные пространство и время, которые занимают промежуточное место между перцептуальным (воспринимаемым) и мифологическим (воображаемым) пространством/временем: это так называемая социальная форма физического пространства/времени [Толстой, 1983: 183]. Концептуальное пространство и время отражают то историческое пространство и время, в которых происходят изображенные в произведении события, а совсем не то время и пространство, в которых находится это произведение, эта книга как физический объект. В целом подобные концептуальные пространства и времена могут иметь самые специфичные свойства, разительно отличающиеся от обычных, привычных.

Кроме того, в последние годы появились различные классификации хронотопов (например, разделение на социальный, культурно-исторический, психологический, биологический, физический и другие типы). Также со временем хронотоп стал рассматриваться как система кодов – исторического, культурологического, философско-эстетического, религиозно-мифологического, географического. Так, исторический код отражает ту или иную эпоху; культурологический – особенности национального мышления автора, идейные

тенденции в обществе; философско-эстетический – взгляды, идеалы самого писателя; религиозно-мифологический – идею о циклическом (вечном) характере природы, бытия; географический код конкретизирует, придает достоверность и точность художественному хронотопу. Вкупе все эти коды создают целостную картину индивидуально-авторского восприятия мира и пространственно-временной организации произведения.

В последнее время большое внимание стало уделяться вопросам восприятия и интерпретации художественных произведений, в результате чего хронотоп начал рассматриваться в научной литературе в качестве коммуникативной системы, обеспечивающей интеракцию между автором, персонажами художественного произведения и его читательской аудиторией. Важным аспектом данного подхода является стратификация пространственно-временной структуры на отдельные уровни. Первый уровень – это уровень рассказчика и героя, между которыми идет постоянный обмен информацией и, следовательно, наложение друг на друга индивидуальных времени и пространства в ходе повествования. Второй уровень – это уровень автора, героя-рассказчика, других персонажей и читателя. Третий уровень – автора и читателя, который имеет двухсторонний характер (передача сообщений между читателем и творцом – и между читателем и персонажами). Наконец, четвертый – уровень самого произведения, хронотоп которого сталкивается с хронотопом читателя и с хронотопом внетекстового мира.

В связи с тем, что психология творчества занимает все больше места в исследованиях ученых, растет интерес к так называемому внутреннему хронотопу – пространству души и сознания человека. Также объектом изучения становится онейрическое время-пространство – сны и другие области бессознательного как особая реальность. Широко распространилась в последнее время в литературоведении релятивистская концепция хронотопа, утверждающая его относительность и многомерность, иллюзорность, с чем нам трудно не согласиться.

Постепенно в науке были также выделены биологическое, психологическое и социальное пространство-время, отражавшие неравномерное течение времени в разных системах (физическое время, например, для старика течет намного быстрее, чем для ребенка). Широко также распространилась идея о неоднородности пространства и времени в разных слоях общества, у разных людей, по-своему воспринимающих эти категории. Изменились и их функции. Если представители реализма пытались создать полную копию действительности, то уже в XX веке время и пространство стали предметом художественной рефлексии.

В связи с этим возникает вопрос о специфике художественного хронотопа в целом. А состоит она в том, что художественный мир отражает реальность сквозь призму субъективного восприятия личности. При этом основными характеристиками хронотопа являются прерывистость и многомерность пространства, неоднозначность и обратимость течения времени. Кроме того, индивидуальные особенности пространственно-временной структуры каждого художественного произведения зависят от его принадлежности к тому или иному жанру и, конечно же, от нравственных, философских, эстетических взглядов самого художника.

Изучая особенности пространственно-временной целостности художественных произведений, надо помнить, что в процессе анализа произведений порой необходимо отходить от взаимосвязи пространства и времени, рассматривая их как самостоятельные категории: как ни странно, но именно это поможет понять почти всякое произведение искусства, где время выражено через пространство, а пространство – через время.

Таким образом, представления о художественном времени-пространстве продолжают существенно развиваться и расширяться, поддерживая неослабевающий интерес к хронотопу и подталкивая к созданию новых разработок в области теории и поэтики этой категории.

Почти каждая культурная эпоха и страна порождает собственные устойчивые типы художественных хронотопов, и между ними существует

определенная преемственность. Для нашей работы наиболее важен такой типологический ряд хронотопов, который может быть построен на основании различных национальных особенностей дагестанских литератур. В этом смысле особенно полезной для нас была диссертация В.А. Дмитриева «Пространственно-временное поведение в традиционной культуре народов Северного Кавказа» [2010], где на обширном материале северокавказских культур были затронуты следующие аспекты: различия пространственного поведения в тех или иных зонах семейно-бытовой культуры; культурно-экологические факторы пространственного поведения северокавказских народов; время в традиционной культуре народов Северного Кавказа; хронометрия суток мужского поведения; хронометрия суток семейного поведения в домашних условиях; годичный цикл времени народов Северного Кавказа и др.

Отметим в связи с нашей работой и учебное пособие А.Б. Темирболат «Проблема хронотопа в современной прозе» [2003]. Здесь наряду с анализом общих для всех литератур свойств и аспектов хронотопа (значение и функции категорий времени и пространства в художественном произведении; хронотоп как литературоведческая категория) рассматриваются некоторые национальные особенности хронотопов на примере творчества ряда казахских писателей.

Также отметим работу М.А. Логиновой «Этнокультурный хронотоп малой русскоязычной прозы писателей Казахстана конца XX – нач. XXI вв. Историко-литературоведческие проблемы русскоязычного художественного творчества» [2017]. В ней были затронуты следующие аспекты, ценные для нашего исследования: национальные особенности художественного хронотопа; этнический компонент в изучении хронотопа; виды хронотопов – маркеров национальной модели мира; репрезентация казахского мировидения в русскоязычном дискурсе Казахстана и модусы ее вербализации через пространственно-временную организацию текста; топика дома как пространственно-временная микромодель национальной картины мира; география Степи как этнокультурная картина мира и др.

Очевидно, что литературная действительность тесно связана с природным, этническим и культурным своеобразием региона бытования. Так, в дагестанской литературе XX в. наиболее значимыми типами хронотопа были сакля, очаг, аул, город, горы, равнина, ущелье, дорога, река и др. Их изучение и постижение способов и результатов их трансформации в литературе должны привести к интересным выводам, на наш взгляд. Например, горы Кавказа закономерно привели к появлению в произведениях соответствующих образов гор и горцев, ставших символами высоты человеческого духа, близости к небесному (совершенному). Бурные горные реки при этом ассоциируются с непокорным и своевольным характером местных жителей, также возникает противопоставление горных районов и равнин, где последние олицетворяют более благополучную и свободную жизнь. В дагестанской литературе представлены особые пространственные образы: это дерево как символ мирового, родового Древа, связи человека с его предками и потомками; камень (родственный горам образ) как символ твердости человеческого духа и людской памяти; река как олицетворение быстротекущего времени и др. Эти архетипы и мифологемы встречаются в творчестве многих дагестанских авторов.

В XIX веке в результате разных социально-политических процессов стали меняться и основные формы концептуальных пространств в Дагестане. При этом горский образ был в приоритете, так как горы воспринимались как сакральные места, места отправления религиозных культов. Подобные верования отразились, в частности, в мифах о расположенной в центре мироздания Мировой Горе. Мировая Гора уходит глубоко под землю, имеет огромное основание, которое во много раз больше ее надземной видимой части.

Э. Омаршаева в своей диссертации «Дагестанский исторический роман второй половины XX века: самобытность и типологическая общность» выделила следующие ключевые хронотопы названного романа: «Это традиционные горы и аулы; как и иные хронотопы здесь, они социально окрашены. Эпицентрами исторических потрясений становятся места людских скоплений: открытые пространства улиц, годеканов, площадей, базаров, городов, характеризующие и

количественное соотношение сил, и масштабность происходящего» [Омаршаева, 2011: 11].

Время и пространство в традиционной дагестанской культуре имели характеристики, соответствующие ландшафтным особенностям, хозяйственной деятельности, своеобразным религиозным, ментальным, этическим установкам. Сложившиеся таким образом концептуальные время и пространство сформировали, в свою очередь, и специфические поведенческие, моральные установки. Горец в исследуемый нами период общался с очень небольшим количеством людей, которые, как правило, жили территориально недалеко от него. Социальные связи были ограниченными и слабыми, зато огромную определяющую роль в жизни горца играли его отношения с природой. Человек находился в состоянии неполной выделенности из природы до тех пор, пока она оставалась единственным источником удовлетворения почти всех его основных потребностей.

Значительные перемены произошли благодаря присоединению Дагестана к России: «Приобщение горцев к инонациональным культурным традициям, расширение контактного ареала, проникновение прогрессивной идеологии и новых общественно-политических понятий интенсифицировали потенциальные возможности, заложенные в самой горской культуре мысли. В этот период происходит активное формирование новой горской интеллигенции, которая, оставаясь верной исламу, стремилась приблизить его заповеди к жизненному опыту горца-труженника, к его понятиям добра и зла» [Гаджиева, 2004: 10].

1.2. Хронотопические структуры в романе К. Меджидова «Сердце, оставленное в горах»: репрезентация культурных и социальных континуумов

Сюжет романа Кияса Меджидова «Сердце, оставленное в горах» (1971), известного в лезгинской редакции под названием «Доктор с белой прядью», концентрируется на реконструкции биографии русского врача Антона

Никифоровича Ефимова, период профессиональной деятельности которого был связан с Самурским округом.

Центральным топосом произведения выступает селение Ахты. Его историю мы узнаем из письма доктора к своей сестре, в котором он пишет, что Ахты – это уменьшенная копия Тифлиса. Здешняя река во многом схожа с нравом коренных обитателей: она такая же несгибаемая и волевая, почти не подвергшаяся влиянию современного мира. Согласно преданию, своё имя это горное поселение получило от одного арабского завоевателя, назвавшего его в память о своей сестре Охте, безвременно ушедшей из жизни в юности [Меджидов, 1971: 16].

Ахты окружены горами, охраняющими этот аул, наподобие верных стражей. Как известно, «имя места своего обитания или пребывания – свидетельство собственного присутствия в мире» [Гольдин, 2012: 67]. Здесь, в Ахтах, за грядой высоких вершин, не только прятались от вражеских набегов и аккумулировали свои силы, но и определенным образом «законсервировались» в своей недосягаемости местные жители, став недоступными и для плохого, и для хорошего – в том числе для плодов цивилизации. Со временем русский врач стал ощущать себя на чужбине так же естественно, как дома, и стал даже называть Ахты своей второй родиной [Меджидов, 1971: 230].

Словно привыкнув к горной высоте и отучившись находиться на земле, люди в Ахтах большую часть времени проводят на крышах – здесь трудятся и справляют часть своих домашних обязанностей женщины, играют дети, отсюда часто несутся песни местного ашуга. Такая архитектурная особенность этого села, подчеркнутая доктором, прозрачно намекает и на особенности характера ахтынцев – людей аскетичных, возвышенных – пространственно устремленных, в отличие от плоскостного, равнинного населения, скорее вверх – по вертикали, чем вширь – по горизонтали.

И только торговая часть селения приземлена и более запутана (что логично): вместо открытых, у всех на виду крыш, где обитают простые люди, – таинственные улочки-лабиринты, по которым слоняются деловые люди подчас сомнительного вида. И именно эта часть селения неуникальна и напоминает любой

другой деловой уголок всякого поселения.

Публичные пространства, такие как площади, рынки и харчевни, благодаря высокой концентрации людей, традиционно играют ключевую роль в общественной жизни. Именно на них происходит обсуждение и принятие судьбоносных решений, что, по сути, является процессом созидания истории. Яркой иллюстрацией этому служит ким – место, где жители аула обмениваются актуальными новостями. Именно к этим древним камням, что лежат на площади у мечети, стекаются лезгины со всеми новостями – как с правдивыми, так и с вымышленными. Лишь в этом месте можно узнать последнюю информацию о происходящем на всем Кавказе, в России, в Ахтах и в Баку [Меджидов, 1971: 143].

На киме кто-то плетет корзину, кто-то точит кинжал и т. д., другие же играют в игры; здесь старики и молодежь, даже малыши, добропорядочные труженики и разбойники, конокрады, – то есть это селение в миниатюре, где можно получить почти полную картину местного досуга и труда, да и всего населения Ахты в целом. О всенародном, национальном характере этого хронотопа говорит и тот факт, что здесь происходят кульминации различных праздников и выступления народных представителей, шутливо выбираемых на роль однодневных «падишахов», как, например, речь Баламета на празднике цветов. Таким образом, ким представляет собой символическое воплощение всего исторического пути, а также уникальных этнических, геополитических и социальных особенностей села (включая элементы гендерного неравенства). Это место служит главной точкой притяжения, где собирается всё местное сообщество. На киме толкутся все – и стар, и млад, и честный, и вор, и только появление женщин здесь традиционно не приветствуется.

То же самое касается и майдана – огромной базарной площади, где собирался разношерстный люд, осуществлявший не только торговлю, что имело почти второстепенное в данном контексте значение, но и, самое главное, обмен последними новостями: это основное «информационное поле», трибуна аула. Потому, характеризуя все разнообразие и целевую установку подобного собрания

людей и животных, автор использует ряд существительных со значением звука: «Крики, музыка, блеянье овец, шум дикого Ахты-чая – все это сливалось в единый однообразный гул, свойственный только южным базарам» [Меджидов, 1971: 24].

Идет время, и в Ахты приходит смерть, принимая облик то холеры, то тифа, то иной беды. Смерть оказывается сильнее сословных и иных предрассудков и косит всех без разбору – бедных и богатых, кадия и его паству, лезгин и русских. По улицам и домам ходила незримая смерть, и только один «слабо вооруженный человек» [Меджидов, 1971: 277] оказался способным противостоять ей – кашка-духтур, хотя и его, в конце концов, она свалила с ног.

Ахты – это «место силы» для Ефимова, потому его отъезд отсюда закономерно заканчивается для него физическим и моральным ослаблением и в итоге – гибелью. Сцена его прощания с селом и его жителями пронизана предчувствием грядущей утраты, неминуемой драмы «невозвращения» и «невстречи». Происходит она «на миру», так как проводить народного доктора собирается почти все население Ахтов, и закономерно звучит торжественная речь-напутствие в устах старейшины от имени всех сельчан:

«– Счастливого тебе пути, да будет путь твой легок, как пух. Но помни, сынок, об одном: мы просим тебя... не оставляй нас... возвращайся... Столько лет мы делили с тобой хлеб и воду... Старики уступают тебе дорогу на улицах. Помни, ты в наших сердцах» [Меджидов, 1971: 298].

В этом напутствии рефреном звучит тема жизненного пути: это и пожелание успешного преодоления препятствий в дальнейшем движении вперед, и призыв всегда помнить о совместно пройденных тяготах, и напоминание о раз и навсегда завоеванном доктором месте в сердцах ахтынцев – благодарных «попутчиков» на его жизненном маршруте.

В романе К. Меджидова есть традиционное противопоставление села и города, при этом автор оперирует близкими врачу понятиями «больной – здоровый». Если Ахты – пример «здорового» хронотопа, со здоровыми понятиями и обычаями, то технически более продвинутый Баку («бывшая столица нефтяных

магнатов»), превращенный в сугубо утилитарное пространство по выкачке нефти и агрессивно подпирающий небо сотнями черных вышек, напоминает после народных волнений больного, который только-только оправился после приступа смертельной болезни. Топос города становится эпицентром социальных потрясений, где идет братоубийственная война, а также местом активных действий/перемен, что отражается в повествовании посредством однородных бессоюзных сказуемых («Повсюду гуляли банды, они убивали, истязали, грабили» [Меджидов, 1971: 282]). Также город в устах традиционного сельчанина Абдулжалила получает весьма точное определение «кипящего котла» [Меджидов, 1971: 283].

Патриархальный, консервативный уклад жизни в Ахтах отчасти объясняется чисто географически – горным ландшафтом, который, как с самого начала указывает автор, выполняет защитную функцию. Ефимов констатирует почти полное отсутствие перемен в «тихих Ахтах»: казалось, горы, которые автор называет «дремлющими», навечно отгородили это селение от внешней суеты, где в это самое время солдаты тысячами гибли на фронтах, заговорщики расправлялись с Распутиным, в Думе кипели политические страсти, а страну пытались продать то Великобритании, то Франции [Меджидов, 1971: 252]. Газеты с последними новостями приходили в горы с большим опозданием, телеграф тоже почти не работал. Это демонстрирует негативный аспект у такой «законсервированности» – горы становятся преградой и на пути прогресса, всех свежих веяний. При этом они подчас проницаемы для многого дурного («Сплетням и горы не преграда...» [Меджидов, 1971: 144]). В этом смысле горные Ахты приравниваются доктором, огорченным ненужными разговорами, топосу «уездного городишки». Однако преобладают всё же положительные коннотации гор.

Горы – очень емкий тип пространства, а не только понятие места, среды обитания. Культурное и социальное пространство горных обществ от Балкарии до Дагестана вплоть до конца XVIII – XIX вв. было организовано вокруг двух доминирующих топографических форм: горы и ущелья. Данный уклад начал

трансформироваться лишь в процессе массового переселения жителей на равнинные территории [Дмитриев, 2010: 17]. Они традиционно символизируют культурное, шаг за шагом освоение «дикого» мира, иллюстрируя переходный этап от родоплеменной организации общества к более сложным по своей структуре общностям. Кроме того, в горах все имеет свойство простираться *под* человеком, так что все предметы внизу кажутся крошечными, а сам человек начинает ощущать себя великаном, хозяином мира. Еще одна особенность гор – иллюзия огромной дистанции от суетного мира: только здесь возможно обрести истинную свободу духа, оставив все житейское, мелкое у подножия. Таким образом, горы, безусловно, воспитывают человека, вырабатывают в нем лучшие качества, а также обостренную потребность во взаимовыручке. Все это демонстрируют и герои исследуемого романа, а чужеземец Ефимов органично приобщается к этим свойствам, будучи изначально предрасположенным к самым лучшим проявлениям человеческой натуры. Пример Антона Никифоровича – доказательство, что горец – это даже не столько про происхождение, сколько про состояние души. Катя, для которой жизнь доктора в горах представляется тяжелой повинностью, называет его «пленником гор» (вспоминается «кавказский пленник»), не будучи в силах поверить, что это добровольное заточение.

Образы гор, камней красной нитью проходят через все повествование, символизируя постоянство, твердость, опору, огромную ударную силу, непокоренность, а также историю лезгинского народа начиная с мифологических, легендарных времен. Ведь камни гор – это немые вечные свидетели прошлого и настоящего; это составная часть очага и надгробья, то есть олицетворение земной жизни и бесконечности, конца одной формы жизни и начала другой – перехода в вечность. Неслучайно произведение К. Меджидова открывается сценой беседы у костра: пожилой мужчина повествует внуку историю о народном целителе Лукмане Акиме, обитавшем у подножия Китиндага. Согласно преданию, после смерти лекаря его дух продолжил существовать на горной вершине, а позднее вселился в русского врача – доктора Ефимова.

С первой же главы книги горы выступают полноценными участниками и даже вершителями событий: они предстают подобными джигитам в черных бурках, которые «теснились плечом к плечу и ждали старого чабана» [Меджидов, 1971: 5]. А с наступлением ночи «черные стены гор оживали и обретали лица, покрываясь могучими морщинами, а вершины надевали белые папахи» [Меджидов, 1971: 5], – мы видим полное отождествление гор и их обитателей. Неслучайно Ефимов, покидая Ахты, обращается непосредственно к горам, к вершинам Шалбуздага как к живым свидетелям правдивости своих слов: «Горы, я верно служил вашим детям. Простите, если я что сделал не так, как надо было…» [Меджидов, 1971: 232].

Горы, согласно поверьям самых разных народов, являются воплощением именно мужского начала, в отличие от воды, например, которая есть символ женской стихии. Горы считались центром, осью мира, наподобие Мирового Древа; вершина могла восприниматься как сакральная ось мира, точка отсчёта для путешествия в царство мёртвых. Не исключено, что именно эта символика служит причиной того, почему в произведении К. Меджидова хронотоп перевала связан со столькими несчастьями и даже фатальными исходами.

Вообще, перевал, близкий по значению хронотопу порога, границы, – знаковый хронотоп для этого произведения, где описывается состояние Кавказа на самом опасном – революционном – рубеже истории, после которого либо гибель, либо спасение. Роман начинается с обвала в горах и гибели отары овец, а также ранения Салмана, чудом избежавшего смерти, как и его отец. Отсюда и хронотоп конца, связанный с перевалом («Отара погибла. Пропало все. Это конец...» [Меджидов, 1971: 7]). Символизм этого места и в том, что чаще всего перевал подразумевает невозможность сидеть сразу на двух стульях: порой путникам, встретившимся на узкой горной тропе, приходилось делать сложный выбор в пользу того, чья нужда в свободной дороге была больше. В таких случаях приходилось жертвовать своим конем, как описывается это в романе, толкая животное в пропасть, а самому проползать ужом под лошадью встречного. В принципе, это же правило действовало и в период революции – надо было

сделать однозначный выбор, пожертвовав чем-то ценным, иначе можно было провалиться в пропасть. Задний ход оказался уже невозможным.

В связи с этим возникает и мотивы равнодушия гор к человеческому горю, а также их вечности, несгибаемости, твердокаменности в противоположность слабым людям. Ведь горы, с одной стороны, сопоставляются писателем со своими обитателями, с другой стороны – противопоставляются людям, иллюстрируя тему смертности последних и вечности природы.

Перевал Салават получает в народе прозвище «пасть дьявола», демонизируется и вызывает трепет как живое существо, ведь природные явления издревле воспринимались людьми как исключительно одушевленные, наделенные собственным нравом и насущными функциями. Показывая это место глазами простого труженика Алияра, писатель передает именно народное восприятие окружающей реальности, окрашенное древними суевериями и пронизанное мифологизмом, сказочными и религиозными понятиями: «Аллах свидетель, нечистая сила воздвигла этот перевал – дикие неприступные скалы, покрытые вечным льдом. Здесь обитают злые духи, творящие каменные обвалы, снежные лавины» [Меджидов, 1971: 11]. Отдельно упоминается Мужус – самое опасное место перевала («безобразная морда»); автор сравнивает его со стоглавым драконом, подстерегавшим добычу.

Вполне соответствует этим представлениям и обряд, совершаемый на перевале во имя усмирения его духов, когда Алияр с мольбой и одновременно ненавистью обращается к Салавату, называя его и «нашей надеждой», и «безжалостным дьяволом, блудливым шайтаном» [Меджидов, 1971: 12]. При этом Алияр совершает языческий обряд, сжигая баранью шкуру и поливая ее курдючным жиром, чтобы едким дымом задобрить или отпугнуть злых духов, и одновременно взывает к Аллаху, причудливо соединяя таким образом в одном действе традиции прошлого и настоящего своего народа. Всё выше перечисленное позволяет считать хронотоп перевала мифологемой, в которой воплощается архетип жертвоприношения, инициации, гибели / воскресения.

Когда между Ефимовым и Брусилиным происходит окончательный разрыв,

доктор уходит в сторону гор, перейдя «узкий мост» (еще один символичный образ выбора между «двумя берегами»): точка поставлена. «Он шел в горы...» [Меджидов, 1971: 232], – так заканчивается глава после нелицеприятного разговора между названными героями. Вполне очевидно, что сделанный доктором выбор окончательный и бесповоротный, как на той самой узкой горной тропе, где невозможно повернуть вспять – только вперед, ценой болезненных потерь.

Символично, что топос гор в романе выступает индикатором человеческой нравственности. В частности, автор подробно останавливается на образе расщелины для грешников на Шалбуздаге, сквозь которую якобы могут пройти лишь люди с невинными душами. Правда, поверье оказывается ложным, и даже злобная знахарка Махлус протискивается сквозь эту щель, несмотря на все свои очевидные пороки. При этом писатель делает важную оговорку, что «камни сердятся», слыша ее лицемерное покаяние в «невольных» прегрешениях.

В изображении К. Меджидова, горы способны на гнев и даже месть. Так, грозы в горах – это одно из проявлений подобных «эмоций». Став свидетелем такой непогоды, Антон Никифорович неожиданно проводит параллель между ней и явлениями человеческой среды: он считает, что взбунтовавшаяся стихия не столь опасна, как фанатики.

Горы делят с героями романа горе и радость, вносят новые оттенки в описания их переживаний. Так, остроту эмоций Джавада, узнавшего о чувствах доктора к Алван, передают его блуждания буквально по краю пропасти – в самых опасных местах высокогорья – дни и ночи напролет. Его странствия по горным тропам были лишены всякой цели: он не смотрел себе под ноги и не думал о выборе пути. Вооружившись лишь кинжалом за поясом, он покорял скальные пики и погружался в кромешную тьму каньонов, куда не ступала нога даже самых отважных джигитов [Меджидов, 1971: 112].

Горы становятся для Джавада физической и метафизической территорией спасения: пытаясь уйти от искушения неверных решений, о которых он позднее может пожалеть, он взбирается все выше и выше. Потому что горцы, как и горы, «не забывают ни добра, ни зла» [Меджидов, 1971: 114]. В этом контексте

небесного и земного одухотворенная вертикаль гор и горизонталь земли противопоставлены, реализуя метахронотоп «верх – низ». Последняя «гора», которую мы видим в романе, – это надмогильный холмик над телом только что погребенного Ефимова, над которым причитает Алван. Так, образ-мифологема, многозначный топос гор сужается до размеров локуса могилы, уподобляя закончившуюся жизнь целой Вселенной, что свернулась в точку.

В романе «Сердце, оставленное в горах» хронотоп гор неразрывно связан с хронотопом дороги, с мотивами «трудного жизненного пути», «преодоления». Пример тому – описание тоннеля между двумя русскими крепостями – Ахты и Нухом. Этот тоннель периодически расчищали, затем вновь бросали ремонт на полпути, и результатом такой халатности стала гибель многих горцев, вынужденных перебираться со своими отарами через грозный Салават. Пример такой неудачной переправы – случай с Алияром и его сыном, для которых потеря отары в обвале была равнозначна почти что смерти: «Слезы скатывались с усов. Он не стеснялся слез. Не отару, всю его жизнь раздавил и стер с лица земли обвал на Салавате» [Меджидов, 1971: 12]. Вместе с тем полковник Брусилин даже убедил губернатора в том, что необходимости в этой дороге уже нет, и каждый раз путникам, вынужденным рисковать своей жизнью на этой «чертовой тропе», думалось, что нет ей конца и края – настолько растягиваются время и пространство в этом опасном хронотопе.

Как отмечала Р.А. Ткачева, мифологема пути невозможна «без фиксированного начала и конца, перехода границы; путь должен быть насыщенным, трудным, иметь направление» [Ткачева, 2002: 12]. Как правило, достижение субъектом цели пути «влечёт за собой повышение ранга в социально-мифологическом или сакральном статусе» [Ткачева, 2002: 12]. Примечательно, что у доктора Ефимова был свой путь в селе, прозванный в народе «тропой кашки-духтура» и символизирующий уникальность его жизненной линии. Кроме того, им было исхожено множество других горных троп, как, например, тропы в святые места Шалбуздага, где в прошлом году свирепствовала оспа из-за обилия паломников с разных концов света.

Последние дни перед свадьбой Алван и Джавада опечаленный Антон Никифорович бродит по привычным тропам, но уже не находит ни выхода, ни облегчения, ни утешения. Много лет подряд он шагал по одной и той же дороге в лечебницу, но теперь он не видел её красоты. Цветущий уголок по краю дороги казался ему отныне унылой пустыней, ведь он потерял Алван – она была с человеком, которого он считал братом. [Меджидов, 1971: 173].

Образ узкой тропы, на которой есть проход только для одного, возникает, как видим, и в связи с любовным треугольником «Джавад – Алван – Ефимов». В этой ситуации Джавад ведет себя как нетипичный горец, предпочитая уступить дорогу своему сопернику: «Но встретились мы с кашкой-духтуром на узкой горной тропе, есть на ней место только одному. Кашка спас мне жизнь, пусть будет он счастлив...» [Меджидов, 1971: 115].

Если пути-дороги у положительных героев прямые и честные, то совсем иное дело – тропы, которыми ходят противоположные персонажи, например мулла Фалз. Будучи разоблаченным Гаджимурадом, он вынужден плестись домой за припрятанными деньгами, и этот путь кажется ему бесконечно долгим и тяжким, а сам он напоминает обреченного на казнь («Ничего не скажешь, путь Фалза к своему дому был устлан не розами. Скорее всего, он напоминал шествие обреченного к виселице или, по крайней мере, шествие погребальное. Впереди понуро плелся сам покойник, за ним следовал его могильщик в обличье веселого квасы» [Меджидов, 1971: 139]). Подтверждая в очередной раз метафору «дорога жизни», Гаджимурад пророчит провинившемуся священнику за его жадность и неследование по прямому пути только одну дорогу – прямо в ад [Меджидов, 1971: 140].

Фалз – один из тех, кто мешал Ефимову идти выбранной дорогой и творить добро; такое восприятие дороги как своего предназначения, как морального и профессионального выбора обогащает этот хронотоп новыми смыслами и красками. Вынужденное спасение ненавистного муллы наталкивает врача на размышления о своем долге и необходимой беспристрастности в лечении и хороших, и дурных людей. Невозможность ответить самому себе на многие

вопросы, связанные с врачебной этикой, заставляют Ефимова брести по улицам «наугад, не выбирая дороги», и это наглядно иллюстрирует его растерянность. Он задался вопросом: хватило бы у него душевных сил, если бы все его пациенты были похожи на Фалза? Смог бы он по-прежнему проявлять к каждому из них ту самую доброту, что обязана быть в сердце истинного врача? Ответ был отрицательным. В таком случае он, вероятно, оставил бы медицину. Этот тягостный вывод означал, что доктор Ефимов не тот «медик от бога», каким он себя всегда считал. Он был таким же, как Гаджимурад, Брусилин или тот же Фалз, – обычным человеком со своими слабостями [Меджидов, 1971: 188].

Дорога на кладбище – это особый хронотоп, который актуализируется с приходом в аул эпидемии: по мере разгула болезни трагическим образом узкая тропинка к кладбищу день ото дня становилась всё шире и шире и скоро стала походить на проторенный годами путь к майдану. Не миновала дорога к кладбищу и Антона Никифоровича, который падает у ее обочины в обморок, пораженный тифозной горячкой: никогда прежде он не был еще так близок к своей смерти.

Равнозначно драматичной выглядит дорога из Ахты, которая предстоит Ефимову, покидающему селение, как оказалось, навсегда. В сцене прощания доктора и Алван слово «дорога» звучит несколько раз:

«Ее (*Алван*) подсадили в фаэтон. Молча ехали до оврага, где кончались ахтынские земли и начиналась большая дорога.

– Ну, а теперь прощай, милая Алван... И ты, Берали, прощай... Ну, давайте по-русски...

И Антон Никифорович впервые в жизни поцеловал Алван.

– Ну, улыбнись... Улыбнись, чтобы в дороге мне было что вспомнить. Ну, веселее!

Алван, утирая слезы, сказала:

– Ты один уезжаешь, брат Антон, а для моего сердца весь аул опустел... Скоро вернется Джавад, он где-то в горах с партизанами. И тогда будет свадьба моего сына, которому ты дал имя. Смотри, приезжай... Эта дорога ведет туда,

откуда всходит солнце, я каждое утро буду встречать тебя» [К.Меджидов, 1971: 281].

Важное место в романе занимает образ воды. Бурные горные реки, как правило, отражают здесь особенности национального темперамента, а также являются символом народного восстания, грядущих социальных потрясений. Так, Джавад, узнав о любви доктора к Алван, отправляется к Самуру, стремительное течение которого, шум и грохот, стихийность и буйство точно отражают его эмоциональный накал, близость к аффекту и даже к преступлению. В романе мы видим следующую знаковую сцену. Придя в сознание после долгих бесцельных блужданий по горам, Джавад обнаружил себя далеко от родного селения, на берегу оглушительного водоворота на реке Самур. Воды здесь низвергались с каменных утёсов, тащили по руслу ещё не обточенные временем глыбы, перекатывали щебень. Джавад долго сидел у водопада, не ощущая ледяных брызг, хлеставших ему в лицо, не слыша грохота падающей воды. В мыслях он упрекал лекаря, что тот, будучи милосердным и добрым доктором, вернул ему жизнь, чтобы теперь отнять её. Однако Джавад был убеждён, что кашка-духтур не способен любить Алван так же сильно, как он сам любил её. Схватив лежавший у его ног камень, Джавад с яростью швырнул его вниз. Вся эта картина на фоне бурлящего водопада очень наглядно демонстрирует переживаемую героем бурю эмоций [К.Меджидов, 1971: 102].

Отсюда и сравнение чувств с водой: «Нельзя давать волю своему чувству – и оно иссякнет, как иссякают здесь заброшенные людьми родники. “Вода умирает...” Как точно говорят горцы...» [Меджидов, 1971: 102].

Столь же яростной и недружественной человеку является река Мугулат, как мы узнаем из повествования. «Дерзкая», «свирепая», она в свое время затопила сонных людей и снесла все постройки, погубила много народу.

Словно тоскуя о горных реках, перед самой своей смертью Ефимов приходит на берег Каспия и находит здесь свой конец. Это закономерно, потому что из его сердца не уходит тоска по селению Ахты, по его горам и рекам и, конечно же, по его людям:

«И однажды случилось. Весенним утром на берегу Каспия. Со стороны города доносилась песня. Доктор оглянулся, отыскивая глазами певца. Пел молодой рабочий у новой буровой вышки, еще не почерневшей от непогоды и нефти. (…)

Антон Никифорович хотел вернуться в город и вдруг почувствовал боль в сердце. Он постоял, ожидая, что приступ пройдет. Но боль становилась острее и острее. Он тихо опустился на землю. Сияло над ним безоблачное небо, пели в вышине невидимые жаворонки, где-то смеялись и кричали дети.

«Вот... здесь... суждено...» – подумал Антон Никифорович, лежа лицом вверх. И еще он подумал, что первыми увидят его мертвым дети, могут испугаться... А они приближались к нему с охапками маков и тюльпанов.

– Смотрите, дядя!

– Мои лучше! Мои лучше!

У него еще хватило сил улыбнуться им.

– Я сейчас... Я сейчас... – чуть слышно прошептал он, но дети уже бежали прочь, смеясь, ликуя, маленькие счастливые люди, только начинающие жизнь...» [Меджидов, 1971: 302].

В произведении Кияса Меджидова присутствуют художественные приемы, позволяющие создать особую атмосферу описываемой эпохи, и один из таких приемов – историзм. Историзм в литературе заключается в использовании исторического контекста, образов, событий и языка, что способствует созданию реалистичной картины исторической атмосферы в произведении. Кроме того, историзм есть одно из верных проявлений жанра романа наряду с такими признаками этого жанра, как эпическая широта, драматизм, рассмотрение многих вопросов (социальных, эстетических, нравственных, религиозных и др.) [Современный роман — жанровые особенности / https://klauzura.ru/2023/09/sovremennyj-roman-zhanrovye-osobennosti/].

Историзм может проявляться в разных формах – в описании определенных исторических событий (в романе «Сердце, оставленное в горах» это революция, иностранная интервенция и т. д.), реальных исторических персонажей

(Казимагомед Агасиев, например, и сам главный герой Ефимов) и т. д. Историзм помогает в создании более правдоподобных образов, а также позволяет передать социальные, политические и иные приметы и тенденции изображаемого времени. Историзм в романе К. Меджидова помогает узнать о культуре и традициях прошлой эпохи, о менталитете и образе жизни людей того времени, их верованиях, обычаях, ценностях и идеалах. Мастерство этого писателя также помогло нам понять, какие проблемы и вызовы стояли перед горцами в прошлом. «Бытовые зарисовки углубляют и воссоздают цельность задуманной поэтической жизни легенды в ее исторической памяти, этике и эстетике народных представлений. Этнолокализованность придает изложению ощущение достоверности…» [Гаджиев, 2005: 304].

Исследуя этнопсихологию лезгинского народа в романе К. Меджидова, необходимо упомянуть такой социокультурный феномен, как «национальный менталитет», включающий в себя привычные бытовые отношения, ритуалы, социальные нормы и ценности. В основе этого понятия картина мира, кодекс поведения, иерархия ценностей и идеалов, а также идея: «Национальная идея – это квинтэссенция менталитета, часто по национальной идее можно судить о всем национальном менталитете в целом» [Вальцев, 2005: 21]. Единый духовный идеал цементирует народ, пронизывая всю систему воспитания детей, подростков и взрослых.

В романе К. Меджидова кавказская национальная идея угадывается как приоритет родоплеменных интересов над личными, а также неписаных законов чести – над чувствами, даже жизнью. Русская же идея реализуется в сплочении малых народов с сохранением их национальной самобытности вокруг единого Русского Дома.

Присутствуют в романе К. Меджидова и национальные прототипы (образы положительных национальных героев): это носители тех черт характера, которые отражают идеал большинства представителей нации. Национальным героем считается тот, кто служит во благо обществу, спасая его и в моменты катастроф. Если национальный менталитет отражает представление народа о том, каким

должен быть окружающий мир, то национальный прототип воплощает народные представления об идеальном в каком-то смысле человеке. В этом смысле Джавада и Казимагомеда Агасиева, рисковавших своими жизнями во имя народа, как и доктора Ефимова, который проявил истинный героизм в период эпидемии тифа, можно считать национальными героями. Если для двух первых персонажей полем деятельности становится политика, то для доктора – его врачебная практика. Ефимов положителен настолько, что ему даже стремятся подражать (вспомним Берали). Так что образ доктора универсален в силу своих общечеловеческих качеств, достоинств. Потому ахтынцы в своем неповторимом национальном облике предстают на страницах романа именно через его восприятие – восприятие космополита, интернационалиста, гуманитария до мозга костей.

Исследуемые нами произведения дагестанских авторов отражают процесс сравнивания, который всегда был среди народов и только усиливался в связи с участившимися по мере прогресса контактами. Что интересно, в ходе такого сопоставления у горцев выкристаллизовывался как образ русского народа, так и свой собственный, что демонстрирует и роман К. Меджидова. Национальное самосознание, как мы видим на примере его героев, неотделимо от познания других народов. С одной стороны, в романе показано сближение названных народов по образу жизни, быту, культуре, с другой – обострение национального самосознания, понимания своей самости.

Если образ Алван строится с помощью народных фольклорных примет, насыщен этническим колоритом, то в образе русской Кати присутствует некое противопоставление всему местному: она чужая в этом «диком» краю со своими бледными незабудками на платье и косой пшеничного цвета. Эти две героини символизируют разные национальные и социальные среды, естественный и искусственный миры, мостом между которыми выступает космополит Ефимов.

В отличие от Кати, внешняя «русскость» врача не конфликтует с местным колоритом и не мешает ему духовно сродниться с горцами. Ефимов не страдает снобизмом и в чужой для него среде чувствует себя как дома: особое содействие в

этом ему оказывают, в том числе, чисто лингвистические средства – свободное владение лезгинским языком.

Идеализм Ефимова выглядит как нечто несовместимое с суровой реальностью, как оторванность от земли, поэтому он чуточку «не от мира сего», кажется даже чудным в глазах окружающих. Вместе с тем Ефимов пользуется любовью и среди горцев, и среди своих – в частности, у сурового полковника Брусилина.

Яркие представители кавказского топоса в романе – помощник Берали, чья жизнь круто поменялась с появлением Ефимова, став вдруг «ясной, как полуденное небо…» [Меджидов, 1971: 7]; владелец чайханы Гаджимурад, повар Абдулжалил, Алван и Джавад, революционер Агасиев. Они предстают не как объекты просветительского воздействия Ефимова, а как равные ему по духу личности, как по-настоящему близкие ему люди. Ахтынцы в романе показаны глазами Ефимова: по его наблюдениям, жили они всегда трудно, но дружно, почитая свои неписаные законы («намус»). Благодаря этому и сложились в горской среде традиции уважения к старшим, скромность и чувство долга, гостеприимство, взаимовыручка. Центральным хронотопом для каждого аула в связи с вышесказанным было место заседания джамаата, который решал правовые, хозяйственные и другие проблемы. Отмечает не раз доктор, насколько силен у ахтынцев дух братства, коллективной ответственности, порожденный вековыми родоплеменными связями: горцы убеждены, что позор одного падет на каждого из них, потому предпочитают умереть, чем опозориться, подставив других под удар. Горец по определению не может быть негостеприимным и неблагодарным; по этой причине Джавад уступает дорогу доктору Ефимову, помня о двух жизнях, вырванных врачом у смерти: горцы, может, и злопамятны, но и об оказанном им добре они никогда не забывают.

В своем романе «Сердце, оставленное в горах» Кияс Меджидов описывает будни и праздники лезгинского народа, отражающие его душевное богатство и неиссякаемое жизнелюбие. Поражает доктора умение местных жить дружно, почитая неписаные законы и превыше всего оберегая свою честь, доброе имя. То,

что Ефимов чувствует свое духовное родство с горцами, лишает описываемое неуместного экзотизма, превращая эти картины в «естественное проявление духовных сил народа в той конкретно-исторической обстановке» [Ахмедов, 1978: 96]. Если применить формулировку З.К. Магомедовой относительно Мариам Ибрагимовой, то можно сказать, что для доктора «подобное восприятие пространства и времени является не просто физическими параметрами жизни, а сокровенными основами плоти и духа, определившими особую слитность… личной судьбы… с историей Дагестана и судьбами его людей» [Магомедова, 2011: 8].

Ефимов в полной мере знал и ценил гордый нрав и строгие обычаи горцев. В дальнейшем, беседуя с Брусилиным, он очень красноречиво выскажется по этому поводу: доктор был глубоко убеждён, что этот, по словам его собеседника, дикий регион невозможно завоевать с помощью военной мощи. Ефимов подчёркивал, что речь идёт не столько о территории, сколько, в первую очередь, о людях, их населяющих. По его мнению, применение оружия и солдат лишь отталкивает местных жителей и вызывает их сопротивление. Доктор описывал горцев как гордых и свободолюбивых людей, которые не прощают зла, но на всю жизнь сохраняют благодарность за помощь и добрые поступки. Он предупреждал, что при этом горцы непременно будут мстить своим обидчикам, причём мстить сурово. Ефимов также задавался риторическим вопросом: зачем же действовать так, чтобы весь народ – всё местное население – воспринимал русских как своих врагов? [Меджидов, 1971: 167].

Чтобы создать полноценный портрет лезгинского народа, К. Меджидов подробно описывает его обычаи и традиции, в частности свадьбу Джавада и Алван, которая была справлена не наспех, но как водится у добрых людей, по обычаю дедов и прадедов. В описании этого торжества фигурирует традиционная для фольклора цифра «три». Столь же сказочным предстает праздник цветов, где не раз звучат категории «навсегда», «на всю жизнь»:

«Кто побывал в горах на празднике цветов хоть один раз – не забудет веселого звука зурны и блеска глаз юных горянок. Девичий смех, звон монет на их

ярких платьях – шелковых, атласных, парчовых, ситцевых, – то жадные, то робкие взгляды парней, долгожданные встречи влюбленных, – аллах свидетель, нет ничего прекраснее на свете! Здесь выбирали подруг на всю жизнь, здесь ссорились навсегда, здесь состязались в танцах, удали и пении, здесь каждый был как на ладони...» [Меджидов, 1971: 202].

Картины народных праздников и отдыха в романе тем ярче, чем тяжелее повседневная жизнь горцев. Угадывается мысль автора, что так искренне и простодушно радоваться могут только те, кто хлебнул пуд соли. Кроме того, в народных праздниках воплощается дух соборности, крепость родоплеменных и духовных связей, отчего, в том числе, много семейных пар складывалось именно на таких торжествах.

В описанных К. Меджидовым народных праздниках, обрядах и традициях много языческого; они позволяют понять пути становления народного сознания, подчас далекого от сугубо религиозной догматичной картины мира. Сцены с ярко выраженным этническим колоритом в исследуемом произведении содержат элементы, схожие с теми, что приводит М. Бахтин как примеры народно-смеховой культуры. Это сцены с водевильными переодеваниями, сломом иерархии, радикальной сменой социальных и иных ролей, как, например, в сцене с Гаджимурадом на празднике цветов. Все эти шуточные перевоплощения в какой-то мере стали прообразом будущей глобальной перестройки системы, когда «верхи» и «низы» поменялись местами в результате революции.

Есть в романе и описание похоронных обрядов, которые, как правило, соседствуют с контрастными сценами веселых свадеб. Это позволяет раскрыть характер народа в полной мере – в дни радости и печали, в их отношении к живым и усопшим. Так, в знак глубокого уважения к Ефимову был нарушен вековой обычай, согласно которому покойника должны нести только молодые мужчины: старики лично пронесли тело доктора – так они выразили ему своё глубочайшее уважение. Физически эта ноша была лёгкой, но для близких она казалась тяжелейшим грузом.

Силен в романе социальный пласт, что дает соответствующее наполнение

локусам, хронотопам. Так, в описании большинства горских поселений автор подчеркивает вопиющую бедность, даже нищету, а порой и несуразность, вид которых заставлял Ефимова возмущаться: «Бедные люди… ваш всемогущий аллах не научил вас беречь то, что он сам создал. Какая же ему после этого цена?» [Меджидов, 1971: 51]. Созерцание быстро растущего количества могил на кладбище также вызывает у доктора грустные размышления по поводу беспросветной нужды горцев. Ефимов сокрушается, как много за последние годы появилось новых могил, и всему виной – бедность, которая разбила столько надежд и жизней. Он констатирует, что здесь, на кладбище, похоронены люди, которые голодали годами, с самого рождения [Меджидов, 1971: 192].

Кладбище – как известно, один из основных образов народной культуры, это пространство соприкосновения с миром мертвых и одновременно – способ переосмысления жизни. Образ кладбища органично встраивается в сюжет произведения К. Меджидова, становясь катализатором чувств Ефимова. Это особый физический, психический хронотоп, который, помимо прочего, связан с понятием историзма (подразумевается его способность в человеческих судьбах передавать облик конкретной исторической эпохи). Кроме того, кладбище – пространство табуированное, то есть требующее соблюдения конкретных норм. «Прежде всего регламентируется время посещения… В традиционной культуре посещение кладбища всегда связано с определенным временем» [Добровольская 2013: 115]. Приходя на кладбище, доктор Ефимов попадает в особую зону, связывающую поколения и эпохи, потому он предается здесь философским рассуждениям, подчас имеющим вневременной характер.

Возвращаясь к социальной теме в романе, отметим безрадостные перспективы, которые рисует автор, описывая судьбы, например Алияра и Салмана – типичных народных тружеников. Их предсказуемое будущее – это непреодолимая нужда, передаваемая, подобно дурному наследству, из поколения в поколение. Здесь опять появляется образ тяжелой дороги: «Сколько лет прожил Алияр-буба, столько дорог исходил, столько труда положил, а вот оно, его богатство, на ладони поместится… Придется и Салману смириться с судьбой, как

полвека назад смирился с ней Алияр» [Меджидов, 1971: 12].

Олицетворением нищеты и немощи становится дом больного, которого посещает Ефимов, и масштаб бедствия поражает даже видавшего виды доктора. Описание этого локуса пронизано духом безнадежности, действуя угнетающе как нечто противоестественное для места человеческого обитания, потому автор использует много эмоциональных эпитетов:

«В сакле царила та унылая беднота, которую будет справедливее назвать просто нищетой. … Огромная нелепая дыра, заменявшая окно, зияла под потолком, словно недремлющее око злого духа, и освещала немыслимо грязные лохмотья и тряпье, заполнявшие саклю. … Над тахтой коптила мазутом металлическая черная плошка на стержне, а изодранная, дырявая кошма, разостланная на земляном полу вместо ковра, лишь подчеркивала нестерпимую нищету жилища…» [Меджидов, 1971: 56.] Так, благодаря сочувствующему взгляду Ефимова мы видим горный край и с непарадной стороны: «Реальный Дагестан… это не только Дагестан заоблачных вершин, бурных рек, сверкающих водопадов. Это также Дагестан жестоких кровопролитных войн, изнурительных природных условий и беспросветной нужды» [Магомедова, 2014: 56].

Дом Кариба тоже очень беден, но вместе с тем он противопоставлен предыдущему жилищу. Главным его украшением становится не столько безупречная чистота, наведенная руками Алван, сколько она сама, сияние и богатство ее души. Ее дом – это пример одухотворенного пространства, облагороженного женским охранительным началом, что подчеркнуто сравнением девушки со стражем. Конечно, черные от копоти балки не украшали саклю, но гости не замечали их и той бедности, что угадывалась во всем: «Улыбаясь, смотрели они на Алван, стоявшую как страж у двери» [Меджидов, 1971: 96].

Интересно в связи с этим упоминание в романе наивной веры Алван в то, что молитвы ее непременно должны доходить до Всевышнего через гурмаг, как учил ее некогда отец. Он всегда говорил, что через эту дырочку в потолке сакли молитва обязательно доходит до Аллаха. Дырочки эти якобы сделаны для того, чтобы Он видел, что творится в бедных домах. Легко угадывается ирония автора

по поводу такого убеждения Алван и прочих простых людей: как представляется, небо остается равнодушным к мольбам народа и вынуждает их самих решать свою судьбу, не ожидая помощи свыше. Парадокс состоит в том, что «все живут под одним небом» [Меджидов, 1971: 250], как говорит Казимагомед Агасиев, подразумевая бедных и богатых, героев и подлецов.

Символична песня, которую постоянно слышит Антон Никифорович от слепого на базаре. Она звучит риторическим вопросом-укором к Аллаху, «место» которого слишком высоко – соответственно, недосягаемо для простых смертных. При этом поющий оперирует такими масштабными категориями, как Земля, небо, «этот свет»:

Земля тверда, небо высоко,
Мы вырастили хлеб, но сами
голодны. О всевышний,
куда нам деться,
Как нам прожить на этом свете? [Меджидов, 1971: 257.]

В одной из сцен романа, повторяя карнавальные народно-смеховые мотивы, «место Бога» (сверху) занимает Гаджимурад, которого условно можно считать шутом в этом произведении. С высоты семиметровой груши он наблюдает за гостями Ефимова, и они кажутся ему большими нарядными куклами, что опять-таки подчеркивает мотив игры, чего-то «ненастоящего». Также Гаджимурад отмечает странный рисунок, составленный тремя столами, – своеобразную виселицу, на перекладине которой восседал полковник Брусилин со своей красавицей ханум. Это, несомненно, пророческая картина, особенно учитывая местоположение «всевидящего» и «всезнающего» Наблюдателя. Неожиданный вид, открывшийся взору квасы, заставляет его долго размышлять над бренностью всех благ земных, вплоть до полковничьих погон: бренность и обреченность последних акцентируются в этом фрагменте последними отблесками уходящего солнца.

Ефимов к местному населению относится совсем не так, как русские из гарнизона. Примером служит случай с Салманом, которого капитан Лазарев по просьбе Ефимова приютил в лазарете Самурской крепости. Этот случай привел Брусилина в ярость: для него это не только военная угроза, но и нечто, равносильное унижению русского человека, растворению в чужой враждебной среде.

Динамики как таковой в образе доктора нет: герой на протяжении всего повествования выступает как носитель лучших личных и профессиональных качеств. На некоторую статичность «обрекает» его и врачебная деятельность, которая подразумевает равное отношение к представителям всех наций и сословий и даже разной степени порядочности. Развитие Ефимова как героя состоит в другом: растут его знания о Кавказе и его жителях, появляется в его жизни много новых связей – это друзья из горской среды, меняется отношение самих горцев к нему, в то время как связи доктора со «своими» из крепости портятся донельзя. Именно любовная линия наиболее полно раскрывает образ доктора, обогащает его, уводя от, казалось бы, неизбежного схематизма. По мере развития событий Ефимов отдаляется от родной ему среды, становясь там чужим, и укореняется, обрастает привязанностями в Ахтах, превращаясь в родного почти всем аульчанам человека.

1.3. Поэтологическое пространство «своего» и «чужого» в романе

Мотив «свое и чужое» становится одним из главных в романе К. Меджидова.

С мотивом «свое и чужое», конечно, связана и тема родины и чужбины. На чужбине – «в той неведомой земле черного золота и тысячи огней» [Меджидов, 1971: 31] (в Баку) – погиб в свое время отец Джавада. Туда же отправлялись многие горцы в поисках заработка, превращаясь в безликую дешевую рабочую силу. Так что изначально этот хронотоп имеет отрицательную символику: горцы были вынуждены жить годами вдали от своих семей и родной земли, скитаясь по

замкнутому кругу, где время и пространство безнадежно закольцованы, – скитаясь по этой дороге горя и слез из года в год, из дома в город, из города домой.

В страшное циклическое время «от зари до зари» [Меджидов, 1971: 36], откуда, кажется, невозможно вырваться, пропадает на чужбине и Джавад, проводя там бесконечные семь лет (сказочная цифра). Юноша там «мыкал горе», ощущая себя жертвенным ягненком, загнанным волками в непроходимый лес. И, казалось, не было конца не только времени, проводимому здесь, но и этому заколдованному хронотопу – «этому страшному лесу, где росли чудовищные деревья – буровые вышки, ржавые – старые и заброшенные, черные – сосущие нефть, и серые совсем новые» [Меджидов, 1971: 37]. Перед читателем предстает город-вампир, город-монстр, главное предназначение которого – высасывать ресурсы из земли и жизненные силы – из рабочего народа.

Словно из тюрьмы, хочется сбежать Джаваду из Баку к бабушке Майрам, чтобы надышаться чистым, как родник, горным воздухом, но стыд перед дядей Карибом и другими товарищами не давал ему этого сделать. Горькую истину о скитаниях вдали от родины выдает дядя Кариб: «И дед мой, и отец отдали молодость и силу нефтяным вышкам, а умирать возвращались в родные горы – так и я. Правду говорят в народе: пока пахали – гнали быка, а когда упал бык, обессилев, – разодрали на чарыки» [Меджидов, 1971: 221].

Повествование начинается с легенды о чудесном народном лекаре Лукманале Акиме из Китиндага: якобы именно его дух переселился в Ефимова после смерти. Уже одно это поверье, укоренившееся в кавказском народе, свидетельствует о высоком признании русского доктора: ведь именно ему выпадает честь стать продолжателем самого лучшего врачевателя из легендарного прошлого. Чужеземец Ефимов становится для горцев самым родным, ведь доброта и талант превыше всех социальных, национальных и иных различий.

Отношение горцев к Ефимову важно потому, что оно отражалось и на отношении к остальным русским, закрепляя в сознании горцев образ «доброго русского» в противовес образу агрессора и захватчика, превалировавшему из-за

жесткой колониальной политики царизма. Для горских народов более привычным, даже архетипичным было настороженное, порой враждебное отношение к соседним народам, в том числе русским, периодически покушавшимся на свободу и ресурсы Кавказа. Но просветители и гуманисты, подобные Ефимову, преломили эти деструктивные тенденции и стереотипы.

Историю Ефимова можно рассматривать как воссоздание классических нарративных моделей, характерных для русской литературной традиции XIX века. Интертекстуальные отсылки к творчеству С. Пушкина и М. Лермонтова, в частности к произведениям «Герой нашего времени», «Казаки», «Путешествие в Арзрум», служат прямым свидетельством данной преемственности. Сюжетная линия Ефимова повторяет устоявшийся литературный архетип: русский персонаж, проникая в патриархальный уклад жизни кавказских народов, детерминированный вековыми социальными нормами, испытывает экзистенциальное перерождение вслед за любовным переживанием. В данном контексте горные локации выступают как пространство противостояния двух культурных картин мира, где в качестве доминирующей вытупает «русский мир», а Кавказ предстает как альтернативная культурная парадигма, где господствовали другие законы и где все ценности и человеческие связи оценивались совершенно иными критериями [Меджидов, 1971: 158].

Катя Брусилина, знавшая про влюбленность доктора в какую-то горянку и считавшая эту историю очень романтичной, мысленно называла доктора Печориным. Но он не был ни Печориным, ни Онегиным: его вмешательство в жизнь горцев имело совершенно иной – благотворный – результат. Анализируя собственный опыт и опыт, описанный вышеназванными писателями, Ефимов пришел к неожиданному выводу, что взаимодействие русских и кавказцев обогатило не только последних, но и первых, так как значительно расширило их представления о любви, достоинстве и чести. И не всегда, как заключил доктор, проникновение европейцев в этот устоявшийся, консервативный мир было созидательным.

Ефимов разрушает шаблоны и предубеждения с обеих сторон. Русских он

предостерегает от ошибочного представления о горцах как о варварах, на которых можно влиять лишь грубой силой. Горцам же доктор и словом и делом доказывает безосновательность их недоверия к новшествам «пришельцев». Ефимов призывает не просто с уважением относиться к иной культуре, но и узнавать о ней как можно больше, так как без этих знаний невозможно покорить народ и тем более – управлять им. Как отмечает Ефимов, мир меняется с каждым уходящим днем, а вместе с ним – и люди. Если раньше горец просто прирезал бы своего соперника, то теперь случилось небывалое – он ушел с его дороги. И этот частный случай позволяет делать большие обобщения.

Ефимов постоянно рефлексирует на тему дихотомии русского и кавказского миров, анализирует две эти различные социально-психологические системы. Его размышления сфокусированы на тех противоречиях, что то и дело возникают в зоне контакта альтернативных моделей человеческого существования и обусловлены фундаментальными различиями в ментальных и социокультурных парадигмах. Казалось бы, он должен был тосковать по своей родине, будучи прикованным к изначально чужим для него горам. Недаром Катя Брусилина зовет доктора «пленником гор» [Меджидов, 1971: 201], не понимая, что Ефимов счастлив пребывать в этом «плену». Хотя он понимает, что «не дано человеку, как птице, улететь в теплые края и переждать непогоду у чужого порога» [Меджидов, 1971: 160].

Вместе с тем, наряду с очевидными различиями между Россией и Кавказом, Ефимов с горечью отмечает и наличие многих сходств, причем самого нежелательного порядка. Так, в разговоре с Берали, он признается, что надеялся здесь, в горах, добросовестно выполнять свой врачебный долг. Но, как оказалось, вопреки внешним отличиям Кавказа, здесь существуют те же проблемы, что и в остальной России: так же трудно пробиться сквозь бюрократизм и лицемерие, потому что все, от кого зависит судьба ближнего, отделываются лишь внешним участием, видимостью помощи. Порой, по его собственному признанию, он чувствует бессмысленность своих усилий, ограниченных врачеванием только тела. Врач приходит к осознанию, что лечение нужно начинать с души – с

нематериального плана. О какой больнице могла идти речь, как рассуждает он, если деньги, собранные на водопровод, присваивает мулла, в пустующую крепостную лазаретку нельзя поместить больного со стороны, а образованный кадий потакает невежественным поступкам шарлатанки Махлус... Повсюду царит неисправимый обман, и доктор глубоко сожалеет, что его образование позволило ему лечить лишь тела, но не души, хотя именно исцеление душ должно быть первостепенным [Меджидов, 1971: 84].

Когда доктору приходит приглашение от главного врача Дагестанской области Янкелевича на должность его помощника, он отказывается и объясняет причины своего решения в письме сестре. Главной причиной для этого становится ощущение своей необходимости людям, для которых русский врач стал последней надеждой не только на исцеление от физических недугов, но и на улучшение жизни в целом. В частности, даже открытие водопровода, который строили 16 лет, стало заслугой Ефимова, и он не без гордости пишет, что в чистой воде этого водопровода есть и «его капля» [Меджидов, 1971: 248].

Верный помощник Ефимова Абдулжалил с любовью и тревогой наблюдает за доктором и его неудачами, в частности за его провалившимся сватовством к Кате, и с невольным укором обращается к Всевышнему: Абдулжалил переживает, что в горном краю совсем не осталось для доктора радости, которая могла бы удержать его здесь. Порой казалось Абдулжалилу, что Антон Никифорович вот-вот прикажет уложить свои вещи и навсегда покинет их аул. Но Ефимова держали на новой родине не только привязанности, но и чувство долга, высокая ответственность перед теми, кто однажды поверил ему.

В исследуемом произведении присутствует столкновение разных национальных картин мира, которое почти всегда базируется на противопоставлениях: «общего / индивидуального, своего / чужого, внешнего / внутреннего». Понятие это диалектично и противоречиво, отсюда и обилие самых разных персональных авторских картин мира. В романе К. Меджидова мы видим так называемые «гетеростереотипы (представления о других)» и «автостереотипы (представления о самом себе как некоторой культуры, образ “себя”)» [Ильюшкин,

2015]. Отметим также, что «национальные стереотипы представляют собой своего рода проецирование своих ценностей на чужие» [Ильюшкин, 2015].

В начале повествования доктор Ефимов для многих горцев близок к негативному гетеростереотипу («образу врага»), подогреваемому частью духовенства для контроля над массовым сознанием и для культивирования чувства страха, недоверия и враждебности. Но поступки этого русского помогают ему выйти из «образа врага» и превратиться в полный антипод – в «образ друга». Прошло время, и доктор стал замечать, что горцы перестали сторониться его: его повсеместно встречали с глубоким уважением, люди благодарно ему кланялись, а пожилые горцы при встрече снимали головные уборы. Всего пару лет назад это сделало бы его абсолютно счастливым. Он заслужил доверие местных жителей, которые видели в нём друга, и его миссия в этих отдалённых, забытых цивилизацией местах обретала настоящий смысл. Он выполнял благородную задачу, о которой грезил с юности и в университетские годы: облегчал боль, приносил людям добро и знания, приобщал их к культуре, которая была ему привычна. Эта жизнь казалась ему воплощением идеалов, к которым он всегда стремился [Меджидов, 1971: 158].

В Ахтах Антон Никифорович приобрел со временем крепкие, почти семейные связи. Потому, узнав о смерти Гаджимурада, Казимагомеда и многих других сельчан после эпидемии тифа, почувствовал он себя осиротевшим. Умерших он считал своими братьями, а не просто соратниками; он их любил, и они его любили: «Нет, не названные это братья – родные. И вот их не стало. Не стало двух сыновей у аула Ахты, у народа гор. Это были горячие и верные сердца» [Меджидов, 1971: 280].

Антон Никифорович показан в романе человеком, который тяготится одиночеством, особенно в дни общей беды. Часто он размышлял о некоторых противоречиях бытия. Казалось бы, следовало пожалеть горцев, которые здесь рождались, жили всю жизнь и умирали, так и не шагнув в сторону огромных пространств России. Вряд ли он мог бы чувствовать себя счастливым, если бы ему всю жизнь пришлось существовать в этих однообразных, хотя и

величественных «декорациях». Но всё же он здесь жил уже столько лет и не собирался возвращаться в привычный ему с детства мир.

Почти для всех родина – это следствие «врожденного человеческого желания территориально и темпорально присваивать себе пространство в надежде развеять страх отчуждения» [Об очаге, доме и родине: https://easteast.world/ru/posts/3]. С одной стороны, Ефимов прикован к этому чужому краю, где жизнь людей – это бесконечные циклы рождений и смертей в «однообразных, хотя и величественных» местах. То есть присутствует мотив вынужденного пребывания здесь, почти что ссылки. С другой стороны, герой абсолютно свободен в своем решении уехать отсюда, вернуться в привычный мир – или остаться здесь навсегда.

Кроме того, родина – это родной язык, потому Ефимова так тянуло порой в крепость, к своим, чтобы послушать русскую речь, дорогие сердцу песни, которые будят грусть по оставленной родине, но эти ностальгические порывы носили временный характер. Одновременно именно хорошее знание лезгинского языка столь быстро сокращало дистанцию между доктором и пациентами-ахтынцами. В любом случае понятия родины и чужбины проходят существенную трансформацию в душе Ефимова, и, в конце концов, получается то, что составляет название романа и то, что соответствует английскому афоризму «дом там, где сердце».

Когда Гаджимурад пришел проститься с больным Ефимовым, он сказал те слова, к которым, наверняка, присоединились бы все ахтынцы. Кваса точно подметил, что для горцев существуют только три стороны света: восток, юг и север. Горцы категорически не любят запад, так как «там заходит солнце, там ночь, умирание жизни...» [Меджидов, 1971: 277]. Соответственно, настоящий горец не любит закат жизни, ненавидит смерть, а доктор – «истинный горец» («А разве ты не горец, брат?» [Меджидов, 1971: 277]), который, так же ненавидя смерть, кинулся сражаться с ней в одиночку в период тифа. Таким образом, Гаджимурад, который в романе является народным рупором, выразителем общего мнения, дал самую высокую оценку русскому приезжему по шкале «свой – не

свой». Кроме того, выступая на народных гуляниях, кваса в шуточной манере объявил во всеуслышание, что семь матерей горянок отправили русскому доктору молоко из своей груди, что означало признание его своим сыном. Еще одно громкое заявление, которое Гаджимурад сделал относительно Ефимова во время своей речи, – что горцы могут помереть без него, если вдруг он надумает уехать в город.

Как прирожденный философ Гаджимурад рассуждает о существующих в мире различиях, обусловленных не только разной этнической, культурной, социальной принадлежностью, но и разным типом душевного, мировоззренческого строения. Такая констатация особенностей каждого народа, каждого человека есть, по сути, провозглашение божественной воли, согласно которой всё на свете было создано отличным друг от друга, а потому и является столь ценным: «Не всем людям аллах послал одинаковые глаза, каждый видит горы и солнце по-разному. Когда идешь босиком по каменистой тропе, она кажется не такой прекрасной, как издали...» [Меджидов, 1971: 214], – говорит Гаджимурад.

Антон Никифорович считает, в свою очередь, что все смешалось в мире, и вместе с тем между мусульманами и христианами лежит бездонная пропасть, хотя все, казалось бы, люди... Это позиция человека, далекого от политики, в противоположность позиции Казимагомеда Агасиева, который признает наличие только социальной пропасти – между богатыми и бедными. Антон Никифорович сознает перемены в своем понимании добра и зла; все его прежние рассуждения о миссии русских насаждать культуру в этом крае кажутся ему с некоторых пор самонадеянными и наивными.

Объективная реальность оказалась прагматичной и суровой: как Ефимов убедился, значительная часть низших социальных слоёв населения была вынуждена сосредоточиться исключительно на удовлетворении базовых физиологических потребностей, что исключало саму возможность нормального духовного, интеллектуального развития. Доктор сожалел, что жизнь не свела его раньше с такими прогрессивными представителями народа, как Агасиев и

Джавад, что отчасти объясняется отсутствием интереса с его собственной стороны. Просто на тот момент перед ним стояли другие задачи. Ведь первоначально Антон Никифорович апеллировал к своей профессиональной парадигме, восходящей к Гиппократу: в рамках этой парадигмы врачи позиционировались как аполитичные субъекты, чья миссия заключалась в сохранении жизни вне зависимости от идеологических установок пациента. Но история, в которой было множество случаев, например смертных казней в присутствии врачей и священников, то есть казней, оправданных именем Спасителя, опровергала саму возможность оставаться вне политики, вне сделанного выбора.

К. Меджидов постепенно подводит своего героя к необходимости четкого выбора, после которого ему уже будет невозможно оставаться вне социального конфликта. Сама деятельность во благо простых людей, казалось бы, подталкивает Ефимова к выбору четкой политической позиции, как и осознание им происходящих исторических событий. Этот герой констатирует почти тотальное отсутствие социально благополучных семей, отдельных людей на фоне предельного обострения общественных противоречий. Он метафорически определяет своё поколение как микроскопические элементы, винтики, вовлечённые в вихрь исторических процессов, информацию. Доктор ощущает острую потребность в новой форме существования, новых смыслах, потому что пройденный жизненный путь представляется ему лишённым смысла: «Сейчас, вероятно, всем нам нужно что-то новое. Я понял вдруг, что мы долго жили бессмысленной жизнью, но как нужно жить теперь – мне еще неясно» [Меджидов, 1971: 205].

Ефимов как истинный гуманитарий до последнего сопротивляется идее о необходимости насилия: он не совсем понимает целесообразность революции, которая в пятом году уже успела унести тысячи жизней, – ему как врачу такие кровавые последствия радикальных перемен представляются недопустимыми. Смерть доктора происходит на самом пике революционного движения, и

читателю остается только предполагать, как могла бы сложиться дальнейшая судьба доктора, какой выбор он бы сделал.

Духовенство предстает в этом романе почти как основной враг Ефимова, будучи источником всех возможных предрассудков и причиной косного мышления у населения: якобы ислам запрещает мусульманам принимать помощь от иноверцев. Итогом таких сознательно насаждаемых суеверий, даже радикализма стали массовые отказы лечиться у «кяфира» и сотни жертв из-за запущенных вследствие этого болезней не только среди стариков, но и среди молодых.

Ефимов ведет свою борьбу с невежеством очень осторожно, врачуя не только тела, но и мышление своих недоверчивых подопечных, преподнося им раз за разом собственное «лекарство против суеверий и диких адатов» [Меджидов, 1971: 35]. Человеконенавистническим проповедям кадия и его помощников он противопоставляет свои знания и великодушие и собирается стоять на своем до последнего: Ефимов предвидит фатальную неизбежность своего будущего столкновения с этим зверьем в благообразном обличье не на живот, а на смерть.

Постепенно скрытое противостояние доктора с духовенством перерастает в открытый конфликт. Даже азан со временем начинает представляться Ефимову вороньим криком, хотя никто не может упрекнуть его в антиисламизме: он не в исламе разочарован, а в его представителях, освященных саном. Слыша призыв на вечернюю молитву, доктор размышляет над прошлым и будущим и ислама, и христианства. Он признает созидательную роль молитв, которые изначально были призваны приносить людям утешение, прибавлять сил, вселять надежду. Но в то же время доктор констатирует бессилие религии в вопросах улучшения завтрашнего дня тех, для кого прошлое было столь длительно омрачено нуждой и прочими тяготами. Особенно уничижительно показаны священнослужители в дни общей беды, когда в Ахтах свирепствует тиф: кадий прячется от эпидемии в своем доме и не пускает никого к себе на порог, забыв о своем духовном долге перед паствой. Зато «кашка-духтур» дни и ночи проводит у ложа больных, не делая различия между мусульманами и немусульманами.

Интересно, что герой К. Меджидова противопоставлен не только местному духовенству, но и некоторым своим землякам, например полковнику Брусилину. Хронотоп последнего – крепость, высший долг для него – служению царю и Отечеству, самая большая любовь в жизни – дочь Катя. Брусилин далек от однозначности: недаром он так привязан к Ефимову и способен по достоинству оценить его. Брусилин даже готов выдать за него свою дочь, закрыв глаза на небольшое состояние доктора, но ссорится с ним окончательно, услышав просьбу освободить задержанного бунтовщика Джавада. Нельзя не признать некоторых достоинств полковника, а также обоснованность его бескомпромиссной позиции с точки зрения старого офицера.

Деятельность гуманитария Ефимова носила просветительский, цивилизаторский характер. Например, его стараниями была построена при гарнизоне русская светская школа, а в Ахтах проведен долгожданный водопровод, повышены требования к соблюдению санитарных норм, что было так важно для сельчан, которых регулярно косили холера и иные кишечные инфекции. Кроме того, доктор использовал любой случай, почти каждый визит в крепость, чтобы преломить предвзятое мнение русских офицеров относительно «диких» кавказцев.

Двери его лечебницы открыты для всех, в том числе для самых бедных. Ефимову удается преломить самое пагубное убеждение горцев, что болезни надо покориться как справедливой божьей каре, а бороться с ней – якобы значит малодушничать, цепляясь за жизнь. Так что со временем они начинают повторять вслед за доктором следующее: «Поддаться болезни и умереть – не великое геройство, а непростительная глупость» [Меджидов, 1971: 40]. Описываемой ситуации предшествовал продолжительный исторический период, отличавшийся высокой летальностью от запущенных из-за отсутствия своевременной медицинской помощи заболеваний. Смертность распространялась не только на лиц преклонного возраста, но и на представителей молодого поколения. Это очень часто было связано с соблюдением мусульманского адата, нормами которого регламентировался

запрет на получение лечебной помощи от представителей иных конфессий. Горцы упорно не хотели видеть в Ефимове врача, воспринимая его только как русского, кяфира: его сторонились, его помощь отвергали. Жизненное, профессиональное пространство доктора на тот период было очень замкнутым, отгороженным глухой стеной суеверия от горцев, что приносило ему немало страданий.

Одним из тех, кто нарушил древний завет предков (который негласно считался сильнее даже официальных законов) не просить помощи у иноверцев даже в критических ситуациях, был Алияр, обратившийся к русскому врачу ради спасения своего сына. Старый простой дом на берегу Ахты-чая с громким названием «Лечебница» мало соответствовал своему имени в силу скромности, даже убожества своей обстановки. Зато это с лихвой компенсировалось духом милосердия и бескорыстной помощи, исходившим от самого хозяина. Дом доктора становится особым локусом добра и спасения на протяжении всего повествования: здесь находят поддержку и исцеление самые разные герои – Салман, Джавад, Алван, Агасиев и многие другие. Свойство Ефимова таково, что любое помещение с его появлением преображается, превращается в настоящий Дом. Даже кабинет начальника округа теплеет от присутствия доктора, который способен согреть любые, даже казенные стены.

Абдулжалил, глазами которого мы видим дом Ефимова, не удивляется скромности этой обители, потому что за свой век прислуживал в разных домах и привык ничему не удивляться: «Эти русские бывают такими странными... Иной копейки считает, иной все до нитки бедным отдаст... А джанаби доктор, если верить Гаджимураду, – просто святая душа» [Меджидов, 1971: 62]. Так что лечебница русского доктора имплицитно соревнуется по своей одухотворенности даже с гробницей Сулеймана, описание которой также присутствует в этом романе.

Противопоставлено дому доктора жилье кадия Гаруса: это роскошная усадьба, свидетельствующая о том, что «жажда имущего дна не имеет» [Меджидов, 1971: 134]. Главной «достопримечательностью» этого дворца становятся массивные дубовые ворота, призванные защищать нечестно нажитое

добро этого «наместника аллаха» от народа. Строились эти ворота, как оказалось, всем джамаатом. Внутреннее убранство этого дома также говорит о неумеренной любви к роскоши их хозяина, столь неуместной для священнослужителя. Особо акцентируется центральное место в этом пространстве кувшинчика с золотистым напитком, стоявшего на столе: вместо молитв и духовного служения в этом помещении по всем признакам совершалось нечто богопротивное.

Антипод дому Ефимова и горским саклям – русский гарнизон с его военным порядком и понятными ограничениями. Автор прибегает к метафорическому уподоблению крепости масштабному океанскому судну на якорной стоянке в месте слияния бурных потоков Самура и Ахты-чая, что создаёт в повествовании семантику приготовления к неминуемому наступлению. Аналогично выглядит и резиденции кадия, доминирующей функцией которой является оборонительная, что имплицитно содержит установку на конфронтацию с местным населением. Данный посыл в романе находит свое прямое выражение в некоторых визуальных доминантах: это фортификационные сооружения значительной высоты, массивные металлические ворота крепости, угрюмый вид казарменных строений, – все они спроектированы, очевидно, с целью создания эффекта устрашения и неприступности.

Автор сравнивает крепость с огромным океанским кораблем, стоящим на якоре у бурного Самура и Ахты-чая, что напоминает, скорее, готовящуюся атаку. Как и у дома кадия, главная функция этого строения – защитная, враждебная местному населению, потому здесь главные признаки – это высокие стены, тяжелые железные ворота и неприступного вида казармы. Под стать всему этому – начальник крепости Брусилин, который любил военный порядок и искренне верил в его жизненную необходимость. Созерцание этих воинственных, суровых строений рождает у Ефимова закономерный вопрос, не слишком ли много здесь держат солдат и для каких целей.

Исследуя образ дома в романе К. Меджидова, нельзя не упомянуть и образ очага, без которого немыслимо никакое жилище в горах. Очаг – это традиционный символ дома и центра мира. У многих народов он был стержнем

домашнего культа, то есть алтарем, над которым приносились жертвоприношения. Вообще, первичное осмысление места поселения было связано с теплом, которое давал очаг, так что с огня очага начинается жилище, укрытие, воздвигнутое вокруг очага для создания чувства безопасности.

Когда Майрам провожает своего внука Джавада, она переживает грусть разлуки, сидя у очага. Две сотни лет горел этот неугасимый огонь в сакле Майрам, переходя, наподобие семейной реликвии, от отцов к сыновьям. На сером камне очага был высечен основателем рода такой завет: «Быть в этом доме людям добрым и щедрым, как этот огонь. Пусть сердцами своими греют они несчастных, как греет их этот огонь. И проклят будет тот, кто откажет дрожащему от холода в тепле, голодному – в куске хлеба. И проклят будет тот, кто по нерадивости не сохранит огонь в этом очаге» [Меджидов, 1971: 32].

Майрам всю свою жизнь хранила этот священный огонь и пестовала его так же бережно, как сироту Джавада. Место у очага стало для нее местом размышлений, воспоминаний и ожидания, потому проводила она там «день за днем, год за годом» – бесконечный цикл времени, лелея в сердце надежду на скорое возвращение своего внука. Спустя годы уже Алван будет сидеть у старого очага часами, смотреть в огонь и ждать своего Джавада.

Еще один знаковый хронотоп, связанный с домом, – это порог. Здесь Антон Никифорович коротает время, когда что-то его волнует и он находится буквально «на пороге» каких-то решений. На пороге, символизирующем ожидание, Гаджимурад и его спутники поджидают хитрого Фалза. Порог дома как рубеж новой жизни переступают новобрачные Алван и Джавад в день своей свадьбы, и на их головы обрушивается град муки и сладостей; о важности этой части дома говорит и такой свадебный обычай, как раздавливание невестой перед порогом ложки масла. Порог акцентируется в последней встрече Ефимова и Брусилина, когда между ними происходит последний неприятный разговор-дуэль, четко разделивший их отношения на «до» и «после». На пороге в томительном ожидании во время тяжелой болезни доктора сидят его друзья и многие горцы из разных аулов, дожидаясь, что скажут: жив или умер кашка-

духтур, то есть на пороге между жизнью и смертью. Наконец, когда последняя черта между этим и тем светом оказывается пройденной Ефимовым, у порога его дома собирается множество народу. Многие пришли прямо с работы, в запятнанных нефтью спецовках, с цветами в руках: огромная толпа стояла на улице перед крыльцом дома Ефимовых.

Категория времени в исследуемом романе очень важна.

Здесь присутствует необходимая мера конкретизации художественного времени. «Формами конкретизации художественного времени выступают, во-первых, “привязка” действия к конкретным историческим ориентирам и, во-вторых, точное определение “циклических временных координат”: времен года и времен суток» [Есин, 1999: 32]. Художественное время и пространство романа К. Меджидова достаточно конкретно обозначены: события происходят в Ахтах и Баку в 1915 году и в последующие несколько лет.

Историзм, реализм этого романа в том, что в нем показано состояние дагестанского общества в начале XX века, его порой насильственное приобщение к европейской культуре при посредничестве русского народа. Художественные биографии персонажей романа К. Меджидова «Сердце, оставленное в горах» разворачиваются в контексте масштабных историко-политических процессов, конкретизированных в рамках повествования как период колониальной экспансии Российской империи на Кавказе. Но историзм этого произведения реализуется и в другом – в соответствии героев своей эпохе: Ефимов, Джавад, Алван, Брусилин и другие – это типичные представители своей эпохи и среды, изображенные с исторической и психологической убедительностью. Такая типичность героев и ситуаций наряду с историзмом является одной из характерных черт жанра романа.

К. Меджидов начинает и завершает повествование от первого лица, выступая в качестве рассказчика и одновременно свидетеля, и это усиливает достоверность описываемого. Кроме того, он указывает на то, что многие детали он узнавал от других непосредственных участников событий – свидетелей, которых оказалось великое множество (чуть ли не все село). То есть перед нами художественный текст, основанный на истории, достоверность которой не

подлежит сомнению. Автор опросил тех, кто был лично знаком с доктором Ефимовым, был дружен с ним или просто прибегал к его медицинской помощи. Многоаспектность социальных ролей Ефимова проявлялась в профессиональной, общественной и межличностной сферах; географическое же пространство Ахтов трансформируется в символическое место свершения его врачебного и духовного подвига. В финальной части романа К. Меджидов озвучивает коллективную позицию своих земляков: «Я буду счастлив, если в моем романе люди увидят русского врача Антона Никифоровича Ефимова таким, каким его помнит мой благодарный народ» [Меджидов, 1971: 234].

Сопоставление человеческой жизни с бытием природы – неизменная составляющая лирико-философских раздумий в художественных текстах. Подчас смена жизненных этапов сравнивается с чередованием времен года. Так, Ефимов, встретил любовь всей своей жизни Алван весной, а много лет спустя осенью ему пришлось расстаться с ней. Весна актуализирует мотивы молодости, любви, обновления. День похорон доктора приходится также на весну, но теплую погоду неожиданно прерывает непогода, что, конечно, символично. Если вначале описан жизнеутверждающий майский пейзаж, то к часу, когда выносили тело Антона Никифоровича, подул резкий ветер, появились черные тучи, «ударил гром и хлынул дождь, но никто не ушел и не укрывался от дождя» [Меджидов, 1971: 292].

Природные явления, климат соотносятся, в конечном счете, со сферами политики, экономики, с обществом в целом. Каждое время года, по сути, имеет собственную ярко выраженную сюжетную, образно-смысловую парадигму, составляя единый текст литературы, составленный отдельными авторскими интерпретациями разных сезонов. Все это в конечном итоге образует определенный поэтический хронотоп времен года. Кроме того, К. Меджидова, как и других дагестанских авторов, характеризует неизменный интерес к поэтике времен года, которая есть художественный прием для раскрытия национальной самоидентификации. Так, помня о темпераменте горцев, К. Меджидов и большинство других дагестанских авторов отдавали предпочтение в своих

произведениях изображению жаркого лета и теплой весны, – почти все события в романе «Сердце, оставленное в горах» происходят именно в эту пору.

«Сегодня» и «завтра» находятся чаще всего в оппозиции. Так, по словам Гаджимурада, если сегодня в доме весело, то завтра – горькие слезы... «Куда входил со звоном барабан, туда придет и мяфа» [Меджидов, 1971: 278]. После этих слов глаза Гаджимурада закрылись навеки. Кстати, категории «навеки», «всегда»/«никогда» часто встречаются на страницах этого романа, отражая привычный вековой порядок вещей и событий, который казался нерушимым, непреодолимым, как кольцевая траектория. Так, с самого детства Берали был знаком и с кадием, и с Махлус, и с русскими солдатами, стоявшими в крепости, поэтому его уже ничто не могло удивить. Юноша был уверен, что существующий порядок вещей неизменен. Однако с приездом в Ахты доктора Ефимова жизнь Берали обрела новое направление и наконец определилась [Меджидов, 1971: 84]. На века останется в истории народа подвиг Казимагомеда Агасиева. Свою жизнь он посвятил защите интересов простых людей, а перед расстрелом имел смелость распевать революционные песни. Кажется, что его голос, его поступки – по-настоящему вне времени: «Пойдите на то место, где его убивали, и вы услышите сейчас, через полвека его голос» [Меджидов, 1971: 280].

Отметим также, что благодаря таким историческим событиям в романе, как революция, течение и характер времени кардинально меняются. Как говорит Гаджимурад, «бывают годы – одного дня не стоят, но бывают дни – стоят сотен лет» [Меджидов, 1971: 257]. Речь идет, конечно, о насыщенности и значительности проживаемого периода – Нового времени: царя больше нет, революция идет полным ходом, и каждый день вписывается золотом в Историю. Причем коснулись эти веяния почти каждой семьи, и это очень точно сформулировал Ефимов, который осознает, что дальше жить, как прежде, спрятаться от реальности, не получится.

Наполненным разнообразными эмоциями оказывается, например, день, когда Антон Никифорович приходит в себя после тифозной горячки: он

испытывает при этом огромное облегчение благодаря своему возвращению к жизни и встрече с друзьями, но одновременно скорбит по умершим: «Это был день радости и печали» [Меджидов, 1971: 278].

Наряду со сравнением некоторых дней с годами и даже веками в романе присутствует и обратная параллель – «годы скоротечные, как птицы» [Меджидов, 1971: 249]. Этот образ появляется благодаря Антону Никифоровичу, который, наблюдая за птичьей стаей, невольно сравнивает с ними прожитое. Также о быстротечности времени он говорит Джаваду, увещевая юношу не заставлять Алван ждать слишком долго: «Молодость не вечна... Молодость не повторится, но когда она уйдет, человеку останется только жалеть о прошлом» [Меджидов, 1971: 250].

Последние дни, когда жить на свете оставалось недолго, для доктора становятся особенно тягостными. Он стареет буквально на глазах из-за физических и эмоциональных нагрузок, время для него почти зримо спрессовывается. На последних страницах мы видим, что Ефимов все так же готов прийти нуждающимся на помощь, но выглядит он уже не по годам старым, ослабевшим после тифа и перенесенных переживаний. Сердце его теперь быстро утомлялось и, видимо, впитав в себя, как губка, слезы и боль его пациентов, ощущалось теперь как «огромное и тяжелое» настолько, что временами ему в груди «просто не хватало места». Последнее замечание символично: по факту Ефимов умирает от сердечной недостаточности, но по сути – от избытка своей сердечности, сострадательности.

Выводы по 1-ой главе

Благодаря исследованиям М.М. Бахтина и других ученых (Д.Д. Лихачева, М.Ю. Лотмана, Н. Гея и др.) концепция хронотопа стала рассматриваться как универсальное понятие, характеризующее тот или иной жанр. Хронотоп превратился в один из аспектов междисциплинарного освоения реального

времени и пространства, трансформировавшись из категории литературоведения в философское понятие и став способом познания бытия, его смысла.

Особенно закрепилось несколько подходов к проблеме хронотопа: теоретический, описывающий суть данной категории, ее значение и роль в художественном произведении; конкретно-практический, опирающийся на исследование хронотопа на материале отдельных произведений; комплексный подход, согласно которому время и пространство рассматриваются как часть всех остальных элементов произведения.

В последнее время особенно актуальными стали этнографические исследования пространственно-временной организации произведений отдельных народов, с учетом природного, этнического и культурного своеобразия региона бытования; хронотоп стал универсальной культурологической категорией. Так, в дагестанской литературе XX вв. среди наиболее значимых типов хронотопа и иных пространственных образов можно назвать следующие: это сакля, очаг, аул, город, горы, равнина, ущелье, дорога, река и др. Время и пространство в традиционной дагестанской культуре имели характеристики, соответствующие ландшафтным особенностям, хозяйственной деятельности, своеобразным религиозным, ментальным, этическим установкам, изучение которых может привести к интересным результатам.

Примером этнокультурной картины мира, переданной посредством художественных хронотопов, является роман Кияса Меджидова «Сердце, оставленное в горах».

Центральный хронотп здесь – горы и ущелья как главные формы культурного и социального пространства. Образы гор, камней проходят через все повествование, символизируя постоянство, твердость, опору, огромную ударную силу, непокоренность, олицетворение земной жизни и бесконечности (хронотоп конца, связанный с перевалом). Топос гор неразрывно связан с хронотопом дороги, с мотивами трудного жизненного пути, преодоления, духовной инициации.

В произведении также представлены социальнозначимые хронотопы,

локусы – места народных скоплений (площади, базары, харчевни).

Историзм изучаемого романа проявляется в разных формах: в описании определенных исторических событий (революция, иностранная интервенция и т. д.), реальных исторических персонажей (Казимагомед Агасиев, например, и сам главный герой Ефимов) и др. Историзм помогает в создании более реалистичных и правдоподобных образов, а также позволяет передать социальные, политические и иные приметы изображаемого времени.

Ахты в романе – пример «здорового» хронотопа, со здоровыми понятиями и обычаями, противопоставленный технически более продвинутому, но «больному» по своей сути Баку. С этими образами связан мотив «свое и чужое», как и тема родины и чужбины; наряду с очевидными различиями между Россией и Кавказом в тексте отмечается и наличие многих сходств, причем самого нежелательного порядка.

В центре исследуемого произведения – конфликт разных национальных картин мира, основанный на противопоставлении общего и индивидуального, своего и чужого, внешнего и внутреннего. Понятия родины и чужбины подвергаются переосмыслению в душе Ефимова, итогом чего становится мысль, составившая название романа, и то, что соответствует афоризму «дом там, где сердце».

Глава 2. Концептосфера хронотопа в художественно-философской системе книги Расула Гамзатова «Мой Дагестан»

2.1. Пространственно-временные контрасты как нарративная стратегия в свободном романе Р. Гамзатова

Как отмечает С.Х. Ахмедов в монографии «Художественная проза народов Дагестана» (1996), дагестанские прозаики второй половины XX века, такие как А.А. Абу-Бакар, Ф.Х. Алиева, Р.Г. Гамзатов, М-Р. Расулов, активно опирались в своем творчестве на опыт как традиционной (сюжетной), так и нетрадиционной (бессюжетной) прозы.

Об особенностях жанровой природы книги «Мой Дагестан» (1970) написано немало: в ее изучении мы опирались на труды Л. Антопольского, С. Ахмедова, К. Абукова, А. Вагидова, Э. Бальбурова, В. Дементьева, К. Султанова, в которых были освещены тематика, жанровое своеобразие и проблемы, поставленные в этом произведении, а также соотношение в нем лирического и эпического.

Эта книга столь своеобразна, что не поддается единому общепризнанному жанровому определению. Так, И. Гринберг в статье «Поэзия горской прозы» дал ей следующие определения: «книга по теории литературы», «творческая исповедь», «автобиография», «история дагестанской поэзии», «свод писательских высказываний», «фольклорный сборник». «Но прежде всего и более всего это, разумеется, художественная проза» [Гринберг, 1969: 12]. В своей книге «У очага поэзии» Л. Антопольский целый раздел «Не по книжным законам» [Антопольский, 1972: 262–289] посвятил анализу жанра этой книги. Автор отмечал, что Р. Гамзатов отступил от канонов литературоведения, когда написал свое произведение в свободной форме: «Что это? Очерк, очерковая повесть, «книга-песня», проза, совершенно тождественная лирике, – некий горский верлибр, заметки о жизни, автобиография-исповедь? Словосочетание «исповедальная проза» встречалось, пожалуй, чаще других» [Антопольский, 1972: 263].

К. Абуков писал: «Мой Дагестан» – такая проза, которая содержит, кроме лирического воспевания родного края и искренней исповеди, еще и полемику, публицистику, философские раздумья. В этой многогранности, многоликости, многозвучности и заключается оригинальность “Моего Дагестана”, его художественная неповторимость» [Абуков, 1978: 67]. Р. Гамзатов так размышлял о жанре «Моего Дагестана»: «Что это будет: рассказ, повесть, сказка, предание, легенда, раздумье или просто статья – я не знаю… Одни редакторы и критики скажут мне, что я написал не роман, не сказку, не повесть и вообще неизвестно что. Другие редакторы, что это и то, и другое, и третье, и пятое, и десятое… А я и не возражаю. Называйте потом, как хотите то, что выйдет из-под пера».

Мы склонны считать, что книга Р. Гамзатова – это свободный роман, в котором автор не ограничен жесткими рамками жанра и который позволяет ему экспериментировать с языком, структурой и сюжетом [Что представляет собой свободный роман и как он отличается от других форм литературы: https://www.girasole.by/7213.html]. В подобном романе могут переплетаться элементы разных литературных форм, в отличие от классического романа, где жанровые особенности выражены значительно более чётко, и автор придерживается заданных традиций жанра. В подобной гибкости состоит главное отличие свободного романа Р. Гамзатова; как показал анализ Гамзатовского текста, в нем присутствуют сцены, подчас не связанные между собой по времени и пространству, а также наблюдается отказ от привычных сюжетных архетипов, что делает повествованиетболее личным и уникальным. В этом смысле Р. Гамзатов спорит с так называмой “памятью жанра” [Смирнова: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=201001113], впрочем, не став первым в этом списке смелых «экспериментаторов» (вспомним, что уже первые три великих романа русской литературы («Евгений Онегин» А. Пушкина, «Мёртвые души» Н. Гоголя, «Герой нашего времени» М. Лермонтова) обладают сложной жанровой природой, не будучи только романами).

Книга Р. Гамзатова – наглядный пример того, что для современного романа характерно «интенсивное смешение жанров, обращение к метапрозе, расширение

жанровой памяти и усиление элементов внежанровости» [Современный роман — жанровые особенности: https://klauzura.ru/2023/09/sovremennyj-roman-zhanrovye-osobennosti/]. Такой набор черт напрямую воздействует на структуру текста, что проявляется в усложнении и фрагментации его пространственно-временной организации.

Р. Гамзатов – один из представителей так называемой метапрозы: «Метапроза – это направление в литературе, где центральной темой становится сам процесс творчества, исследуется природа текста и его свойства. Авторы-метапрозаики намеренно используют нарушение хронологии, смену ракурсов, прямые авторские комментарии, чтобы акцентировать искусственность мира произведения и привлечь внимание читателя к механизмам его создания. Подобные приемы служат для достижения иронии, саморефлексии, создания гипертекстуальных связей и других художественных эффектов» [Современный роман – жанровые особенности: https://klauzura.ru/2023/09/sovremennyj-roman-zhanrovye-osobennosti/].

Хорошо чувствуя актуальные историко-культурные тенденции современности, Расул Гамзатов в своем творчестве реализовал ключевые дискурсивные практики, присущие литературному процессу соответствующего исторического периода, – тенденцию к гибридизации жанров, использованию внежанровых форм, а также к популяризации нелинейных и фрагментированных моделей повествования.

Можно даже констатировать, что произведение Р. Гамзатова близко постмодернизму: как и для последнего, для книги «Мой Дагестан» характерны «игра с текстом, мета-рефлексия, использование множества стилей и жанров… но часто здесь они служат не для создания абсурдного или ироничного эффекта, а для более глубокого размышления о природе реальности» [Что представляет собой свободный роман и как он отличается от других форм литературы: https://www.girasole.by/7213.html].

При создании своей необычной прозы Р. Гамзатов использовал опыт национальной и русской, частично арабоязычной литературы. Сам автор в конце

книги называет ее «повестью о Дагестане» [Гамзатов, 1985: 285], и к этому определению можно лишь добавить «лиро-эпическая».

Необычна и жанровая природа этой книги, и ее композиция. В ней нет свойственных повествовательным жанрам компонентов, таких как пролог, завязка действия, развитие, кульминация, развязка, эпилог; нет сюжета как такового. Вместо этого акцент сделан на внутренний мир лирического героя и персонажей, их эмоциональные переживания. Отсутствие вышеперечисленного компенсируется обилием рассуждений, образов, различных описаний и самобытных изобразительно-выразительных средств.

«Мой Дагестан» можно считать главной книгой Гамзатовского творчества и признанием в любви к родному краю и соотечественникам. Она наполнена необычными образами, самобытными хронотопами. Оценивая перспективы своей новой книги, Р. Гамзатов в предисловии оперирует пространственно-временными категориями, сравнивая ее с туманным ущельем, в которое он никогда не заходил, а также с неоседланным конем и еще не вынутым из ножен кинжалом [Гамзатов, 1985: 4]. То есть с тем, что еще находится в самом зачатке, в самом начале свершения, и соответственно, имеет непредсказуемый даже для самого автора результат.

Книга для писателя сродни хронотопу возвращения («Книга моя – как возвращение в аул из далекого трудного пути» [Гамзатов, 1985: 210]). Это нематериальный, художественный способ вернуться в дорогие сердцу места и время – в родной дом, например («Я возвращаюсь домой… Я возвращаюсь из двухлетнего странствия» [Гамзатов, 1985: 210]). Промежуток между написанием двух произведений автор сравнивает с периодом, равным полету подброшенной вверх папахи, а также отдыху на меже, разделяющей два поля – уже вспаханное и еще не вспаханное. Так что литературный труд обретает в книге Р. Гамзатова вполне конкретные пространственно-временные очертания, а само писательство, столь возвышенное и тонкое по своей сути, приравнивается к «очень земному» занятию – пахоте: «Межа моя была похожа на долину между двумя аулами или на аул, стоящий на холме между двух долин. Межа моя была границей между

Дагестаном и всем остальным миром. Лежал я на своей меже, но не спал» [Гамзатов, 1985: 232]. Такое буквально пограничное положение (между реальным и ирреальным пластами) соответствует месту художника в культурной, духовной иерархии мира: он есть четкий маркер рубежа, символ этих непримиримых противоположностей, и одновременно их скрепа, проводник.

Автор объясняет выбор заглавия для своей книги опорой на содержание и поставленные цели, то есть почти математически точным соответствием «длины струны» «длине пандура» [Гамзатов, 1985: 20]. Объект Гамзатовского изображения и восхищения имеет вполне конкретные географические координаты и место на карте:

«Мой аул, мои горы, мой Дагестан. Вот гнездо моих дум, моих чувств и стремлений. Из этого гнезда вылетел, как оперившийся птенец, я сам. Из этого гнезда все мои песни. Дагестан – мой очаг. Дагестан – моя колыбель.

Тогда зачем долго думать? В горах сыну чаще всего дают имя деда. Книга будет твое детище, а ты сын Дагестана. Значит, имя ей – “ДАГЕСТАН”. Да и может ли быть более подходящее, более прекрасное и точное имя?» [Гамзатов, 1985: 20].

Параллельно автор акцентирует свою методологическую позицию, согласно которой Дагестан как культурно-исторический феномен не обладает дискретными географическими или иными параметрами границ, а также лишён свойства «последовательного плавного течения из века в век» [Гамзатов, 1985: 22]. Своё произведение он концептуализирует не в качестве научного трактата или дидактического пособия, но как акт художественной рефлексии, представляющий собой результат переосмысления фундаментальных основ исторических процессов, этнокультурной идентичности и семантического содержания концепта «Дагестан». Такой подход закономерен, так как Дагестан для каждого из его жителей общий и в то же время свой, пропущенный сквозь призму неповторимого, индивидуального опыта. Тот Дагестан, который в книге Р. Гамзатова, отражает субъективные представления его создателя, потому в названии акцентируется притяжательное местоимение «мой»: «Поэтому, чтобы

название книги было точнее, нужно назвать ее “МОЙ ДАГЕСТАН”. Не потому, что он мой по принадлежности, а потому, что мое представление о нем отличается от представления других людей» [Гамзатов, 1985: 22].

Лирический герой в исследуемой книге выступает как поэт и прозаик, ритор и воспитатель, публицист и политик, ученый и философ, – словом, в самых разнообразных амплуа. Его повествование – это поток сознания, где одна мысль стремительно сменяется другой, создавая ощущение естественности и изобильного разнообразия, но не хаоса. Мысли, эмоции, откровения приходят к автору «как гость в горах, без приглашения и без предупреждения» [Гамзатов, 1985: 12]. Но такая внезапность творческого вдохновения не подразумевает под собой сырого результата на выходе: скорее, наоборот, спонтанность обязывает героя к большей ответственности, постоянной внутренней готовности – непрерывному «духовному стоянию», как на бессменном боевом посту («Гость в горах всегда появляется неожиданно. Но он никогда не бывает неожиданным, никогда не застает нас врасплох, потому что гостя мы ждем всегда, каждый день, каждый час и каждую минуту» [Гамзатов, 1985: 12]).

Автор одинаково бережно относится к маленьким и большим «гостям-мыслям» и, подобно радушному дагестанскому хозяину, не спрашивает «пришельцев», откуда и почему они прибыли: задача писателя – встретить гостя «на пороге», провести его «поближе к огню» и усадить «на подушки» (обратим здесь внимание на целую череду знаковых пространственных образов, благодаря которым понятийные категории обретают свои материальные эквиваленты, закрепляясь/заземляясь подобным образом в реальности: это тот прием, к которому Р. Гамзатов прибегает на протяжении всего своего повествования). Можно отметить особую изобразительную яркость Гамзатовского текста, ориентирующую читателей на активное созерцание и как результат – вживание в пространственно-временную реальность его творения.

«Мой Дагестан» Расула Гамзатова – это сплошь аллегории и символы, иносказания. Высокая частота их употребления в этой книге несколько нивелирует их необычность, превращая их из средств выразительности в

привычный для автора язык изложения. Так, например, рассуждая об орлах и чайках, воспевающих кто горы, а кто – море, автор сравнивает их с литературными деятелями-приспособленцами, которые «сегодня делают то, что выгодно делать сегодня, а завтра будут делать то, что будет выгодно делать завтра» [Гамзатов, 1985: 67]. То есть они не служат, а «прислуживают» Времени, всегда держа нос по ветру. Такие «художники» компрометируют саму идею высокого служения и идею о необходимости идти в ногу со своей эпохой, с современностью.

Особое внимание Р. Гамзатов уделяется языку: здесь присутствуют элементы публицистического и разговорного стиля, эпитеты, ассоциации и метафоры, которые создают более доверительную атмосферу общения писателя и читателя. Строя свою прозу по принципам поэзии, Р. Гамзатов часто употребляет приемы и средства, больше характерные для последней, – например, анафору. Подчас сходство с лирикой усиливается, помимо этого, и благодаря разбивке привычного для прозы абзаца на отдельные абзацы, наподобие стихотворных строф. Это свидетельствует об игре автора и с визуальной сферой – он явно озабочен тем, как будет выглядеть, как будет заполняться пространство белого печатного листа:

«Говорят: пусть уходит жена от джигита, у которого нет коня.

Еще говорят: пусть уходит жена и от того джигита, у которого нет седла или плети для коня.

Говорят: не пытайтесь кормить орла сеном, а осла мясом.

Говорят: и красивый дом может рухнуть, если стены у него непрочные.

Говорят: приснилось курице, что она орлица, – полетела со скалы и сломала крылья» [Гамзатов, 1985: 41].

Это «говорят» – отсылка к безличному коллективному источнику – скорее, к народу в целом, и повторение данного слова интенсифицирует ощущение множественности, растиражированности цитируемых утверждений. Кроме того, анафорический повтор характерен и для оратора, стремящегося убедить в чем-то публику («повторенье – мать ученья»). Потому, наверное, для большей

достоверности автор порой наряду с анафорой и абзацным членением прибегает даже к нумерации, придавая пространству художественного текста и своим поэтическим доводам строгую математическую систематизированность, – вернее, создавая иллюзию таковой, что усиливает иронический контекст:

Горцы говорят: «Чтобы узнать настоящую цену человеку, надо спросить у семерых.

1. У беды.
2. У радости.
3. У женщины.
4. У сабли.
5. У серебра.
6. У бутылки.
7. У него самого» [Гамзатов, 1985: 284].

Столь же привычным для данной книги становится употребление и эпифоры. Например, в следующем отрывке ведется повествование от лица Поэзии, которая заявляет о своем месте в жизни поэта, своем тотальном присутствии везде и всегда, а также способности пронзать любые пространства и эпохи путем многократного утверждения «я был там». Эта конечная фраза, словно печать, резолюция, закрепляет все заявленное, придавая ему почти юридическую силу: «Когда снимали чохто с Паити из аула Анди, я был там. Когда похищали Мариам, перекинув ее через седло скакуна, я был там. Когда Жанна д'Арк обнажала свой меч перед воодушевленным ею войском, я был там. Когда человек, придумав себе крылья, прыгнул с колокольни, я был там. Когда Магеллан или Колумб поднимали паруса, я был там. Когда писалась “Сикстинская мадонна”, я был там» [Гамзатов, 1985: 174].

Активно используются в анализируемом произведении также антитезы и антонимы, которые не столько противопоставляют различные явления, сколько сближают («И маленькие дети видят большие сны» [Гамзатов, 1985: 6]). Особенно любит автор развернутые противопоставления, рисуя разнообразие жизни, ее

различные грани с помощью ярких контрастов, в том числе контрастных отрезков времени:

«Оружие, которое понадобится один раз, нужно носить всю жизнь.

Стихи, которые будешь повторять всю жизнь, пишутся за один раз» [Гамзатов, 1985: 6].

Определенные образы со значением времени и пространства порой выступают у Р. Гамзатова в качестве контекстных антитез, как, например, ущелье и небо, кончик пера и горные потоки и др.:

«Капелька чернил на его конце не может вобрать в себя и большие плавные реки, и грохочущие горные потоки, и судьбы мира, и судьбу одного человека…

Говорят:

– Где ты родился, орел?

– В тесном ущелье.

– Куда ты летишь, орел?

– В просторное небо» [Гамзатов, 1985: 13].

Противопоставляет автор и представителей разных топосов (деревни и гор), а также разных видов искусства (музыки и поэзии) – Абуталиба Гафурова и Готфрида Гасанова. Однако их территориальная близость (они соседи по дому) свидетельствует, скорее, об обратном – об условности и надуманности большинства полюсов. Абуталиб, однако, видит в своем земляке зеркально противоположную личность, находя различия и в местах их обитания (географический критерий), и в орудиях ремесла, и в характере их окружения, и даже в употребляемой пище. Поэт объяснял, что их различия коренятся в самой их природе: он сам был порождением гор, тогда как его оппонент – дитя равнины. Даже их папахи были разными, и, вероятно, так же различалось и их мышление. Абуталиб называл себя сыном своей земли, а Готфрида – сыном своего ремесла. Непримиримы были и их вкусы: композитору Гасанову было чуждо звучание зурны и народных напевов, тогда как Абуталиб не выносил фортепиано и симфонической музыки. Даже их бытовые привычки не совпадали: Абуталиб покупал всё на базаре, а Готфрид – в магазинах; их графики были

противоположны – один творил, пока другой спал. И даже в любви к цветам они расходились: композитор предпочитал ухоженные городские клумбы, а сердце поэта принадлежало диким цветущим травам на высокогорных лугах [Гамзатов, 1985: 140].

Из этой антитезы вырастает и другая, основополагающая для данной книги антитеза «свое/родное – чужое». Этим критериям уделяется ключевое значение, это тот базис, на котором выстроено все здание Гамзатовского творчества, все его представления о прекрасном и талантливом. Автор, согласно своим понятиям о своем и чужом, разделяет и одновременно сближает, например, дагестанца и в целом человека XX века, свой «аварский, дагестанский дом» – и весь мир. В этом свете закономерно, что антитезы у Р. Гамзатова порой соседствуют с оксюморонами, как в следующем разговоре поэта с поэзией:

«– …Мне одна секунда и мне тысяча веков. Во мне наивность ребенка, страсть безумного юноши, мудрость старца. У меня нет возраста. Я костер, который не может погаснуть. Я песня, которую никто не может спеть до конца. Я полет, который никто не в силах завершить. Я очень далеко от тебя, и я в тебе самом. Носить меня – радость и наслаждение, и носить меня – горькие муки…» [Гамзатов, 1985: 174].

Оперируя пространственными категориями, автор демонстрирует красочные примеры гипербол и литот на тему «маленькое и большое», истоком которой, по сути, является тема малой и большой родины. Анализируя геополитический статус Дагестана в глобальном контексте, автор прибегает к диалектике масштабов, оперируя бинарными категориями «малое» и «большое». В качестве методологического инструментария используются реминисценции из исторического дискурса (афоризм Шамиля о пуле, поражающей крупное судно) и автоцитирование поэтических текстов о способности сердца аккумулировать макрокосм чувств [Гамзатов, 1985: 256]. Такая антиномия находит развитие и в риторической конструкции, где глобальное пространство метафорически представлено как «блюдо», а субъект осмысления – как «ложка»: «Мир – большое

блюдо, а ты лишь маленькая ложка. Не слишком ли она мала для такого блюда?» [Гамзатов, 1985: 255].

В то же время в своей любви к родине он не замыкается в узких рамках, глядя на огромный мир сквозь призму своих индивидуальных духовных и национальных особенностей. «С темой Родины можно столкнуться в главе “Тема”. Однако надо отметить, что Р. Гамзатов стремится передать образ не только родного села, но и всего мира, таким образом представить Родину с открытым пространственным форматом. Поэт делает акцент на прозрачность и открытость границ своего творчества. “Я не хочу все явления мира искать в моей сакле, в моем ауле, в моем Дагестане, в моем чувстве родины. Наоборот, чувство родины я нахожу во всех явлениях мира и во всех его уголках. И в этом смысле моя тема – весь мир” [14, с. 76]. И опять писатель показывает безграничность пространства своей книги: он говорит о Сантьяго, Японии, Непале» [Рамазанова, 2020: 305].

Точкой отсчета в системе координат – в общей системе ценностей, имеющей физическое, географическое выражение, – для автора служит самое сердце Советского Союза – Кремль. В художественной топографии Р. Гамзатова Московский Кремль репрезентируется как сакральный локус, маркирующий начало географического пространства [Гамзатов, 1985: 27]. Микрокосм родового очага – еще одна точка отсчёта в системе миропонимания автора. Эта бинарная оппозиция находит метафорическое воплощение в образе двукрылой птицы и двухструнного пандура, синтезируя государственную идеологию («коммунизм») и этнокультурную идентичность («чувство родины») [Гамзатов, 1985: 27].

В рамках предложенной Р. Гамзатовым парадигмы дихотомия «малый Дагестан / макрокосм мира» преодолевается через диалектическое единство, выраженное метафорой «два ручья, сливающиеся в единый поток» [Гамзатов, 1985: 69]; эта метафора демонстрирует сопряжение локального и глобального в авторской картине мира. Радость или горе, родившись в одном из этих потоков, непременно отзывается в другом, то есть невозможно расчленить и обособить два этих хронотопа. Р. Гамзатов пишет: «Нет, Дагестан – это не просто

географическое понятие. У него есть свое лицо, свои желания, своя мечта. Есть общая история, общая судьба, общие горести и радости. Разве боль в одном пальце не касается другого пальца?» [Гамзатов, 1985: 332]. Точно так же автор не считает возможным делить прошлое и настоящее Дагестана, выделяя что-то одно и замалчивая другое. Объясняет он это так: «Для меня есть один Дагестан, который прожил тысячелетие. Его прошлое, настоящее и будущее слились для меня воедино. Не могу дробить его на разные времена» [Гамзатов, 1985: 90].

Настоящим гимном звучит обращение поэта к родному Цада. Автор сравнивает его с другими местами огромного мира («Миру, видишь ли, нет конца...» [Гамзатов, 1985: 10]), но только этот маленький дагестанский аул заставляет биться скорее его сердце. Как и его отец Гамзат Цадаса, поэт постоянно сравнивает другие места, в том числе Москву, с родным аулом и в который раз убеждается в своей любви к последнему: «Он любил свой Цада и не променял бы его на все столицы планеты» [Гамзатов, 1985: 9].

Поэт считает, что у него две родины: Дагестан и Россия, которая «воспитала, окрылила, вывела на широкий путь, показала неоглядные горизонты, показала весь мир» [Гамзатов, 1985: 40], то есть стала проводником в большой мир. Обе свои родины Р. Гамзатов признает своими матерями, перед которыми он в сыновнем долгу.

Пространство малой родины у Р. Гамзатова всегда соотносится с большой Родиной, будучи частью целого. Потому так органично в позиции автора сочетаются верность своей малой родине и космополитизм: в любом краю он чувствует себя представителем своей земли. В то же время в республику он возвращается как «специальный корреспондент общечеловеческой культуры, как представитель всей нашей страны и даже всего мира» [Гамзатов, 1985: 17]. Творчество помогает преодолению всех физических и нематериальных границ; по Р. Гамзатову, это единственное средство объединения наций без потери своего неповторимого лица:

«Я родился в песенном доме, в песенном Дагестане, в песенной стране России, в песенном мире… Если бы у Дагестана не было песен, то никто не знал

бы его так, как знает сегодня. Был бы Дагестан как заблудший тур. Но по крутым горным тропинкам наша песня вывела нас в большой мир, приобрела нам друзей» [Гамзатов, 1985: 382].

Для поэта другие страны – только повод вспомнить о родине, оценить их сходство и различия. Но автор понимает, что нет смысла сравнивать Дагестан с другими странами: «Ему хорошо на своем месте» [Гамзатов, 1985: 253]. Маленькие размеры республики по горизонтали с лихвой компенсируются ее размерами по вертикали; Дагестан устремлен ввысь в прямом и переносном смыслах, и покорить его высоту не так-то просто: «Ты говоришь, что моя земля маленькая, а твоя большая? – спрашивал андиец у одного человека. – Тогда давай поспорим: чью землю скорее обойдем пешком, я твою или ты мою? Погляжу я, как ты будешь взбираться на наши вершины, как будешь карабкаться на наши скалы, как будешь ползать по нашим ущельям, как будешь кувыркаться в наши пропасти!» [Гамзатов, 1985: 253.] В то же время географическое положение Дагестана позволяет его обитателям смотреть на остальной мир с самых высоких вершин, то есть наделяет очень большим кругозором в прямом и переносном смысле. Отсюда «хорошо смотреть на мир, чувствуя под ногами родную землю» [Гамзатов, 1985: 253].

«Дагестан рассматривается в книге Расула Гамзатова в диалектической связи со всем миром» [Рамазанова, 2017: 57], – не только сквозь призму Дагестана поэт смотрит на мир, но и сквозь призму целого мира автор оценивает свою родину. Как он пишет, Дагестан теперь увидел «весь мир будто через маленькое окошечко в крепостной стене. Он сам слился теперь со всем огромным миром, принеся в него свои обычаи, нравы, песни, свое достоинство» [Гамзатов, 1985: 28]. То есть это процесс взаимовлияния большого и малого, целого и части, где одно обогащает другое независимо от своих размеров, подобно взаимосвязи реки и океана, в который она впадает. Автор ищет адекватную метафорическую репрезентацию для концептуализации Дагестана и выражения исторической судьбы региона. В итоге он генерирует следующую семиотическую модель: «Маленькое окно, открытое на великий океан мира»; или еще короче: «Маленькое

окно на великий океан» [Гамзатов, 1985: 29]. Эта метафора – актуальный, хотя и подлежащий дальнейшему совершенствованию способ концептуализации этнокультурного пространства.

Хронотоп Дагестана равен хронотопу всего мира; это всеобъемлющий хронотоп, который включает в себя «везде» и «всегда»:

«– Где твой Дагестан? – спросили у одного андийца.

Андиец растерянно оглянулся вокруг.

Этот холм – Дагестан, эта трава – Дагестан, эта река – Дагестан, этот снег на горе – Дагестан, это облако над головой, разве оно не Дагестан? Тогда и солнце над головой разве не Дагестан?

– Мой Дагестан – везде! – ответил андиец» [Гамзатов, 1985: 251].

Закономерно, что с интеграцией республики в мир масштабировались и ее цели и ориентиры, а также зона ответственности. Исследователи творчества Р. Гамзатова отмечают, что в его произведениях находит отражение концепция расширения мировоззренческих горизонтов дагестанского общества. Как указывает сам автор, «за эти годы и десятилетия расширились не только границы наших кладбищ, но и границы наших представлений о жизни и о море» [Гамзатов, 1985: 39]. В книге Р. Гамзатова последовательно отражается позиция гражданской ответственности, экстраполируемая с регионального уровня на национальный и глобальный масштабы. Такая мировоззренческая установка, характеризующаяся гиперответственностью и осознанностью, интерпретируется автором как императив современной ему исторической эпохи: «Двадцатый век. Нельзя жить иначе» [Гамзатов, 1985: 39].

Если раньше войны шли «из-за пяди земли между полями двух горцев», потом – «из-за пяди земли на границах великой Страны Советов», то теперь Дагестан борется «за мир во всем мире» [Гамзатов, 1985: 267]. Вообще, исследуемое произведение, по сути, адресовано современным россиянам, понимающим неизбежность глобализации, но не готовым ради нее отказаться от своей национальной идентичности. В понимании Р. Гамзатова, человек немыслим без отнесения себя к определенным группам и сообществам: идентичность

отражает приверженность человека к определенным ценностям, социальным представлениям, традициям, что напрямую влияет на его мышление, поведение, жизненные стратегии в целом.

Антитеза «свое и общее» – своего рода продолжение предыдущих полярностей. Начиная с темы индивидуальных и коллективных хозяйств, сопротивления горцев переменам и заканчивая приобщением их земель, их родины – к одной общей, большой Родине. Аргументы земляков Р. Гамзатова звучат порой очень убедительно, предвосхищая будущее противостояние глобализму, которое своим «побочным эффектом» имело поглощение малых народностей и их самобытной культуры: «”Разве мало на свете общего, – говорили они. – Небо – общее, солнце – общее, дождь, снег, весна, река, дорога, кладбище. Хватит общего. Остальное пусть будет у каждого свое”» [Гамзатов, 1985: 262]. Признавая свою принадлежность общим хронотопам, воплощающим в себе универсальные ценности, горцы вместе с тем отстаивают свое право на нечто личное, уникальное, так что история с колхозами в контексте всей книги Р. Гамзатова выглядит не столь однозначной, хотя и была написана в советское время.

Поэзия, творчество являются той преобразующей силой, что одухотворяет материю, придает ей смысл: без поэзии «горы превратятся просто в нагромождение камней, дождь превратится в неприятную воду и лужи, солнце превратится в небесное тело, излучающее тепловую энергию» [Гамзатов, 1985: 100]. Поэзия – душа, которую ничто не может заменить: без нее время и пространство так бы и остались просто физическими категориями, сухими и безжизненными. В поисках более точного определения поэзии и таланта автор подбирает порой противоположные понятия, что показывает в который раз широкий диапазон этих категорий: «Ты счастье или беда, ты награда или наказание? Ты красота, созданная, чтобы люди мучились из-за нее, или муки, в которых рождается красота? Или ты дитя времени и событий?» [Гамзатов, 1985: 173].

Наиболее подходящим определением для поэзии оказывается не поднебесье, как можно было бы ожидать, но очень приземленный и трудоемкий пространственный объект – пашня, обильно политая потом и кровью. Пашню автор понимает предельно широко – как поле деятельности, которое охватывает «все времена и все земли» [Гамзатов, 1985: 6]; «Умы и души людей – вот поле моей битвы, вот поле моих сражений и побед, вот поле моих свершений» [Гамзатов, 1985: 174] (почти по Достоевскому). Р. Гамзатов, как представляется, умышленно «заземляет» свое представление о поэзии, что подчеркивает ее злободневность, способность живо откликаться на насущные, «негероические» проблемы. Образ вспаханного поля появляется в книге не раз; так, старики якобы поучали поэта в ходе написания книги: «”Обо всем могут рассказать только все. А ты расскажи о своем, тогда и получится все. Каждый построил только свой дом, а в результате получился аул. Каждый вспахал только свое поле, а в результате вспаханной оказалась вся земля”» [Гамзатов, 1985: 233].

Автор также находится в поиске конкретных истоков таланта и вновь он выбирает из двух вариантов – земля или небо («Или, может быть, он сын земли и неба?» [Гамзатов, 1985: 156]). Пытаясь придать максимально реалистичные черты этому неосязаемому понятию, поэт ищет его буквальное «место локации» на «карте» человеческого тела («Неизвестно также, где он помещается в человеке: в сердце, в крови, в мозгу? [Гамзатов, 1985: 156]) и то, что его питает, постепенно подводя читателя к представлению о таланте как об итоге бесценного человеческого опыта. То есть талант – это почти всегда продукт преломления, осмысления пройденных временных и пространственных рубежей.

В своей книге Р. Гамзатов не раз сопоставляет поэзию и прозу. Проза, как известно, считается показателем зрелости литературы, возникая во всех культурах мира, как правило, позднее, чем поэзия. Поэтому проблема прозы и поэзии, их единства и отличия остается по-прежнему актуальной. В этом смысле книга «Мой Дагестан» стала художественным компромиссом между данными литературными родами, что и сделало ее столь оригинальной, ни на что не похожей. Знаковыми являются те рассуждения автора, где проза и поэзия рассматриваются в

горизонтальной и вертикальной плоскостях – в своем неизбежном противопоставлении и одновременно в перспективе неизбежного пересечения в определенной точке. Также два этих рода у Р. Гамзатова коррелируют с положением на временн***о***й, автобиографической шкале, будучи напрямую зависимыми от степени зрелости художника. По мнению Р. Гамзатова, художественная проза способна преодолевать значительные дистанции, тогда как поэзия достигает больших высот. Прозу можно сравнить с массивным лайнером, способным совершить кругосветное путешествие, в то время как поэзия подобна скоростному истребителю – она взмывает в зенит и мгновенно настигает прозаический «самолёт», как бы высоко тот ни находился. Стихотворство – это полёт на скакуне, а прозаическое повествование – неспешная ходьба пешком; пешком можно пройти дальше, верхом – добраться быстрее. О том, что можно выразить словами, – расскажут прозой; о том, что не поддаётся описанию, – положат на песню. «Молодость пусть поет, а мудрость пусть говорит прозой» [Гамзатов, 1985: 108].

Таким образом, свободный роман позволяет Р. Гамзатову соединять в себе элементы разных литературных родов, жанров и традиций, а также экспериментировать с разными идеями и подходами. Такое отступление от строгих правил и канонов, несомненно, дает дагестанскому автору возможность для большего самовыражения.

2.2. Семиотика ключевых пространственных доминант и природных стихий в книге «Мой Дагестан»

Повторяется в исследуемой книге, подобно лейтмотиву, хронотоп дороги, которая, как известно, начинается с другого символичного хронотопа – порога. Таким порогом для писателя становится предисловие, вступление к книге, позволяющее должным образом подготовиться к долгой и трудной дороге – повествованию («…В моих горах есть обычай – всадник не вскакивает в седло около порога сакли. Он должен вывести коня из аула. Наверно, это нужно, чтобы

еще раз подумать о том, что он оставляет здесь и что ожидает его в пути» [Гамзатов, 1985: 2]).

Пограничным является также положение самой республики между Азией и Европой, чьи «руки» словно соединились на ее маленькой земле; это словно обязывает ее выполнять пацифистскую функцию, призывать к компромиссу. Такое расположение Дагестана порождает образ моста меж двух берегов – символ согласия и примирения. Так, сын Шамиля Джамалутдин, раздираемый любовью к своей малой и большой Родине, мечтает «построить мост над этой могучей рекой, соединить оба берега, заменить жестокость войны, бессмысленные убийства дружбой, лаской, жизнью» [Гамзатов, 1985: 373]. Причем единственный путь к воссоединению в его представлении лежит через культурные, творческие связи.

Свое расположение на временн***о***й/жизненной шкале автор соотносит с дорогой: он считает, что он «на середине пути», но с оговоркой, что «ближе ко второй точке, потому что несказанное слово мне дороже всех уже сказанных слов» [Гамзатов, 1985: 4] (почти как в «Silentium» О. Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись…» [Мандельштам: https://www.culture.ru/poems/41650/silentium]). Можно констатировать, что во второй половине жизни, ближе к финалу, приоритеты и ориентиры автора сильно меняются: на чаше весов начинают перевешивать духовные категории, не воплощенные в материи, в том числе в материи слова.

Свою дорогу жизни поэт определяет как порой каменистую, крутую и опасную, но не такую кривую, какую выбирают себе «змеи», привыкшие проползать сквозь дырки и щели: «Пусть эта дорога будет. Но не хочу извиваться на ней из стороны в сторону, как змея… Я человек ведь, а не змея. Я люблю высоту, чистоту, я люблю прямые дороги» [Гамзатов, 1985: 207]. Это декларация своего жизненного кредо, и выражена она с помощью именно хронотопа. Как рассказывает автор, в свое время он следовал проторенной тропе своего отца, но мудрые земляки посоветовали ему искать «другую, свою тропинку» [Гамзатов, 1985: 19]. «Новый путь» превратился в продолжительное и сложное испытание, однако именно он позволил сыну знаменитого отца начать собирать «свои цветы

для своего букета» [Гамзатов, 1985: 19]. Важно отметить в связи с этим хронотопом, что стихотворениям Р. Гамзатова, по его признанию, «открыли дорогу» его переводчики, которые «перевели их через бурные реки, через высокие горы, через толстые стены, через пограничные посты и через самые прочные границы – через границы другого языка: через глухоту, через слепоту, через немоту» [Гамзатов, 1985: 220].

Р. Гамзатов всех горцев называет «вечными путниками» [Гамзатов, 1985: 257]. Отличает их испокон веков умение проложить «дорогу друг к другу», сделав все возможное для того, чтобы разные языки не разъединяли, а объединяли [Гамзатов, 1985: 322]. Одни горцы отправляются в путь за богатством, другие – за славой, третьи – за правдой. «Самая длинная, бесконечная дорога» оказалась у тех, кто искал правды: они тем самым обрекли себя «на вечное пребывание в пути» [Гамзатов, 1985: 257]. Сам поэт относит себя именно к этой категории вечных странников, для которых дорога и поэзия становятся постоянными спутниками.

Динамизм книги Р. Гамзатова заключается не только в выше названном, но и в том, что ее содержание в целом наполнено мыслью и движением. Поэзия как категория вневременная не ведает графиков и расписаний, потому сопровождает автора всегда («Всегда со мной моя сестра-Поэзия. Ни на минуту мы не разлучаемся с ней. Даже во сне я иногда сочиняю стихи или вспоминаю свои уже написанные стихи, или читаю стихи других поэтов» [Гамзатов, 1985: 101]).

Вообще, поэзия, как и любой вид искусства, – вне времени и пространства: художник мыслит, как правило, глобально, что, в свою очередь, не исключает в нем национальных, этнических и иных особенностей: «Если бы я задумал написать драму, то местом ее действия был бы весь Дагестан, аулы, города, а также все страны и весь мир. Декорациями были бы горы, небо, живые реки, море, земля. Временем действия – прошедшие века, настоящий день и все будущее; тысячелетия я перемешивал бы с мгновениями» [Гамзатов, 1985: 108].

Начало и конец дороги – это дом: это малый мир, обусловленный человеческими потребностями, проекция внутреннего бытия своего хозяина.

Однако великие сюжеты, как правило, начинают реализовываться, согласно концепции Р. Гамзатова, только тогда, когда человек покидает свое гнездо, движимый желанием выйти за привычные физические пределы (пределы дома, города, страны). Потому лирического героя книги «Мой Дагестан» характеризует устремленность вовне, к новым открытиям, к расширению пространственных границ бытия и сознания.

«Образ дома мы встречаем и в эпиграфе, и в “Предисловии”. Образ сакли и дома не выступают синонимами: дом – понятие более широкое, это не просто место, где ты живешь, но и твоя родина. За ними следует аул» [Рамазанова, 2020: 304]. В фольклорной модели дом представляет собой интегрирующее звено в отношениях человека и мира. Дом как олицетворение вещного мира человека связывает его внутреннее пространство с внешним миром. «Писатель сравнивает себя с птицей, пожелавшей отдохнуть на крыше сакли» [Рамазанова, 2020: 304].

Позиция дома, символизирующая границу, как и порог, близка классическому противопоставлению реального и идеального, реального и отраженного, то есть это хронотоп перехода между мирами. У Р. Гамзатова к этим значениям прибавляется значение границы между разными возрастными этапами – незрелым и зрелым. Кроме того, дом понимается им предельно широко – как весь Дагестан, который, подобно человеку, тоже проходит разные биографические рубежи. В аварском языке, как отмечает Р. Гамзатов, термин «ригь» обладает двойственной семантикой, объединяя понятия «возраст» и «жилище». Для автора эти значения синтезируются в единый концепт: зрелый возраст неразрывно связан с обретением собственного кровли. Если расширить эту метафору до макроуровня, можно утверждать, что Дагестан, достигнув стадии зрелости, закономерно обрёл своё «законное и твердое место под солнцем» [Гамзатов, 1985: 251].

Культурным «домом» Расула Гамзатова стали национальные истоки, фольклор и литература, которые по мере развития его художественного мастерства обретали все более отчетливые индивидуальные черты, характеризуясь преодолением национального барьера. Такие изменения в

идиостиле стали результатом понимания Р. Гамзатовым веяний своего времени: обязательным условием духовного здоровья нации он считает расширение горизонтов и освоение культурных ценностей уже всего человечества. Это не означает вместе с тем отрыва от своих корней: так, описывая поэта, который на конгрессе выступил от лица всех наций и всех стран, не представляя своего родного народа, Р. Гамзатов сильно усомнился в правильности такой позиции, которая для него сродни возможности иметь сразу двух родных матерей. Безусловно, на поэтах лежит ответственность за судьбы всего мира, однако личность, утратившая связь с родной землёй, не способна быть полномочным представителем всего человечества. Подобный индивид напоминает Р. Гамзатову человека, покинувшего отчий дом, вступившего в брак на чужбине и начавшего называть тёщу матерью: «Я не против тещ, но нет мамы, кроме мамы» [Гамзатов, 1985: 16].

В исследуемом произведении фигурируют три важных образа – вода, огонь и земля. Родина для Р. Гамзатова ассоциируется с матерью, которая, как и другие горянки, поддерживала огонь в очаге, а когда носила в дом воду, то приговаривала: «Отец у Дагестана – огонь, а мать – вода» [Гамзатов, 1985: 24]. С образами воды, родины связан образ родника в книге Р. Гамзатова. Для поэта, имеющего крестьянские корни и сохраняющего в своем творчестве приверженность сельской тематике, это вполне объяснимо. Ведь родной аул ассоциируется у него, в первую очередь, с его родниками, горами и т. д. Соответственно этот образ вызывает у автора воспоминания о родине, матери, разных источниках вдохновения. Об отождествлении живительного родника и отчего гнезда свидетельствует следующее торжественное обращение поэта:

«Цада! Я брожу по твоим полям, и утренняя холодная роса омывает мои усталые ноги. Даже не в горных ручьях, а в родниках умываю я свое лицо. Говорят, если уж пить, то пить из источника. Говорят также – и мой отец это говорил, что мужчина может стать на колени только в двух случаях: чтобы напиться из родника и чтобы сорвать цветок. Ты, Цада, мой родник. Становлюсь на колени, припадаю губами и жадно пью из тебя» [Гамзатов, 1985: 11].

Кроме того, будучи источником чистой питьевой воды и, следовательно, символом самой жизни, родник также олицетворяет связь с предками и традициями. Недаром в Дагестане столько родников и колодцев, носящих имена героев: родник Али, родник Омара, колодец Хаджи-Мурата, родник Махмуда и др. Так что исследование этого образа позволяет глубже понять представления писателя о личностной и коллективной идентичности. Р. Гамзатов приводит легенду о том, что Шамиль при нападении врага приказывал прежде всего защищать аульский родник: это был последний рубеж, уступить который означало проиграть. Кроме того, автор приводит следующие народные проклятья и пожелания:

«Горское проклятье гласит: “Пусть подохнет конь у того человека, который опоганил родник”. И еще. “Пусть высохнут все родники вокруг твоего дома”. А вот похвала горцев: “Должно быть, хороший народ в этом ауле: родник и кладбище держат в порядке, в чистоте”» [Гамзатов, 1985: 240].

Образы водной стихии относятся к числу наиболее любимых Р. Гамзатовым, что неудивительно, ведь вода и в образно-мифологической сфере, и в повседневном быту является эквивалентом самой жизни. Вода и соответствующие гидрообразы в культуре разных народов имеют сакральный статус, обладают возрождающей, очищающей, оберегающей функциями. Вода – это некий пространственный код, часто соотносимый с поверхностью бумаги, на которую творец наносит определенные знаки. Эта стихия часто имеет устойчивые, повторяющиеся эпитеты, не всегда обладающие визуальной характеристикой. В таких свойствах воды, как гибкость, приспосабливаемость и вместе с тем настойчивость, проявляются текучесть и переменчивость самой жизни в противоположность необратимой неподвижности смерти. Кроме того, водные образы в книге Р. Гамзатова содержат элементы автобиографизма, ассоциируясь с его воспоминаниями о родине, о прошлом.

Дождь также является излюбленным символом художественного мира Р. Гамзатова. Дождь часто соотносят со слезами, очищающими землю и душу; он олицетворяет грусть и лиричность, ощущение одиночества, являясь и частью

мифопоэтической картины мира, и элементом автобиографического пейзажа. Помимо того, что люди всегда селились у воды, что было продиктовано рациональными соображениями, между человеком и водой всегда существовала особая мистическая связь, о чем не раз писал и Р. Гамзатов. Вода традиционно ассоциируется с эмоциями, с бессознательным (подсознанием), а также с женским началом, плодородием. Будучи колыбелью почти всех земных форм жизни, вода вместе с тем знаменует и их финал (вспомним мотив всемирного потопа). У Р. Гамзатова мы видим пример «антипотопа» – засухи, которая также несет погибель всему живому:

«Солнце продолжало палить. Оно утюжило наш Дагестан, словно горячим утюгом. Солнце порождало печаль. Мы так и звали его – печальное солнце. И лежала земля под печальным солнцем сотни, тысячи лет. Если взять Европу, то больше всего солнечных дней падает на дагестанский аул Гуниб. И мой аул Цада тоже не уступает ему. Да и другие аулы. Не зря их называют “жаждущими воды”» [Гамзатов, 1985: 243].

Недаром самым радостным днем в жизни отца поэта становится тот день, когда в ауле провели воду.

Важным элементом самоидентификации дагестанцев является Каспийское море. Р. Гамзатов пишет: «Кто кем гордится: горцы морем или море горцами» [Гамзатов, 1985: 285]. Море – устойчивый символ в пространственном измерении поэтики Р. Гамзатова. Этот топос изначально обладает большим художественным потенциалом, предполагая высокий уровень живописности, разнообразных коннотаций. Море присутствует у дагестанцев в фольклоре, разных видах художественного творчества, отражающих их самобытность и ментальность.

Морская бездна может выступать и как метафора опасности, тревоги: океан представляется поэту микрокосмом всего мироздания. Его штормовое состояние символизирует глобальную нестабильность, тогда как штиль ассоциируется с абсолютным покоем, царящим повсюду [Гамзатов, 1985: 269]. Море, в трактовке писателя, есть один из основных эталонных критериев, универсальное мерило как для абстрактных понятий, так и для вполне земных вещей – например, для оценки

количества удоя коровы. С помощью моря можно оценить самые разные стороны бытия – зрительную, звуковую, чувственную, философскую и др.:

«Про яркий цвет говорим – как море.

Про сильный шум говорим – как море.

Про широкие поля ржи говорим – как море.

Про глубину мудрости и души говорим – как море.

Даже про чистое небо и то говорим – как море» [Гамзатов, 1985: 269].

По своему масштабу и мощи с морем могут соперничать разве что горы («У кого есть море, тот живет красиво, богато. Красивее моря могут быть горы, но и они у нас есть» [Гамзатов, 1985: 271]). Являясь очевидно зрительно-описательным элементом окружающей действительности, море одновременно тесно связано с лирическим субъектом, оно очеловечивается под воздействием этого переплетения. Р. Гамзатов называет Каспий рыбаком, нефтяником, тружеником с суровым характером. Так что лирический герой и море, представленное в интерпретации Р. Гамзатова как живая субстанция, дополняют друг друга, образуя одно эмоциональное целое. Потому автор постоянно соотносит его с людьми:

«Мне кажется порой, что это чушь,

Что старый Каспий обмелеть не может,

Процесс мельчанья некоторых душ

Меня гораздо более тревожит» [Гамзатов, 1985: 273].

Закономерно, что Гамзат Цадаса говорит о море как об одушевленном лице, способном хранить в своих глубинах многие тайны и делиться ими только с посвященными. Ведь у моря свой хронометраж, и оно занимает в буквальном смысле значительное место в общемировом пространстве, будучи распростертым вширь и в глубину: «Мой отец говорил: слушая море, научись понимать, о чем оно говорит. Оно много видело, много знает» [Гамзатов, 1985: 272].

Помимо воды, базовой ценностью для Дагестана Р. Гамзатов провозглашает огонь: стихии огня и воды выступают символическими знаками, запечатлевшими

акт творения дагестанской земли [Гамзатов, 1985: 249]. Дагестан в этом смысле не оригинален, так как с древности и по настоящее время незыблемым является следующий принцип: без воды нет жизни, а без огня нет культуры. Как отмечает Гамзатов, вода и огонь сопутствуют друг другу; «очаг – это сердце дома, а родник – сердце аула» [Гамзатов, 1985: 241]. «Горы просят огня, а долины просят воды. Дагестан – это и горы, и долины, он просит и огня, и воды» [Гамзатов, 1985: 241].

Огонь всегда был помощником человеку (приготовление пищи, поддержание тепла в жилище), а метафорический огонь в сердце издавна считался признаком душевной состоятельности человека. Вода и огонь – это природные блага, за которые горцы готовы заплатить очень высокую цену; это фундамент их бытовой культуры, основа благополучия любого дома, который, в свою очередь, свидетельствует о духовной зрелости человека («Достиг возраста, должен иметь свой дом» [Гамзатов, 1985: 234]). Кавказские горы, в понимании Р. Гамзатова, – это «окаменевший огонь» [Гамзатов, 1985: 235], огонь/энергия – сакральный первоэлемент.

С образом огня связан мотив творчества – рукописей, которые «не горят»: Р. Гамзатов приводит историю о сожженных отцом Махмуда записях этого великого поэта. Все бумаги в итоге сгорели, но стихи остались жить: «Не забыто ни одно слово из песен, сочиненных им. Эти песни живут в сердцах людей, над ними не властны ни огонь, ни вода, потому что они правдивы» [Гамзатов, 1985: 200]. Как свидетельствует писательский и простой человеческий опыт, почти все забывается, но если даже из сотни строк остается одна строка, то «если она остается, то навеки» [Гамзатов, 1985: 373].

Автор отождествляет огонь и талант: для него главная цель – греть и светить посредством своих произведений. В глубине своего существа, по признанию Р. Гамзатова, горит огонь. Он задается вопросом, какие усилия надо предпринять, как направить себя, чтобы это пламя не угасло досрочно, не померкло до того, как сможет согреть другую душу и стать путеводным лучом в чьей-то тьме? [Гамзатов, 1985: 177.] Холодным и скучным стихам отец поэта выносит вердикт: «Огня нет» [Гамзатов, 1985: 236]. Нет огня – нет и жизни.

Какой бы темы ни касался автор, он все время возвращается к теме творчества; практически любой пространственно-временной ориентир приводит его к этому вектору движения. Свою миссию поэт видит именно в распознавании неведомых доселе свойств времени и пространства, в дифференциации добра и зла, то есть помогает людям постичь жизнь, суть которой, неоспоримо, есть красота: «Я, поэт, приходя в мир, приоткрываю завесу с пространства и времени точно так же, как жених откидывает покрывало с лица невесты… Только поэт способен сделать это в жизни, и люди познают действительность, и удивляются ей, и удивляются тому, чего не видели раньше: красоте мира или красоте человеческой души, которые противостоят силам зла» [Гамзатов, 1985: 220].

Для автора почти все географические точки на карте представляют собой ценность в основном благодаря связанным с ними именам художников или разным явлениям культуры: Грузия – это Шота Руставели, Япония – изящная трехстрочечная поэзия, Китай – иероглифы и каллиграфия, и т. д. Мир в описаниях Р. Гамзатова предстает многоцветным и прекрасным, и это разнообразие в миниатюре отражает в себе маленький Дагестан, где даже погода кардинально различается в разных селах и местностях: «Одновременно зима, осень, весна и лето в маленьком Дагестане. Отделяя эти “времена года” друг от друга, стоят горы, кремнистые, тихие, громыхающие, орлиные» [Гамзатов, 1985: 260]. Горы, как видим, выступают своеобразными хронотопическими маркерами, несут особую смысловую нагрузку.

«”Мой Дагестан” не имеет временных границ: проблемы, события, изображаемые в произведении, происходят в разные исторические периоды, в разное время суток» [Рамазанова, 2019: 479]. Основное свойство времени, как известно, – это изменчивость, и Р. Гамзатов, конечно, не мог не писать об этом; время «непрестанно проходит». «Прошлого уже нет, будущего еще нет; все движение времени идет мимо некоторого неподвижного момента настоящего… Вся действительность времени заключается в его нереальности» [Лопатин, 1911: 290–300]. Р. Гамзатов, рассуждая на тему времени, также не мог не понимать

активной роли человека – человека созерцающего, действующего, то есть субъекта деятельности.

Основная тенденция, которую выявляет писатель, анализируя свою эпоху, – это слияние малых течений в одно широкое русло, нивелирование национальных, религиозных, этических и прочих различий, отдаление от родовых истоков, и вряд ли скорость и тотальность этой глобализации могли радовать его. Р. Гамзатов констатирует, что эпохи сменяют друг друга, преобразуя уклад жизни. Трансформации подверглись не только элементы гардероба (фуражки вытеснили традиционные папахи), но и сознание нового поколения. Происходит активное смешение этнических групп и культур, стираются границы между племенами и национальностями. Могилы потомков оказываются всё дальше и дальше от родовых поселений их предков... [Гамзатов, 1985: 246]. Создается ситуация, когда малым народам, в том числе дагестанским, в результате такого смешивания культур грозит не только обезличивание, но и полное исчезновение. Потому Р. Гамзатов и создал некое художественное руководство по сохранению этнической самобытности, так что его книга стала своеобразным паспортом горца, отпечатком уникального дагестанского сообщества.

Понятно, что в этом свете его произведение не может не содержать рассуждений о времени и его сущностных свойствах, как, например, о его способности сжиматься и растягиваться в зависимости от смысловой и событийной насыщенности: «Время! Из дней складываются годы, из лет – века. Но что же такое эпоха? Складывается ли она из веков? Или из лет? Или может стать эпохой и один день? Пять месяцев стоит дерево, покрытое зеленью, но одного дня, одной ночи хватает, чтобы все листья сделались желтыми. И наоборот» [Гамзатов, 1985: 79]. «Расул Гамзатов не раз прибегает к циклическому времени: весна и утро выступают в роли художественного времени, символизирующего собой начало» [Рамазанова, 2019: 479].

Поэт, оказывается, обладает уникальной, почти магической способностью влиять на скорость течения времени посредством своих произведений и их эмоционального воздействия на читателя, в результате которого меняется

восприятие ключевых временных и пространственных параметров окружающего мира: «Мои рассказы, мои раздумья! Сумеете ли вы для кого-нибудь скоротать долгую зимнюю ночь в ожидании близких или долгий зимний путь к родному тоскующему очагу?» [Гамзатов, 1985: 96]. «Уже в самом зачине “Моего Дагестана” обозначен темп повествования. Лирический герой рассказывает в форме свободного воспоминания, перебирая “четки лет”, которые хранит память и опыт, причем рассказывает “неторопливо”» [Рамазанова, 2019: 480].

Закономерно и присутствие в книге Р. Гамзатова постоянного сравнения прошлого и настоящего, причем то в пользу первого, то – второго. Современный исторический период автор характеризует как период изменения социальных практик, медицинской поддержки: так, травмированные получают необходимую помощь, лица с ограниченными возможностями – технические средства реабилитации. В контексте антропоцентрической парадигмы эти трансформации можно оценить как позитивные и соответствующие принципам гуманизма. Но возникает вопрос: не подвергается ли аналогичной санации сфера интеллектуального и творческого производства? Речь идет о поэтических текстах, лишенных эстетической состоятельности, а также культурных артефактах, изначально не обладающих жизнеспособностью («Но не это ли происходит и с хромыми мыслями, немощными стихами, полуживыми чувствами и даже мертворожденными песнями?» [Гамзатов, 1985: 383]).

«В книге “Мой Дагестан” представлены эпическое время, лирическое и календарное» [Рамазанова, 2019: 479]. Вся суть Гамзатовского видения времени, его призыв с уважением относиться к традициям и древним корневым неписаным законам отражены в цитируемой им фразе Абуталиба «Если ты выстрелишь в прошлое из пистолета, будущее выстрелит в тебя из пушки» [Гамзатов, 1985: 3]. Автор описывает свои многократные блуждания по родному Цада, посещение его домов и созерцание детских колыбелей, и воспоминания о недавнем, казалось бы, прошлом создают у него иллюзию большой перспективы впереди – протяженного почти до бесконечности будущего: «Над каждой колыбелью мне казалось, что это

я сам в ней лежу и все у меня еще впереди: и горные тропинки, и широкие дороги России, и автострады, аэродромы далеких стран» [Гамзатов, 1985: 11].

Поэт в своей книге осветил историю Дагестана, подойдя к этой задаче очень ответственно. Как известно, исторические события значительно влияют на литературу, предопределяя ее содержание, проблематику. Р. Гамзатов проводит прямую параллель между разными поэтическими жанрами, формами – и историческими событиями: Аналогично тому, как в поэтическом дискурсе существуют устойчивые канонизированные строфы, в историческом сознании сохраняются ключевые события и коллективные достижения, имеющие статус национальной памяти: «…Существуют встречи и дни, а для страны – события и подвиги, которые остаются в памяти. Я хотел бы включить их, вмазать, вмонтировать в стены моего нового здания – моей новой книги» [Гамзатов, 1985: 148].

Литература как вид искусства (и книга Р. Гамзатова – тому пример) способна отражать и интерпретировать определенную эпоху и события, состояние общества и культуру того или иного периода. Так, в анализируемой книге часто упоминается легендарный Шамиль, которого в разное время оценивали по-разному, вешая на него ярлыки то англо-турецкого агента, то предателя, то героя национально-освободительного движения. Даже Гамзату Цадасе досталось за то, что он решил написать об этом деятеле: ему дали понять, что «нехорошо в наше солнечное время копаться в древней истории и было бы лучше, если бы он написал новую поэму о чем-нибудь другом более современном и более близком для читателя» [Гамзатов, 1985: 84].

Много неоднозначного было в движении Шамиля, но, как верно показал Р. Гамзатов, этот исторический период стал определяющим для кавказских народов: они объединились перед лицом внешнего врага, и самое главное – было положено начало дагестанской идентичности. Р. Гамзатов рассуждает о проигранной борьбе Шамиля и приходит к следующим выводам. Как оказалось, социально-политическая деятельность Шамиля привела к коренной трансформации института кровной мести и способствовала солидарности,

интеграции конфликтовавших территориальных общин и консолидации полиэтничного населения Дагестана. В результате преодоления таких этноцентричных дискурсов, как «мой народ», «моя нация», сформировалась надэтническая общность – единый дагестанский народ. Чувство общедагестанской идентичности, приобретённое в процессе этой войны, составляет ключевой элемент того идеологического наследия, что этот герой транслировал последующим поколениям: «Чувство родины, чувство единого Дагестана я завоевал и оставляю своим потомкам» [Гамзатов, 1985: 311]. Именно в этом конфликте была заложена основа будущей многонациональной республики.

Шамиль понимал, что в методах его борьбы было достаточно ошибок, и не всегда все зависело от его собственной честности. Как отмечает Р. Гамзатов, почти у каждого горца, наверное, свой образ Шамиля, но почти все сходятся в том, что он руководствовался высокими идеалами свободы, действуя во имя блага родного края.

В Великую Отечественную войну хроника подвигов горцев не прервалась, но была отмечена новыми славными страницами. Как пишет автор, «ушел на фронт Дагестан. Он воевал вместе со всей страной... со всех обширных фронтов стекались в маленький Дагестан скорбные письма» [Гамзатов, 1985: 331]. По иронии судьбы, в те дни Аварский театр готовил к постановке пьесу Цадасы «Сундук бедствий», название которой стало пророческим. Это в очередной раз подтверждает прогностическую роль литературы во все времена. В результате из республики на фронт пошли беспрерывные поезда, увозя «молодость, силу, красоту Дагестана» [Гамзатов, 1985: 311], которые стали просто жизненно необходимы всей стране в дни бедствий.

Исследуя тему родины, ее истории, автор изображал события и людей не только героического характера. На страницах его книги предстает то, что на первый взгляд кажется будничным и незаметным. Именно это будничное, обыденное Р. Гамзатов поэтизирует, возвеличивает и делает предметом своего

художественного, философского анализа: «Историю Дагестана писали сабли. И только двадцатый век вручил Дагестану еще и перо» [Гамзатов, 1985: 91].

«В теме Родины обозначаются два мотива, фиксирующих два понятия времени – прошлого и современности. Прошлое – это темнота, теснота и поля сражений, на которых сохранились следы “древних битв”, они “засеяны костями сынов Дагестана”. Современность, настоящее – это разомкнутость жизненного пространства, контакты с миром, “колхозные поля, засеянные пшеницей или кукурузой”». [Алиханова, 1987: 82].

С хронотопом малой родины в тексте Р. Гамзатова связан мотив прощания, так как вступление героя в большой мир невозможно без расставания с локальным пространством – местом рождения. Олицетворением последнего становится фигура матери, изображенная как одинокая маленькая вертикаль, противостоящая безграничной горизонтали открывающихся ее сыну перспектив и дорог. Зеркалит ее фигуру гора – еще одно вертикальное возвышение, символично отгораживающее горца от остального мира, препятствующее его отсоединению и последующему слиянию с громадными чужими топосами. Рисуется процесс грустный, но неизбежный, иначе герою грозят консервация и застой в дорогом сердцу, но ограниченном пространстве родного Цада:

«Я оборачиваюсь, чтобы еще раз взглянуть на родной аул. На крыше сакли я вижу мать. Она стоит прямо и одиноко. Она становится все меньше – вертикальная черточка на горизонтальных линиях плоских крыш. И наконец, после нового поворота дороги, гора загородила мой аул, и, оборачиваясь, я ничего не вижу, кроме горы.

Впереди я тоже вижу гору. Но я знаю, что за нею лежит огромный мир. И другие аулы, и большие города, и океаны, и вокзалы, и аэродромы, и книги» [Гамзатов, 1985: 30].

Место работы поэта не ограничивается рабочим столом: оно и на дороге во время прогулки, и в поезде, и в самолете, и на Красной площади, и на берегу ручья, и в лесу, и в приемной министра («Всюду на земле мое рабочее место, мое поле, где я пашу и жну» [Гамзатов, 1985: 180]). Поэт, по признанию Р. Гамзатова,

сам является хранилищем для своих стихов и воспоминаний, так что, где фактически/физически живет он сам, не имеет значения. Столь же необъятно и рабочее время художника: оно занимает почти все утренние и вечерние часы. Даже во сне приходят строки, образы, заполняя собой все временные резервуары.

В этом свободном романе мы видим частые переключения из одного места в другое, из прошлого – в настоящее или будущее; это придает фрагментарность повествованию, проявляясь в нелинейности сюжета, в разрывах в повествовательной линии, что сближает Гамзатовский текст с экспериментальной прозой и что характерно для всей литературы XX века в целом. Так, местом действия становится не только Дагестан, но и разные страны западного и восточного мира. Несомненным является историзм книги «Мой Дагестан», на страницах которой присутствует достоверное изображение не только эпохи, но и многих известных героев: это Шамиль и Шуайнат, наибы Хаджи-Мурат и Ахвердил Магомед, политик Абдурахман Даниялов, поэты Саади и Хайям, Кайсын Кулиев, Мустай Карим, Ирчи Казак, Махмуд, Сулейман Стальский, Эффенди Капиев и др. Историзм заключается и в том, что создан реалистичный портрет героя-современника во всем богатстве его внутреннего мира. Система образов, изображенных в исследуемой книге, служит раскрытию главной темы – темы Дагестана, изображенного в контексте большой и малой родины.

Р. Гамзатов называет три главных сокровища своей родины – это горы (земля), море и все остальное. Писатель постоянно напоминает о насущной важности земли в горах: так уж сложилось исторически, что на Кавказе ее очень мало, и она, хотя очень скудна по своей природе, зато обильно полита кровью и потом. Для представителей горских сообществ их территория, характеризующаяся высокогорным рельефом и скупыми почвами, обладает высочайшей аксиологической значимостью, несмотря на сложности, связанные с её освоением. Это пространство, имеющее больше эстетическую, чем практическую ценность; оно очень приятно для глаз и, кажется, «создано, чтобы было воспето в стихах, но трудно поддается обработке и обживанию» [Гамзатов, 1985: 263]. Это объясняет трепетное отношение к земле и ее плодам, потому

горцы имеют обыкновение клясться «на куске хлеба». Земля дорога настолько, что даже кувшины балхарцев, сделанные из глины, представляются матери поэта неслыханным расточительством.

Отсюда и тема «маленькой» и «большой» земли, их извечного противостояния, исторической иллюстрацией чего стала многолетняя война России и Кавказа. Плененный Шамиль, признавая громадность российских просторов, вместе с тем отстаивает право своей маленькой родины на независимость, казалось бы, вопреки всем физическим законам, в соответствии с которыми малое не может так долго и упорно противостоять большому. Когда спустя десятилетия Р. Гамзатов констатирует по-прежнему отсутствие мира на земле, непрекращающиеся военные конфликты, он также отмечает сопричастность своей родины глобальным проблемам, так что антитеза «маленькое» и «большое» снимается посредством свойственной дагестанцам эмпатии, сопереживания чужой беде («С думами о большом мире живет теперь маленький Дагестан» [Гамзатов, 1985: 311]).

О земле-кормилице бытует среди горцев много цветистых пословиц и проклятий:

«О деятельном человеке у нас говорят: “Немало преодолел он гор и хребтов”.

О бездеятельном утверждают: “Он ни разу не ударил киркой о камень”.

“Чтобы тесно было колосьям на вашем поле” – самое дорогое пожелание горцев.

“Да иссохнет, омертвеет твоя земля” – самое большое проклятие.

“Клянусь этой землей” – самая крепкая клятва» [Гамзатов, 1985: 264].

Заплатив слишком высокую плату за скудную землю в горах, горцы долгое время категорически не хотели переселяться на равнины, что представлялось им равносильным предательству. Топосы гор и равнин по этой и другим причинам противопоставляются в Гамзатовском повествовании. Призыв властей выбраться «из каменных мешков» и поселиться «на цветочных коврах» показался горцам почти кощунственным, потому каждый аулец произнес на этот счет свою фразу:

«”Если даже цепями потащите, не пойдем на плоскость!” “Мы как гвозди вколочены в эти скалы. Никто не имеет права вытаскивать нас из наших гнезд”. “Разверзнутся могилы наших отцов, если мы покинем их и уйдем жить в другое место”. “Нигде голове моей так не хорошо, как на своей подушке”. “На родных камнях сон слаще, чем на чужих перинах”. “А где я найду там камень, чтобы бросить в собаку?” “Лучше в горах у дымного очага, чем внизу у хорошей печи”. “Кто заботится о животе, пусть идет туда, кто заботится о сердце – останется здесь”. “Мы никого не убили, ничьих домов не сожгли, за что же обрекать нас на изгнанье?” “Машины могут работать и здесь”. “Фонари на столбах могут висеть и здесь”. “Телеграмма и отсюда дойдет”. “Мы родились не для того, чтобы кормить комаров и мух”. “Лучше дым кизяка, чем гарь бензина”. “Горные цветы ярче”. “Родниковая вода слаще водопроводной”» [Гамзатов, 1985: 263].

Еще одна интересная коннотация, связанная с горами, – это соотнесение их с препятствием (в самом широком смысле этого слова), возражением в противоположность равнинной гладкости, олицетворяющей собой геометрическую упрощенность, покорность, даже безликость. Возможно, именно в сложносочиненном, непредсказуемом рисунке горного рельефа автор призывает искать причины гордого, своенравного характера его обитателей. Потому его герой Гаджи ярому коммунисту Михаилу Григорьевичу на его призыв написать заявление на родственника отвечает следующее:

«– Недаром тебя считают сверхидейным. Удивляюсь, как это ты до сих пор не выровнял все дагестанские горы. Ровное место “идейнее” и проще, чем отвесная каменная гора…» [Гамзатов, 1985: 23].

О горах автор пишет очень образно, метафорично, сравнивая их с гигантскими носами, которые «принюхиваются к миру, к каждому событию, к каждой перемене погоды» [Гамзатов, 1985: 260]. Горы напоминают автору бритые головы мюридов, а также покатые плечи слонов; в представлении местных жителей гора – это самый мощный из возможных топосов, потому даже материнское пожелание своему ребенку звучит так: «Расти большой, как гора» [Гамзатов, 1985: 260]. Горы для автора – это верная опора; даже от нескольких

нападающих, по его утверждению, можно отбиться, если найдется скала, о которую можно опереться спиной. Дагестан для поэта и есть такая скала, что защищает и помогает ему выстоять в трудные периоды.

Горы, основным элементом которых является камень, олицетворяют собой стабильность, постоянство, надежность. Издревле камни применяли в народной медицине, охранительной магии; считалось, что они приносят удачу или другие блага, что они обладают выраженной обережной силой. Прочность камня противостоит распаду, символизируемому песком, пылью. Образ камня, воплотившийся в известных фразеологизмах (камень преткновения, камень на сердце, философский камень, камня на камне не оставить, камень за пазухой, краеугольный камень, нашла коса на камень), очень точно отражает суть Кавказских хребтов, о которых так любовно пишет Р. Гамзатов.

Известен архаический мотив происхождения человека от камня в фольклоре и мифологии, в которых камень предстает как центр мира, точка пересечения земли и неба. Кроме того, при ударе о камень из него иссекаются две основные стихии – огонь и вода, так что камень – символ созидающей силы. Камень, ударяемый о камень и иссекающий искру, – это практически формула творчества, извлечения созидающей энергии:

«О камень камнем ударь – вспыхнет искра огня.

Скалу со скалой столкни – вспыхнет искра огня.

Ладонь о ладонь ударь – вспыхнет искра огня.

Слово со словом столкни – вспыхнет искра огня.

Пальцами на зурне сыграй – вспыхнут искры огня.

В глаза зурнача и певца погляди – увидишь искры огня» [Гамзатов, 1985: 235].

Как здесь не вспомнить средневековых вольных каменщиков, обладавших особым правом и возможностью, как и Р. Гамзатов, перемещаться по всем странам и направлениям, где планировалось, например, строительство храма. Дагестанский поэт, как и они, владел секретными знаниями «строительного мастерства», повсеместно возводя величественные здания своих произведений.

Ментальное пространство творчества представляется Р. Гамзатову структурированным как масштабный архитектурный комплекс. Сам автор видится себе мастером, совмещающим компетенции архитектора, инженера, математика, строителя и проектировщика. Размышляя над архитектоникой будущего произведения, Р. Гамзатов пытается решить, каким структурным принципам ему следовать для достижения эстетической гармонии, как совместить новации и традиции, обеспечив одновременно концептуальную новизну и соотнесенность с давно существующими культурными кодами: «Какое здание воздвигнуть мне? Какие очертания придать ему, чтобы радовало глаз? Чтобы оно было стройное и красивое, чтобы оно было невиданным до сих пор и казалось знакомым…» [Гамзатов, 1985: 146].

Кроме того, в сказаниях и былинах разных народов, в том числе дагестанских, герои порой превращаются в камень, что трактуется как временный сон или смерть. Потому, наверное, в тексте Р. Гамзатова присутствует прямое отождествление камня и человека, который подобен строительному материалу для зданий с различными предназначениями: «Мы камни. Скоро в стену ляжем мы / Дворца, сарая, храма иль тюрьмы» [Гамзатов, 1985: 146].

Особой ценностью Дагестана, как считает Р. Гамзатов, являются люди. Горцы, согласно легенде, появились от орла, который якобы столкнулся со скалой, и в результате этого потрясения – взаимодействия живой и неживой природы – появился человек. Так, горец приобрел качества скалы и орла, а также способность покорять огромные пространства по вертикали и по горизонтали, летая «далеко и высоко» и никогда «не прижимаясь к земле» [Гамзатов, 1985: 280]. Еще одно принципиальное достоинство орлов – в их верности родине: в отличие от других птиц, регулярно в холодную пору покидающих свои дома, орлы всегда остаются в родных ущельях.

По утверждению Р. Гамзатова, горская культура основывается на уважении к человеку, особенно к его возрасту. В качестве иллюстрации к сказанному и для лучшего понимания горских ценностей автор приводит много разных легенд,

сказок, описаний традиций и т. д. Так, в книге встречается описание обычая имянаречения, проведенного в глубоком младенчестве над самим автором.

Также здесь встречается немало примеров проклятий, отличающихся, как известно, особой эмоциональной образностью и восходящих, что очевидно, к близким самому автору представлениям о реально действующей вербальной магии («– Чтобы отсох твой язык, чтобы забыл ты имя своей любимой, чтобы твои слова не так понял человек, к которому тебя послали по делу, чтобы забыл ты сказать слова привета родному аулу, когда будешь возвращаться из далекого странствия, чтобы ветер свистел в твоем рту, когда он останется без зубов…» [Гамзатов, 1985: 47]). Проклятие как особый ритуальный акт представляло собой магический текст, целью которого было смоделировать желаемое положение дел в реальной жизни. Автор приводит несколько таких типов высказываний как примеры остро негативной семантики, способной воздействовать, согласно народным поверьям, на время и пространство.

Вообще, в книге «Мой Дагестан» много подобных ярких примеров творческого использования жанров фольклора: это пословицы, поговорки, анекдоты, притчи и т. д. И, конечно, особое место принадлежит песням. Автор утверждает, что песни – это важная духовная составляющая в жизни горцев, которая возвышает человека над животным миром и инстинктами. Он пишет: «У нас говорят: кто не знает песен, тому жить надо не в доме, а в хлеву» [Гамзатов, 1985: 375]. По мнению Р. Гамзатова, этим звукам и песням, этим чувствам горцев научили «орлы и кони, сабли и травы, детские колыбели, четыре реки Койсу, волны Каспия, возлюбленная Махмуда Мариан, вся история Дагестана, все языки, сущие в нем, весь Дагестан» [Гамзатов, 1985: 379], то есть практически все, из чего складывается малая родина, что составляет дагестанскую идентичность.

Содержание книги «Мой Дагестан» пронизано Гамзатовским пониманием родины, преломлено через нравственные установки и сердце автора, что объясняет акцент на притяжательном местоимении «мой». Это очень субъективное восприятие Дагестана, но опирается оно на нечто общее, универсальное. Все особенности идентичности и ментальности, важные

проявления духовности и социокультурные характеристики людей закладываются в основном в детстве и отрочестве, т. е. в пространстве первичной социализации – на малой родине. Потому книга Р. Гамзатова столь важна с точки зрения понимания этой родины, ее влияния на личность. Кроме того, это серьезная исследовательская работа, в которой собрано множество фактов, историко-социальных и культурных феноменов, наблюдений, элементов фольклора. Р. Гамзатов пишет: «Моя тема – родина. Мне не надо ее искать и выбирать. Не мы выбираем себе родину, но родина с самого начала выбрала нас», – пишет он [Гамзатов, 1985: 75].

Особое сочувствие, смешанное с презрением, вызывают у поэта эмигранты. В связи с этим он вспоминает Тарковского, бежавшего в Иран от советской власти и горько сожалевшего об этом, а также потомков Шамиля, ностальгировавших по родине. Подобные герои, отрекшись в свое время от родной земли, обрекли себя на безрадостное скитание по чужбине. Как говорил Гамзат Цадаса, «Дагестан не пойдет с теми, кто не пошел с Дагестаном» [Гамзатов, 1985: 306].

Конец книги имеет конкретную хронотопическую характеристику, и это «закрепляет» данное художественное произведение в реальности, фиксирует ее историческую, фактологическую достоверность. Автор указывает, что написана она была в разных местах: «И в ауле Цада, и в Москве, и в Махачкале, и в Дилижане, и во многих других городах. Когда начал писать, не помню. Закончил 25 сентября 1970 года» [Гамзатов, 1985: 387].

Выводы по 2-ой главе

«Мой Дагестан» Расула Гамзатова содержит много символичных пространственных образов, благодаря которым идеи, умозрительные категории обретают свои материальные эквиваленты. Определенные образы со значением времени и пространства представлены у этого автора в качестве контекстных антитез (ущелье и небо, кончик пера и горные потоки и др.). Основополагающей,

как и для романа «Сердце, оставленное в горах», становится антитеза «свое/родное и чужое», согласно которой Р. Гамзатов противопоставляет и одновременно сближает, например, дагестанца и в целом человека XX века, свой «аварский, дагестанский дом» – и весь мир. С этими контрастами связано и сопоставление хронотопов малой и большой родины, представлений о национальном и общечеловеческом.

Повторяется в исследуемой книге и мотив постоянных исканий, реализованный в хронотопе дороги (Р. Гамзатов всех горцев, в том числе и себя, называет «вечными путниками»). Образ дома в романе этого автора становится, как и в фольклоре, интегрирующим звеном в отношениях человека и мира, а также олицетворением вещного мира человека. Позиция дома, символизирующая границу, как и порог, близка классическому противопоставлению реального и идеального, реального и отраженного, то есть это хронотоп перехода между мирами. Образы водной стихии (родник, море) также относятся к числу наиболее любимых Р. Гамзатовым, будучи эквивалентом самой жизни. Лирический герой и море, которое занимает значительное место в общемировом пространстве, будучи распростертым вширь и в глубину, в интерпретации Р. Гамзатова, дополняют друг друга, образуя одно эмоциональное целое.

Книга Р. Гамзатова – это художественное руководство по сохранению этнической самобытности, отпечаток уникального дагестанского сообщества. Поэт выступает в роли того, кто обладает способностью влиять на скорость течения времени посредством своих произведений и их эмоционального воздействия на читателя, в результате которого меняется восприятие ключевых временных и пространственных параметров окружающего мира. Система образов, изображенных в исследуемой книге, служит раскрытию главной темы – темы Дагестана, изображенного в контексте большой и малой родины. Понятие родины неразрывно связано с родным языком: автор признается ему в любви наравне с русским.

Р. Гамзатов углубляется в свой внутренний мир, а также в психологическое, ментальное пространство различных персонажей, исследуя природу человеческой

свободы и выборов. Но, в отличие от традиционного психологического романа, сюжет его книги фрагментарный, четкая структура и последовательность событий отсутствует. В отличие от традиционных жанров, свободный роман позволил Р. Гамзатову создать необычное повествование, нарушая каноны и преодолевая пределы обычных литературных жанров.

Таким образом, Р. Гамзатов создал уникальное произведение, выразив посредством свободной формы неклассического романа полную свободу выбора темы и стиля повествования. Это позволило ему широко осветить философские, социальные, культурологические и иные вопросы без привязки к традиционным сюжетным приемам. Благодаря выбранной свободной жанровой форме Р. Гамзатов рассказывает свою индивидуальную, нестандартную историю. Такая форма помогает ему более полно выразить себя в мире, где каждый человек ищет свою уникальность, и отразить сам дух времени с его стремлением к свободе выражения и многозначности.

Глава 3. Хронотоп как инструмент историзма и эпизации в дилогии Ахмедхана Абу-Бакара «Манана»

3.1. Функции хронотопических структур в конструировании исторической достоверности романа

Дилогия Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» (1990) состоит из двух частей: первая книга называется «Цинандальская роза», вторая – «Внук Хаджи-Мурата».

«Манана» представляет собой историко-революционный роман. Также это семейно-бытовой, приключенческий роман, который постепенно, по мере развития конфликта на почве антагонистического противостояния богатых и бедных перерастает в историко-революционное повествование.

Историко-революционный роман в советское время являлся органичной частью жанровой системы социалистического реализма. Существовал определенный заказ на произведения в национальных литературах, где была бы показана общая для всего СССР история роста революционных настроений в народе. Это должно было доказать сходство данного процесса в центре и на периферии – в национальных республиках, что сделал в том числе и А. Абу-Бакар в своем произведении.

В центре этого романа – эпохальный конфликт, отражающий конкретно-исторические особенности освещаемого периода – конца XIX и начала XX веков; это своеобразная хроника жизни горцев и грузин от предреволюционных лет до установления советской власти. В этот конфликт оказались вовлечены целые народы (русские, грузины, леки и др.) и государства (Россия, Грузия, Турция, Англия и др.), затронув глобальные, давно назревшие проблемы (социально-политические, национальные, территориальные и т. д.).

Помимо социальных катаклизмов, происходивших на Кавказе и в России, основу конфликта «Мананы» составляют также мелкие локальные конфликты, закрепленные на определенной территории и обусловленные конкретным историческим временем. Можно констатировать, что основные события и конфликты этого романа представлены как порождение конкретно-исторической

ситуации. В анализируемом романе представлена не только идеологическая конфронтация, но и поликультурное взаимодействие, которое включает в себя столкновение различных этноконфессиональных идентичностей и ментальных парадигм. По своей сути, это произведение представляет собой социально-психологическое исследование, рассматривающее как индивидуальные поведенческие модели и судьбы, так и реакции целых этнических групп в контексте конкретного исторического периода.

Социальный конфликт – это конфликт общественных отношений; в романе «Манана» он заключается в противостоянии богатых и бедных, духовенства и осознанной части недавней «паствы». Борьба между ними обусловлена не только вседозволенностью знати, но и бесправностью народа, привыкшего из поколения в поколение терпеть и покоряться (идея безропотного подчинения сознательно подкрепляется, как показано в произведении, проповедями некоторых недобросовестных представителей духовенства). Местом действия этого противоборства в книге становятся в том числе бекские земли, где крестьяне вынуждены трудиться с каждым годом все с большими затратами, забросив собственные участки и дела: «Обязанностей для повинностей много, а на себя работать некогда, вот и нищает народ» [Абу-Бакар, 1987: 17]. Настоящее время, в котором употреблено это замечание, подчеркивает повторяемость и бесконечность описываемого явления. Это не просто отдельный конфликт социально-экономического характера: это ситуация, типичная для всего кавказского топоса, всей России в целом в описываемый период. Наглядным проявлением этого затяжного конфликта становится, например, столкновение князя Татишвили и труженика Зураба из-за старой мельницы, которую первый пытался отобрать всеми способами, обеспеченными ему его сословным положением и классовыми привилегиями.

С начала XIX в. Россия и горские сообщества все чаще и теснее взаимодействовали. Военные и политические столкновения при этом демонстрировали нечто более глобальное – конфликт двух миров: «цивилизованного», взращенного на передовых европейских ценностях, – и

«варварского», не вполне еще оторванного от природы и, соответственно, «неотформатированного». Речь идёт о взаимодействии западной и восточной цивилизационных парадигм. В эпоху противостояния этих социокультурных моделей в российской военной администрации укоренилась практика «демонизация» местного населения. Объяснялась такая оценка весьма поверхностно – географическими особенностями места их проживания: якобы суровый климат принуждал кавказцев заниматься разбоем и набегами, что требовало от российских властей только силовых методов в управлении. Кстати, в романе А. Абу-Бакара звучит именно такое определение горцев из уст «негорца» Закара, считавшего, что они так же коварны, как и их дикая природа. Такой подход оправдывал карательные действия имперских наместников и вместе тем делал сопротивление местного населения еще более ожесточенным. Метод «разделяй и властвуй» порой имплицитно присутствовал в царской политике на Кавказе, приводя к многолетним столкновениям и истощению по этой причине соседних народов, как это показал в своем романе А. Абу-Бакар.

В противоположность такой не совсем добросовестной политической стратегии властей русские художники чаще всего поэтизировали, идеализировали Кавказ, наделяли его ореолом романтики, находясь под влиянием ориентализма. Последний возник в Европе, где восток изображался как абсолютно иной мир, находившийся почти в тотальной оппозиции к западу и обреченный со временем покориться ему. В этом смысле Кавказ как один из образцов восточной культуры наделялся такими свойствами, как иррациональность, романтичность, экзотичность и т. д., и одновременно воспринимался как неизбежная будущая жертва имперского колониализма.

Одна из главных проблем, освещенных А. Абу-Бакаром в «Манане», – проблема межэтнических конфликтов, которая в описываемую эпоху была особенно острой. Как говорит автор, «время на малые народы и их земли глядело косо, жестоко и несправедливо» [Абу-Бакар, 1987: 18], то есть борьба народов за выживание и территориальные претензии были основными приметами описываемого периода, а не разовым краткосрочным явлением. Интересно, что

основной конфликт той поры был связан именно с выстраиванием границ, с пространственными категориями, которые всегда имели огромное влияние на самоопределение этносов. Можно констатировать, что само произведение А. Абу-Бакара строится на столкновении разных хронотопов.

А. Абу-Бакар, несомненно, знакомый с «кавказским текстом» русской литературы, подошел к изображению горцев без излишней романтизации. Более того, их образ жизни и поведение в дореволюционную эпоху он показал как временами излишне консервативные, отсталые. Писатель довольно правдиво описал, как горцы часто практиковали походы на соседние территории и грабежи, что, естественно, вызывало ненависть и жажду мести у потерпевших. Ситуации набега позволяли «окрасить пространство качествами личности», и возможным это становилось только в ситуациях «кратковременного героического пребывания не в своем, а в чужом кратковременно освоенном пространстве» [Ботяков 2004: 83–104].

Набеги дагестанцев вошли в грузинскую историю под названием *лекианоба*, т. е. нашествия леков («леками» называли в старину всех дагестанских горцев). Они наносили ощутимый материальный и демографический урон стране. В итоге, грузины стали создавать свои боевые отряды и совершать ответные вылазки, что грозило эскалацией насилия и даже полномасштабной войной. Жестокое противостояние обрушило страдания на все поселения, от горных вершин до долин. Война шла с переменным успехом: горцы отступали после поражений, чтобы перегруппироваться. В этой реальности смерть в собственной сакле от болезни стала считаться позорной. Свободолюбивые горцы, не приемлющие никакой власти над собой, доказывали свою доблесть в бою – острием кинжала и под ударами конских копыт [Абу-Бакар, 1987: 18].

К счастью, как показал это в своем романе А. Абу-Бакар, систематические военные столкновения грузин и дагестанцев так и не перешли в тотальное противостояние; соседние народы в силу территориальной близости и общих внешних врагов вынуждены были сохранять и политические, и культурно-

экономические связи. Так что к концу XVIII века названные народы являлись и противниками, и союзниками одновременно.

Показано также определяющее значение соответствующей исторической эпохи и для характеров героев, их судеб – например, Мананы, Багадура, Сахавата. Героями времени становятся революционеры – строители будущего утопического в своей абсолютной справедливости мирового порядка, согласно которому люди всех наций и вероисповеданий должны жить в полном согласии друг с другом. В своем произведении А. Абу-Бакар осуществляет расстановку героев с четко выраженной классовой поляризацией, показывая безоговорочную веру большевиков в справедливое грядущее. Революцию он изображает, следуя конъюнктуре, как долгожданное осуществление мечтаний народа о равенстве и свободе. Для горских сообществ в качестве стабильных социальных опор всегда выступала солидарность, понимаемая как осознанная взаимозависимость людей в процессе совместной деятельности; принцип «плечом к плечу» почти всегда обеспечивал устойчивое развитие как малочисленных этносов, так и полиэтничных образований. Современный дагестанский социум, как показано в исследуемом романе, демонстрирует трансформацию ценностных ориентаций: на смену прежним историческим антагонизмам и деструктивным паттернам прошлого приходят позитивные социальные ожидания светлого будущего. Горцы живут в надежде, что «мрачные тени неприязни друг к другу рассеются и восторжествует свет справедливости... Новое неведомо, а к старому возврата нет» [Абу-Бакар, 1987: 153].

А. Абу-Бакар всем своим повествованием подводит читателя к выводу, что только революция гармонизировала отношения народов. Недавние враги наконец-то примирились, хотя истоки этой дружбы, как оказалось, имелись еще в далеком прошлом: в свое время кахетинский царь женился на дочери Шамхала. Кроме того, грузинские цари часто брали в свою личную охрану горцев, зная их храбрость, доходящую порой до безрассудства. Вынужденно объединялись оба народа и в целях совместной торговли, а также ради успешного противостояния нашествиям общего внешнего врага – иранских шахов.

А. Абу-Бакар, показывая революционное пробуждение своего народа, внес свой вклад в создание образа многонациональной Советской страны, в которой этническая уникальность отдельных этносов никак не мешала их идеологической сплоченности. Революция в романе становится катализатором проявления более глобальных и универсальных бытийных противоречий: рушится старый мир, рождается мир новый, и между ними нет преемственности – только антагонизм. Главным событием в жизни горцев из-за происходящих социальных потрясений становится выход из национальной замкнутости: как показывает А. Абу-Бакар в своем произведении, кавказцы постепенно включаются в общероссийскую жизнь, участвуя в интернациональном движении. Формально старое защищается контрреволюционерами, а новое – большевиками, причем обе стороны готовы пожертвовать очень многим ради поставленной цели. Такая фатальность социального конфликта подразумевает наличие идейного, философского фундамента, который готовился не одним поколением, и, конечно, будет предметом еще многих столкновений в будущем, по инерции «расплескиваясь» за пределы многих и многих территорий.

Характер конфликта в первой и второй частях книги различается: из частных и локальных столкновений вырастает масштабный эпохальный конфликт. Так, в первой части драматические узлы завязывались из-за ревности, предательства, любви и ненависти и т. д., – в основном на почве частных историй и судеб. Здесь на примере Зураба и Вардо, Мананы и Багадура мы видим подтверждение тезису М.А. Гусейнова, что «истинное чувство преподносится как явление судьбоносного характера» [Гусейнов, 2003: 125]. Во второй же книге мы видим объединение перед глобальными угрозами даже недавних противников (вспомним поведение князя Луарсаба, который ценой своей жизни заступается за земляков, которых почти всегда угнетал и обирал). История кровной мести Бесама Келехидзе также является результатом социально-экономических разногласий – эпохального конфликта, выросшего из частного случая.

В период, описываемый даргинским писателем, простых русских и горцев объединяет схожее социальное положение: беспросветная нужда и тотальное

бесправие, эксплуатация со стороны состоятельного меньшинства. Неудивительно, что в родном государстве они чувствовали себя чужими, не говоря уже о других странах, где горцев открыто оскорбляли: дискриминация по классовым, национальным признакам считалась почти нормой. Потому закономерно, что обещания большевиков раздать земли и имущество народу, а также их интернациональные лозунги казались столь привлекательными. Есть, однако, некоторая поверхность в обосновании героями А. Абу-Бакара межнациональных противоречий только социальными причинами, хотя это и объясняется конъюнктурой. Так, Зураб утверждает, что враждуют только богатые и бедные, не понимая и не рассматривая других, более глубинных причин столкновения разных народов.

В книге есть фраза, которая остается актуальной и в настоящее время: «Одна паршивая овца может испортить всю отару. Не думайте… что Дагестан состоит только из плохих людей. Дурные дети у каждого народа свои» [Абу-Бакар, 1987: 165]. Главная героиня Манана, имеющая грузинское этническое происхождение, но воспитанная в дагестанской семье, представляет собой сложный комплекс грузино-дагестанских межэтнических отношений. Социокультурный дуализм её становления, особенности ее судьбы закономерно привели к становлению синкретической идентичности, соединившей в себе лучшие черты обеих этнокультурных систем.

В литературе, как известно, этнографизм является экспрессивным средством: он несет информацию о ментальности народа, его нравственных нормах и истории. В.В. Люкевич справедливо отмечал в свое время, что «художественный этнографизм – это своеобразная “прописка” каждой национальной литературы, сложившейся на конкретном ландшафте материальной культуры, ритуально-бытовой ауры народного бытия» [14, с. 61]. Как считает А. Тишков, в основе различия этносов лежат не внешние причины, а этнические факторы (генезис, занятия людей, условия жизни, язык, черты культуры); условия быта порождают национальную самоидентификацию, а этнографические приметы входят в культурноисторический стереотип. Все это свидетельствует о том, что

художественный этнографизм представляет собой важный источник национальной самоидентификации как для писателя, так и для читателя [Тишков, 2003: 17].

Перед А. Абу-Бакаром стояла цель воплотить национальное в своем произведении посредством описания специфических черт этносов. Этнографические зарисовки в «Манане» придают региональную конкретность изображаемому. Не выходя за рамки сюжетной необходимости, автор использует национально самобытный материал, желая, очевидно, создать как можно более полную картину грузинского и дагестанских народов. В этом смысле справедливым представляется следующее утверждение Д.С. Лихачева: «Одной из важнейших линий в развитии литературы является постепенное нарастание художественной достоверности за счет достоверности прямой» [Лихачев, 1984: 7].

Этнические вставки имеют свойство усиливать достоверность повествования, привязывают сюжет к определенному месту действия («этнографический реализм»), наделяя книгу особой культурологической глубиной и исторической ценностью, связывая далекое прошлое и настоящее в нечто единое и вечное. Так, в начале романа в сакле, где звучит колыбельная, мы видим древний медный котел, чудом сохранившийся со времен Сасанидов, и рядом с этим материальным носителем времени, у негасимого, как представляется, огня, слышится «извечная сокровенная песня» [Абу-Бакар, 1987: 6] – колыбельная. В этом эпизоде материальное и духовное смыкается в моменте, как и прошлое с настоящим; символизм и архетипичность данной картины с самых первых страниц придают всему повествованию характер философского обобщения.

Вспомним также описание наряда, в который облачена Манана; его подчеркнутая «дагестанскость» указывает на важность новой национальной среды, в которую девочка попала из родной грузинской среды. Манана, вернувшаяся в родной дом, предстает перед окружающими в цветастом платьице, в чухте из кусков парчи и в легкой обуви с вышитым узором – мачайти.

Обрисованы с любовью в этом романе и детали быта, горского уклада жизни, дагестанской и грузинской кухни. Особое внимание автора к национальным блюдам объясняется социальными причинами: это не просто специфический набор и комбинация продуктов, а результат долгого и тяжелого труда горцев, отражение их образа жизни и менталитета, их достатка или нужды. Чаще всего предметы национальной одежды, кухни, утвари даются А. Абу-Бакаром не просто как атрибуты горского уклада жизни, но и в качестве характеристики героев. Так, печь кари, где пекутся ароматные чуреки, становится поводом рассказать о щедрости ее хозяйки Зейнаб, которая никогда не берет мзду со своих соседок за использование этой печи. С особым трепетом описано также отношение к хлебу. Хлеб всегда воспринимался в горах как плод тяжелого труда, бесценный дар земли и универсальная человеческая ценность: «С лепешки начинается мир, с хлеба, который должен делиться на земле, как и солнце, – на всех» [Абу-Бакар, 1987: 122].

Значимым компонентом этнографического облика народа является его религия. В «Манане», например, упоминается о роднике, возле которого в давние времена горцев насильно обращали в ислам, приставив кинжал к горлу и заставляя повторять шахаду. Такое начало пути в мусульманство подрывает, как недвусмысленно показывает писатель, веру в ее гуманную суть. Вместе с тем ислам навсегда вошел в горское сознание, предопределив специфику его развития на много десятилетий вперед. Поэтизируя возвышенное впечатление, производимое азаном на людей, автор одновременно ненавязчиво указывает на то, что они верят слепо, почти по инерции, так как большинство из них даже не знают арабского. Автор не без иронии отмечает, что в ауле почти никто не понимает смысла повторяемых пять раз в день намазов, но вместе с тем это поддерживает в душах верующих благочестие и высокие порывы.

Дилогия А. Абу-Бакара достоверно показывает, что история, быт его родного края своеобразны, но вместе с тем его социально-экономическое состояние было почти полностью идентично тому, что было присуще центральной России. Этнографический реализм, воплощенный в

соответствующих хронотопах, в обрамлении историко-революционного романа позволил дагестанскому писателю разносторонне воспроизвести портрет своих земляков и при этом не отклониться от требований официальной идеологии.

Очень важна роль этнографических элементов в описании национального характера, что наглядно показывают страницы «Мананы», посвященные главной героине. В романе правдиво и образно показана национальная среда, в которой выросла девушка: мы видим ее наряды и потребляемую ею еду, соответствующую домашнюю обстановку, а также приверженность горским традициям и поведению. По словам А.Л. Фокеева, «национальный характер – это не только этико-психологическая категория, определяющаяся нравственно-эстетическими критериями писателя, но это и этнопсихологический тип, в основе создания которого лежат и глубоко этнические факторы» [Фокеев, 2004: 21].

Иногда в изображении типического А. Абу-Бакар идет от обратного: так, например, описанные им отношения супругов Алибека и Зейнаб скорее напоминают исключение из правил, чем нечто привычное. Потому сельчане кривились при виде этой пары: «Разве можно при людях проявлять свое уважение к жене?» [Абу-Бакар, 1987: 15]. Нормой среди горцев было как раз противоположное: кавказская женщина традиционно всегда рисовалась на заднем плане в мире мужчин. Она в большинстве случаев инертная и пассивная, привыкшая подчиняться и покорно выполнять свои социальные и семейные роли. Гендерные отношения в традиционной дагестанской культуре показаны в этом романе как характеризующиеся своей асимметричной структурой, что проявлялось в тех или иных ритуалах и практиках социальной дистанции. Супружеское взаимодействие регулировалось строгими нормами, которые в обязательном порядке исключали публичное выражение эмоциональной близости. Это, в том числе, находило свое выражение в пространственной сегрегации (раздельные спальные места – тахта для мужа, пол для жены) и поведенческих ограничениях (например, запрет на совместную трапезу женщины и ее мужа). Все эти свидетельства глубоко укорененной в национальном сознании патриархальной стратификации семейных ролей наглядно продемонстрированы в

произведениии даргинского писателя: он описывает, что подчас это обретало унизительные формы [Абу-Бакар, 1987: 156].

А. Абу-Бакар изображает горянку, жестко ограниченной обществом и патриархальными традициями, самоотверженно служащей мужу и детям, родителям. Автор задается риторическим вопросом, была ли судьба хоть когда-нибудь милостивой к женщине? [Абу-Бакар, 1987: 5]. Напрашивается ответ «никогда», так как в истории Кавказа вряд ли найдется хоть какой-либо период безмятежного существования горянок. Вместе с тем на примере Алибека, Зураба, Багадура автор показывает, что защита женщины на Кавказе всегда представлялась самоочевидной ценностью. Потому писатель помещает своих героинь не только в обстоятельства необыкновенной любви, но и в условия сакрального семейного пространства.

Не только рацион, но и интерьер горского жилища, привычки и взаимоотношения в семье отражают особенности национального характера: это самообладание и сдержанность, возможно, порожденные дагестанским климатом и ландшафтом («Суровый край, суровые люди» [Абу-Бакар, 1987: 146]). Кроме того, горцы почти всегда были вынуждены бороться, выживать, самоутверждаться. На Кавказе испытания и лишения настолько привычны, что местным жителям уже представляется невозможным и неподобающим громко и долго горевать. При этом подобная закалка не ожесточает горцев, а напротив, делает их более эмпатичными, благодарными. Душевный стоицизм и самодисциплина взращиваются в этих краях с самых юных лет, будучи неписаным законом всякого семейного пространства. Как показано в «Манане», хронотоп Дома, семейного очага – это концентрат огромной воспитательной силы, благочестия, родового духовного наследия, что учит каждое новое поколение быть верным родине, своим корням. Нравственными приоритетами становятся почитание старших, уважение к соседям, помощь больным и нуждающимся, бескорыстное гостеприимство и, конечно, храбрость, порой доходящая до безрассудства.

В дилогии «Манана» органично сосуществуют романтический и реалистический пласты: в первой книге превалирует романтический пласт, а во второй части он значительно уступает реалистическому методу. Такая особенность, кроме прочего, способствует четкому разделению особенностей сюжетосложения этих двух книг. Но о романе А. Абу-Бакара можно сказать то же самое, что было сказано З.К. Магомедовой о его публицистике: «Поляризация реалистических и романтических элементов в его произведениях не переходит в противопоставление, а лишь усиливает впечатление от каждого из этих элементов, оттеняет их» [Магомедова, 2005: 217].

Приверженность даргинского писателя романтическим приемам частично объясняется особенностями относительно молодой дагестанской прозы, которая изначально испытывала на себе определяющее воздействие поэзии. А. Абу-Бакар помещает Манану и Багадура в необыкновенные обстоятельства: такие внешние условия, как межнациональные розни, классовые столкновения, революция, антагонизм грузин и горцев, казалось бы, делают их воссоединение и счастье практически недостижимыми. Но в качестве сопротивления этой враждебной внешней среде выступает общая для названных героев романтическая суть их характеров и поступков: их объединяет способность к подвигу и к самопожертвованию, стремление к справедливости и любви.

А. Абу-Бакар так строит сюжетно-композиционную структуру своего романа, что в ней сочетаются и реалистические способы типизации, и романтические. Романтическую стилевую окраску реалистическому повествованию придает использование А. Абу-Бакаром старинных преданий, легенд, сказок и т. п. Подобные фольклорные вставки обогащают стиль произведения новыми художественными решениями, выразительнее и достовернее передают происходящее. Так, причитания, произносимые Вардо и бабушкой Мананы, воспроизводят благодаря своей принадлежности древней фольклорной традиции архетип утраты и страдающего материнства, и многократность повторения в народной истории этого сюжета словно усиливает глубину и символизм ситуации, переживаемой героями в настоящем:

«– Пусть земля разверзнется и поглотит меня. Да падут на меня все беды! Не уберегла я внученьку, не уберегла!

– Что с тобой, мое дитя? Где ты сейчас, голодна ли ты, холодно ли тебе, доченька?! Если бы знать, где ты, полетела бы к тебе и приласкала! – горько плачет Гулисварди» [Абу-Бакар, 1987: 112].

Столь же резонансно благодаря своей фольклорной форме звучат проклятия в адрес похитителей Мананы. Вербальные деструктивные пожелания в адрес репродуктивного потенциала рода, как показано в романе, облачены в устойчивые лингвистические конструкции. Такие формулы характеризуются значительным аффективным потенциалом и структурным сходством с архаическими ритуально-магическими текстами: «Семя да иссякнет у них! Молоко обратится им в яд! Горячая пуля да настигнет их!..» [112].

Также в исследуемом романе присутствует психологический параллелизм «человек – природа», отражающий языческие представления об их взаимообусловленности. Природа отражается в людях, а главной движущей силой при этом является любовь. Так, согласно рассуждениям автора, появление ребёнка – это результат любви, симбиоза двух отдельных судеб. Как из почки появляется росток, так из любви рождается новая жизнь, приносящая родителям радость. Дитя, продолжая человеческий род, олицетворяет собой добро, которое подобно дереву: его ветви стремятся к солнцу, отмечая ход времени, а корни, уходя вглубь земли, питаются от неё и тем самым одухотворяют её. Между человеком и землёй существует неразрывная связь: человек нуждается в земле, а земля – в человеке, который способен ею восхищаться [Абу-Бакар, 1987: 4].

Большое значение А. Абу-Бакар придает календарному времени. Как известно, такое время, в отличие от исторического, характеризуется своей равномерностью, ритмичностью и циклической непрерывностью. Оно одинаково протекает в самые разные эпохи и периоды, подчиняясь только своим собственным законам, будучи независимым от исторических событий, то есть можно назвать его совершенно объективным. Историческое же время прерывисто и относительно, хотя и в нем возможна повторяемость, пусть и неабсолютная.

В романе «Манана» лейтмотивом проходит противопоставление дня и ночи как светлого и темного начал, и из этих чередующихся полюсов состоит любая человеческая жизнь. «День и ночь выступают основными образами календарного времени в романах М.М. Хуршилова «Сулак-свидетель» и А. Абу-Бакара «Манана». Представленные полярно, день символизирует светлую полосу в жизни человека, а ночь – темную. Особенно ярко это выражено у А. Абу-Бакара: «Дни и ночи, ночи и дни... Жизнь человека складывается из чередующихся черных и белых бусинок-четок, отчитывающих дни и ночи» [Абу-Бакар, 1987: 17]. Все изображаемые события в романе «Манана» делятся на «светлые» и «темные», писатель сам интерпретирует символику каждого времени, используя прием синтаксического параллелизма. Этим самым подчеркивается неразрывность человека с природой и временем» [Рамазанова, 2019: 480].

О смене дня и ночи, темного и светлого и иллюзорности их противопоставления, созданной человеческим разумом, привыкшим все расчленять, и следующая цитата: «Время шло, сменяя черную бурку на белый бешмет дня. Шло время, нанизывая на нити человеческих судеб удачи и неудачи, радости и невзгоды, несчастья и восторги. Воображение расщепляет время – на день и ночь, на вечность и на миг…» [Абу-Бакар, 1987: 130].

В «Манане» утро ассоциируется с новыми начинаниями и верой в лучшее наперекор неудачам прошлого: «И каждое новое утро просыпался человек, и новые лучи солнца, что пронзали его всего, рождали в нем новую надежду, и казалось, сегодня непременно сбудется то, чему не суждено было сбыться вчера. Утро привычное обретало новый смысл, прибавляло человеку уверенности» [Абу-Бакар, 1987: 58]. Утро XX века несло новые мысли и перемены; утром отправляются на поиски заработка Жахпар и его сын Багадур; утром Багадур и Манана идут искать себе прибежище; первое утро без царя с надеждой встречает Багадур и весь простой народ.

Над Кумухом в феврале 1917 года встает заря, «окрашивая небо густым багряным цветом...» [Абу-Бакар, 1987: 238], и это знаменут наступление нового времени, порожденнного революцией. Светлыми ожиданиями, надеждой на

обновление и воскрешение дышит рассвет в Стамбуле: «Рассвет всегда завораживает, но таких рассветов, как в Стамбуле, нигде нет... И я скажу вам, уважаемые, рассвет – это что-то волнующее, вселяющее бодрость и надежду, благодарение за прожитую, даже самую тяжкую ночь. Турки говорят, что если тяжелобольной доживает здесь до рассвета, то небо милостиво к нему и дарит еще один день на этой земле» [Абу-Бакар, 1987: 272].

Утро дарит Манане исцеление, практически возвращая к жизни после смертельной болезни. Подобные примеры в романе неоднократно показывают, что утро ассоциируется с самой жизнью, возрождением и верой в будущее. Но и день может стать «темным», когда от бессильной злобы «хочется грызть камни» [Абу-Бакар, 1987: 218]: такие эмоции испытывает Багадур, узнав о похищении Мананы Чавтаром. Так же и отчаявшийся Алибек, не сумев вернуть Манану домой, посреди яркого солнечного дня кричит: «Кругом темно!» [Абу-Бакар, 1987: 220].

Ночь – это время, когда обостряется внелогическое восприятие реальности за пределами причинно-следственных связей, за рамками рационального. Мир ночи в романе А. Абу-Бакара изначально враждебен человеку и связан с пробуждением темного начала: это преступления и смерть, которые происходят под покровом мрака, а также дурные и пугающие мысли, все человеческие страхи (потому дни, которые мать проводит над детской колыбелью, в трактовке писателя, «светлые», а ночи «беспокойные» [Абу-Бакар, 1987: 5], и из них вырастают «нити тысячелетней печали и тысячелетних надежд» [Абу-Бакар, 1987: 5]). Ведь отсутствие света даже обычные вещи превращает в нечто зловещее, порождая дурные предчувствия. Анализируемое повествование демонстрирует использование ночного хронотопа как семиотически значимого элемента. В темное время суток, непосредственно после похищения, персонажи Жахпар и Запир реализуют фатальный сценарий взаимного уничтожения. Параллельно развивается сюжетная линия Багадура и Мананы, ночью убегавших от преследования. Локация действия – скалистая безлюдная местность – аккумулирует символику изоляции и экзистенциальной угрозы. Находящиеся

здесь дети переживают психологически экстремальный опыт: это была самая жуткая в их жизни ночь, когда они вздрагивали от воя шакалов и мучались дурными предчувствиями [Абу-Бакар, 1987: 108].

Ночь в повествовании А. Абу-Бакара связана, как правило, с прохождением его героев через сложные ситуации, сотрясающие их устоявшийся мир, но вместе с тем открывающие им новые возможности и неоднозначность мира, который невозможно постичь в более благополучных обстоятельствах и только с помощью здравого смысла. Это обычно ситуации, связанные с потерей близкого человека, тяжелой болезнью, предчувствием скорого конца, крахом жизненных планов, разочарованием в справедливости социального порядка и т. д. Ночью хоронят всем селом большевика Сергея Петровича, и весь аул Варачан погружается в мертвую тишину; душманы совершают злодеяние в Волчьем ущелье, напав неожиданно на красногвардейцев и убив их всех. Ночью же в дом Махамада постучалась беда: пришли двое незнакомцев, представившись геологами, а затем убили старшего сына Махамада Максуда, взяв его в ущелье Туманов в качестве проводника.

Также ночь становится для героев А. Абу-Бакара временем погружения в прошлое – в мир воспоминаний. Тоскует долгими ночами Вардо по своей дочурке и своему счастливому прошлому («Долгими, жуткими были для нее ночи, горькими дни» [Абу-Бакар, 1987: 97]); плачет ночи напролет Манана, вспоминая отчий дом на земле Грузии; томится от неизвестности Багадур, постоянно возвращаясь мыслями в прежние времена, когда Манана была рядом.

Ночь связана с образами тишины и темноты, открывающими доступ к тайному, трансцендентному и зловещему. Неслучайно А. Абу-Бакар дает следующую звуковую, метафоричную характеристику этого времени суток, олицетворяющего животное, хищное начало: «Скоро настанет ночь, волчья ночь, как ее называют горцы. Ночь туманная, темная, глухая, когда глазами становятся уши. Волчьи ночи бывают бурными, когда ни волкам, ни молодцам не спится, когда рыщут они в поисках разных приключений» [Абу-Бакар, 1987: 230].

Ночной хронотоп, как правило, актуализирует экзистенциальные категории: в этот период герои А. Абу-Бакара испытывают обостренное переживание собственной уязвимости, когнитивного диссонанса перед лицом мироздания. Так, герой Зураб Картвеладзе в течение предшествующей решительным действиям ночи воспринимает окружающую действительность через призму метафизического отчуждения: «Если бы природа могла показать свое участие в беде Картвеладзе, может быть, ночь не была бы такой волшебной, а печалилась бы вместе со всеми» [Абу-Бакар, 1987: 191]. Вместе с тем не всегда и не ко всем природа в романе А. Абу-Бакара представляется безучастной к человеческому страданию.

Чтобы понять, что же торжествует в мире – свет или тьма, следует обратиться к следующей фразе: «Время было такое, что из двух начал зло торжествовало в мире, отмечая свои победы в своей дьявольской летописи, натягивая до предела лук народного гнева, заряженный стрелой возмездия» [Абу-Бакар, 1987: 18]. Такая характеристика описываемого в романе времени, конечно, имеет вид философского обобщения, включая такие предельно емкие категории, как добро и зло, «дьявольская летопись», а также полные пафоса метафоры типа «лук народного гнева» и «стрела возмездия». Философский пафос присущ и фразе из песни, которую цитирует Жахпар над могилой двух храбрецов – лека и грузина, всю жизнь враждовавших и похороненных в итоге рядом: «Время быстротечнее печали. Оно жизни излучает свет. Мы с тобой друг другу не прощали. Ничего… И нас обоих – нет» [Абу-Бакар, 1987: 45]. Это грустная констатация бессмысленности всех противостояний в контексте короткой человеческой жизни, в финале которой приходит запоздалое раскаяние: «ничего» становится итогом распрей и самого человеческого бытия, обрываемого временем.

Тема дня и ночи, череды радости и грусти, быстротечного и многоликого времени, душевного стоицизма перед лицом неизбежных потерь, а также посмертной памяти звучит как философский итог в следующем отрывке из песни:

«Жизнь – точно ожерелье. Череда его камней и безыскусных бусин известна всем как истина простая. Вот бусинка – удачи бирюза. Вот камень преткновения давит душу. И времени немыслимый пробег его с пристрастием к переодеванию: то обернется черной буркой ночи, а то взойдет в бешмете белом дня, ни на мгновенье не упоминаясь. Пришла беда – не отвращай лица и занавес откинь, и настежь дверь открой: трепещущий, живой и милосердный прихлынет мир к порогу твоему. А если вдруг судьба и улыбнется – не вздумай возгордиться: сопутствует удаче лесть и зависть, ты ж памятью людей боготворим, их соучастьем, болью и любовью. Откройся жизни! Говорят, что жизнь как две сумы двугорбого хурджина: в одной цветенье радостей земных, в другой – туман печали и утраты» [Абу-Бакар, 1987: 219].

На страницах «Мананы» мы видим и сменяющиеся времена года. Роскошная осень в Грузии принципиально отличается от суровой дагестанской осени; осень в Алазанской долине – это прекрасная пора богатого урожая и пышного увядания природы, время торжества человеческого труда и единения с родной землей. Лейтмотивом проходит мысль о крепкой взаимосвязи человека и земли («Нет человека без земли и нет земли без человека…» [Абу-Бакар, 1987: 6]), так как земля, природа в целом отражается в людях, как в своем зеркале.

Для горцев, в отличие от грузин, осень – это пора лишений и нужды, и грустное описание этого сезона в горах трагически контрастирует с описанием роскошного осеннего урожая в Алазанской долине. С приходом осени в горах по ночам уже чувствовалась прохлада, хотя дневные часы оставались по-прежнему тёплыми. Лишённые своих земель и выращенного на них урожая, бедняки были вынуждены бродить по лесам в поисках пропитания, заготавливая на зиму дикие плоды, орехи и ягоды боярышника; угроза голода нависла над ними серьёзной опасностью [Абу-Бакар, 1987: 374].

Но осень принесла горе в семью Зураба: похитили его дочку. Спустя много лет поздней осенью Зураб отправится за ней вместе с Даудом, и эта пора станет теперь драматичной и для семьи Алибека. В горах осенью начинаются выступления крестьян против властей, в результате чего гибнут многие горцы, в

том числе бесстрашная Тамаханум, так что преобладающим цветом дагестанской осени становится кроваво-красный. Зато осень 1921 года в Алазании «какая-то необыкновенная, среди множества красок явно преобладает пурпур» [Абу-Бакар, 1987: 470], так как это время прихода Советской власти.

Объединяющим временем года для горцев и грузин становится весна – время цветения и обновления, время надежд на лучшее. Весной Багадур едет в свой родной аул Куале; весной счастье наконец возвращается в семью Зураба. В Алазанскую долину приходит первая весна без царя, и «земля, будто понимая происходящее, особо щедро зеленела лугами, с нетерпением ждала крестьянских рук» [Абу-Бакар, 1987: 242]. Природа наделяет человека силами для дальнейшей борьбы, и особенно остро это ощущается именно весной: «Как щедра природа, как она радует и восхищает человека! И хотя не может она вытащить его из нужды, но дает силы надеяться и бороться» [Абу-Бакар, 1987: 244]. Но даже весна порой не приносит ожидаемого счастья, как это случилось с Вардо и Зурабом, потерявшими свою дочь: «И весна для них не в радость, и солнце черным поутру встает» [Абу-Бакар, 1987: 136].

Во второй книге «Мананы» – «Внук Хаджи-Мурата» – документальных, исторических фактов гораздо больше, чем в первой части. Этим отчасти объясняется и присутствие многих точных дат, а также связанных с ними исторических событий и имен: «В январе двадцатого года в Анкале открылся оттоманский парламент, на котором Кемаль Мустафа принял национальный обет, который стал торжественной декларацией независимости Турции» [Абу-Бакар, 1987: 344]. «Весной двадцатого года Гоцинский сумел подчинить себе пограничные районы на западе Дагестана» [Абу-Бакар, 1987: 366], и др. Среди реальных исторических фигур в обеих книгах также упоминаются граф Воронцов, князь Орбелиани, моурави Дурмиш-хан, Ираклий Второй, Александр Грибоедов, Шамиль и Хаджи-Мурат и др.

Следует разграничивать объективную историческую реальность и художественную реальность исследуемого произведения. «Манана», помимо достоверного изображения известных событий прошлого, содержит и вымысел.

По своему широкому охвату времени и пространства и показу разных противоборствующих социальных сил, а также отдельных личностей, попавших в водоворот исторических процессов, А. Абу-Бакар приближается к М. Шолохову и А. Толстому. Есть в этом романе образы реальных людей, есть и вымышленные герои, которые обладают чертами обобщенными, типичными для своего времени.

Не избежал даргинский автор и некоторых искажений исторической правды, что обусловлено особенностями эпохи, в которую он творил. Так, образ Нажмудина Гоцинского вышел однозначно отрицательным: он показан в книге как совершенно беспринципный человек, который исходил в своих действиях только из собственных амбиций, хотя на самом деле у него было свое видение будущего его родины, а в жизни он не раз демонстрировал бесстрашие и политическую волю. Утрированно негативные, почти гротескные изображения отрицательных персонажей, наподобие Гоцинского, Луарсаба и др., подчас включающие в себя уничижительные сравнения с животными, являются следствием довлевших принципов советской эпохи, как и идеализированное изображение положительных героев (русских большевиков и их лидеров, простых горцев).

Есть, однако, в романе и такие примеры художественного вымысла, которые являются оправданными в контексте поставленных автором задач и нисколько не умаляют достоверности изображаемого. Так, в описании красавиц Вардо и Мананы А. Абу-Бакар прибегает к явным преувеличениям, что свойственно в большей мере фольклорной традиции. Подобное следование давно сложившемуся в народе художественному методу также есть одно из проявлений историзма. Кроме того, свою приверженность принципу преемственности писатель демонстрирует и когда проводит параллели с красавицами из прошлого (красота грузинки Вардо, например, сопоставляется с универсальным эталоном красоты в лице Нефертити).

Интертекстуальная реминисценция, отсылающая к исторической фигуре Нины Чавчавадзе и её канонизированному в культурной памяти роману с Александром Грибоедовым – представителем иной этнической общности,

функционирует в романе как архетипическая модель межлистностных отношений. Этот архетип репрезентирует любовный дискурс и трансцендирующая сила, способная преодолевать все социокультурные барьеры и этнонациональные дистанции. Так что история грузинки Мананы и лека Багадура – это своего рода новое воплощение названной модели, постоянно воспроизводимой во времени в разных лицах.

Время, которое описано в исследуемом романе, – это время появления «новых», «странных» людей, бросающих вызов системе и порой обреченных на верную гибель. Даже народ, во имя которого приносятся такие жертвы, порой не принимает их, так как живет по сложившемуся веками укладу, определяемому царем и дворянским сословием. Сила инерции настолько велика, что герои нового времени, наподобие Хвичо, порой воспринимаются простыми людьми как дерзкие, почти безрассудные одиночки.

Автор делает важную оговорку, что времена благородных героев-одиночек, подобных Хочбару, прошли, так как наступила эпоха коллективной борьбы. Потому однажды в живописном горном урочище собрались самые преданные единомышленники. Совершенная ими ритуальная практика символического смешения крови на клинках холодного оружия свидетельствовала об их готовности к самопожертвованию ради утопической концепции общечеловеческого братства. В этом церемониальном пространстве присутствовали русские, дагестанцы, грузины, армяне, греки и др., что доказывало универсальный характер декларируемых идеалов [Абу-Бакар, 1987: 116].

Датирование А. Абу-Бакаром событий в романе создает эффект достоверной хроники. Этот прием также позволяет сравнить исторические реалии с их художественным преломлением в книге, оценить расставляемые при этом автором акценты. Повествование начинается с отсчета нового века («Первый день двадцатого века бросает первые минуты на счетах времени» [Абу-Бакар, 1987: 7]), что уже готовит читателя к эпохальному размаху предстоящих событий. На фоне такого масштабного временного зачина отмечается сугубо частное событие –

рождение девочки в простой грузинской семье, и такое сплетение личного и общественного задает тон всему дальнейшему сюжетопостроению, отражает авторскую концепцию взаимообусловленности человека и природы, человека и Истории.

А. Абу-Бакар берется за масштабную задачу – изобразить смену разных социальных формаций на рубеже веков, повлиявшую на судьбу почти каждой семьи выше указанных территорий. В нарративной структуре первой части дилогии («Цинандальская роза») акцентировано этнокультурное взаимодействие преимущественно в грузино-дагестанском контексте, тогда как во второй книге («Внук Хаджи-Мурата») наблюдается экспансия исторического действия до общекавказского масштаба, где революционные процессы представлены как панкавказский феномен. Здесь главенствует историческое время, а коллизия, связанная с главными героями, отступает на второй план. Во второй части дилогии происходит трансформация образа Багадура: из аполитичного юноши, поглощенного романтическими переживаниями, он эволюционирует в политически ангажированного деятеля. Эта метаморфоза находит конкретное воплощение в его участии в V съезде трудовых народов Терской республики – значимом политическом форуме, где присутствовали такие исторические фигуры, как Сафар Дударов, Серго Орджоникидзе и Уллубий Буйнакский. Дальнейшая институциализация политической биографии персонажа связана с его командировкой в Москву для обучения в школе советских работников. Этот этап характеризуется его интеграцией в высшие эшелоны власти, где сближение с ключевыми политическими акторами фактически означала для героя соучастие в творении самой советской эпохи. Различные общественные мероприятия становятся мощным катализатором на пути его духовного становления и идеологического развития, меняя, в том числе, и его личную историю. Интересно, что насколько обусловленным революционной эпохой вышел Багадур, настолько Манана далека от политики: это вневременной образ кавказской женщины, нежной и одновременно очень сильной, преданной любви и семейным ценностям.

В связи с названными образами А. Абу-Бакар использует в своем романе прием ретроспекции, который становится одним из эффективных средств расширения пространственно-временных границ произведения.

Ретроспекция, как известно, представляет собой отсылки к прошлому, которые помогают читателю интерпретировать текст через призму прошлого персонажей. Использование ретроспекции – один из примеров нарушения линейной последовательности времени (ахрония) в художественном повествовании [Лапина: https://moluch.ru/archive/530/116933/]. С ее помощью А. Абу-Бакар создает многоуровневую структуру текста, где временные границы переосмысливаются. При этом он предоставляет читателю возможность нового взгляда на описанные события, переоценить их и углубить своё понимание сюжета, так как обнаруживаются не очевидные ранее связи и последствия. Это позволяет, в свою очередь, предугадать, как будет разворачиваться дальнейшее повествование. Так, ретроспекции, используемые А. Абу-Бакаром, приводят к пересмотру определенных фрагментов, наделяют их новыми смыслами. Кроме того, ретроспекция, будучи по своей сути видом повторения мысли или события, некоторым образом замедляет темп повествования «Мананы», играя роль необходимой паузы в непрерывном ходе изложения событий и закрепляя понимание пройденного материала.

Можно констатировать, что ретроспекция в «Манане» является инструментом для глубокого психологического исследования персонажей: она раскрывает их прошлое, показывает последствия его влияния на их действия в настоящем и даже помогает спрогнозировать их поступки в будущем. Ретроспекция значительно обогащает сюжет исследуемого романа, дополняет его новыми значениями и контекстами. Наконец, ретроспективные фрагменты позволяют автору наглядно показать связь между прошлым и настоящим, что закономерно обогащает интерпретации текста.

Одним из символов времени в романе «Манана» становится сюжетная линия, связанная с известной исторической фигурой – Хаджи-Муратом. Обрывки его биографии, обрастая за давностью лет всяческими домыслами, доходят до

современности, в которой живет его потомок Багадур, уже в виде полуправды-полубыли – в качестве различных легенд и преданий. Понятной в связи с этим становится неопределенность причин, приведших к раздору между этим наибом и Шамилем. Представляется, что автор с помощью этой линии создает прямые параллели с описываемыми революционными событиями: последние имеют столь же большое значение для кавказских народов, что и национально-освободительное движение, возглавленное Шамилем. Парадокс, правда, в том, что «вместе с беспримерным героизмом, проявленным дагестанским народом и лично имамом Шамлем, наряду с народно-освободительным характером борьбы, продолжавшаяся 25 лет война была бесперспективной, надолго задержала развитие Дагестана, вынуждала его приносить тяжелые жертвы, мешала сблизиться с передовой Россией» [Гусейнаев, 2009: 77].

Хаджи-Мурат известен тем, что, союзничая попеременно с разными противоборствующими силами, оставался верен только себе и своей семье. Служба у Шамиля привела к тому, что он стал его «правой рукой»; благодаря своей храбрости и неуловимости он был прозван «призрачным воином» [Соколова:https://spb.aif.ru/society/people/prizrachnyy_gorec_kak_legendarnyy_hadzhi-murat_lishilsya_golovy]. Погиб наиб, так как пытался бежать из русского плена, чтобы спасти свою семью. Как писал А.М. Муртазалиев, «начиная с 1859 года окончательное завоевание Дагестана Россией, как и для большинства горцев, стало личной трагедией и для семьи Хаджи-Мурада» [Муртазалиев, 2004: 71].

Символично, что именно на русской земле – в Москве – Багадур знакомится с книгой Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат», и осознание благодаря русскому писателю неординарности этого великого предка заставляет героя по-новому оценить свою личную ответственность перед современниками и потомками, перед лицом самой истории. Но если Хаджи-Мурат исходил в своих поступках больше из личных интересов, то Багадур, напротив, действует во имя общественного блага.

Художественный образ, созданный Л. Толстым, очень сильно отличался от своего реального прототипа, и важно понять, почему русский писатель

сознательно пошел на исторические искажения и почему в романе А. Абу-Бакара такое важное место уделяется именно повести «Хаджи-Мурат», а не сухим фактам. А факты таковы, что Хаджи-Мурат дважды изменил газавату, также русским, а предателей не любит никто. Вспомним также, что Багадура, хотя он был верен большевикам, посчитали предателем свои же – Зураб, Вардо и даже Манана, так как он притворялся перебежчиком и другом Саид-Бея.

Толстой, прекрасно зная о жестокости реального Хаджи-Мурата, сделал все, чтобы очеловечить этот образ – образ горца, которого можно убить, но невозможно сломить. Главное, что акцентировал писатель, – это трагизм судьбы человека, попавшего между молотом и наковальней, а также острое неприятие имперского высокомерия по отношению к кавказским народам. Толстой не рассматривает Кавказ как отсталое пространство, не способное к развитию без помощи извне, а также оценивает людей вне национального признака, находясь в поиске сближения и диалога между культурами Запада и Востока. В этом смысле взгляды Л. Толстого отличаются от традиций русской литературы, и А. Абу-Бакар, прекрасно зная позицию данного писателя по русско-кавказским отношениям, сделал его произведение ориентиром для своего романа, а стремление к поиску компромисса между народами – лейтмотивом.

По поручению партии Багадур едет в Стамбул, где сближается с внуком имама Шамиля Саид-Беем, – круг замыкается: мы видим, что история взаимоотношений Шамиля и Хаджи-Мурата, начавшаяся десятилетия назад и имевшая также прямое влияние на отношения дагестанцев и русских, получила наконец свое логическое завершение. Если официальная версия представляла Шамиля как верного своему народу вождя, а Хаджи-Мурата – почти как предателя, то их потомки по иронии судьбы полностью переиначили исторически заданные им «параметры» и «функции». И для А. Абу-Бакара уже не осталось, как мы видим, никакой двусмысленности и пространства для сомнений для подведения итогов по прошлому: в его интерпретации, Саид-Бей – это однозначно вредитель, а потомок Хаджи-Мурата – один из спасителей родины. В этом смысле

вторая книга дилогии А. Абу-Бакара подводит некие глобальные итоги огромному историческому периоду в отношениях между Россией и Кавказом.

В литературах Северного Кавказа в основе историко-революционного романа почти всегда лежал сюжет превращения героя-одиночки в сознательного революционера-большевика, и это превращение обязательно происходило под влиянием и чутким руководством русского коммуниста. Этой же коллизии следует и А. Абу-Бакар. Его герой Багадур очень пытлив и упорен в своем стремлении понять суть происходящих перемен и под влиянием революционеров Сергея Петровича, Сахавата, Хвичо, Габиева, Орджоникидзе он сам постепенно революционизируется. Как и в большинстве других романов историко-революционного характера, вышедших из-под пера северокавказских авторов, в романе «Манана» главный герой Багадур проходит три ступени в своем политическом развитии: это анархический протест (свойственный, например, абрекам – героям-одиночкам); знакомство с идеями марксизма-ленинизма (происходит с Багадуром на различных тайных собраниях, а потом – партийных съездах); наконец, сознательная борьба за социализм (активное участие этого героя в заданиях партии, а также в прямых военных столкновениях). Показывая в качестве главного героя такого достойного во всех отношениях юношу, примыкающего к революционному движению, А. Абу-Бакар подводит читателя к мысли, что горцы – это неотъемлемая и ценная часть России; автор изображает их проблемы и чаяния как универсальные для всей страны, делая это в полном соответствии с устойчивыми представлениями о революционном движении.

В водоворот истории вольно или невольно оказываются вовлечены даже те, кто далек от политики: центростремительная сила происходящих масштабных событий такова, что никто не может изолироваться от нее и переждать в стороне. А. Абу-Бакар как автор историко-революционного романа соотносит таким образом жизнь своих вымышленных персонажей и события общероссийской истории, что иллюстрирует причастность всех советских граждан к общим политическим тенденциям в стране. Так, из-за спорных земельных вопросов из Темир-Хан-Шуры в аул Варачан привозят сразу несколько тел убитых солдатами

гарнизона батраков; вообще, в романе показано очень много смертей людей самых разных уровней и калибров. В конфликт втянуты не только главные и второстепенные герои, но и целые города, государства, так что перед читателем разворачиваются уже не просто отдельные судьбы, а драматичные символы первой половины XX века. Самыми трагичными, в трактовке автора, вышли фигуры тех, чьи судьбы разошлись с родиной и революцией: такие отступники оказались на обочине истории и народной памяти.

Большевики в исследуемом романе играют и сюжетообразующую роль, и декоративную, опознавательную, как например, Саид Габиев, который в «Манане», по сути, никак не влияет на ход повествования, но озвучивает идеологическую платформу воинствующего пролетариата и крестьянства: «Да, я “нищий”, я бедняк, как и весь дорогой мне край и дагестанцы, но я горжусь этой благородной узденской “нищетой”, потому что я богат духовно. Даже эта нищета, эта бедность не могла остановить меня, и я взялся за такое большое дело. В этом мое богатство и в этом сила Дагестана….» [Абу-Бакар, 1987: 250].

Будущее, за которое бьются революционеры, – это, конечно, абсолютная утопия с современной точки зрения. Оно представляется им как социалистическая система с идеально простроенными коллективными и личными связями, где полностью исчезнут расовые, классовые и иные предрассудки. Во главу угла в такой иерархии будут ставиться человек и плоды его труда, то есть основным критерием становится польза, приносимая обществу. Большевики в романе даргинского автора живут мечтами о будущей бесконфликтной интерэтнической общности, где будет устранен прежний институт частной собственности. Властные полномочия якобы будут полностью делегированы трудящимся, что предполагает радикальную трансформацию существующих социально-политических структур [Абу-Бакар, 1987: 184].

Олицетворением вечного и неизменного в противоположность сиюминутным человеческим страстям и постоянным историческим потрясениям предстает в «Манане» материнская колыбельная. Именно с ее умиротворяющего звучания начинается повествование: она «несется над землей» [Абу-Бакар, 1987:

5], символизируя тем самым положение не только *над* пространством, но и *над* временем, вне времени. Если исторические катаклизмы выступают как нечто преходящее, то в противоположность им существует и некая опора – вечная и незыблемая, и имя ей – любовь. Автор сокрушается, почему люди, над которыми в младенчестве звучали теплые материнские песни, вырастают жестокими и кровожадными, «будто мало места на земле, под этим голубым куполом, этим чудом, созданным для восхищения разума» [Абу-Бакар, 1987: 4]. Так же под воздействием нетленной прекрасной природы схожими философскими риторическими вопросами о мелочности и тщете сиюминутного задаются Зураб и Сахават: зачем терпеть муки, идти на риск и преодолевать трудности, когда можно просто раствориться в умиротворяющей красоте природы, слиться с небосводом, освободившись от гнёта вечного противостояния? [Абу-Бакар, 1987: 148.] «Бездонное, чистое, синее» [Абу-Бакар, 1987: 258] небо является олицетворением всего бесконечного и эталонного в исследуемом романе, потому оно так часто встречается в повествовании и постоянно соизмеряется со всем земным. Представляется, что порой сам автор, желая абстрагироваться и охватить своим взором художника как можно больше, взирает на все происходящее с небесной высоты, с позиции «над».

Противопоставление гармонии и величия природы, вселенной – и человеческого несовершенства красной нитью проходит через все повествование, значительно масштабируя авторский замысел, не ограниченный рамками только показа исторических реалий: на фоне грандиозной природы – величественных гор, бескрайнего неба – все человеческие дела и помыслы казались суетными и незначительными [Абу-Бакар, 1987: 148.] Но вместе с тем А. Абу-Бакар и его герои порой ропщут на тотальное несовершенство этого малопригодного для простого человека мира. Его герой Багадур, взрослея и познавая жизнь все больше, поражается, как жесток и безжалостен мир вокруг; мир, куда он входил с чистыми помыслами, оказался опутан несправедливостью. Таким образом, А. Абу-Бакар идет намного глубже, чем его современники – авторы произведений

соцреализма, когда трактует социальное зло как следствие и частный случай несовершенства всего мироустройства в целом.

Любовь, как показано в романе, всегда приносит благодатные плоды, в отличие от войн и вражды. Не случайно именно колыбельная, как мы узнаем из последующего повествования, помогает Манане вспомнить и узнать свою родную мать: ее звуки заключают в себе родовой, культурный, этнический пространственно-временной код, передаваемый из поколения в поколение («В крови у человека хранится колыбельная!.. Это как зов родной земли, родного крова!» [Абу-Бакар, 1987: 250]). Колыбельная – это символ безусловной материнской любви, приравниваемой к любви божественной, которой так не хватает человечеству, погрязшему в раздорах и войнах. Образ матери здесь примеряется не только к женщине, но и ко всей Земле в целом, потому писателю представляется, что люльку качает именно Земля [Абу-Бакар, 1987: 6]. Знаковой сценой является эпизод, когда ливень с молниями обрушивается на Алазанскую долину, словно в ответ на вопли Вардо, потерявшей свою дочь. Автор тем самым подчеркивает, что небо будто хотело «испепелить землю за грехи людей» [Абу-Бакар, 1987: 99], – именно Землю как Мать человечества, которая частично ответственна за ошибки своих детей.

3.2. Полипространственность как механизм эпизации в дилогии А. Абу-Бакара «Манана»

В.Н. Топоров в свое время справедливо различал два психологических типа писателя в отношении пространства: для первого типа свойственна пространственная «апатия», выражающаяся в отсутствии вовлеченности и интереса к окружающей среде, значение которой в данном контексте сводится к фоновой роли. Второй тип, напротив, «связан с особым интересом к произведению, со способностью понимать его смыслы (“прислушиваться к пространству”) или “вживать их в него”» [Топоров: https://opentextnn.ru/space/toporov-v-n-prostranstvo-i-tekst/].

А. Абу-Бакар относится, скорее, ко второму типу авторов: для него пространство – это не просто «пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими лицами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом, убеждает в том, что язык художественного пространства – не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» [Лотман, 2024: 259].

В романе А. Абу-Бакара есть два обширных хронотопа, описание и сопоставление которых лейтмотивом проходит через все повествование: это земля Грузии и нынешнего Дагестан. Они контрастны почти во всем – в образе жизни их населения, в географических и климатических особенностях. Грузия изначально находится в несравнимо более выгодных условиях, что предопределяет и менталитет ее жителей.

В романе А. Абу-Бакара проводится систематическое сопоставление географического и культурного ландшафта Грузии и Дагестана. Багадур, наблюдая за благоустроенными жилищами и территориями соседнего народа, задается вопросом об отсутствии аналогичного благоустройства на своей родине. В этих мыслях далекого от эстетики простого юноши слышится невольный упрек землякам за нежелание обустраивать свое жизненное пространство хотя бы в меру возможностей и без оговорки на отсутствие средств.

В творчестве А. Абу-Бакара ключевым структурообразующим элементом выступает антитеза двух типов художественного пространства: идиллического грузинского и аскетичного дагестанского. Эта оппозиция реализуется через систему образов, топонимики и прямых авторских характеристик. Так, центральное место действия – селение «Ахал-Цкаро» – уже в своей семантике (топоним переводится как «Новый Родник») содержит важный символ жизненной силы и чистоты. Гидроним связан с локальным фольклорным персонажем – красавицей Серафитой, чей образ, по меткому замечанию автора, «проистекает из глубин веков» [Абу-Бакар, 1987: 20]. Серафита выступает художественным воплощением эстетического идеала, олицетворяя очарование грузинской земли,

неоднократно подчеркиваемое в тексте: «И в самом деле, уголок этот прекрасен! Куда ни глянь – чарующий воображение вид» [Абу-Бакар, 1987: 37].

Идиллический хронотоп Грузии наделяется чертами, которые детерминируют и нравственный облик его обитателей. Пространство здесь кажется онтологически неспособным порождать зло: гармоничный утренний пейзаж с петушиными перекличками и доброжелательными приветствиями жителей создает атмосферу, где «злые помыслы» попросту «улетучиваются, как дым из дымоходов» [Абу-Бакар, 1987: 20]. Этому жизнеутверждающему ландшафту противопоставлен образ Дагестана, выписанный с использованием контрастных мрачных красок. Автор рисует суровый край, где доминирует зимний хронотоп, а социальные условия – произвол царских наместников и беков – усугубляют природную скудость, обрекая народ на беспросветное существование. Это изначально враждебное человеку пространство, не сулящее тепла и уюта, а, напротив, выполняющее репрессивную функцию – оно выталкивает обитателей за свои пределы, вынуждая к миграции и покорению новых земель.

Ландшафт внутреннего Дагестана характеризуется как «угрюмый, суровый и бесплодный», с «крутыми, каменистыми склонами» и «жидкой растительностью» [Абу-Бакар, 1987: 217]. Социальная несправедливость усугубляет природную скудость: немногочисленные плодородные участки и пастбища монополизированы знатью, в то время как бедняки вынуждены обрабатывать малопригодные земли на крутых склонах. Как резюмирует персонаж Жахпар, для создания «житницы» на каменных склонах требовался «неимоверный труд» [Абу-Бакар, 1987: 56], что подчеркивает не только физическую, но и экзистенциальную сложность выживания в данном пространстве.

Скудость местной природы компенсируется душевной щедростью местных жителей, у которых привычка довольствоваться малым стала естественной каждодневной аскезой и взрастила лучшие моральные качества. В этих краях, как нигде, действует «естественный отбор», отсеивая слабых и нежизнеспособных и

оставляя выживать только самых достойных: «Настолько страшны в своей суровости эти горы, что не каждый рожденный под облаками выживает здесь, только самые стойкие, крепкие духом и телом» [Абу-Бакар, 1987: 134].

Горный край известен своими мастерами, и, рассказывая об аулах, где развито то или иное ремесло, писатель прибегает к документальным источникам, как, например, пускаясь в этнографический экскурс по Кубачи. Источники свидетельствуют, что художественное мастерство кубачинцев достигало такого уровня, что позволяло им вводить в заблуждение даже европейских коллекционеров и знатоков. Мастера поставляли на европейский рынок, где существовал устойчивый ажиотажный спрос на восточные древности, изделия, искусно имитировавшие стиль и патину времени. Эти стилизации обладали такой степенью аутентичности, что их отличие от подлинных артефактов представляло значительную трудность даже для специалистов.

При всем разнообразии дагестанских аулов, специфика которых определяется ведущим ремеслом, автор отмечает нечто общее, что объединяет их, – это непреодолимая нужда и закономерно порожденные ею плачевные социальные и иные последствия. Для горных районов Дагестана типична высокая концентрация аулов, отличающихся значительным разнообразием местных ремесленных традиций. Тем не менее, разнообразие этих сообществ нивелируется едиными тяготами, а именно: повсеместной бедностью, хроническим недоеданием, тяжелыми условиями быта и недугами. Именно эти тяготы становятся причиной народного гнева и неповиновения, порождают пороки, а также ведут к вооружённой борьбе, протестам, бегству, кровопролитию и абречеству [Абу-Бакар, 1987: 113].

Сходство саклей с крепостями, а дверей и окон – с бойницами свидетельствует о воинственном характере их хозяев, а также об истории этих аулов, богатой частыми набегами, и выработанной веками привычке постоянно защищаться от внешней угрозы. Потому, наверное, описывая родину Багадура аул Куале, автор обращает внимание на то, что сакли в этом ауле теснились друг к другу, «как лошади в табуне при опасности» [Абу-Бакар, 1987: 286]. В

художественном мире произведения А. Абу-Бакара акцентируется характерная черта дагестанских поселений – экстремальная плотность застройки и перенасыщенность ограниченного пространства. Единственным доступным вектором движения в этих условиях остается вертикаль, устремленность к небесам, что обретает символику, сходную с религиозным жестом. Данный образ находит детализированное воплощение в описании: «Казалось, что сакли стоят на плечах друг у друга, и самая верхняя в своей молитве обращена к солнцу. Вокруг ни зелени, ни деревца, об огороде и не думай, удивляться приходится, как живут здесь люди. Узкие – двум всадникам не разъехаться – проулки под арками саклей» [Абу-Бакар, 1987: 286].

Отсутствие горизонтальных перспектив (зелени, возможности для земледелия) и минимальная ширина проулков, не позволяющая нормальное передвижение, подчеркивают вынужденный характер этой вертикальной ориентации, продиктованной суровостью ландшафта и условий существования. Чем более стесненными и жестко ограниченными предстают в горном краю локусы и топосы в горизонтальной плоскости, тем более беспредельной кажется их протяженность ввысь, что отражается и в особенностях дагестанского национального характера.

Знаковым для исследуемого романа становится хронотоп дороги, который, как известно, подробно рассматривался М. Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе»: «Дорога – это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: “вступить на новую дорогу”, “исторический путь”, “жизненный путь” и прочее» [Бахтин, 1975: 392].

Дорога, уходящая в неизведанную даль, давно стала символом человеческих исканий и духовного поиска, что предопределило ее изображение как важного элемента композиции разных произведений. В литературе и других творениях искусства человеческая жизнь по-прежнему интерпретируется как путь, который нужно пройти, – путь как познание себя и мира. Схожие смыслы реализуются у А. Абу-Бакара в следующей цитате: «Ты вышел в жизнь на восходящий свет.

Дорога развернулась, точно свиток, – вот белый лист, вот красная строка. Дорога – ввысь… Сокровищница разума – Земля – катается горошиной в пространстве… Другие по неведомым орбитам рассыпались… Вселенная – рифмуется – нетленна» [Абу-Бакар, 1987: 9].

В сказке и эпосе сюжет обычно строится на том, что герой покидает дом и его путь становится осью повествования. Дорога – один из основных видов пространства, характерный для приключенческого и исторического жанров романа. Главными вехами на таком пути становятся посещения героем новых мест, которые заканчиваются его возвращением домой. В «Манане» мы видим странствия персонажей, связанные, конечно, не с поиском приключений, но с нуждой, что придает хронотопу дороги реалистичное звучание. Уже первая глава обозначена следующим образом: «У дороги бедности нет конца» [Абу-Бакар, 1987: 10], – автор акцентирует социальное значение данного хронотопа и придает ему черты безысходности, дурной бесконечности. В поисках заработка герои мыкаются по чужбине годами, которые кажутся им вечностью, потеряв надежду на скорую встречу с родиной. Как видим, дорога у А. Абу-Бакара часто теряет свою пространственную конкретность и превращается в образ-символ, – например, в «тропу мести» [Абу-Бакар, 1987: 218], на которой Багадур хочет сразиться со своим обидчиком Чавтаром.

На дороге, как правило, происходят поворотные события и встречи в жизни героев А. Абу-Бакара. Хронотоп дороги становится судьбоносным для них, резко меняя их жизни как в лучшую, так и в худшую сторону, являясь при этом сюжетообразующим приемом. М. Бахтин писал, что хронотоп дороги связан с мотивом встречи, в котором временное неотделимо от пространственного: «…В этом хронотопе преобладает временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности» [Бахтин, 1975: 393]. Встречи в романе А. Абу-Бакара всегда судьбоносные: они влияют на жизненный путь героя, радикально меняя его траекторию и ценностные установки.

Истоки мотива дороги восходят к фольклору. В сказках мотив дороги связан со следующими ситуациями: когда герои нарушают запрет, и тогда дорога

выступает как наказание; когда герой отправляется на поиски кого-то или чего-то (что мы видим и на примерах Жахпара, Зураба и других героев). Мотив дороги олицетворяет и такие процессы, как испытание, обновление. Так, Алибек из аула Варачан встречается на дороге с Жахпаром и его сыном Багадуром, не ведая, насколько важным в дальнейшем станет это знакомство для них троих. Гулисварди по дороге к полю, где работал ее муж, столкнулась с князем Луарсабом и резко отвергла его ухаживания, в результате чего оскорбленный князь решил отомстить ей, подбив разбойника на кражу ее дочери (встреча с конокрадом Хажи-Запиром происходит опять-таки на дороге). На тропинке Хажи-Запир встречает отчаявшегося Жахпара и уговаривает его пойти на преступление, но опять-таки дорога приводит Зураба к его потерянной дочери и соединяет Багадура с его возлюбленной.

Таким образом, в «Манане» дорога – это путь жизни, в котором встречные меняют будущее идущего, так что постоянно происходит преодоление последним каких-либо трудностей при помощи, как правило, персонажа-антипода. Можно утверждать, что дорога – это не только встреча с испытаниями, но и способ разрешить их, выйти из затруднительных обстоятельств. При этом герои А. Абу-Бакара не просто меняют свои места топографически, но и внутренне меняются сами. Всех их можно условно разделить в связи с этим мотивом на заблудших (Жахпар, Бесам, Хажи-Запир, все контрреволюционеры) и ищущих (Багадур, Зураб, Алибек, Хвичо и др.). Путь последних ассоциируется с «хождением по мукам», в конце которого ищущих ожидают просветление и обновление; кроме того, всякого странника в конце пути ждет главная награда – Дом.

Дорога определяет такой способ повествования, как показ различных мест глазами странствующих героев: так, грузинские поселения мы видим глазами Жахпара, дагестанские – глазами Зураба, турецкие и бакинские – глазами Багадура. В «Манане» мотив дороги является композиционным приемом, связывающим воедино главы произведения. Кроме того, хронотоп дороги выполняет функцию характеристики различных персонажей, являясь катализатором и способом проявления в них всего лучшего и худшего. В широком

смысле образ пути связан с образом целого мира, вселенной: постоянное движение героев по дороге создаёт впечатление, что она уходит в бесконечность, переплетаясь с идеей вечности.

Ключевой хронотоп «Мананы» – это горы. Подчеркиваются сдержанность, духовный стоицизм горцев, а также обостренное чувство справедливости и чести, связанные отчасти с особенности горного рельефа, жесткой ограниченностью в горизонтальном пространстве («Суровый край, суровые люди» [Абу-Бакар, 1987: 146]). Русские же в романе выступают как просветители, «старшие братья», и это неудивительно: цивилизация, как правило, всегда приходила с равнины.

Не каждый способен выжить в горах, которые становятся постоянным испытанием для тела и души и вместе с тем стимулируют к борьбе и росту, закаливают дух: «Страшно в горах, но этот страх не холодит душу, а зовет бороться за жизнь» [Абу-Бакар, 1987: 146]. Горы поют «извечную песню покоя, неприступности и величия» [Абу-Бакар, 1987: 48], делая и своих обитателей такими же гордыми и непокоряемыми. Земля здесь – главная ценность, потому с таким трепетом относятся к каждому ее клочку («Земля здесь людьми сотворенная, лаской согретая, потом политая. И цена этой земли особая» [Абу-Бакар, 1987: 60]). Земли так мало, что ее мало-мальски пригодный кусок может разве что уместиться «под собственной буркой» [Абу-Бакар, 1987: 56]. А. Абу-Бакар ставит в одну логическую цепочку понятия «жизнь – земля – смерть» не только потому, что человек создан из земной глины и в землю же вернется после смерти, но и потому, что в горах человеческая жизнеспособность завязана вся на земле: «Умирающий живому желал обрести землю, живой мечтал и надеялся обрести ее, но так и умирал безземельным…» [Абу-Бакар, 1987: 56]. Скудость горных ландшафтов воспитывает в горцах и такое качество, как благодарность – умение ценить то малое, что дает им природа или люди: «Высоки горы, обильны они скалами, круты их теснины, – невероятно скудны и неурожайны здесь земли, бедны скотом аулы. Но и малой щедрости природы с благодарностью молятся люди» [Абу-Бакар, 1987: 152].

Покорение гор всегда воспринималось как достижение, критерий выносливости и целеустремлённости. Соответственно горы традиционно олицетворяли идею духовного подъема; восхождение на их вершины представлялось как аналог развития личности, чреватого срывами и падениями. Горы – это место уединения отшельников и служителей культов, что соответственно характеризует и горцев, пребывающих здесь и поневоле приобщающихся духовному стоянию. В космогонических мифах горы выступают как первозданная суша, проступившая из воды и максимально приблизившаяся, по сравнению с остальной землей, к небу; следовательно, горы – это представители древнего, сакрального пространства, отсюда их надменное величие: «Горы величавы и молчаливы в своей мудрости, горы слушают голоса и шорохи Вселенной…» [Абу-Бакар, 1987: 267].

Основные события первой части «Мананы» происходят «в суровом краю тысяч ущелий и тысяч вершин» [Абу-Бакар, 1987: 18] (слово «тысяч» здесь, дублируясь, многократно увеличивает общее количество контрастных типов рельефа – впадин и возвышенностей, и в этой символической полярности – отголосок антитезы «дни и ночи»). Горы усиливают в соответствии со своей природой препятствия и трудности; горы также рождают эхо: весь роман А. Абу-Бакара как раз о том, как эхом отозвалось на Кавказе революционное движение, родившееся в центре бывшей империи. Здесь традиционно скрывались бандиты, происходили важные сражения; все это присутствует и в «Манане», что позволяет причислить его к приключенческому жанру романа. Горы в этом произведении разделяют леков и грузин; леки вынуждены постоянно преодолевать перевалы, чтобы попасть на благодатные земли своих соседей. Маршрут лудильщика Жахпара и его сына Багадура в Грузию пролегает через Кодорский перевал, в народной топонимике известный как «Снежный барс». Несмотря на эстетическое величие и живописность этой локации, ее преодоление персонажами мотивировано сугубо экономической необходимостью – поиском средств к существованию.

Горы в своей недосягаемой высоте представляются автору равнодушными к людским делам; их вертикаль противопоставлена горизонтали и всему, что принадлежит последней: «Горы высоко запрокинули в небо украшенные благородной сединой вершины. Смотрят они ввысь, и отступает перед ними горизонт. Кажется, что в гордости своей равнодушны они к тому, что творится у их подножия» [Абу-Бакар, 1987: 267]. Буквальная удаленность гор от подножия, где кипит жизнь, символизирует их «слепоту» в отношении всего людского, а также независимость природных процессов в целом от человечества: «Весело садам и плодам, дорогам и берегам, но невесело людям…» [Абу-Бакар, 1987: 267]. Наряду с постоянным напоминанием о равнодушии гор как их основной черте писатель делает и неожиданное заявление, что «горы, скалы и камни любили людей» [Абу-Бакар, 1987: 269], и из дальнейшего контекста становится понятно, что их любовь избирательна и распространяется только на простых тружеников.

Горы – порой соучастники происходящего в человеческом мире: они то становились убежищем для скрывавшихся преступников, то приносили им заслуженное наказание и смерть. Так случилось и с Жахпаром и Хажи-Запиром, которых конец настиг в горах, где они пытались спрятаться от преследования. Однако для детей – для Багадура и Мананы – скалы стали убежищем, что позволяет говорить о горах как о справедливых и беспристрастных судьях. Скалы обнажены, им нечем прикрыться, и закономерно то, что именно посредством этого хронотопа реализуется мотив «голой» правды, высшей справедливости. Но горы не только судьи, они еще и свидетели прошлого, как и другие знаковые хронотопы в этом романе: «И молчаливые горы, и шумные потоки Алазани – свидетели былого» [Абу-Бакар, 1987: 18].

Горы отступают от своей вековой безучастности и нарушают обет молчания, обрушивают в гневе камнепад на долины, узнав о бесчинствах эмира Амир-Хамзы. Они будто бы говорят людям: «Вас много, а он один. Глядите, как он дрожит в страхе, когда мы разбрасываем камни… Камней много, а он один… И великий гнев гор был выше самых высоких вершин» [Абу-Бакар, 1987: 269].

Высота гор парадоксальным образом становится мерилом человеческих страстей, а глубина ущелий – порой мерилом нравственного падения.

Угрожающе в своем праведном гневе выглядят горы, но еще более устрашают ущелья, которые напоминают входы в иной мир, согласно космогоническим мифам. Как правило, многие из ущелий имеют свои названья, свою «биографию», как например, ущелье Туманов или же разбойничье, страшное когда-то ущелье Сапаравис-Кели, по которому в свое время регулярно спускались в грузинскую долину горцы, как правило, с недобрыми намерениями. Араканское ущелье прославилось тем, что здесь произошел кровавый бой, в результате чего это место получило название «Долина смерти»: партизанский отряд Сафара Дударова был подвергнут нападению из засады, в результате чего пространство ущелья огласилось звуками человеческих стонов и ржания коней. Аналогичный по своему трагическому исходу инцидент произошел в Волчьем ущелье, где формирования противника, используя тактику внезапного нападения, атаковали лагерь спящих партизан. Эта жестокая вооруженная акция была завершена в предельно сжатые сроки – приблизительно в течение тридцати минут. Возмездие настигло врагов, когда они вернулись в Волчье ущелье: партизаны Айдемира уничтожили злодеев. В ущелье Кара-Таш («Черный Камень») едет Алибек искать тело якобы погибшего Багадура и там, на месте недавнего боя, среди скал, видит тучу ворон и стервятников, «которые насытились убитыми и не могли сдвинуться с места» [Абу-Бакар, 1987: 258], – сцена трагическая и подчеркнуто натуралистичная, в отличие от большей части повествования.

Финал произведения маркирован конфронтацией, местом действия которой служит ущелье Сапаравис-Кели. Для показа высокой степени драматизма и динамики данной сцены в ее описании актуализирован ряд риторических фигур и синтаксических структур, среди которых выделяются лексические повторы, анафора, бессоюзие, а также насыщенность глаголами: «Снега вокруг были в кровавых пятнах. Люди столкнулись в смертельной схватке. Никто никого не жалел, никто никого не щадил. Гибли люди, гибли кони... Рубились, стреляли, с

яростью бросались в рукопашную, рвали друг друга зубами. Падали с коней всадники, падали кони, простреляннные, порубленные...» [Абу-Бакар, 1987: 476].

Горы – это камни, а вся жизнь горцев, по утверждению автора, «связана с камнями и камушками» [Абу-Бакар, 1987: 11], из которых складываются изгороди, оберегающие их крошечные поля. Как видим, тема охранительной и прикладной функций гор присутствует и в быту леков, и в их коллективном сознании, потому что в этих камнях, внедренных почти во все сферы их жизни, заключена память предков: каждое последующее поколение воспроизводит уклад предыдущих поколений, и он никогда не обходится без гор и без камня. Горы, камни и горцы – это нечто неделимое не только в духовном плане, но и в материальном, это постоянный энергообмен: «Сколько прекрасных песен – грустных и веселых – слышали камни, укрывая людей от стужи, дождей и ветра, сколько тепла своего люди отдали камням. Какие нежные слова падали на камни – слова родительской любви. Сколько влюбленных находили уединение в этих каменных стенах… А сколько безутешных слез горькой печали точили каменные грани?» [Абу-Бакар, 1987: 269.]

Для романа «Манана» характерно использование типологического для дагестанской литературы приема, когда площадь используется в качестве композиционного центра, в котором фокусируются как исходные точки, так и точки разрешения важнейших сюжетных конфликтов. Это олицетворение событийности, коллективного духа и единой народной судьбы. Здесь не только оглашаются важные новости, но и разворачиваются народные гуляния, празднества, различные зрелища: здесь горцы, устав от трудовых будней и гнета повседневных забот, находили время для потехи и развлечения. Пространство площади у А. Абу-Бакара – место исторических решений, место встреч и скрещения судеб; кроме того, на площади нет разделения между «верхами» и «низами», то есть в его значение изначально заложен демократический, вольный смысл.

Топосы, которые охватывает роман А. Абу-Бакара, – это дагестанские аулы, поселения Алазанской долины (Ахал-Цкаро), Тифлис, Темир-Хан-Шура, Порт-

Петровск, Москва, Стамбул, города Турции и др. Алазанская долина уподобляется земному раю, на который то и дело покушаются извне и который никак не поделят изнутри.

С одной стороны, автор «Мананы» противопоставляет грузинскую и дагестанскую земли: первая предстает как подарок людям, а вторая – как испытание. Но есть и то, что объединяет их: Алазанская долина, например, «обильно полита кровью и потом тех, кто рожден здесь для мирных рассветов и мирных закатов» [Абу-Бакар, 1987: 18]. Имеется, оказывается, обратная сторона такого природного изобилия – это его привлекательность для чужих глаз. В этом смысле судьба красавиц Вардо и Мананы, которым их красота сыграла плохую службу, – проекция участи их родины: «Где и на каких весах можно взвесить, чего было больше на этой долине – страданий или радости, радости или страданий?» [Абу-Бакар, 1987: 18.] Лексические повторы в этом риторическом вопросе с зеркальным расположением повторяющихся слов – прямая перекличка с фразой о чередующихся днях и ночах, где речь идет, как мы уже упоминали, о цикличности светлого и темного в судьбе людей.

Следуя художественному замыслу, А. Абу-Бакар отступил от реального географического положения изображаемых территорий и сдвинул их границы: в его произведении даргинские и лакские села оказываются по соседству с Грузией, что не соответствует правде. Близость этих мест позволяет писателю еще более наглядно противопоставить богатство грузинских земель и скромность дагестанских пейзажей, а также обострить конфликт.

Все эти разнообразные локации составляют Кавказ, который А. Абу-Бакар сравнивает с всадником, «вечно юным» и одновременно «седоголовым». Уже в самом облике этого метафорического наездника мы видим противоречия, составляющие его сложность и вместе с тем прелесть: «В его хурджинах, окаймленных светом, украшенных зеленой бахромой, бессмертье жизни – доброта людская. В суме, что справа, – Каспий, и море Черное – в другой… С одной стороны горного хребта – благодатная Кахетия, с другой – суровый Дагестан, край, который издревле называли каменным мешком» [Абу-Бакар, 1987: 5].

Кавказ, характерной особенностью которого является неоднородность национальной и религиозной структуры, становится площадкой социальных потрясений. Несправедливость к маленькому человеку царского режима, особенности горского менталитета сделали революционные перемены в этом регионе неизбежными. Как читаем в романе, «кто только не ринулся в восемнадцатом году на израненный, измученный, задыхающийся в междоусобицах Кавказ!.. Кавказ казался больным львом, которого способен одолеть любой шакал» [Абу-Бакар, 1987: 297]. Из географической периферии этот регион превращается в эпицентр революционных событий, раздираемый внутренними и внешними врагами.

Еще один важный хронотоп в исследуемом романе – это годекан. На Кавказе он всегда являлся своеобразным общественным институтом, где происходили воспитание и социализация сельской молодежи, формировалось коллективное мнение по разным насущным вопросам. Важными особенностями этого места были коллективность, соборность, что определяло и основную его функцию – роль общественного суда, высшей инстанции, а также регулятивную функцию. Для горцев годекан – это публичное воплощение суда совести. Допуск юношей на годекан становился этапом своеобразной инициации, отделявшей юношескую жизнь от жизни взрослой, потому к данному месту относились с особым почтением: так, по горскому обычаю на годекан нельзя было въезжать верхом, что означало бы неуважение к аульчанам, потому конники должны были спешиться, прежде чем ступить сюда.

На площади аульчане активно обменивались новостями; на годекане, как правило, обсуждались социально значимые вопросы, актуальные почти для всех жителей. Так, всех потрясла прозвучавшая здесь новость о передаче земель народу по решению съезда в Темир-Хан-Шуре. Площадь становится общественной трибуной для выражения народной воли. Потому здесь выступают с пламенными речами Хвичо, старик Сандро, рассуждая о несправедливом обращении с народом и призывая к сопротивлению.

Не только горе сплачивало народ, но и общие радости, как например, местные праздники. Вот так описывается праздник урожая, на котором царит вольный (можно сказать, карнавальный) дух озорства и всеобщего равенства, пусть и временного. И в этом кроется непреодолимая сила горцев – в умении объединяться в важные моменты своей истории, а также в моменты радости и отдыха, что особенно ярко проявлялось именно на площади.

Следует обратить внимание на такие локусы, как дом Зураба и сакля Алибека: это примеры теплого семейного пространства в центре недружественного мира потерь и разлук. В повествовании ключевым элементом декоративного убранства жилища по воле сюжетных обстоятельств выступает Манана. Её исчезновение инициирует процесс символического «охлаждения» родительского дома, который утрачивает гостеприимство и претерпевает синхронную с обитателями временну́ю метаморфозу, выражающуюся в стремительной деградации: «Пусто и сиротливо стало в доме Зураба Картвеладзе – ни смеха, ни человеческого голоса. Покосился даже сам дом. Высохла красавица Вардо, а Кетеван сгорбилась, месяцами не глядит на небо. И Сандро постарел» [Абу-Бакар, 1987: 136].

Таким образом, осуществляется антропоморфизация домашнего пространства, которое наделяется атрибутами и психологическим состоянием жильцов, превращаясь из инертной локации в активного свидетеля и соучастника событий. Если жилища Зураба и Алибека представляют собой концентрат семейных ценностей, то пространство гостиной Килича подвергается функциональной трансформации, становясь местом конспиративных собраний большевиков. В этом локусе сходятся Сандро, Хвичо, Сергей Петрович и прочие идеалисты-утописты, дискутирующие о методах борьбы за народные права.

Противоположность этой гостиной – диван-хана, где хозяйничает имам Гоцинский. Очень часто это помещение венчают избитые тела простых людей и наполняют чьи-то стоны. Также часто отсюда без суда и следствия отправляют пленных на казнь, так что диван-хана уподобляется тюремной камере – последней инстанции смертников.

Противопоставлена даже чисто пространственно всем остальным домам сельская мечеть: ее минарет похож на мачту странного корабля, он возвышается над всем аулом, что отражает существующую классовую, социальную иерархию и функции управления, узурпированные служителями религиозного культа. Логическим продолжением перечисленных локусов становится сельское кладбище, нивелирующее все классовые, профессиональные и иные различия: «Спит вечным сном пахарь, сеятель и жнец» [Абу-Бакар, 1987: 12]. В этом фрагменте нарратива представители крестьянства воспеваются автором с выраженным пиететом, будучи обозначены в метафорическом ключе как «первоначало и гения, и поля, и судьбы» [Абу-Бакар, 1987: 12]. В художественной картине мира А. Абу-Бакара земледельческий труд предстает как форма творческого акта, подвергаясь поэтизации и сакрализации: «Крестьянин в жизни был поэтом поля» [Абу-Бакар, 1987: 12].

Во второй книге романа пространственные границы значительно расширяются: действие происходит во Владикавказе, Баку, Москве, в Турции – на улицах Стамбула и в английском посольстве. Стамбул становится Меккой российской эмиграции – офицеров белой гвардии, князей, беков, бежавших от Советской власти. Так же и Трапезунд, где скапливается огромное количество беженцев, страдая от тифа и нищеты, превращается в пространство скрещения различных исторических и политических судеб, русских и турецких этнокультурных традиций. А. Абу-Бакар изображает беженцев как социально-политическое явление, в котором этнический компонент выходит на первый план.

Согласно теоретической концепции М.М. Бахтина, «автор-творец, как мы уже говорили, находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам» [Бахтин, 1975: 405]. В рамках анализируемого романа такая модель находит свое воплощение в форме дистанцированной нарративной позиции. Голос повествователя транслируется опосредованно, преимущественно через систему оценочных характеристик, присваиваемых персонажам, событиям и феноменам художественного мира. Так,

гудекан получает определение «галереи стариковских лиц», а Алазанская долина характеризуется как «нарядная невеста» и т. д.

Четкое обозначение автором времени и места событий на протяжении всего повествования указывает на то, что перед А. Абу-Бакаром стоит цель создать исторически достоверное произведение, где характеры и поступки героев обусловлены временем и местом, в котором они живут.

Выводы по 3-ей главе

Дилогия Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» – это хроника жизни горцев и грузин от предреволюционных лет до установления советской власти. Основной конфликт здесь связан с выстраиванием границ, с пространственными категориями, что имело огромное значение для самоопределения этносов.

Произведение А. Абу-Бакара – это образец этнографического реализма в обрамлении историко-революционного романа. Одним из центральных является хронотоп Дома, семейного очага как средоточие благочестия, родового и духовного наследия. Тема дня и ночи, череды радости и грусти, душевного стоицизма перед лицом неизбежных потерь, а также посмертной памяти звучит как философский итог. Утро ассоциируется с возрождением и верой в будущее, ночь – с внелогическим восприятием реальности, с прохождением героев через сложные ситуации, а также с погружением в прошлое – в мир воспоминаний. Ретроспекция помогает автору интерпретировать текст через призму прошлого персонажей, а также замедляет темп повествования «Мананы», играя роль необходимой паузы в непрерывном ходе изложения событий.

В композиционной структуре второй книги дилогии «Манана» доминирующее положение занимает исторически верифицированный материал, включающий обширный пласт документальных источников и фактографических данных. Диалектическое единство частного и общего выступает в качестве фундаментального конструктивного принципа сюжетостроения, отражая авторскую концепцию о неразрывной взаимосвязи человека с природной средой и

историческими макропроцессами. Знаковой становится сюжетная линия, связанная с Хаджи-Муратом и Шамилем: с ее помощью создаются прямые параллели с революционными событиями. История взаимоотношений Шамиля и его наиба, имевшая прямое влияние на отношения дагестанцев и русских, получила в этой части романа свое логическое завершение: потомок Хаджи-Мурата становится одним из спасителей родины.

В дилогии А. Абу-Бакара два обширных хронотопа, описание и сопоставление которых проходит через все повествование: это земля Грузии и нынешнего Дагестана. Они контрастны почти во всем – в образе жизни их населения, в географических и климатических особенностях. Также присутствуют другие виды пространств: открытые (дорога, лес, родник, горы, море, река) и закрытые (гудекан, площадь, сакля, мечеть). В дороге герои А. Абу-Бакара меняют свои места топографически, а также внутренне меняются сами. Всех их можно условно разделить в связи с этим мотивом на заблудших (Жахпар, Бесам, Хажи-Запир, все контрреволюционеры) и ищущих (Багадур, Зураб, Алибек, Хвичо и др.). В «Манане» мотив дороги является композиционным приемом, связывающим воедино главы произведения. Кроме того, хронотоп дороги выполняет функцию характеристики различных персонажей, являясь катализатором и способом проявления в них всего лучшего и худшего.

Глава 4. Репрезентация этнокультурной картины мира в романе Магомеда Хуршилова «Сулак – свидетель»

4.1. Диалектика открытого и закрытого пространств как структурный элемент романной организации

Роман Магомеда Хуршилова «Сулак – свидетель» (1943) занимает новаторское положение в истории дагестанской литературы, будучи первым крупным прозаическим произведением, созданным на русском языке. Изначально произведение было задумано как тетралогия, где первые две части хронологически охватывали дореволюционный период, а последующие книги были посвящены процессу социалистического строительства в регионе, включая такие аспекты, как коллективизация сельского хозяйства и электрификация горных территорий.

Как известно, представители разных национальностей и народов объективно существуют в разных хронотопах, а также отличаются своим восприятием пространства и времени, то есть хронотоп есть отражение этнокультурного мировидения, что можно наблюдать и в романе М. Хуршилова. Этнический менталитет складывается в процессе исторического развития, детерминированный комплексом взаимосвязанных факторов. К их числу относятся: природно-географическая среда, социально-экономический уклад, религиозные воззрения, политическая организация общества, а также укорененные культурные практики. Подобная корреляция находит свое воплощение в характерах персонажей анализируемого романа.

По мнению В.В. Савельевой, «для всех литератур нового времени характерно сохранение фольклорно-мифологического ореола, с древности закрепленного за определенной географической местностью, ландшафтом и топографией и отраженного в языке, топонимике, легендах, преданиях, мифах» [Савельева, 1996: 37]. Природный ландшафт – это не только объективное «геоизображение» местности, «но и гуманитарная категория, сопряженная с традиционным мировоззрением» [Данилова: https://igi.ysn.ru/wp-content/uploads/2023/08/str-55-61]. То есть через географическое (нерукотворное /

неосвоенное и рукотворное / культурное) пространство выражаются самобытность народа, его уникальное «лицо».

Уже в названии анализируемого романа заявлен национальный гидроним – река Сулак, с которой синхронизируются почти все знаковые события этого произведения. С ее описания начинается повествование, акцентирующее беспрерывность, неизбывность течения воды/времени: «За аулом, меж ущелий и скал, нес свои воды неугомонный Сулак» [Хуршилов, 1990: 3]. Вода олицетворяет «непрерывный поток бытия, в который втекают отдельные струи времени» [Виноградова, 1995: 388]. Финал действия также разворачивается на мосту через Сулак (хронотоп моста, близкий по своему значению хронотопу порога, который мы будем рассматривать дальше) – в пограничном пространстве между прошлым и будущим, где происходит подрыв нукеров и, по сути, обнуление старого мира.

Хронотоп реки в народном представлении всегда был очень ёмким поэтическим образом. Так, само вступление в реку в мифологической и фольклорной традиции ассоциировалось с началом важного дела, переменами, а переправа через воду символизировала завершение старых дел и обретение новых качеств, места и статуса. Главные качества воды – текучесть, аморфность и одновременно настойчивость («вода камень точит»), помогающая преодолеть любые преграды.

Известно, что мифологема реки в фольклорной традиции имеет разные символические значения: это препятствие на пути, угроза (наводнения и утопления), символ утраты и разлуки, вход в царство мертвых (вода как «чужое» и опасное пространство). Неслучайно в романе М. Хуршилова лейтмотивом проходит тема взаимосвязи смерти и воды. Река – это нерукотворное кладбище, способное поглотить жертву чьего-то произвола и скрыть при этом следы преступления. Так, гибнет в реке мальчик, кинувшись вслед за своей папахой, и это событие становится началом непримиримой вражды между семьями аула; тела убитых Нафисат и Камиля сбрасывают ночью в реку с моста; доведенный до отчаяния нищетой и голодом пастух Осман всерьез задумывается над тем, чтобы бросить в Сулак детей и самому броситься в пучину, избавившись таким образом

от мук; у реки скорбит мать Омара, думая, что ее сын погиб; Меседу в горе не раз хочет утопиться. Богач Араш планирует убийство Омара на берегу Сулака, и из его размышлений («Немало таких гордецов поглотил мутный Сулак» [Хуршилов, 1990: 4]) становится очевидным, что воды этой горной реки уже не раз превращались в лобное место – пространство расправы над непокорными и неугодными. В финале произведения осуществляется долгожданное возмездие: теперь уже трупы нукеров – недавних палачей – летят с обрыва в воду. Эти и последующие примеры наглядно показывают региональный характер зависимости восприятия пространства и времени от конкретной культурной, бытовой среды. Такое восприятие среды вырабатывается в условиях определенной хозяйственно-культурной деятельности, а также в зависимости от общих представлений этноса об окружающем мире.

Тема взаимосвязи воды, жизни и смерти актуализируется в романе М. Хуршилова и благодаря образу моря. Вначале лицезрение его простора поражает Омара, подтверждая величие божественного замысла: «Какая большая, должно быть, земля, – думал Омар. – Сколько красивых на ней гор, морей, рек. И все это сотворил всемогущий Аллах!» [Хуршилов, 1990: 9]. На берегу моря ведут философские беседы Омар и Кузьма, впечатленные духом свободы, с которым всегда оно ассоциировалось. В данном контексте морские волны, атакующие береговую линию, выступают в качестве полисимволичного образа, олицетворяющего коллективную мощь, дух сопротивления, обладающего потенциалом для преодоления любых форм репрессии: «Глухо и многоязычно переговаривались волны. С ревом билась о Черный камень пенистая вода, облизывая обросшие мхом его крутые бока. А у горизонта, где море сливается с небом, скапливались облака. Ветер крепчал и, как хозяин, гулял по морскому раздолью…» [Хуршилов, 1990: 81.]

Но темы опасности, смерти также возникают в пределах этого гидронима, будучи так или иначе связанными с Каспийским морем: так, тело правдоискателя Юсуфа унесло рекой в Каспий. Кроме того, на берегу моря, на Черном камне, напоминающем не то стихийно организованную трибуну, не то надгробие, мы

слышим рассказ слепого старика о злодеянии, совершенном над его внучкой и ее женихом. Как оказалось, с этого самого камня его несчастная внучка Зубайла-ханум кинулась в море, чтобы покончить счеты с жизнью. Но в итоге, когда восторжествовала справедливость и ее обидчик был убит, этот камень превратился в своеобразный памятник всем невинным жертвам – в напоминание всем палачам о неизбежности возмездия: «Сердито бушевали хмурые волны Каспия и, словно живые утесы, они с грохотом разбивались о Черный камень… Точно вылитые из бронзы, стояли на Черном камне Кузьма, Омар и старик» [Хуршилов, 1990: 84]. Здесь присутствуют, как видим, сравнение, казалось бы, несопоставимого – волн со скалами, воды и камня, а также прием олицетворения, к которому М. Хуршилов прибегает довольно часто на протяжении всего повествования. Последнее можно объяснить синкретичностью мышления горцев, не привыкших противопоставлять себя природе, а напротив, постоянно соотносивших себя с остальным миром.

Река обеспечивает жителям Салатаву связь с внешним миром, на ее берегах проходят их жизни, судьбоносные встречи и беседы, то есть она является мощной силой, определяющей путь человека («Много унес воды на своей могучей груди бурный Сулак. Одни люди умирали, другие рождались и росли, третьи старели, а жизнь в ауле менялась, обновлялась и шла навстречу большим событиям» [Хуршилов, 1990: 51]). Сами человеческие судьбы, их протяженность во времени и пространстве, непрерывность проживания жизни уподобляются в романе с ручейками, которым суждено (или не суждено) в итоге слиться в единый поток («Как маленькие ручейки иссякли они, не успев добежать до большого потока жизни» [Хуршилов, 1990: 119]). Таким образом, основную роль Сулака можно определить следующим образом: это наблюдение и свидетельствование. Сулак М. Хуршилова – это очевидец, хроникер, чья функция состоит в осуществлении связи времен, в созерцании и увековечивании беспрерывного круговорота жизней и смертей («…Жизнь уходит и уходит, как мутные воды Сулака» [Хуршилов, 1990: 210]).

Все эти смыслы соответствуют представлениям в космогонии многих

народов о воде как о начале и конце всего сущего, о ее животворящей силе. Но, кроме очищения, в исследуемом романе, кроме движения и перемен, она также олицетворяет стихийное, неуправляемое начало – дремлющий хаос, неподвластный контролю и сметающий все на своем пути («По ущелью несся мутный, гремящий поток Ак-су, ворочая валуны, смывая деревья и унося все, что встречалось на его пути» [Хуршилов, 1990: 104]).

В мифологиях многих народов вода является исходным состоянием всего сущего, эквивалентом первобытного хаоса. Потому так настойчиво звучит эпитет «бурный» применительно к водам Сулака и Ак-су. Конечно же, очевидно, что в этом произведении речь идет о стихийной народной силе, которая, будучи разбужена революцией, становится необратимой и сокрушительной. Подобно тому, как речной поток, зажатый в тиски горами, наделяется мощной энергией сопротивления, так и народ, притесняемый власть имущими, накапливает в себе огромную взрывоопасную силу.

Накануне великих перемен, когда Омар только приезжает в родной аул после долгого отсутствия, вынашивая планы мести и народного бунта, Сулак предстает скованным льдом, то есть в стадии ожидания, паузы перед громким пробуждением. Но в периоды исторических потрясений мятежные народные массы соединяются в одно мощное течение: «Как маленькие горные ручьи, вливаясь в Сулак, обретали силу в общем потоке, так в русский революционный поток народной борьбы в тот день влился новый ручей с дагестанских гор. Влился, чтобы обрести силы и победить» [Хуршилов, 1990: 207]. Автор в этом и последующих эпизодах использует громкие метафоры, пафосную риторику, рассуждая о зарождающемся революционном движении, что превращает обычный хронотоп в символический, философский.

«В темную пропасть, по дну которой мчал свои бурные воды горный поток» [Хуршилов, 1990: 16], роняет свой чонгури певец, слагающий свои свободолюбивые песни против Надиршаха. Почти так же ситуация из легендарного прошлого повторяется в настоящем, намекая на параллели между образами легендарного певца и Омара: чонгури выпадает из рук последнего, и его

песня обрывается на полуслове, когда в символическом сне Меседу юноша бросается в воды Сулака вслед за брошенным ею кольцом. В этих повторяющихся несколько раз на протяжении всего повествования ныряниях героев (вспомним мальчика, бросившегося в воду за своей папахой) угадывается сказочный мотив обновления/очищения/воскресения путем погружения в воду, порой сопряженного с абсолютным очищением/обнулением – со смертью.

Сулак в романе одушевляется, он обретает способность отображать различные эмоции и сочувствовать героям, его состояние – это камертон, с которым соизмеряются их психологические состояния: «Притихли воды Сулака; они, как живые, нежно плескались у ног Меседу, словно разделяли ее горе. Они как бы говорили ей: «Жди, жди… Любимый вернется к тебе богатым и счастливым. До его возвращения пусть никто не сядет на этот камень»... [Хуршилов, 1990: 18]. Здесь присутствует отождествление реки и речи, обусловленное сходством журчания воды и звучания человеческого голоса, а также присоединяется поддержка двух стихий – воды и земли (река и камень). Слова героини в данном случае – это уже не монолог, а почти диалог с «живой» рекой, и в своей лиричности они звучат сродни магическому заклинанию: «Нет у меня тайн от вас. Вы знаете все, все, что не знает ни мать, ни отец. Помчитесь же, воды, к любимому, унесите горячие думы мои» [Хуршилов, 1990: 18].

Отметим, что в романе именно с образом Меседу связано доверительное «общение» с Сулаком: удивительным образом девушка обретает успокоение после того, как поделилась своим горем с Сулаком, то есть присутствует активное взаимодействие героини и хронотопа реки. Возможно, это объясняется тем, что вода традиционно считалась женской стихией, хозяйственная же деятельность женщин была связана в основном с водными источниками.

Образ реки с ее значением вечного движения и связью с темами жизни и смерти можно сопоставить с хронотопом дороги/пути, который есть ключевой хронотоп наряду с Сулаком в романе М. Хуршилова. На поверхностном уровне (связанном с объективной стороной художественного пространства) мы видим, что герои этого произведения буквально много перемещаются (с аула в город, из

одного города – в другой и т. д.). Вспомним в связи с этим, что в Дагестане строгое разделение половых, возрастных ролей привело к тому, что женские обязанности были привязаны к домашнему пространству, а деятельность мужчин, особенно молодых, – к внешнему пространству. С этим были связаны имевшие сезонный характер такие виды деятельностт, как отходничество и набеги. Так что мужчины, как мы видим это и на примерах Омара, Дибира, Мамеда, кучера Али, были вынуждены покидать пределы «своего» пространства и оправляться в дорогу, в неизведанное.

В романе Сулак – свидетель» автор показывает, что сфера деятельности женщин ограничивалась домашним хозяйством, а горцы почти постоянно находились «в походе», так что можно говорить об оппозиции «внутренний» – «внешний» [Дмитриев, 2010: 20]. Можно условно назвать с учетом выше сказанного дом и другие закрытые типы пространств (локусы) преимущественно «женскими», а открытые типы пространств (топосы), в том числе и дорогу, – «мужскими».

Дорога, по которой Омар идет из родного аула, очень тяжела и обещает предстоящие трудности и неопределенность перспектив: «Солнце палило безжалостно. Пахло жженой травой. Омар шел, еле передвигая ноги. Пыльная завеса, словно туман, неподвижно стояла в воздухе» [Хуршилов, 1990: 6]. Омар мучается при этом сомнениями о правльности своего решения, и только страх вернуться в аул ни с чем и быть осмеянным заставляют его двигаться вперед. Судьба Омара, его странствия дублируют многие другие, потому при виде него кучер Али вспоминает дни, когда он сам ушел из родного аула на заработок, в поисках счастья: «Сколько таких еще пройдут по этой несчастливой дороге», – подумал он» [Хуршилов, 1990: 6]. Точно так же и Дибир десять лет назад ушел по этой дороге. Старая Фатьма ждет своего сына на дороге, каждый день ходит туда и расспрашивает всех встречных об Омаре, так что образ дороги обретает значения разлуки и ожидания, тревожной неизвестности.

На глубинном (субъективном) уровне в романе М. Хуршилова происходит переосмысление привычных явлений и предметов со значением

пространственности (аула, различных горных пейзажей, реки, города, улиц, построек и др.), что обусловлено авторской картиной мира, то есть проявляются пространственные образы-символы. Дорога, что нельзя назвать необычным явлением, часто упоминается в исследуемом романе в символическом значении жизненного пути, а не в своем буквальном смысле. Потому, например, желая счастливой дороги, Фатьма одновременно желает и счастливой жизни, так как это почти тождественные понятия («…Шли они каждый своей дорогой, но здесь за короткий срок сблизились…» [Хуршилов, 1990: 97]; «Вспомните… какой тяжелый жизненный путь прошел каждый из нас…» [Хуршилов, 1990: 203]). Символично, что памятник Омару его друг Камиль ставит у дороги, что олицетворяет завершение жизненной и начало новой дистанции, – вернее, бесконечность пути.

В случае с дорогой происходит следующее: функции и качества пространства выявляются посредством движения в нем, чему подтверждение – и роман М. Хуршилова. Столь большое место, уделяемое в повествовании дороге, придает ему динамичность, причем динамичность сообщается не только внешнему пространству (бесконечные перемещения персонажей), но и внутреннему (например, воображаемые путешествия героев в область прошлого и будущего). Такие свойства наравне с дорогой имеет и река; это не имеющие четких границ открытые типы пространства, национальный колорит которых заключается в сопровождающих их горных и знойных равнинных ландшафтах, в манере общения с разного рода встречными (знакомство в пути Омара и Али и озвученные последним принципы взаимовыручки и куначества), в описанных автором способах поведения в «дорожных» ситуациях.

Дорога содержит потенциал самых непредсказуемых встреч: здесь могут встретиться те, кто разделен социальной принадлежностью, идеологией и верованиями. В рамках хронотопа дороги, а также сопряженного с ним хронотопа встречи, происходит нивелирование социальных и иных дистанций посредством пространственного сближения индивидов. Это обстоятельство создает условия для переплетения разнородных судеб, которые в иных обстоятельствах не имели

бы точек соприкосновения. «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов» [Бахтин, 1975: 392]. Дорога вообще и в данном романе, в частности, – это точка завязывания и место совершения событий.

С мотивом дороги, странствий связан и мотив повсеместной, тотальной бедности: так, путешествуя из аула в аул, легендарный Бахарчи-Омар повсюду слышит «много рассказов о горькой жизни народа» [Хуршилов, 1990: 185]. Дороги у бедных и богатых, согласно основной идее произведения, разные: «Бедному человеку дорога одна – с бедным народом» [Хуршилов, 1990: 80]. В ходе своего путешествия Омар приобретает опыт идеологического и этического самоопределения. Познание социальной действительности приводит его к осознанию антагонистической природы классового конфликта: мир угнетенных в силу объективных обстоятельств – системного бесправия и экономической эксплуатации – обречен на постоянное противостояние миру привилегированных.

Кузьма также много кочует по России и возвращается через время в Дагестан, «обогащенный жизненным опытом» [Хуршилов, 1990: 13], то есть преодоление пути равно приобретению знаний и бесценного опыта. С того пути, на который встал Кузьма и его соратники, «назад дороги нет. Надо идти вперед» [Хуршилов, 1990: 41]: так однонаправленно реализуется в романе метахронотоп «назад–вперед». В дороге, которая становится для героев этого романа местом переосмысления многих ценностей и перемены вектора движения, нукер наиба Мажид пытается понять, против кого они на самом деле воюют и ради чего. На этой «дороге перемен» Мажид нравственно прозревает и принимает принципиальное для его дальнейшей судьбы решение перейти на сторону народа: не так давно ему довелось услышать выступление Махача, и с той поры его не покидало намерение покинуть ряды нукеров наиба, повинных в народной крови [Хуршилов, 1990: 197].

Дом всегда венчает начало и конец любой дороги. Дорога ассоциируется с постоянным движением, сменой впечатлений, проявляя такие оппозиции, как «правый – левый», «передний – задний», «центральный – периферийный», «первый – последний» [Бгажноков, 1983: 26]. Напротив, основным признаком дома, по справедливому замечанию Ю. Лотмана, является неизменность, которое есть «свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства» [Лотман: https://omiliya.org/article/khudozhestvennoe-prostranstvo-v-proze-gogolya-yu-m-lotman].

Дом – это пример закрытого, изолированного пространства, с четко обозначенными границами и центром, основными свойствами которого являются постоянство, стабильность, что создают пусть и иллюзорное порой ощущение защищенности. Жилище для горцев, как и для каждого народа, – это целое явление культуры в хозяйственном, семейно-бытовом, нравственном отношении [Темирболат, 2003: 31]. Так что «образ национального мира раскрывается через месторасположение субъектов и объектов в пространстве помещения, предметы быта, “вещный мир” (в том числе одежду и украшения героев)» [Темирболат, 2003: 31].

Как утверждал Г.Д. Гачев, «устройство жилища, с одной стороны, есть отпечаток, отражение Космоса: дом строится как схема того, что человек видит вокруг. Так что по дому можно изучать воззрение народа на мир – как он его понимает» [Гачев, 1999: 12]. А.К. Байбурин в книге «Жилище в обрядах и представлениях восточных славян» называет жилище в традиционном обществе одним из символов национальной культуры, «которое включается… в схему макрокосм–микрокосм» [Байбурин, 1983: 91]. В.А. Дмитриев в своей работе «Пространственно-временное поведение в традиционной культуре народов Северного Кавказа: региональный аспект», анализируя жилище и придомовые территории народов Северного Кавказа, отмечал, что у них «центричность пространства существовала в оппозициях “ближний” – “дальний”, “свой” – “чужой”, “старший” – “младший”» [Дмитриев, 2010: 17]. Все приведенные цитаты применимы и к роману М. Хуршилова.

Хронотоп «дом» непосредственно формирует жизненное пространство героев этого произведения, являясь почти идеальным местом на земле, самым близким для них с точки зрения его «освоенности». Уже за порогом дома начинается враждебное – чужое – пространство. Хронотоп порога «может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома» [Бахтин, 1975: 397]. У многих народов хронотоп порога имеет сакральное значение, являясь олицетворением входа/выхода: в глобальном смысле – входа/выхода в жизнь/смерть. Так, в настоящем романе мы видим убийство одного из персонажей (Гюль-Мамеда) прямо на пороге его сакли; здесь же, «на пороге миров», старая Фатьма ждет неустанно своего сына.

В русской культуре лексема «дом» выражает идею «своей» границы; «все, что находится в пределах дома и двора – своя граница, которая выступает в оппозиции к тому, что находится вне» [Байбурин, 1983: 59]. Как писал Н.А. Лантух, «дом противостоит открытости, неограниченности, неопределенности и хаосу чуждого пространства и является средством защиты от его опасностей для человека» [Лантух, 2000: 131]. Семиотика дагестанского жилища (сакли) характеризуется амбивалентностью: с одной стороны, его архитектоника базируется на принципе пространственной сегрегации, обеспечивающей изоляцию владельца от внешних воздействий. С другой – дом горца нельзя рассматривать как абсолютно замкнутую систему, учитывая вековые традиции гостеприимства (гость почитается выше хозяина) и куначества в горах, что демонстрируют и некоторые сцены из романа М. Хуршилова.

Дом, сакля – это изначально родные пространства, место обитания/бытования рода/тухума. Интерьер дома, как и архитектура, – это всегда восприятие, мышление людей о мире, в котором они живут [Волкова, 2014: 109]. Но это не только физический объект, укорененный в определенном локусе: главным образом дом для героев исследуемого романа, в частности для Омара, – это внутреннее ощущение, которое не зависит от его физического местоположения и которое он несет на протяжении всего повествования. Так, на

чужбине герой то и дело останавливался где-нибудь на безлюдном месте и подолгу смотрел «полными тоски и печали глазами» в сторону гор [Хуршилов, 1990: 32].

Исследуя образ дома в монографии «Художественное пространство в пьесах Чехова 1890-х–1900-х г.г.: мифопоэтические модели», В.В. Кондратьева и М.Ч. Ларионова отмечали, что дом находится в кругу естественных, извечных интересов, это «важнейшее культурное понятие в человеческом сознании» [Кондратьева, Ларионова, 2012: 54]. Опираясь на такое понимание дома, можно утверждать, что дом в романе М. Хуршилова, как и всякий дом в художественном пространстве, есть «метафора души человека, особенности которой будут проявляться в интерьере жилища, в заведенных традициях и порядках» [Кондратьева, Ларионова, 2012: 54].

Относительно сакли и дворового пространства на Кавказе издревле существовали определенные нормы этикета и обряды; все этапы вхождения в дом, расположения и перемещения внутри него, покидания его пределов были строго регламентированы. Почти каждый предмет, его территориальное нахождение в горском жилище и его применение наделялись символическим смыслом. Горцам предписывалось, по традиции предков, педантично следовать ритуалам, соблюдать правила в жилье и в приеме пищи, в ношении одежды и т. д.: всё это, как предполагалось, «гарантировало» покровительство предков и небес, сохраняло и приумножало благополучие. Так, сердцем сакли, ее смысловым центром считается очаг, в котором всегда пылает огонь. В этнографической литературе очаг и его компоненты (цепь, камни, котел и т. д.) предстают как элементы домашнего быта горца, ставшие важной частью национального самосознания. Очаг, как и центральный столб, были местами семейного культа, находясь близко к самому центру жилища. «Центричность жилища, одновременно как центра освоенного пространства и имеющего собственный центр в виде очага, имеет оценку концентрации архаичности, святости и патриархальности» [Бесолов 1999: 176–177].

Очаг в дагестанской культуре – это символ судьбы и благополучия как отдельной семьи, так и целого народа. Огонь в очаге свидетельствует о преемственности поколений и, следовательно, о бессмертии народа. Неугасающий очаг словно дарит надежду на возвращение уехавших хозяев, потому Фатьма отказывается покинуть родной дом, желая постоянно поддерживать там пламя во имя своего сына («Пока жив кто-нибудь, не должен погаснуть огонь в нашем очаге» [Хуршилов, 1990: 99]). Это душа дома, а также символ семейного гнезда, который не только хранит тепло и свет, но и олицетворяет связь поколений. В горском понимании, родовой, фамильный дом воспринимался как основа родины и народа, что воплощено в романе М. Хуршилова в образе очага. В поклонении горцев огню есть, несомненно, отголоски языческого; огонь в очаге – это всегда сакральный образ, символ божественного начала.

Сакля в романе М. Хуршилова предстает не как отделенная от аула локация, но как его органичное продолжение; сакля и аул соотносятся как микро- и макропространства, где первое – это гармоничная часть и миниатюрная копия второго. События романа развиваются в ауле, который, как известно, был приметой горской жизни XIX–XX веков; это важное пространство этнокультуры, символизирующее традиции и патриархальность, связь с землей, а также постоянный труд и прочную связь между поколениями. Аульчане живут в своем поселении как жители одного общего Дома, соблюдая древние заветы предков и законы общежития. Аул являлся символом родины, олицетворяющим собой национальную и культурную идентичность; это средоточие исконно родового, семейного пространства. Пример этого романа наглядно демонстрирует, что хронотоп может служить способом обозначения мотива родины, выражаясь через те или иные хронотопические образы (дома, аула и др.).

Необходимо обратить внимание в романе М. Хуршилова и на такой хронотоп, похожий по своей семантике на порог, как окраина села. Это место, где герои, как правило, встречаются и провожают друг друга, прощаются, это символ разлуки и одновременно надежды. Фатьма, проводив Омара, долго стоит на

окраине аула, всматриваясь в туманную даль его будущего, и молит Бога защитить ее сына. На окраине аула по обычаю горцы хоронили людей, которые, покинув однажды по каким-то причинам родину, так и не вернулись назад, умерли на чужбине. Отсюда Исрафиль провожал с недобрыми предчувствиями своего друга Юсуфа, понимая, что покидание родных пределов почти всегда означает опасность, угрозу для жизни. Спустя пять лет на окраине села появляется вернувшийся с чужбины и возмужавший революционер Омар.

Действие романа охватывает разные топосы и локусы: это и сакля Заза-бабы с подвалом, полным еды; и убогое жилище пастуха Османа; и роскошный дворец Узаира; и приют бунтарей – пасека Хасана; и виноградник Аванеса; и железная дорога; и холодная ночлежка; и «байгуш-гудекан», где после трудового дня собирались чабаны и прочие бедняки для обмена новостями; наконец, это равнина и горы.

Философским смыслом наполнены сцены на кладбище: это место общения живых и мертвых и самых личных откровений. Так, Фатьма, получив заработанные сыном деньги, спешит на могилы своего мужа и родных, чтобы поделиться с усопшими своей радостью – только им она может доверить свои заветные чаяния. Много лет спустя сюда приходит уже Омар, чтобы попрощаться с матерью. Другой важный локус – гудекан, где собирались аульчане, чтобы обсудить последние новости и объявить важные решения; слово, данное на гудекане, – священное слово. На гудекане отчаявшийся Дибир дает публичное обещание восстановить справедливость и построить лучшую саклю в селе [Хуршилов, 1990: 51.]

На гудекане Узаир и его нукеры устраивают публичную позорную расправу над Османом, уличенным в воровстве. Народ, возмущенный несоизмеримостью этого проступка и наказания, вступается за Османа, что становится грозным для власть имущих прецедентом объединения крестьян против несправедливости: «Люди еще не понимали, что двигало ими, когда они встали на защиту бедного Османа и его детей от прислужников Узаира. Но они уже почувствовали великую

силу единства воли» [Хуршилов, 1990: 153]. На гудекане Омар выступает с призывом бороться за справедливость [Хуршилов, 1990: 173.]

На примере аварского аула Салатаву показаны типические картины жизни горского крестьянства. М. Хуршилов изобразил два противоположных лагеря – феодальную верхушку (представителей духовенства и царской администрации) и бедноту. На протяжении всего романа классовое противостояние нарастает, заканчиваясь вооруженным столкновением.

Природа на протяжении всего повествования иллюстрирует происходящее в мире людей: так, убийству Нафисат и Камиля предшествует описание холодного тумана и воя голодных волков; горе Фатьмы и ее отчаянные упреки Богу звучат на фоне грозы и раскатов грома. Ярость же Омара, узнавшего о преследованиях Меседу и прочих злодеяниях, творимых в его отсутствие, сопровождается картиной небывалой метели («Исступленно ревела разбушевавшаяся метель. С грохотом скатывались в пропасть каменные глыбы. Снежный буран несся по ущелью» [Хуршилов, 1990: 159]). Кажется, что это не природа, а человеческий гнев творит бурю, так что внешнее объективное пространство начинает отражать внутреннее, субъективное.

В романе М. Хуршилова важное место занимает изображение гор, как и в других исследуемых нами произведениях; гора Салатаву встречает читателя уже в первых абзацах повествования. Та или иная гора на Кавказе обычно принадлежала определенному селению, общине, как мы видим это и на примере горы Салатаву. Такие «селения горы» были моногенными; социальные связи проецировались на конкретный тип физического пространства. Горы, как и горные реки, как и море, являются природными топосами, характеризующимися своей этноспецификой. Исторически большая часть жителей Северного Кавказа проживала до вхождения в состав Российской империи именно в горах. Потому, уезжая за пределы своего аула, Омар то и дело оборачивается назад и ищет ее взглядом, так как она ассоциируется у него с родиной. Когда дорога уводит его далеко от дома и вершина Салатаву скрывается из вида, герой чувствует страшное одиночество: только теперь, лишившись возможности обозревать знакомые с

детства маркеры родных мест, он в полной мере ощущает себя в чужом пространстве, оторванным от корней.

Среди региональных факторов, повлиявших на особенности хронотопа и воссозданнных, в том числе, в художественном тексте М. Хуршилова, выделим элементы хозяйственного, бытового уклада. Так, для кавказских народов определяющей стала традиционная деятельность (скотоводство) в зоне гор, предгорий и равнин – как правило, далеко за пределами основного пространства своего обитания, за пределами родных аулов. Известно, что на Кавказе в пространственных оппозициях верх превалировал над низом, население высокогорных селений – над ниже расположенными, а жители верхних кварталов в селении – над жителями нижних [Бгажноков 1983: 24–26]. Престижность «верха» была продиктована отношением к горам как к сакральным объектам (вспомним миф о расположенной в самом центре вселенной священной горе, которая ассоциируется с Кавказом). Так что приоритетным среди других метахронотопов в исследуемых нами произведениях является «верх–низ», а приоритетным внутри этой пары – конечно, верх.

Горный рельеф мешает созданию линии границы как таковой; нет в горах и такого восприятия линии горизонта, как на равнине. Участки в горах не имели, как правило, внятных геометрических форм и очертаний. Возможно, с этим связано свободолюбие местных жителей, не привыкших к «красным флажкам» территориальных разделений, столь четких и частых, как на плоскости. Потому и Омар, оказавшись вдали от гор, особенно в городе, буквально задыхается от обилия непривычных для него, горца, границ/ограничений.

Кроме того, именно в горы уходят, опасаясь расправы после бунта, сельчане, веря в обережную силу своих каменных союзников. С Орлиной скалой связана надежда Дибира на спасение больного сына. Когда Омар рассказывает легенду о певце и Надиршахе, он дает свое поэтичное объяснение особого пристрастия всех свободолюбивых людей к горам: «Он (*поэт*) ушел на вершины гор, где воздух чист и прозрачен, где так свободно дышится и легко рождаются песни» [Хуршилов, 1990: 14]. К горам обращается этот герой с мольбой о

прощении, когда допускает временную слабость и сомнения относительно найденного бумажника Аванеса.

В мировой мифологии камни считаются основным структурным элементом не только гор, но и всей земли в целом, а также символом начала начал, жизни и смерти. Отчасти с этим связана традиция ставить надгробные камни. В произведении М. Хуршилова камень якобы умершему Омару напоминает осколок скалы; по сути, вся жизнь горцев связана с горами и камнями. Образы камня и гор изначально тесно связаны с бытом, мифологией, фольклором горцев, заключая в себе их многовековой историко-духовный опыт, а также своеобразие национального менталитета. Это природное явление вначале превратилось в мифологический и фольклорный образ, а затем стало образом литературным, отражая взаимодействие разных типов мышления – исторического, мифологического, художественно-фольклорного и литературно-художественного.

4.2. Бинарные хронотопические структуры «аул/город» и «центр/периферия» в романе

Все рассматриваемые нами в романе М. Хуршилова элементы и образы со значением пространства и времени включают в себя не только этнокультурные значения, но и разные формы национального мифологического сознания. В свое время А.Я. Гуревич дал определение понятию «национальный мир», которое актуально и для произведения «Сулак-свидетель»: национальный мир – это «восприятие пространства и времени и связанное с ними осознание истории; установки, касающиеся детства, старости, болезни, семьи, женщины; отношение к природе» [Гуревич, 1984: 86]. А. Гуревич показал в своих исследованиях связь категорий пространства и времени с национальной моделью мира, которая принадлежат и рациональной сфере, и бессознательному, выражая «жизненные и практические установки людей, устойчивые образы мира, эмоциональные предпочтения, свойственные данному сообществу и культурной традиции» [Гуревич, 1984: 321].

Взаимодействие разных реалий на Кавказе показано в романе М. Хуршилова не как вытеснение «отсталой» дагестанской национальной культуры более прогрессивной русской, но как поиск контактирующими народами адекватных способов для достижения плодотворного сосуществования. Такое добрососедство должно было в идеале основываться на взаимном принятии, даже взаимообогащении в широком смысле слова, и вместе с тем подразумевало сохранение каждой стороной своего неповторимого национального облика. И эта самобытность в романе раскрывается, в том числе, посредством хронотопов аула, дома.

Героев М. Хуршилова характеризует синкретическое мышление, где органично соединяются ислам и язычество, человек и природа, человек и его жилище: это мир, в который включены и живые, и мертвые, и предметы, и животные с растениями. Окружающее персонажей пространство непосредственно влияет на их жизнеустройство: оно «заполнено вещами, людьми, оно предметно и антропоцентрично» [Бабенко, Казарин, 2005: 168]. Герои романа М. Хуршилова, как и герои других художественных произведений, действуют в понятном им, обжитом предметном пространстве, которое наполнено «вещами и людьми и одухотворено ими, отличает архаическую и мифопоэтическую модели мира» [Бабенко, Казарин, 2005: 168].

В этом смысле городская квартира – это всего лишь ухудшенная и обезличенная копия дома, к тому же гораздо более обособленная от природы. Исключение в этом смысле в произведении М. Хуршилова составляет разве что квартира Маргариты: она обретает статус дома благодаря и своей прекрасной хозяйке, и тому, что в ее пространстве происходят важные для всего края, одухотворяющие события. Потому описание этой квартиры выглядит столь душевным, а лампа и общая атмосфера тепла и уюта среди всеобщего хаоса, царящего за пределами дома, напоминают чем-то гостиную Турбиных у Булгакова:

«В чисто убранной уютной комнате было светло. Под белым потолком горела лампа “чудо”, разливая вокруг золотистый свет. На столе, застланном

цветастой скатертью, на почетном месте стоял и тихо посвистывал начищенный до блеска самовар. Уродливо отражались в нем, как в кривом зеркале, лампа, сахарница, стаканы, ваза с хлебом и другие предметы. Окна в комнате был завешаны простенькими ажурными занавесками» [Хуршилов, 1990: 84].

Антиподы уютных саклей в романе – это городские казенные пространства, например, бараки и ночлежки; это «примеры “не-жилья”, “не-дома”, только притворяющегося домом» [https://omiliya.org/article/khudozhestvennoe-prostranstvo-v-proze-gogolya-yu-m-lotman]. Олицетворением такого «антидома» в романе является тюрьма, наполненная запахами кислого хлеба, чеснока, рыбы, табака, параши. Вместо счастливых лиц здесь желтые, изможденные лица, вместо очага – коптилка. «Так уж, видно, здесь было “хорошо”, что даже хозяйственный паук и тот не удержался – сбежал…» [Хуршилов, 1990: 94]. Ограниченность пространства, отсутствие свободы и всяких перспектив приравнивают тюрьму к гробу, потому Омар, окидывая камеру прощальным взором, чувствует, что был здесь заживо погребен.

Близки по духу тюрьме замкнутые пространства – локусы диван-ханы и приемной военного губернатора. В отличие от тюрьмы, здесь много роскошных вещей, но именно их переизбыток делает пространство переполненным, тесным, удушающим. Апофеозом вещизма с преступным подтекстом в диван-хане становится куча утвари в углу, отобранной у жителей аула вместо денежного штрафа. Последним негативным штрихом в этом описании становится «затхлый запах прелой шерсти» [Хуршилов, 1990: 108], намекающий на участь несчастной паствы, слепо подчиняющейся своим «духовным пастырям» – муллам и кадиям.

Олицетворением «чужого» пространства у М. Хуршилова становится городской топос – полная противоположность «своего» пространства аула, заключающего в себе архаику национального времени и пространства.

Одним из самых значимых трудов о пространстве города является исследование Н.П. Анциферова «Пути изучения города как социального организма: опыт комплексного подхода» [1926], где автор интерпретировал городские ландшафты и архитектуру как формы воплощения национального и

культурного наследия нации. На примере ряда известных произведений литературы Анциферов продемонстрировал то «тотально-ментальное» значение, которое имеют города (например, Петербург), в национальной картине мира русских авторов [Анциферов, 1926: 34].

В исторической ретроспективе города выступали ареалом генезиса и консолидации радикальных общественных трансформаций. Однако горизонтальная организация городского пространства, равно как и доктрины революционной идеологии, длительное время оставались чуждыми для носителей горского менталитета, порождая социокультурный диссонанс. Если Салатаву – это пример заполненного всякой живностью и одухотворенного пространства, то город в романе заполнен лишь равнодушными к маленькому человеку предметами и такими же бездушными механическими конструкциями типа капиталистических заводов и фабрик.

В романе М. Хуршилова, как и в других исследуемых нами произведениях, показано, что именно аул, а не город вобрал в себя и сохранил следы архаичного национального мироустройства. В городах – центрах торговли и промышленности – взаимодействие с русскими и другими этносами происходило более интенсивно, потому закономерно, что они более ощутимо подверглись внешним влияниям, пережив процессы ассимиляции. С этим, в том числе, связано противопоставление аула и города как ближнего (родного) и дальнего (чужого) пространства, а также их противопоставление как природной и административно-территориальной форм организации пространства.

В связи с этим поднимается в романе проблема родины и чужбины. Большинство персонажей М. Хуршилова вынуждены постоянно пребывать далеко от дома: все они тяжело переживали расставание с домом, семьями и друзьями, но, не видя возможности повлиять на ситуацию, покорно последовали воле судьбы [Хуршилов, 1990: 96]. Если аул – обитель б***о***льшей частью крестьян – предстает в романе как одухотворенное любовью и трудом место, то буржуазный город, тем более описанный через призму восприятия неиспорченных сельских жителей (Омара, Юсуфа), видится как нечто совершенно противоположное, почти

инфернальное (символично, что название одного из духанов в Порт-Петровске звучит как «Три черта»).

Открытое городское пространство предстает в романе М. Хуршилова территорией, свободной от выраженных национальных признаков, национальной идентичности, – напротив, здесь почти на всем лежит печать унификации: так, на улицах Порт-Петровска Омар лицезреет чайханы, мануфактурные лавки, магазины, распутных пьяных женщин, а также множество питейных заведений – духаны, например, с нелепыми двусмысленным названиями («Жена, не обижай пьяного мужа!» [Хуршилов, 1990: 32]), откуда доносятся музыка и пьяные голоса. Концентратом урбанистического ландшафта становится стихийный рынок на железнодорожном вокзале, где технократические достижения человеческого ума сочетаются с продажностью и обманом, царящими в атмосфере этого места торговли (неслучайно здесь вклинивается сцена с кражей и поиском вора). Изнурительная работа Омара и Кузьмы на железной дороге дополняет картину бездушного городского хронотопа. Олицетворением города и власти, враждебных «маленькому человеку», становится памятник царскому наместнику – князю Аргутинскому, который встречается на пути Юсуфа. Подавляюще огромные размеры этой статуи, жалкая фигура Юсуфа, с которого требуют поклонения этому каменному истукану, и все это на фоне городского пейзажа напоминают «Медного всадника» Пушкина.

Противопоставление «аул – город» достигает своего пика в Баку, который Омар сравнивает с преисподней: «Дым и сажа такие, какие бывают, наверное, только в аду!» [Хуршилов, 1990: 43]. В описании этого города настойчиво повторяются «адские» атрибуты – тотальная чернота, копоть, дым, сажа, тема греха. У Омара, привыкшего к горной свежести, в городе кружилась голова от дурного воздуха, пропитанного газами и запахами нефти. Вместо деревьев здесь высятся нефтяные, заводские вышки как уродливая подмена природному пейзажу, а вместо тишины или приятного человеческому уху птичьего гомона (здесь даже воробьи на кустах были черны от сажи) неумолчно звучат «глухой гудок, резкие свистки паровозов и гул моторов… сливаясь в один густой тяжелый

шум» [Хуршилов, 1990: 43]. Улицы здесь «были узкие, изрытые, заваленные мусором» [Хуршилов, 1990: 44].

В романе контрастным образом предстает и другая часть Баку – это буржуазный район, изображение благополучия которого реализует традиционную оппозицию «центр – периферия»: «Ближе к центру улицы становились ровнее, некоторые были вымощены. Дома здесь стояли каменные, попадались двухэтажные, с балконами и цветными стеклами в окнах. И взрослые, и дети в центре были одеты чище и лучше, но мусора и тут было не мало» [Хуршилов, 1990: 44].

Противопоставления «аул – город», «окраина (Баку) – центр», «Кавказ – Петербург/Россия в целом» – это все полюсы одного порядка, разделенные по вышеназванному принципу «центр – периферия». Существование таких полюсов пространства, а также процессы центрирования в той или иной степени закономерны, ведь центры, например, составляют каркас территории, придают ей ту или иную конфигурацию. «Центр – периферия» – это всегда вопрос отношений власти и подчиненных; в России всегда имел место этот конфликт в связи с растущей поляризацией культурного пространства: в главных центрах всегда доминировали политика и культура, а в периферии, как, например, на Северном Кавказе, – натуральное хозяйство, что мы видим и в исследуемом романе. Из года в год эта поляризация нарастала: пока центры прогрессировали, периферия стремительно нищала, откатываясь вглубь феодальных времен и порядков.

Названные процессы нашли свое отражение и в романе М. Хуршилова, где противопоставление «центр – периферия» порой обретает форму таких полюсов, как «техногенное (рукотворное) пространство – природное (естественное) пространство». Гнетущая атмосфера техногенного пространства противопоставляется пространству «естественному», чему Омар выносит свой вердикт: «Какой черный город, воздух гнилой, и птицы черные от сажи. Аул наш против него, как снег» [Хуршилов, 1990: 44]. Кузьма также делает вывод относительно всех городов, и оценка эта носит ожидаемо социальный характер: «Да, сколько исходил я городов сел… нигде нет житья рабочему люду. Везде

давят нашего брата…» [Хуршилов, 1990: 44]. Городская среда в анализируемом романе выступает как площадка столкновения и непрерывного противостояния всего старого и нового, прогрессивности и национальной самобытности.

В романе «Сулак – свидетель» преобладают замкнутые (закрытые) пространства – дома, аулы, ночлежки, заводы и др. Как правило, это типы конкретного пространства, которые связывают созданный М. Хуршиловым художественный мир с топографическими реалиями и значительно влияют на все структуры изображаемого. Примерами незамкнутого (открытого) пространства являются такие предельно обширные, абстрактные топосы, как «этот» и «тот» свет, а также мир, вся земля в целом. Так, Омар, сокрушаясь о судьбе своей матери, думает: «Сколько таких матерей в этом обездоленном, проклятом мире! Сколько горя и несчастий переносят люди на этой земле» [Хуршилов, 1990: 145]. Это абстрактные пространства, которые не имеют выраженной характерности и практически не оказывают влияния на развитие сюжета, конфликта, характеров персонажей; названные топосы автор использует для философского обобщения, выражения универсального содержания.

Уже стало общим местом в литературоведении осмысление пространства и его национального характера через вещный мир. «Мир вещей составляет существенную грань человеческой реальности, как первичной, так и художественно претворенной… Вещь составляет необходимый компонент любой культуры» [Хализев, 1991: 221]. В.Н. Топоров трактует художественное пространство произведения и заполняющие его вещи и предметы как признаки мифопоэтической картины мира: «Мифопоэтическое пространство не может существовать вне вещей… любая вещь сакральна, если она не потеряла связь с целым Космоса, причастна к нему, если известны процедуры… подтверждающие связь данной вещи с первовещью как элементом Космоса» [Топоров, 1983: 233].

«Центром пространственного расположения и ценностного осмысливания изображаемых в произведении внешних предметов являются внешнее тело и внешняя же душа человека. Все предметы соотнесены с внешностью героя, и внешними и внутренними (границами тела и границами души). Предметный мир

внутри художественного произведения осмысливается и соотносится с героем как его окружение» [Бахтин, 1979: 91].

Очень важна характеристика «вещественного» мира исследуемого романа, так как предметы изображаемой М. Хуршиловым действительности имеют свою историю и особый культурный код, которые отражаются на их внешнем облике. В данном случае мы имеем дело с историческим хронотопом, который реализуется, в том числе: посредством национальных топонимов; животного, растительного и «вещного» мира; одежды героев и их поведения, которые создают картину определенной исторической эпохи (это, в частности, предметы обихода (хурджины, бурдюк); еда (чурек, халва, чучхели, кукурузный хинкал); одежда (ноговицы, бешмет, чарыки); продукты (хурма гимринская, кишмиш иранский, яблоки кубинские, виноград дербентский); оружие (тапанча)). Свадьба Омара и Меседу также демонстрирует народные традиции и верования. Отметим, что внутреннее пространство маркируется не столько при помощи бытовых объектов, сколько посредством поведения персонажей, которое всегда есть проявление коллективного бессознательного, мифологического сознания.

Немало в романе «Сулак – свидетель» и национально окрашенной лексики, в которой, как известно, фиксируется жизненный и эмоциональный опыт народа (байгуш, хурда-ишь, хеир, багышла, ами ага, баш-уста, калмагал, мен-олюм, пахлеван, чабаны, караван-баши, амбалы, муталимы, слава аллаху, вай, бах). Часто в этом тексте встречается искажение русских слов по аналогии с национальными языками. Так, торговец древесным углем Буль-Буль говорит: «Ой, хожаин-ага, зачем серчай!.. Три день – срок большой. Русский Иван разговаривай будет. Не слыхал такой человек? Хочешь искажи полиция, как мы пришел… А наша пошел…» [Хуршилов, 1990: 127]. Или же: «Мы теперь «ре-во-лю-ция» делаем!» [Хуршилов, 1990: 92].

Национальную окраску имеет и поверье об орле, перья которого якобы способны одарить мальчиков бесстрашием. Как отмечает А.В. Подобрий, «человек, его тело... его реакции и действия как бы накладываются на окружающее, являясь основой для сравнений и метафор… в картинах природы»

[Подобрий, 2009: 94]. Для дагестанского фольклора и литературы наиболее частым является сравнение человека с орлом – символом неприручаемой, свободолюбивой и гордой природы; орлов можно даже условно считать тотемом горцев. Упомянутая легенда об орлином пере вскрывает причины многолетней кровной вражды между родней мальчика по прозвищу «Орлиный глаз» и тухумом косвенного виновника его гибели.

Вообще, жизнь горцев показана М. Хуршиловым в симбиозе с их домашними животными – баранами, коровами, лошадьми, собаками и др., являющимися атрибутами горского быта. Они подчас даже играют роковую роль в судьбе героев (вспомним отца Омара и Дибира, жизни которых практически были разрушены из-за потерянных животных в отарах их хозяев). Благополучие аульчан, само их существование находились в прямой зависимости от наличия или отсутствия в их жизненном пространстве домашних животных, что показано, в том числе, и в романе «Сулак – свидетель» (на примере семей Османа, пастуха Гусейна, Дибира и др.).

Национальный характер литературы не только сводится к языку – он отражается и в содержании произведения. М. Хуршилов, как и другие авторы, затронутые нами в настоящем исследовании, писал на русском языке, но от этого его роман не потерял своего национального «привкуса». Ведь этот писатель черпал темы и образы из жизни своего народа, что могло быть передано средствами и родного, и инонационального языка. Определяющим здесь был именно национальный дух, которым пропитано повествование. В исследуемых нами произведениях национальная определенность реализуется посредством не языкового инструментария, но благодаря изображению тех или иных особенностей национальных характеров, народных нравственных идеалов, выработанных веками в той или иной этнической среде.

Е.М. Мелетинский в свое время занимался изучением национальных образов-архетипов в русской литературе. Художественное произведение он определял как одну из систем архетипичности пространственных мотивов, среди которых важное место он отводил мифологической топографии [Мелетинский,

1986]. В свете подобных научных трудов можно констатировать наличие в тексте М. Хуршилова образов-архетипов, воплощающих национальное мировосприятие. Национальная тематика в романе «Сулак-свидетель» воплощается в изображенных географических топосах, обычаях, специфическом способе мышления, национальных характерах, а также таких реалиях времени, как блюда, костюмы, убранства, архитектура и т. д., – всего того, без чего невозможно точно воссоздать образ человека, жившего в конкретное историческое время.

Таким образом, художественное пространство в романе «Сулак-свидетель» структурируется на основе бинарной оппозиции горного и равнинного ландшафтов, репрезентирующих всё разнообразие природно-климатических зон Кавказского региона. В нарратив также оказываются введены определенные топонимы (Сулак, Ак-су, Салатаву, Орлиная гора, Порт-Петровск, Шура, Баку).

4.3. Типология временных модусов (природный, социальный, исторический) в романе М. Хуршилова

Уже в эпиграфе к роману, представляющем собой цитату из произведения М. Лермонтова «Измаил-бей», заявлена тема времени и памяти:

…Не сгладит время их
глубокий след:
Всё в мире есть,
забвенья только нет!
[Хуршилов, 1990: 3.]

Как известно, эпиграф является ключом к пониманию идейного содержания произведения. Поэма «Измаил-Бей» отражает исторические события на Кавказе начала XIX века; герои здесь, как и в романе М. Хуршилова, – гордые, сильные духом люди, одним из которых является народный певец. Про главного героя Омара можно сказать то же самое, что и про Измаил-Бея: оба они обладают «пылающей душой», сила которой, по определению М. Лермонтова, измеряется

способностью переносить страдания. Основные темы поэмы так же созвучны роману М. Хуршилова – это родина, готовность жертвовать ради нее даже жизнью, битва за её свободу – всё, что русский поэт емко формулирует как «подвиг творчества» в самом широком смысле слова.

Есть множество и других перекличек с этой классической русской поэмой. Так, ее герой, вернувшись домой, на Кавказ, обнаруживает, что его родной аул опустел: из-за угрозы нашествия русских войск его земляки были вынуждены спрятаться в горах, как и жители Салатаву. Измаил-Бей, как и его литературный двойник-последователь Омар, решается на месть врагам своей родины, продолжая миссию народного певца свободы. Но если Измаил-Бея ждет забвение и на новой, и на старой родине, то Омара его соотечественники воспринимают как своего народного предводителя. И если в центре изображения М. Лермонтова жестокая колониальная война на Кавказе, то дагестанский автор акцентирует внимание на внутренних врагах горного края, желая, как и его великий потомок, увековечить подвиг борцов за свободу народа.

С самого начала повествования названа точная дата («Шел 1898 год…»), что подчеркивает установку автора на историческую достоверность повествования. В романе М. Хуршилова присутствует буквальный образ времени – это расшатанные ходики в каморке Дибира, которые, «как бы поглощая время, хищно чавкали» [Хуршилов, 1990: 47]: здесь акцент и на разрушении старого, и на неумолимости времени, беспощадного ко всему живому. «В романе время не только сопровождает события и жизнь героев, но и действует как независимый герой, выполняющий свои конкретные функции. Герои нуждаются в нем, ощущают его острую нехватку» [Рамазанова, 2018: 144].

В совокупности с пространственными представлениями время является маркером национального мировосприятия героев. Классификацию восприятия времени на основе национальных показателей разработал ученый Р.Д. Льюис, который считал, что «культура – это продукт, отфильтрованный сотнями поколений и представленный в виде устойчивых ценностей, верований и моделей общения» [Льюис, 2001: 98]. Из этого утверждения следует, что отношение ко

времени у каждой культуры свое, потому ученый прибегает к термину «этнокультурный темпоральный код» для обозначения различий в восприятии этой категории.

Н. Бондаренко в работе «Тайм-менеджмент и особенности национального характера» анализирует особенности восприятия времени представителями западной и восточной культуры. Если для первых характерно понимание структуры времени как линейной модели, то вторыми время воспринимается как нечто цикличное [Бондаренко: http://www.improvement.ru/zametki/new /nat26072012.html33]. Что касается кавказских народов, и это видно на примере героев М. Хуршилова, им традиционно свойственен второй тип чувствования, но вторжение русской культуры привело к изменению и в этой сфере.

В романе параллельно сосуществуют время природное и социальное. Первое – время природы, ее естественных циклов (смена дней и ночей, разных сезонов – время вечности): это онтологическое, бытийное время. Так, «ночь иногда выступает тихой и спокойной, но эта тишина обманчива, тишина перед катастрофой» [Рамазанова, 2019: 481]. Что же касается сезонов, то, например, «зима и осень в романе “Сулак-свидетель” ассоциируются с тяжелым состояние души, зима является самым тяжелым временем для горцев» [Рамазанова, 2019: 481]. Второе – время мирское, или социальное (оно «линейное, конечное, исторически обусловленное сознанием современника» [Темирболат, 2003: 42]). Временной охват событий в романе М. Хуршилова около 10 лет; предметом изображения становятся открытые вооруженные столкновения в дагестанском ауле в период первой русской буржуазно-демократической революции.

Слепой старик в романе «Сулак-свидетель» характеризует современную ему эпоху и людей с классовых позиций, и такая позиция означает для него одновременно и этические критерии: «Плохие люди нынче – только богатые» [Хуршилов, 1990: 82]. Кузьма своим соратникам обещает наступление особого будущего, «эксклюзивного» по отношению ко всем обездоленным: «А ты не дремли, браток. Придет и наше время» [Хуршилов, 1990: 13]; «Придет время, и до солнца доберемся» [Хуршилов, 1990: 77]; «Тут-то и начало нашей песни»

[Хуршилов, 1990: 80]. Махулав также мечтает о грядущих временах в лучших традициях соцреализма, предаваясь утопическим мечтаниям: «…Скоро настанет такое время, когда народ начнет отбирать у богатых земли, леса и другое добро. На русской земле… появились люди, которые хотят построить жизнь народа без царя и богачей…» [Хуршилов, 1990: 168].

В произведении предстает генезис национальной и гражданской идентичности у представителей горских народов, и этот процесс объективирован через систему типических для исторического периода персонажей. Омар, Меседу, Маргарита, Кузьма, Юсуф, Фатима, Узаир, Ариф, Аванес, – различия в их характерах обусловлены подчас именно социальными причинами, а судьбы в целом – общественно-политической ситуацией рассматриваемого периода. В центре авторского внимания – бедственное положение горского населения в дореволюционный период, миграция бедноты в поисках заработка, процессы отходничества, просветительская и пропагандистская роль русского пролетариата, инициировавшего организованное революционное движение в условиях хаотичных единичных протестов.

Социальное время в исследуемом произведении представлено благодаря, в том числе, историческим персонажам. Именно с их помощью, а не столько посредством воспроизведения конкретных фактов и деталей М. Хуршилов воссоздает историю, соответствующую эпоху. При этом исторические фигуры здесь выполняют скорее декоративную функцию, не играя важной роли в сюжете, композиции произведения. М. Хуршилов на первый план выдвигает вымышленных персонажей – людей простых, которые, по сути, являются лицом эпохи и главным локомотивом истории. В произведении этого автора, как и других рассмотренных нами писателей, в центре внимания находится и образ героя, и исторические обстоятельства, которые предопределяют развитие и качество не только его социальной, но и личной жизни (социально-исторический детерминизм в изображении характера). Исторической достоверности в романе способствуют особенности изображенных человеческих взаимоотношений, ценностей, правил и понятий, бытовавших в обществе на тот момент.

Реальные исторические личности в книге М. Хуршилова присутствуют в повествовании и непосредственно (Серго Орджоникидзе, Махач Дахадаев), и опосредованно. В кабинете чиновника присутствует визуальная репрезентация власти – портрет императора Николая в золочёной раме, которая подвергается семиотическому снижению посредством десакрализующей детали: следов от мух. Пространственная организация интерьера выстраивается по принципу бинарной оппозиции: на противоположной стене – изображение гробницы пророка Мухаммеда и его крылатого скакуна, осуществившего вознесение пророка. С одной стороны, расположение картин одна против другой намекает на противопоставление земной и божественной власти; с другой стороны, это противоречие снимается нахождением портретов в одном пространстве – казенном пространстве государственного мужа. Это может восприниматься как авторский намек на то, что религия находится в союзе со светской властью.

Главный герой романа «Сулак – свидетель» Омар – человек из народа, затянутый, как и остальные его современники, в бурный поток исторических событий. Его судьба и способ построения отношений с окружающим миром – прямое отражение происходящих в стране революционных событий, что есть реализация исторической концепции человека. Формирование Омара в качестве борца-идеолога осуществляется синхронно с трансформацией художественного пространства произведения. Эта корреляция служит дополнительным подтверждением глубокой интеграции персонажа в пространственную структуру текста, где его идентичность и социальная практика детерминированы спецификой локаций и топосов.

Омар в этом смысле выступает в романе как своего рода национальный архетип, который, как известно, есть основа коллективного бессознательного. Архетип составляет основу типичных ситуаций, действий, мифологических фигур; это «канва, матрица, общий рисунок переживаний, повторяющихся у бесконечного ряда предков» [Андреев, 2012: 11]. Омар М. Хуршилова, будучи архетипом народного героя, представляет собой индивидуальный образ универсальных для своего края и своего времени переживаний. Это тот морально-

социальный тип богатыря (бахарчи), который составляет основу не только индивидуального, но и национального характера в дагестанской литературе.

В подтверждение вышесказанного приведем и тот факт, что при изображении названного героя М. Хуршилов использует, в том числе, фольклорные образы и приемы. Это помогает автору соблюдать принципы историзма и художественной преемственности в своем повествовании. Фольклорный материал органично вписывается в структуру романа. Так, например, утрируя необыкновенную физическую силу и храбрость героев, писатель проводит параллели с легендарными богатырями из народного фольклора: Кузьма сбивает с ног одним ударом непобедимого доселе силача Мурада, а совершенно безоружный Омар голыми руками душит волка, за что его народ зовет «бахарчи» (герой), «волкодав». Фольклорный сюжет о бахарчи Омаре, демонстрирующем беспрецедентное для своей эпохи великодушие к супруге, изменившей брачным узам, получает структурное развитие в его поведении по отношению к Меседу. В обоих случаях персонаж сознательно нивелирует действие традиционных норм, предписывавших в подобных ситуациях санкционированное убийство для восстановления родовой чести. Подобное использование фольклорно-этнографических данных, а также мифологических образов и архетипов У.Б. Далгат в своей статье «О роли фольклорных и этнографических элементов в литературе» справедливо называла стремлением авторов «к определенной национальной аргументации своего произведения» [Далгат, 1971: 199].

Что касается образа Меседу, то в первоначальном варианте книги ее судьба складывалась более реалистично: безнадежно прождав возвращения Омара, она в итоге стала служанкой и любовницей Узаира, домогавшегося ее. Но в окончательном издании автор решил оставить свою героиню непорочной, сместив таким образом акценты в сторону романтических приемов. Сказалось, наверняка, и стремление автора следовать фольклорной традиции, не допускавшей изображения горянки нечистой и морально павшей, пусть даже и по чужой вине.

Интересна в связи с этим реакция Омара на новость о преследованиях своей невесты: первым его порывом было желание отомстить. В горах, как известно, отношения кровной мести строилось на понятиях родовой (коллективной) ответственности и родовой (коллективной) вины. На основании этих принципов убийство члена одного рода вменялось другому роду в целом, то есть ответственным за злодеяние признавался весь род провинившегося. На примере истории вражды двух родов из-за утонувшего в Сулаке мальчика можно убедиться, что число ответственных при этом не ограничивалось живущими на день нанесения обиды людьми: в круг потенциальных ответчиков входили также будущие, в том числе еще не родившиеся потомки в нескольких поколениях. В результате кровная месть обретала затяжной, многолетний характер, приводя к бесконечному накоплению взаимных счетов и претензий, не говоря уже о множившихся со временем убийствах с обеих сторон.

Следуя зову крови и привычному для кавказца мышлению, Омар чуть было не пошел на поводу у пережитков прошлого в этом вопросе. Вначале он хотел было убить злодеев, запятнавших чистое имя Меседу, но требования нового времени и доводы рассудка взяли вверх. Помня о возложенной на него идейными товарищами задаче, Омар поменял свои планы, сделав выбор в пользу коллективного блага в его новом – социалистическом – понимании. Таким образом, на смену импульсивным, стихийным побуждениям героя пришла осознанная борьба с угнетением как классовым явлением, и в этом состоит глубинная эволюция горца, обусловленная, в интерпретации автора, революционным движением. Неслучайно в романе появляется абрек Шамхал, который после встречи с уже осознанным Омаром стал понимать бессмысленность своего одиночного противостояния.

Революционеры в романе показаны как безусловные герои, которые живут и умирают в рамках сугубо героической парадигмы: даже смерть их на поле боя, осуществленная во имя всенародного блага, не оплакивается, а воспринимается как акт некоего духовного вознесения, даже предмет зависти для истинных горцев. Тоталитарные государства, в том числе Советское, отстаивали, как

известно, неоспоримый приоритет социальных, коллективных ценностей над личными, пропагандируя самопожертвование и другие действия, порой полностью противоречащие естественному инстинкту самосохранения, – в этом случае мы наблюдаем совпадение «прогрессивных» социалистических ценностей с патриархальными кавказскими. Потому в романе М. Хуршилова Салима, Мирзалава и еще троих революционеров хоронили без причитаний и слез: как и подобает настоящим мужчинам, они встретили свой конец не в постели, а на поле битвы. В соответствии с данной логикой, тела погибших были оставлены без посмертного ритуала: погребение было без савана и очистительных омовений, с сохранением кровяных следов на лице. Эта намеренная фиксация визуальных знаков гибели транслирует идею посмертного подвига. В противоположность этому трупы нукеров подверглись символической десакрализации – их сбросили в реку Сулак, что, в рамках традиционной культуры, означало лишение статуса упокоившегося и вело к абсолютному забвению из-за отсутствия идентифицируемого места погребения.

Все вышесказанное позволяет констатировать приоритет исторического времени в романе, которое способствует всестороннему изображению исторической и социальной действительности.

Жанр исторического романа подразумевает наличие социального конфликта, который реализуется в форме социального взаимодействия людей и групп. В качестве участников конфликта, как мы это видим в романе М. Хуршилова, выступают внутриличностные, групповые, межличностные, межгрупповые субъекты. Причинами для такого столкновения являются убеждения и личные интересы, а также различия в религиозных, политических или экономических взглядах.

В интерпретации М. Хуршилова, дореволюционное общество разделялось не по национальному признаку, а по сословному. Потому состоятельным русским, чиновничьему кругу представители других классов казались такими же чуждыми и непонятными, что и «варвары» с Кавказа: «Пристав и надзиратель – они обижают бедный свой и наш народ, взятки берут. Черное горе идет от них. Есть

много Иванов, очень много на заводах, нашему бедному народу помогают» [Хуршилов, 1990: 63]. М. Хуршилов вслед за другими дагестанскими авторами фактически обвиняет на страницах своего произведения царскую власть в целенаправленном разжигании межнациональной розни, в то время как у разных народов цель на тот момент была одна – просто жить и трудиться, восстановив социальную справедливость на родной земле.

Народ в романе «Сулак – свидетель» выступает созидательной, творческой силой в самом широком смысле этого слова, так как творит новую реальность – свое новое будущее. Такой огромный потенциал – наследие далекого прошлого, в том числе, когда горцам приходилось отстаивать свою свободу и элементарное право на жизнь: «Промелькнула в голове легенда о недопетой песне ашуга и о том, как женщины решили участь боя с полчищами Надир-шаха. Вспомнились слова Кузьмы, сказанные в ночлежном доме в Петровске: “Мы сложим свою песню”» [Хуршилов, 1990: 206].

Омар предстает как герой-идеолог, как борец за социальное переустройство своей родины, но становление его большевистских взглядов в романе подробно не показано: об этой стороне его жизни в Баку читатель узнает по отдельным его воспоминаниям. В начале повествования это односложно обрисованный бунтарь-одиночка, укравший сено и кобылиц у кулака в отместку за совершенную несправедливость и способный лишь на такие стихийные, спонтанные проявления гнева. Сквозь все испытания герой проходит с убеждением, что «чистого огонь не обожжет, а грязного и вода не отмоет» [Хуршилов, 1990: 48]. Вначале ему мешают религиозные установки о необходимости безоговорочного принятия той участи, что была якобы уготована ему Аллахом. Лишь постепенно он приходит к осознанию, что сложившиеся обстоятельства можно и нужно менять, и делать это следует организованно и совместными силами. «Эволюция героя от импульсивных побуждений и стихийного протеста против сил зла к осознанной борьбе с угнетением – одно из достоинств романа «Сулак-свидетель», показатель его историзма» [Ахмедов, 1978: 141].

Идеологическим наставником Омара становится русский рабочий Кузьма. Но за юношей постоянно мрачной тенью встает прошлое: умерла в одиночестве его мать, сошедшая с ума стараниями Узаира; опозорена невеста Меседу; убивают друга Камиля и его возлюбленную Нафисат; гибнут старик Юсуф и Осман. Все эти события вплетаются в романе в историю роста революционного сознания и крепнущей дружбы горской бедноты с русским пролетариатом. Автор показывает слом старой системы ценностей вначале в самом Омаре, а затем переносит эту борьбу в социально-общественный план. В конце романа Омар предстает уже народным предводителем вооруженной борьбы, который сплачивает вокруг себя других единомышленников.

Индивидуальное время – это, как правило, время субъективное. Объективное же время как свойство реального мира существует независимо от человека. Субъективность времени в романе М. Хуршилова проявляется, например, сквозь призму индивидуального восприятия, потому его героям часы и минуты, проведенные в ожидании или другом тяжелом положении, кажутся вечностью (период разлуки Омара и Меседу, Камиля и Нафисат; томительные для Марго три года ненавистного брака; ожидание Фатьмой своего сына; дни и месяцы, проведенные бунтовщиками в тюрьме). Описывая свои терзания после смерти внучки и ее жениха, старик говорит, что черная ночь опустилась на его голову, подразумевая, конечно, не это время суток, а бесконечно растянувшийся период беспросветного горя в своей жизни. Еще один яркий пример индивидуального субъективного времени, преломленного сквозь собственные эмоции, – это слова Фатьмы: «Как обрадовал ты меня, сын мой… Посмотри: кругом ночь, а в моих глазах свело, как днем. Каждая звезда сияет на небе для меня ярче солнца…» [Хуршилов, 1990: 35]. Отражением субъективного восприятия времени является перцептуальное время, которое зависит от различных эмоциональных, психологических факторов [Темирболат, 2003: 19]. Перцептуальное время в романе М. Хуршилова связано в основном с образами, возникающими в ретроспекциях персонажей, как мы видим это на примере воспоминаний Камиля, Меседу, Омара и др.

По этой же причине «субъективное время может двигаться с различной степенью интенсивности, замедляя и ускоряя свой бег, обращаться вспять (в процессе воспоминаний), менять направление своего течения, а иногда даже и утрачивать направленность развития» [Савельева, 1996: 89]. Так, Камиль у надгробного камня своему другу вспоминает их общее детство; Меседу постоянно возвращается мыслями в прошлое, тоскуя по любимому; Дибир с горечью обращает свой взгляд назад, когда он пытался выбраться из нищеты и спасти своего сына, и т. д. Кузьма же, напротив, как и другие, «особенно сознательные» персонажи, строит большие планы на светлое будущее для своего народа без оглядки на прошлое.

В основе объективного времени лежит реально существующая действительность, а в основе субъективного – мир чувств, что можно констатировать и на примере героев этого романа. Кроме того, можно говорить и о присутствии философского времени в этом произведении как одного из аспектов художественного времени. Оно раскрывает мировоззрение писателя, предопределившее особенности созданного им художественного мира.

В романе «Сулак – свидетель» присутствуют линейный и циклический типы времени. Циклическое время представляет собой «последовательность однотипных событий, жизненных кругов, вращение по кругу, восходящее к сезонным циклам» [Золотова, 1997: 66]. Его главные свойства – «завершенность, повторяемость событий, идею возвращения, неразличения начала и конца» [Золотова, 1997: 66]. «Это обобщенное, вечное время, повторяющееся и непреходящее. В отличие от традиционного “линейного” восприятия времени славян, которое связано с представлением об однонаправленном движении событий, с формированием исторического сознания, с идеей начала, конца, эволюции, развития» [Золотова, 1997: 67].

Так, в романе каждое время суток имеет свое смысловое наполнение. Восприятие разных суточных циклов имеет этнокультурную специфику и по-особому наполняет объекты в пространстве. Первые страницы произведения рисуют знойный полдень: «В неподвижном воздухе знойного полдня лениво плыл

освежающий аромат с Альпийских пастбищ» [Хуршилов, 1990: 3]. Хронотоп полдня аккумулирует семантику напряжённого, кризисного периода. Подобная символика реализуется в ключевых сюжетных коллизиях: именно в этот временной отрезок Фатьма получает сфальсифицированное известие о гибели сына («Было душно и знойно. Вершину Салатаву, словно серой чалмой, затянуло грозовыми тучами» [Хуршилов, 1990:102]); кульминационные события произведения также приурочены к зениту солнца.

Вечер в романе «Сулак – свидетель» – это пора размышлений, подведения итогов прошедшего дня. В эту пору рабочие, трудившиеся на винограднике Аванеса, имели обыкновение собираться в своем бараке и делиться разными байками. Когда очередь рассказывать достигла Омара, он рассказал легенду о нашествии Надир-шаха и незавершённой песне, что закономерно вызвало у слушающих мысль о необходимости борьбы. В вечерний час Омар обдумывает дилемму, связанную с кошельком Аванеса; параллельно Юсуф и Махулав размышляют о совершенном над Камилем и Нафисат преступлением. Жахпар погружается в философские размышления о мироустройстве, глядя на заходящее солнце, и этот образ порождает в его сознании риторический вопрос о причине багровой окраски заката, содержащий потенциальную антропоморфную интерпретацию – не является ли это следствием стыда светила, созерцающего земные несправедливости [Хуршилов, 1990: 62.]

Время совершения преступных дел в романе – это преимущественно ночь: ночью совершается покушение на Камиля и Нафисат, готовят свое нападение на аул нукеры. Иное дело – утро как символ зарождения жизни, новых благих начинаний и радостных ожиданий: потому, представляется, Кузьме и Омару, прослушавшим рассказ старика, кажется, что «утренняя заря, как алое полотнище, полыхала над его посохом и звала их вперед, на борьбу во имя счастья и радости всех обездоленных» [Хуршилов, 1990: 84]. Отпор напавшим нукерам жители Салатаву также оказывают в лучах восходящего солнца.

Реальное время, будучи объектом изображения в романе М. Хуршилова, переосмысляется автором в соответствии с его творческим замыслом. Время

выражает этические, эстетические взгляды писателя на социальную и историческую действительность, что позволяет считать ее концептуальной категорией. В исследуемом произведении в центре изображения – время, которое характеризуется разными героями по-разному: для Марго оно «беспокойное»; Меседу переживает «дни большой беды» [Хуршилов, 1990: 113]; Махулав вспоминает страшный год, когда свирепствовала в ауле холера; сам автор про последний год, изображенный в романе, пишет, что это был год великих событий. Все повествование пропитано пафосом ожидания; про большевиков Буль-Буль говорит: «Скоро, совсем скоро большие дела они начнут. Бах, бах… дела!» [Хуршилов, 1990: 63], и эта фраза отражает суть описываемого исторического периода. Все, что объединяет героев М. Хуршилова, – это восприятие времени как неразрывно связанного с прошлым: в их речи, поступках, отношениях из поколения в поколение воспроизводятся появившиеся еще в древности поведенческие модели и стереотипы, которые спустя столетия остаются практически неизменными.

Выводы по 4-ой главе

С национальным гидронимом Сулак в романе М. Хуршилова синхронизированы почти все знаковые события этого произведения. Данный образ имеет в романе разные значения: это препятствие на пути, угроза (наводнения и утопления), символ утраты и разлуки, вход в царство мертвых (вода как чужое и опасное пространство); лейтмотивом проходит тема взаимосвязи смерти и воды. Сулак М. Хуршилова – это очевидец, хроникер, чья функция состоит в осуществлении связи времен, в созерцании и увековечивании беспрерывного круговорота жизней и смертей; Сулак также олицетворяет стихийное, неуправляемое начало, сметающий все на своем пути.

Наряду с Сулаком в романе М. Хуршилова большое значение имеет хронотоп дороги/пути, имеющий схожий смысл вечного движения и связь с темами жизни и смерти. В художественной системе М. Хуршилова дорога

репрезентирует собой хронотоп, обладающий значительным потенциалом для непрогнозируемых коммуникативных актов. Данный локус создает условия для взаимодействия социально, идеологически и конфессионально дистанцированных персонажей. Кроме того, дорожный хронотоп аккумулирует семантику бесконечной трансформации жизненного опыта и динамического обновления мировосприятия, в отличие от образа дома, основным свойством которого является неизменность. Сердце сакли, ее смысловой центр – очаг, в котором всегда пылает огонь; очаг и его компоненты (цепь, камни, котел и т. д.) предстают в повествовании как элементы домашнего быта горца, ставшие важной частью национального самосознания; это также место отправления семейного культа. Хронотоп порога, связанный с домом, сочетается в романе с мотивами встречи и расставания, кризиса и жизненного перелома, входа/выхода в жизнь/смерть.

Сакля в романе М. Хуршилова предстает как органичное продолжение аула; они соотносятся как микро- и макропространства, где первое – это гармоничная часть и миниатюрная копия второго. Аул предстает как важное пространство этнокультуры, символизирующее традиции и патриархальность, связь с землей, а также труд и связь между поколениями. Общие для всех жителей аула время и пространство становятся метафорой понятия «дом», где живут, соблюдая древние заветы предков и законы общежития; аул в романе М. Хуршилова – это символ родины.

Олицетворением «чужого» пространства у М. Хуршилова становится городской топос – противоположность «своего» пространства аула, заключающего в себе архаику национального времени и пространства. Аул и город противопоставлены как ближнее (родное) и дальнее (чужое) пространства, как природная и административно-территориальная формы организации пространства.

Противопоставления «аул – город», «окраина (Баку) – центр», «Кавказ – Петербург/Россия в целом» – полюсы одного порядка, разделенные по принципу «центр – периферия». Действие романа охватывает разные топосы и локусы: это сакля Заза-бабы, убогое жилище пастуха Османа, дворец Узаира, пасека Хасана,

виноградник Аванеса, железная дорога, холодная ночлежка, «байгуш-гудекан». Примеры мегахронотопов в романе – «этот» и «тот» свет, а также мир, вся земля в целом.

В романе М. Хуршилова исторический хронотоп актуализируется через систему национально-маркированных топонимов, а также через элементы фауны, флоры и предметно-бытового мира. Антропологический аспект репрезентирован через костюм и поведенческие паттерны персонажей, формирующие исторически достоверную картину эпохи, включая артефакты повседневности, пищевые практики, вооружение и иные материальные атрибуты. Параллельно развитию сюжета происходит персональная эволюция главного героя Омара, коррелирующая с расширением художественного пространства произведения. Такая синхронность свидетельствует о принципиальной интеграции персонажей в пространственную организацию текста, где их идентичность и развитие детерминированы спецификой локусов и топосов, в которых они реализуются.

Глава 5. «Отец пророка» Магомед-Расула: мир Лачина как автономная культурная система

5.1. Хронотопическая организация суточных и сезонных циклов в романе Магомед-Расула: диалектика темпорального и «вечного» в мире Лачина

«Художественное время обусловлено жанровой спецификой произведения, художественным методом, авторскими представлениями, а также тем, в русле какого литературного течения или направления это произведение создано. Поэтому формы художественного времени отличаются изменчивостью и многообразием. Движение времени в романе Магомед-Расула “Отец пророка” происходит в результате постоянной смены событий, которая, с одной стороны, основывается на их причинно-следственной, линейной, психологической или ассоциативной связи, а с другой – выражается через систему грамматических средств» [Рамазанова, 2016: 38].

В романе Магомед-Расула «Отец пророка» (1985) фиксация времени суток, разных сезонов играет важную роль. Так, туманным утром, когда размыты очертания не только предметов, но и морали, как оказалось, секретарь сельсовета Суракат делает перепись домашнего скота в Лачине. Напряженность и смутность сложившейся ситуации разряжаются смехом детей, который заставляет поверить, что «вот-вот туман отступит и солнце осветит все вокруг» [Магомед-Расул, 1985: 354]. При этом аульчане ведут себя по-разному, и названный персонаж так же по-разному реагирует на их отношение к себе, подобно туману, легко меняя свою форму и скрывая потаенное. Знаковым фактом биографии Сураката является то, что он был сыном неудавшегося кузнеца, что априори исключает его из династии мастеров: он в романе – лицо, постоянно что-то отбирающее и запрещающее, создающее препятствия другим, пусть и по указанию свыше.

Такие же размытые контуры и тени бывают вечером – в пограничную зону между днем и ночью, когда совершается большинство событий в романе Магомед-Расула: «В сумерках всегда бывает момент, когда тают тени, смывается резкость красок и люди, и деревья, и горы как бы погружаются в задумчивую

отрешенность» [Магомед-Расул, 1985: 432]. Именно такая «задумчивая отрешенность» характерна для эмоциональных состояний героев этого произведения, находящихся большей частью в ситуации сложного выбора и самоанализа, и вечерняя размытость, бесформенность наглядно иллюстрируют их душевные сомнения и невозможность принятия однозначного решения.

Много в романе и описаний тревожных ночей, когда, как правило, разворачиваются самые драматичные события. Так, после травли, организованной аульчанами против Малакай, она проводит одну из самых тягостных ночей в своей жизни, впадая под конец во временное беспамятство. «Малакай не помнила, как долго просидела в туманном полузабытьи. Потом, вспугнутая томительным предчувствием близкого материнства, она ходила взад-вперед по сумрачной комнате, непривычно нежно держась руками за выпирающий живот» [Магомед-Расул, 1985: 435]. При этом аул, который днем дружно проклинал будущую мать, был погружен, как иронично отмечает автор, «в праведный сон». Стояла чуткая тишина, которая ближе к преддверию некоего взрыва, чем к обычному ночному покою.

Ночью происходят встречи влюбленных Малакай и Масандила у ворот, которые, как правило, сопровождаются мучительной внутренней борьбой внутри первой и заканчиваются позорным изгнанием последнего. В одну из таких знаковых встреч молодая женщина наблюдает, как одна из звезд сорвалась и полетела, прочертив огненную прямую. Малакай становится не по себе, будто эта звезда откололась от нее самой. Когда же совершается несправедливость над молодой матерью и ее ребенком, природа, звездное небо опять живо откликаются на это: «В черном небе звезды, будто радуясь происходящему на грешной земле, сверкали оскорбительно ярко. Только одна звезда, которой, видимо, стало неловко за людей, не выдержала: вспыхнув, сорвалась с места и закатилась за темный силуэт горы» [Магомед-Расул, 1985: 501]. Этот и другие примеры в романе показывают, что события и состояния в небесных просторах отражают то, что происходит на Земле. Это зеркальные пространства «верха» и «низа», где одно преломляется через другое, получая при этом новые, более глубокие

смыслы, проецируемые на нечто вечное и непреходящее; земное, локальное «ищет контекста» и находит его во вселенском.

Когда Масандил ночью в горах спешит по тропинке вслед за Малакай, не в силах догнать ее как свою неуловимую мечту, он садится на землю и наблюдает за полыхающими на небе звездами, которые, «подмигивая, казалось, посмеивались над ним, как над продувшимся мальчишкой» [Магомед-Расул, 1985: 379]. Время, казалось бы, останавливается, и в этой паузе угадывается огромное эмоциональное напряжение героя: «Остановленность мгновения, преисполненная потенциальной энергетики… формирует ситуацию, в которой предполагается любой последующий эмоциональный всплеск» [Магомедова, 2011: 11].

Вслушиваясь же в безостановочное движение реки, мужчина раздражается ее шуму: «Как можно так однообразно и равнодушно все время течь и течь!» [Магомед-Расул, 1985: 379]. В этой тесной связи между человеком и небом, природой в целом – вечная взаимозависимость и вовлеченность друг в друга, в которых одно с другим то сопоставляется, то противопоставляется друг другу как микро- и макромиры. Можно назвать это фрактальностью разномасштабных пространств в этом и других исследованных нами дагестанских романах, где свойства исходного, целого повторяются в его частях.

Знаковая цифра «три» употребляется в романе также в связи с ночным временем суток. Вспомним для начала, что в известных сказках именно третья попытка становилась удачной и решающей для героев, а трехактная структура, обозначая начало, середину и конец, является основной для всякого повествования, для театрального действия. Кроме того, тройка связана с мотивом трех желаний, исполнение которых порой ведет к непредсказуемым последствиям, не соответствующим первоначальным ожиданиям героев и предостерегающим их от необдуманных мечтаний.

Все эти смыслы вполне актуальны и для романа «Отец пророка». Три дня проводит вне дома в знак протеста Масандил после рождения дочери, после чего мудрая жена оборачивает эту ситуацию, «позорную» для горца, в нечто

совершенно противоположное – триумф ее мужа, якобы публично продемонстрировавшего вразрез с адатами гордость по поводу этого события и даже заколовшего по этому случаю барана. Три ночи Ханпаша добивается расположения своей молодой жены, но терпит фиаско, хотя это было чем-то из ряда вон выходящим для взаимоотношений всегда неравных в правах супругов в горах. Три ночи Малакай ночует за пределами родного села после того, как в бессильной злобе кидает камни на крышу Масандила. Три дня и три ночи маялся последний, надеясь на встречу с этой женщиной, поджидая ее то за аулом, то у сакли: влюбленный не понимает, что осуществление надежд, связанных с его возлюбленной, не принесет ему счастья, так как приведет к разрушению его семьи. В исследуемом романе тройка, помимо названных смыслов, имеет, как можно убедиться на примерах из текста, и значение повторения, или прогресса, с третьим разом – кульминации усилий, предела возможностей. Вообще, в литературе «третий раз» обозначает, что успех приходит с третьего раза, в результате настойчивости на пути к цели: только после трех дней упорной работы Масандилу удается наконец выковать «вечный» клинок.

В анализируемом тексте присутствует такая примечательная временная категория, как «еще чуть-чуть»: это оригинальное «мерило» старого уста – дедушки Кумсият, долготерпение которого и закрепило за ним соответствующую кличку – Уста Чуть-Чуть. Дедушка говорил: «Еще чуть-чуть, еще чуть-чуть и так – лучше, чем у других» [Магомед-Расул, 1985: 333]. Если верить этому персонажу, то «людям всегда чуть-чуть не хватает, чтобы стать идеальными» [Магомед-Расул, 1985: 333]. В этом «чуть-чуть» заключена глубокая мудрость и мастера, и человека: уста понимает, что всякий творческий процесс, людские взаимоотношения, любые жизненные процессы требуют долгой огранки, упорства, доведения до совершенства, не терпя спонтанности и скоропалительности. Так что творческий метод этого героя становится одновременно его универсальным кредо, философией, распространяясь на все сферы жизни.

Масандил, которому на момент повествования исполнилось сорок лет, поначалу выказывает в процессе своей работы излишнюю горячность и нетерпеливость, противопоставляясь вышеназванному персонажу, которого он расценивает с позиции его преклонного возраста как чересчур медлительного и осторожного, слишком неспешного. В свои относительно молодые годы Масандил заслужил звание уста, стал настоящим мастером. Это не мало, учитывая, что многие такие же мастера всю жизнь трудились в кузницах, но признания такого не получали. Возможно, поначалу всеобщий почет вскружил слегка голову Масандилу, так что он даже частично пренебрег опытом своих предшественников, таких как Уста Чуть-Чуть, например, но впоследствии сама жизнь заставила его пересмотреть свои взгляды. Только став органичной частью традиции в своем кузнечном деле, научившись пользоваться опытом предыдущих кузнецов и в то же время привносить в рабочий процесс что-то принципиально новое, свое, Масандил превратился в настоящего лачинского мастера наравне с легендарными мастерами прошлого.

Удивительно, но определяющим в данном контексте для различения категорий «мастер – “немастер”», а в последующем повествовании – и категорий «сельчанин – горожанин» становится ритм жизни. Примером в этом смысле являлся дедушка Кумсият, который всегда держал паузу перед окончательной сваркой клинков: так, по его словам, он не только отдыхал, но и накапливал силы для завтрашнего дня. Масандил же увлекался и не мог вовремя остановиться: «Он словно забывал, что наступает момент, когда не чувствуешь в себе прежней остроты и свежести, хотя еще и не исчерпал вдохновения» [Магомед-Расул, 1985: 328].

Пока Масандил тщеславно спешит за результатом, распыляясь на ненужное, не наслаждаясь самим процессом ковки, он не получает желаемого. Но стоит ему войти в неторопливый, «чеканный» ритм, по которому живет вся вселенная, как он делает соответственно «вечный» клинок. Неспешность, как видим, ассоциируется с добросовестностью, тщательностью, разумностью и

детализированностью осуществления каких-либо созидательных процессов: не может быть сделано на века то, что произведено впопыхах, на скорую руку.

Символичен в этом смысле разговор Масандила с его сыном Султаном:

«– Торопливая речка до моря не доходит…

– А куда доходит?

– Никуда.

– Почему?

– Потому что торопится. Там брызнет, здесь брызнет и, расплескавшись, на полпути исчезнет.

– Клинок ведь не речка, папа.

– Потому и надо его ковать долго-долго, чтобы он был крепким и никто бы не смог его сломать» [Магомед-Расул, 1985: 335].

Разительно отличаются ритмы городских и сельских жителей. Герой Ашрапи, приехавший в гости к своему брату Масандилу, большую часть времени, которое он не привык чувствовать и ценить, как и все горожане, живущие в разладе с естественными биоритмами, слонялся без дела; вставал он поздно, ел медленно, собирался очень долго. За это время Масандил с женой, как и остальные лачинцы, успевал переделать кучу дел. Ашрапи же бездельничал, словно ему «было отпущено триста лет и он преуспеет во всем» [Магомед-Расул, 1985: 410]. Его неторопливость – совсем иного порядка, чем та, о которой мы писали выше: это праздность, порожденная отчужденностью от природы и бесцельностью существования – отсутствием достойной точки приложения сил.

В то же время есть некоторая доля истины в призывах этого героя к своему брату выделять дни не только для работы, но и для отдыха: «Вечно торопишься, мой старший брат. Не одной работой жив человек» [Магомед-Расул, 1985: 411]. Но у Масандила свои веские доводы трудиться без устали: «Человек только тогда и человек, когда он работает. <…> Отдохнуть успеем на том свете. <…> Работать нужно, пока руки не насытятся» [Магомед-Расул, 1985: 412]. Как настоящий крестьянин он не мыслит своей жизни без труда; кроме того, боится не успеть осуществить задуманное, не оставить достойный след после себя. Его опасения

подкрепляются авторским тезисом о разных скоростях, присущих времени, о неоднородности и непредсказуемости его протекания: «Время то плетется, как перегруженная арба на подъеме, то мчится резвым скакуном» [Магомед-Расул, 1985: 424].

Магомед-Расул ставит акценты и на временах года, когда совершаются те или иные события. Так, весна традиционно ассоциируется с обновлением и пробуждением спавших всю зиму энергий, жаждущих своего проявления и воплощения в материи. Это период прорыва во всех замкнутых, затухающих системах. В горных регионах устанавливается сезонное доминирование весеннего хронотопа. Весна в романе Магомед-Расула знаменует собой ту фазу, в ходе которой психологическое переживание пространственной и экзистенциальной ограниченности замещается настойчивой потребностью в трансформации. В этот период вечные энергии природной среды и человеческого мира интенсифицируются, испытывая нужду в своем выражении – будь то через акустические формы (вербальные/музыкальные) или визуальные, чувственные [Магомед-Расул, 1985: 369].

Февральская метель становится периодом рождения дочери Малакай, и в эту ночь на небе, как и некогда при встрече родителей малышки, «бесконечное множество серебристо-снежных звезд подмигивало и содрогалось, словно кукурузные зерна на накаленной сковороде» [Магомед-Расул, 1985: 496]. Весь этот подлунный снежный пейзаж пронизан духом иррационального, необычного, как и сам факт рождения в патриархальном горском ауле ребенка вне брака. Это «вопиющее» событие становится допустимым в глазах пуританской общественности только благодаря идее о рождении будущего пророка. Потому лачинцам зимнее пространство в эту ночь кажется мистическим, «суеверно тревожа душу» и переливаясь «бледно-голубым нездешним светом» [Магомед-Расул, 1985: 496]. Торжественность момента появления на свет новой жизни и соотнесенность его с вечностью подчеркиваются фразой Ханзазы с упоминанием Всевышнего, Который и есть сама вечность: «Всему свое время, Аллаху видней» [Магомед-Расул, 1985: 494].

Роман даргинского писателя в очередной раз показывает, что «художественной литературе, принадлежащей к группе динамических искусств, свойственна временная дискретность, т. е. способность воспроизводить наиболее существенные фрагменты, заполняя образовавшиеся «пустоты» формулами типа: “прошло несколько дней”, “прошел год” и т. д.» [Рамазанова, 2016: 38]. В целом, в романе «Отец пророка» реализуется природный закон круговорота событий, цикличности, когда почти нет конкретных дат и того линейного времени, которое можно четко зафиксировать, на которое можно исторически опираться. «В романе Магомед-Расула нет ни одной даты происходящих событий. Для рассматриваемых проблем в произведении не существует временных границ: проблемы вечные» [Рамазанова, 2016: 40]. Причина этого, возможно, в традиционной земледельческой культуре лачинцев, соответствующей движению по кругу, вечному возвращению. Лачин, замкнутый в пространстве и единстве своих жителей, характеризуется до некоторой поры «вечным» временем: это было связано и с традиционными ремеслами лачинцев, и с теми пределами, которые они сами себе очертили сообразно своим представлениям и морали. Но прогресс, пришедший в горы, должен был навсегда изменить его облик.

Характерная особенность романа «Отец пророка» состоит, кроме прочего, и в том, что он пронизан теми или иными ожиданиями героев, то есть их субъективными проекциями на будущее. Так, Айбала, подобно тысячам матерей детей, пропавших без вести на войне, многие годы упорно верила в их возвращение и возрождение родного дома. Потому, особенно с того дня, как рухнула его крыша, существование ее превратилась в одно сплошное ожидание. Любой голос, звук напоминал старушке голоса ее детей, и она кидалась им навстречу: даже такая зыбкая надежда была ей приятна, так как поддерживала в ней веру на чудо.

Ожиданием встречи живут влюбленные Малакай и Масандил, для которых преддверие счастья, пожалуй, более ценно, чем само счастье. На стройке у Айбалы они и словом не обмолвились, хотя оба жаждали встречи и объяснения: это затянувшееся ожидание развязки только еще более разжигало их обоих, чем

если бы они просто общались друг с другом. Жена Масандила Кумсият пожинает плоды этой запретной любви, видя крушение своих прежних представлений о семье («Тогда семейный мир казался ей вечным, незыблемым. Она не знала ему цену, как не знает человек цену здоровью, пока он не захворал» [Магомед-Расул, 1985: 603]). Кумсият испытывает противоречивые чувства относительно своего грядущего: с одной стороны, она смирилась с неизбежным, с другой – словно бы чувствовала мстительное удовольствие, даже злорадство от сознания, что ее планы, ее будущее разбиты. Эти чувства были тем острее, чем светлее казалась вся их предыдущая совместная с мужем жизнь, наполненная радостными ожиданиями и общими победами. Их с мужем связывало более десяти лет совместной жизни, в течение которых они делили друг с другом и хлеб насущный, и все горести, и радости. Они переняли привычки друг друга, стали удивительно похожи, и внезапно эта прочная связь разрушилась.

После наступления долгожданного материнства Малакай живет уже в ожидании обретения семьи. Мрачное прошлое, связанное с убийством Идриса и восьмилетним тюремным заключением, героиня словно отсекает от самой себя: в романе мало сказано об этом периоде ее биографии, будто он просто вырван из ее жизни как черновик. Горечь прошлого заставляет героиню избегать взгляда назад: вместо этого она предается несбыточным грезам о будущем, которые, правда, она сама порой прерывает, зная ханжеские нравы своих земляков. В суровом краю патриархальных адатов никто не позволит ей полностью насладиться своим женским счастьем, которое идет вразрез с общепринятым порядком. Потому размышления Малакай в виде позитивных утверждений пресекаются риторическими вопросами, выражающими сомнения:

«Мысли о том, что ей будет о ком заботиться, с кем говорить, кому поверять и доверять, переполняли ее. В эти минуты, казалось, не было человека счастливее ее. …

Она раз и навсегда избавится от несносно-унылого одиночества. Почувствует себя полноценным человеком.

Почувствует?

Вспомнилось, как женщины аула по-волчьи смотрели на нее, как ватага ребят закидала ее камнями. Разве, когда она родит ребенка, они иначе отнесутся к ней? Тогда не только ее, но и ребенка будут мучить!..» [Магомед-Расул, 1985: 436.]

Ребенку Малакай грозит тенденция продолжить страдания своей матери, повторить ее судьбу, как когда-то сама Малакай частично продублировала участь своей мамы, страдавшей от любви к чужому мужчине. Перед её мысленным взором то и дело возникал образ матери, жизнь которой, праведная в глазах односельчан, была для неё самой горькой, словно полынь. Девушка представляла бессонные, изнурительные ночи матери, ее тщетные попытки обрести покой, и с ужасом думала, что и ей самой, возможно, предстояла такая же участь.

Жестокая ирония состоит в том, что, возможно, именно убитый ею Идрис более остальных подходил ей как спутник жизни. Малакай сама приходит к этой страшной догадке и осознает, что, борясь с несправедливыми адатами, когда-то сама невольно стала их орудием и, мало того, сама же разрушила свое будущее. Кроме того, рождение дочери и естественное стремление создать для нее благоприятную атмосферу в селе, восстановив нарушенные связи с его обитателями, вынудили Малакай вновь встраиваться в традиционную систему взаимоотношений, против которой она поначалу так отчаянно бунтовала:

«В эти дни Малакай много думала о судьбе дочери. Какой она вырастет? Найдет ли в себе силы выдержать груз, который ляжет на ее плечи? Кто поможет ей не поддаться насмешкам, злобным взглядам, змеиным разговорам? Кто, если не мать? А ведь Малакай… сразу сникла перед обычаем, поддалась ему. Горько было сознавать, что смирение и стыд, унижавшие ее, – всего лишь дань неписаному закону, по которому люди строили свою жизнь» [Магомед-Расул, 1985: 582].

Айбала, утешая, сулит Малакай хорошее будущее: «Время сейчас другое. Ты сумела поставить себя так, что люди считаются с тобой. Впереди – долгая жизнь. И очаг будет у тебя свой, и семья…» [Магомед-Расул, 1985: 592.] Но сам ход повествования и изменчивость общественного мнения, которое то проклинает

Малакай, то объявляет ее чуть ли не святой, подрывают такую уверенность в безоблачном будущем для матери и ее дочери. Можно только догадываться, насколько непросто придется Зубари, взрослея, отстаивать свое честное имя и достоинство, пусть и в формально прогрессивных советских реалиях.

Лачинцы, узнав о беременности незамужней Малакай, вначале подвергают ее гонениям, а потом живут в ожидании появления из ее чрева пророка. Эту мысль им подсказывает набожная Айбала, которой поведение девушки кажется столь вызывающим и необычным для их края, что старушка невольно переносит эту экстраординарность и на ее будущего ребенка. Айбала высказывает предположение, что Малакай может родить пророка, ведь в Коране есть пророчество, что через тысячу лет мир неузнаваемо изменится, и тогда появится новый пророк. Почти все лачинцы подхватывают эту мысль; сама идея, что недавно охаиваемая ими женщина может родить дитя с особой миссией, почему-то не вызывает у них сомнения: «Вот и внял Аллах просьбе Малакай, которая хотела иметь ребенка. И почему не допустить, что она родит пророка? Не станет ведь Аллах заранее оповещать всех об этом. Пусть люди сами думают…» [Магомед-Расул, 1985: 452.]

Словно в подтверждение сакральности происходящего в ночь родов вспыхивает на небе звезда сродни Вифлеемской. В описании этой необычной ночи появляются мотивы вечного и чудесного – такого, что вроде бы уже случилось раз в истории человечества, и одновременно такого, чего еще не случалось никогда: «Казалось, ночь так и будет длиться бесконечно… Вдруг в небе вспыхнула и прокатилась звезда, и в это самое время настороженную тишь разорвал протяжный крик ребенка, какого лачинцы не слышали никогда» [Магомед-Расул, 1985: 494]. Имя родившейся дают соответствующее – Зубари (звезда).

Ожиданием новой жизни пронизано настроение Масандила, поверившего в возможность возрождения традиционного ремесла лачинцев. Своей дочери он обещает радужное будущее, и в этом пожелании личного процветания звучит жажда всемирного признания всех лачинцев: «Скоро заживем, как в сказке. И

работы будет много. Чудеса такие будем творить, что весь мир о нас заговорит! Будут знать лачинцев!» [Магомед-Расул, 1985: 627.] Мечты этого кузнеца, ранее касавшиеся только эгоистичных переживаний, как видим, масштабировались, стали глобальными, шагнув далеко за пределы узкого личного пространства. Только оперируя широкими, надличностными категориями, герой стал наконец испытывать непреходящие счастье и удовлетворенность вместо прежних угрызений совести. При этом мастеру приходится действовать вопреки укоренившемуся с некоторых пор пессимистичному убеждению, что «со временем… и в аулах все будут жить, как городские. Тогда считай нашу жизнь конченой…» [Магомед-Расул, 1985: 510.]

Подобное представление о будущем базируется на таком очевидном для всех лачинцев факте современности, как забвение и попрание вековых традиций, неуважение к прошлому. В свое время вместе с советской властью в мир лачинцев пришло и новое восприятие жизни: возникает так называемое дискретное время «на пути от вечного мифа к советскому» [Тимофеев, 1963: 36]. Разрушение старого во имя создания нового неизбежно, и потому в одной временной плоскости пересекаются и порой конфликтуют, как мы видим и в исследуемом романе, старые и новые идеи и модели поведения, разное отношение к семье и земле. Наконец, возникает новая основа для объединения – идея уже не национальной, а идеологической общности.

Одним из способов остановить эти пагубные для народа процессы становится установление памятника всем погибшим на войне лачинцам. Осуществляется эта идея благодаря Ашрапи, пусть и действовавшего частично из соображений тщеславия, самовыдвижения, но именно ему принадлежит справедливый тезис, что память о погибших станет примером уважительного отношения к своей истории для всех последующих поколений: «Пусть это не станет традицией. Но придет время, когда и нас с тобой не будет. А наш памятник погибшим останется как память о нас…» [Магомед-Расул, 1985: 419.] Такой памятник – своего рода аналог памятнику или могиле Неизвестного солдата. В обоих случаях перед нами олицетворение национальной идеи: неизвестный герой

– это обобщенный, абстрактный образ, означающее без означаемого: «Пустое означаемое наполняется конкретным содержанием, ассоциациями, являясь одновременно и ничем, и всем» [Тимофеев, 1963: 38].

Масандил в вопросе установления памятника признает за братом способность смотреть далеко вперед: он, будучи представителем «очень земной» профессии, привык к прагматичному подходу. И именно в этой неспособности абстрагироваться, смотреть на вещи чуть шире и, соответственно, мыслить прогностически кузнец находит объяснение настоящему – бедственному – положению дел: «А я, а мы, мастера, сегодня делаем то, что надо сегодня, завтра – то, что надо завтра. А на потом работать и думать не привыкли. Поэтому, наверное, как сейчас начинаю понимать, и погибает наше искусство» [Магомед-Расул, 1985: 421].

С темой тревожного ожидания связана сюжетная линия сына Айбалы Лукмана. В годы войны наступил и его час, когда ему пришлось идти на войну. Сцена прощания с ним как с народным былинным персонажем – потенциальным победителем мирового Зла (на него возлагаются такие же огромные надежды, как и на будущего ребенка Малакай) – пронизана пафосом героизма. Она также содержит ключевой момент – акцент на стремлении юноши запомнить своих земляков и непременно самому запомниться им. В тексте констатируется факт всеобщего участия жителей аула в проводах на войну. Коллективной была и вера в мессианскую роль Лукмана как героя, которому было предначертано окончательно разгромить врага. В процессе прощания этот персонаж старался как можно лучше зафиксировать в своей памяти образы соплеменников. В этом была своя цель: запечатлеть облик каждого участника и, в свою очередь, закрепиться в коллективной памяти лачинского сообщества, утвердившись в мысли о собственной исторической значимости и высокой ответственности [Магомед-Расул, 1985: 416.] Этот герой олицетворяет тему подвига и благодарной человеческой памяти, а также ее необходимости и в ратных делах, и в делах мирных, творческих.

С тех пор, как сын Айбалы уходит на войну, всем начинает казаться, что очень скоро вернется Лукман и первым известит аульчан о победе над душманами. С того памятного дня всякий всадник, приближавшийся к аулу, приводил лачинцев в волнение, и перед их глазами возникал образ ушедшего последним на войну Лукмана. Аульчане из месяца в месяц, из года в год ждали известия о том, что враг наконец повержен. Ждали этого и говорили об этом так много и долго, что иногда казалось – нет этому конца, то есть время ожидания было мучительно растянуто, почти неподвижно.

Почему же автор подчеркивает, что Лукман ушел на фронт самым последним и что именно с ним были связаны самые горячие народные чаяния? Вспомним, что в свете названия романа Магомед-Расула тема ислама и пророка является очень актуальной. Мухаммада, как известно, называли «Печатью Пророков», что свидетельствует о его особом положении в ряду других Божьих избранников. Именно на Мухаммаде оборвалась эта цепочка посланников Всевышнего, и он был провозглашен последним из пророков. Что касается слова «печать», то она, будучи поставленной на документе, является подтверждением не только его истинности, но и завершенности, окончательности. Точно так же и Лукман был самым последним из всех местных добровольцев, став для лачинцев в силу своей жертвенности, почти святости почти такой же «печатью», замкнувшей собой вереницу всех ушедших на верную смерть; потому именно с ним связывали надежду на завершение войны. Такие параллели, возможно, кажутся почти кощунственными, но они, безусловно, присутствуют в изучаемом романе, особенно если вспомнить «явление» Лукмана умирающей Айбале: картина эта овеяна мистицизмом и метафизической символикой, неизбежными в силу хотя бы изображаемого момента – перехода героини из жизни в смерть, из смерти – в другую реальность. Кто, как не святые, по существующим представлениям, сопровождает людей в подобные сакральные мгновения?

Мистифицируется и поэтизируется фигура Лукмана и потому, что он был истинным мастером – изобретателем «вечных подков», то есть был косвенно приобщен к вечности посредством своего изделия. Тайну своего изобретения

Лукман так и унес с собой в могилу, и в этой сфере став «печатью», не имеющей продолжения. Со временем даже он был предан забвению: победа была одержана, время шло, но он так и не вернулся. «С годами вера тускнела, и тайна “вечных подков”, которую унес с собой Лукман, покрывалась слоем забвения и все меньше будоражила мастеров» [Магомед-Расул, 1985: 416].

События в романе осуществляются в контексте вечного, вселенского, маркеры которого – различные природные явления и объекты, как, например, животные. Отличие их естественных жизненных ритмов и инстинктов от суетных и чаще всего лживых поведенческих моделей людей высвечивает глубинные смыслы происходящего и подчас его фальшивость, надуманность. Так, после беседы с женой в тишине Масандил слышит, как дышит во дворе корова, жуя свою жвачку: «В этом чувствовалось что-то древнее, располагающее к простодушию и откровенности» [Магомед-Расул, 1985: 314]. Айбала, как и многие сельские жители, близкие к природе, проводит там много времени, беседуя с птицами, горами, речкой и т. д. Именно в ее уста вкладывает автор рассуждения о скоротечности земного и неизбывности природного, вечного: «Может, зажилась на свете. Время мое прошло? Оно вечно, как и Аллах. Это мы, люди, проходим мимо времени. … Кто-то сказал: “Человеку две жизни не даются, а за одну он ума не накопит”» [Магомед-Расул, 1985: 617].

Вот, на фоне тотального опустения в ауле на крыше полуразвалившейся сакли сидит кошка, безмятежно наслаждаясь солнцем: «Словно и кошке доступна истина: что бы ни случилось с саклей, ее хозяином и аулом, – нет в этом ничего удивительного, ибо мир всегда прекрасен и ее, кошкин род, как сто и тысячу лет назад, будет купаться в живительных лучах солнца…» [Магомед-Расул, 1985: 345.] Сквозным мотивом всего произведения становится тема вечного, неизменного природного мира и преходящих, подчас мелочных забот мира человеческого: единственным «прорывом», мостиком из конечного в вечное становится творчество.

С романом Магомед-Расула «Отец пророка», его хронотопической структурой во многом схож роман Ильяса Керимова «Землетрясение» (1983). Оба

этих произведения отличает типологическое сходство хронотопических образов (хронотоп семьи, хронотоп души, хронотоп села). Данная общность обусловлена прежде всего жанровой природой произведений, относящихся к социально-нравственному роману. Указанные хронотопические образы позволяют авторам акцентировать остроту поднимаемых социальных проблем и раскрыть внутренний мир персонажей в совокупности их чувств, переживаний и рефлексий, не фокусируясь исключительно на событийной канве.

В романе И. Керимова «Землетрясение» движение времени реализуется через последовательную смену событий. Анализ социально-нравственного романа предполагает рассмотрение календарного, событийного и биографического времени, причем событийное время коррелирует с биографическим и календарным. В «Землетрясении» биографическое время выполняет функцию «характерологической инверсии»: посредством изображения поступков героев писатель раскрывает их характеры, реконструируя отдельные эпизоды, значимые для прояснения внутреннего мира персонажей и поставленных проблем. Основной объем пространственно-временной организации романа занимают главные герои, воспроизведение их микросреды и судеб. При этом автор селективно воспроизводит лишь те пространства и периоды жизни, которые наиболее репрезентативны для становления личности и проявления ее жизненной позиции. Данный период может варьироваться от краткосрочного до охвата практически всей жизни героев.

С первых страниц романа «Землетрясение» автор указывает на время изображенных событий – разрушительное землетрясение в Дагестане. Время события маркировано календарно: май 1970 года. Для государства и республики это период строительства социализма, однако объектом изображения становятся не политические коллизии. Писатель актуализирует значимые социальные вопросы: консолидация и помощь Дагестану со стороны всей страны в экстремальных условиях. Трагедия, постигшая Дагестан, служит завязкой основных событий романа. Социальные проблемы здесь неразрывно сопряжены с

этическими: автор воссоздает сплоченность советского народа, его моральные качества.

На фоне значимых общественных событий И. Керимов изображает жизнь простых людей – братьев Аслановых, Магомеда и Ибрагима, врача и строителя. События, происходящие с героями, раскрывают отдельные эпизоды их жизни, демонстрируя связь биографического и событийного времени. Однако для писателя приоритетна не трансляция жизненного пути героев как такового, а их внутренний мир, опосредованный событиями и действиями. Перед Ибрагимом поставлена сложная задача – строительство жилого комплекса в кратчайшие сроки, и он ее успешно решает. Писатель демонстрирует эволюцию героя, его превращение в сильную, мужественную личность, способную отстаивать свои решения. Характер Ибрагима раскрывается не только в производственной сфере, но и в личных отношениях.

В романе время не только сопровождает события и жизнь героев, но и выступает как самостоятельный действующий субъект, выполняющий специфические функции. Герои испытывают в нем потребность, остро ощущают его дефицит. В романе отсутствуют точные даты событий. Писатель стремится подчеркнуть, что происходящее с героями, их переживания и испытания лишены временных границ. Время течет, жизнь изменчива, однако герои сохраняют свой внутренний мир и проблемы. Это обусловлено жанровой спецификой произведения, поднимающего этические проблемы, не имеющие временных ограничений. «Шло время. Дни складывались в недели, недели — в месяцы, месяцы тянулись в годы» [Керимов, 1983: 24].

В романе И. Керимова наряду с событийным временем функционирует и календарное, репрезентированное преимущественно лексическими единицами с темпоральной семантикой и временем события. Здесь выделяются следующие календарные образы времени: осень – весна, утро – вечер, каждый из которых несет смысловую нагрузку. Оппозиция осени и весны традиционна для литературы: антитеза полярных сезонов широко использовалась в народной словесности. Весна – время любви, надежды, жизни. С весной связываются

ожидания счастья и радости. «Были дни, когда мороз уступал место теплой погоде, когда мрачные, бездомные, потрепанные облака сдувал ветер, а солнце, яркое и ослепительное, проявлялось. Верхняя часть Тарки-Тау, блестевшая от снежной глазури в те дни, была особенно ослепительной, люди невольно прищуривались, поднимали головы и с нетерпением ждали голубого неба, радуясь теплу и солнцу, зная, что вскоре важное изменение в природе вызовет нежное дыхание в городскую весну» [Керимов, 1983: 254].

Осень в романе «Землетрясение» репрезентирует время труда, беспокойства и хлопот. У дагестанцев сохраняется множество проблем: строительство домов не завершено, предстоят зима и напряженная работа. Для усиления напряженности ситуации писатель вновь использует в начале второй главы прием синтаксического параллелизма. «Осень прибавила людям забот. Много было их и у областной партийной организации. Но самой главной и неотложной заботой оставалось по-прежнему обеспечение пострадавших от землетрясения жильем» [Керимов, 1983: 137].

Утро в романе символизирует начало, пробуждение, время созидания. Утром герои приступают к наиболее значимым делам: строительству дома, лечению больных. «Магомед подошел к окну, закурил сигарету. За окном было чудесное летнее утро. Солнце светило, сад был ароматным, птицы пели» [Керимов, 1983: 80]. Идиллическое утро передает душевное состояние влюбленного Магомеда. Вечер – время бесед, рефлексии, признаний. Вечером Наташа и Ибрагим открывают свои чувства, происходят встречи Магомеда и Тамары. Функциональность времени в романе И. Керимова «Землетрясение» проявляется в корреляции психологических изменений внутреннего мира героев с трансформациями бытового и природного планов.

Роман И. Керимова аккумулирует отличительные черты жанра социально-нравственного романа: в центре произведения – личность, автор масштабно репрезентирует изображаемые события, отражая социальную жизнь. Образ времени конструируется через репрезентацию общественных событий и событий частной жизни героев. Специфически представлено календарное время. Данный

материал может служить основой для дальнейшего исследования хронотопа в романе И. Керимова «Землетрясение».

5.2. Взаимодействие временных пластов в художественном универсуме романа

Если Малакай не любит оглядываться назад, то Масандил по мере своего внутреннего развития (духовная эволюция этого героя очень четко обозначена в тексте) все чаще ищет ответы на мучающие его вопросы в своем прошлом. При этом он обнаруживает скорее не свойственную большинству горцев рефлексию: он смотрит на себя со стороны, анализирует и оценивает свои поступки, которые прежде совершал автоматически, неосознанно, не делая никаких выводов. Пережитая любовная драма и болезненные неудачи в кузнечном деле заставили его по-новому вглядываться в прожитые годы, где он, ничего, кроме необъяснимых нелепостей, не находил. Масандил, как и Малакай, склонен не вспоминать о некоторых «неудобных» периодах своей жизни: так, он никогда не вспоминал о своей городской жизни, о первой жене. Кумсият при этом делала вид, что так же равнодушна к его прошлому.

Только детство, когда человек бывает ближе всего к своему естеству, «было разгадано им до щемящей ясности, а потом все смутно – город, первая женитьба, тюрьма. Потом снова аул, Кумсият, дети. Работа. Малакай!» [Магомед-Расул, 1985: 378.] Неслучайно здесь автор использует обрывистые фразы из назывных предложений: события, обозначенные в каждом из них одним словом, пережиты героем поверхностно, по инерции, без погружения в подробности. Практически Масандил ничего из своего прошлого, кроме этих основных вех, не помнит, и причина тому – бесцельность существования в те годы, отсутствие глобального смысла, которого всегда жаждет душа настоящего художника: «И зеркало жизни, которое Масандил в те дни изучал так пристально, опять разбилось вдребезги, и сложить фактики-осколки один к одному он уже не мог. Мешала скрипучая пыль бесцельности, бессмысленности прожитого» [Магомед-Расул, 1985: 378].

Общим прошлым для лачинцев, как и для остальных советских жителей, стало бедствие Великой Отечественной войны, эхо которой то и дело звучит в романе. У Айбалы, например, в сакле висят три черные папахи – немое свидетельство не вернувшихся с войны детей и мужа. Установка памятника погибшим на этой войне лачинцам вызывает во всех живых болезненные воспоминания. Сорок человек ушли из этого небольшого аула на войну, и больше половины родственников воевавших получили похоронки. Дошло до того, что уже некого было посылать, если не считать стариков и подростков.

Семья Масандила и Ашрапи так же получила похоронку, и, став взрослым, Ашрапи решил обязательно поставить большой надгробный камень своему погибшему брату. Множество бытовых дел остудило его пыл, и вопрос о памятнике был отложен до лучших времен, а потом и вовсе забыт. Приезд на родину оживил в герое воспоминания и вызвал чувство вины. В герое, как показывает автор, возникает рефлексия относительно эфемерности человеческой памяти и собственного посмертного символического существования. Риторический вопрос о скоротечности и неблагодарности социального поминовения перерастает в опасение о собственной судьбе в исторической перспективе. Ашрапи приходит к мысли о необходимости создания монумента не только погибшему брату, но и всем жертвам войны из числа лачинцев. Концепция коллективного памятника от имени всех живых осмысляется этим героем как акт социальной ответственности через совершение общественно значимого действия для родного аула [Магомед-Расул, 1985: 417]. Даже зачерствевшего в городской среде героя, как видим, охватывает жажда увековечиться, преодолеть забвение хотя бы таким доступным человеку способом. Но если забывать славные страницы народной истории почти преступно, то забывать дурное в отношениях – особый талант: как говорит Уста Чуть-Чуть, увещевая свою внучку по поводу семейного разлада, счастье человека в том, что он может забыть плохое.

«Используя прием контраста, Магомед-Расул смог поднять одну из значимых социальных проблем – сохранение искусства, мастерства, традиций дагестанцев ради их будущего» [Рамазанова, 2016: 40]. Сравнение прошлого и

настоящего в масштабах конкретных судеб (Масандила, Айбалы, Кумсият) и масштабах целого аула повторяется на протяжении всего повествования. Не раз в романе констатируется разными героями, что «время кинжалов», ассоциируемых с неписаными законами горской чести, прошло: «Было время, когда горец без кинжала не считался горцем… Когда речь шла о чести женщины, мужчина, не задумываясь, пускал в ход кинжал» [Магомед-Расул, 1985: 314]. «Время кинжалов» сменилось «временем ракет» [Магомед-Расул, 1985: 316]. Наступил период более изощренных и нечистоплотных методов борьбы и выяснения отношений. Между прошлым и настоящим обнаруживается немало существенных различий, свидетельствующих о злокачественном перерождении нужды в переизбыток, развращающих людей. Если раньше причиной болезней и смертей служили лишения: голод, холод, недосып и отсутствие крыши над головой, то в современности люди стареют раньше срока, болеют и умирают от переизбытка – переедания, чрезмерного сна, перенасыщения бытовыми благами и комфорта [Магомед-Расул, 1985: 596].

Масандил не видит никакой плодотворной перспективы в том, чтобы и дальше совершенствоваться в кузнечном деле. Раньше клинки и топоры, ножи и бритвы, подковы и серпы нужны были во всем кавказском округе и далеко за его пределами. За хороший клинок готовы были отдать доброго коня, за серп – два пуда пшеницы, за добротную косу – хлев сена… Мастера-лачинцы повсюду были желанными кунаками: «Приобрести что-нибудь у лачинцев считалось залогом счастья. Жизнь в Лачине бурлила. Мастера чувствовали себя нужными людьми, оттого и искусство их развивалось» [Магомед-Расул, 1985: 326]. Но скоро все изменилось: кинжалы вышли из моды, а ножи и прочие железные изделия стали выпускать заводы. В итоге мастера с трудом выживали в родном ауле и в поисках заработка начали массово покидать родину.

Ключевым для понимания настоящего положения дел лачинцев и их искусства является диалог между Уста Чуть-Чуть и Ашрапи. Старик констатирует наступление конца прежней жизни: «Работа наша стала устаревать. Надобности в клинках – все меньше и меньше, в жизни джамаата – тем более. <…> Искусству

лачинцев приходит конец» [Магомед-Расул, 1985: 405]. В этом разговоре выкристаллизовывается очень важная мысль о том, что определяющим критерием любой нации, народа является какой-то уникальный талант, умение, качество – то, что выделяет её / его среди других («Людей, у которых нет ничего своего, как считать за народ?» [Магомед-Расул, 1985: 405]). Уста объясняет распад привычного уклада жизни безынициативностью, праздностью своих современников: «Думать бы надо. Искать что-то свое. Но мы чуть-чуть обленились. Привыкли, чтобы за нас хукумат наш думал. Ждать, пока нам в готовом виде преподнесут» [Магомед-Расул, 1985: 405].

Самым губительным для отдельной личности и целого народа Уста считает отказ от прошлого, от опыта предков, что стало непоправимой бедой всего джамаата. Прежние времена старик называет «благословенными»: ранее, несмотря на аскетичные условия существования в горской среде, наблюдалось интенсивное развитие ремесел. В профессиональном сообществе царила атмосфера конструктивной конкуренции, выступавшая катализатором творческих поисков и приведшая к созданию множества выдающихся артефактов. «Слава наша далеко перешагнула аул. Многим не давала покоя… На нас совершали побеги не только чужеземцы… Но не было случая, чтобы лачинцы дрогнули, чтобы наши клинки, наши подковы, наши иголки подвели нас…» [Магомед-Расул, 1985: 405.] Существовала так называемая транслокальная репутация мастеров, что порождало как внешние попытки заимствования технологий, так и устойчивость в производстве продукции, ставшей маркером этнокультурной идентичности.

Ашрапи, который представляет в романе ученый мир, понимает абсурдность некоторых научных концепций, как, например, усмотрение в осле «носителя пережитков прошлого» [Магомед-Расул, 1985: 413]. Вместе с тем он пишет свои научные труды с постоянной оглядкой на мнение своих коллег, часто делая нравственный выбор лишь из соображений конформизма, что закономерно приводит его к искажению исторической правды и заведомо неверному отображению современных реалий.

Вместе с тем Уста трезво оценивает необратимость прошлого, невозможность повернуть время вспять («Надоить молоко легко, попробуй влить обратно» [Магомед-Расул, 1985: 526]). Так, возвращение прошлого к Айбале по итогу оказывается иллюзорным, и временный нравственный подъем, связанный с восстановлением ее дома, кончается для нее болезненным пробуждением. Айбала, как и Уста Чуть-Чуть, как Масандил и многие другие, начинает постепенно понимать, что ей, как и всему аулу в целом, придется смириться с предлагаемыми обстоятельствами, продиктованными безвозвратным однонаправленным течением времени. Старушку это открытие, как и потеря иллюзий насчет возвращения домой сына, вначале ослепляет, а потом и убивает окончательно. Как говорят лачинцы, «пепел не вспыхнет, прошлое не вернется» [Магомед-Расул, 1985: 394]. Утверждая, что к старому возврата нет, Уста одновременно отмечает, что пренебрегать традициями отцов, не видеть ничего стоящего в старом – неблагоразумно и даже преступно, так как любые знания основываются на предыдущем опыте.

«Писатель, рассказывая о жизни героя, о ключевых событиях, поднимает важнейшие социально-нравственные проблемы того периода: о непреходящем значении искусства изготовления клинков, о преемственности поколений, проблемы поиска своего “я”, смысла жизни, проблема семьи» [Рамазанова, 2016: 39]. Прошлое в романе «Отец пророка» ассоциируется, в первую очередь, с приверженностью обычаям, традициям. Так, у лачинцев, как и у всех горцев, сложился некий ритуал, соблюдение которого помогало родителям и детям решать вопрос выбора будущего супруга якобы на демократических началах, что мы видим на примере такого персонажа, как Ханпаша. Однако он в силу своих психологических, даже невротических особенностей нарушил этот этикет, согласившись на первое же названное матерью имя невесты. Если несоблюдение традиции в данном случае можно списать на некоторую ненормальность самого героя, то другие персонажи романа идут на нарушение вековых устоев уже сознательно, понимая их устарелость и подчас абсурдность. Так, Кумсият от лица мужа зарезала барана и раздала мясо, хотя рождение дочери никогда в горах не

праздновалось и даже стыдливо замалчивалось. Мудрая же Кумсият обхитрила и мужа, и джамаат, так что все аульчане в итоге стали восхищаться толерантностью и прогрессивностью Масандила, осмелившегося торжествовать по поводу того, что ранее считалось чуть ли не позором для мужчин. Как отмечает автор, рождение дочери в ауле еще никто так не отмечал.

Из повествования мы узнаем о традиционном для кавказцев угощении в виде горшка с молоком, чашки с урбечом, тарелки с овечьим сыром и румяной лепешки, которые жена уста подносит гостю Ашрапи. С ней же Ашрапи, отдавая дань обычаю, говорит какое-то время на общие темы (о здоровье, житье-бытье, родственниках) во дворе, прежде чем приступить к серьезному разговору с ее мужем. Также в связи с темой традиционного на Кавказе гостеприимства упоминается хлеб: лачинцы, следуя древнему обычаю, всегда в первую очередь предлагали гостю хлеб-соль, независимо от времени его визита. Этот ритуал был проявлением заботы на случай, если путник стеснялся признаться, что он голоден [Магомед-Расул, 1985: 405]. Угощение этим продуктом приравнивается к причастию, наподобие вкушения тела Господня, и автоматически делает вкусивших его родными друг другу. Вкушение хлеба или отказ от него является критерием распознавания «свой – чужой», помогая хозяину жилища понять, можно ли впускать постороннего в интимное домашнее пространство: «Чужим мы считаем того, кто зашел к тебе в дом, но отказался отведать хлеба. Неважно, много поел или мало. Раз прикоснулся к ломтику хлеба, то значит, не посторонний ни для тебя, ни для твоего дома. Святее хлеба ведь нет ничего. Хозяин и гость причастились к святому – значит, породнились» [Магомед-Расул, 1985: 404].

О значимости обычаев в кавказской системе ценностей говорит и тот факт, что Масандил, тоскуя о своей семье, вспоминает бытовавший в их доме уклад, основанный именно на горском этикете. Именно он всегда структурировал домашнее пространство и регулировал взаимоотношения в семье, предопределяя функции, права и обязанности каждого из ее членов: «Ему припомнился родной дом, почетное место, занимаемое им в кругу домочадцев, “усатая” ложка, право

первым начинать есть и другие, незаметные на первый взгляд детали городского этикета, которые подчеркивали его авторитет… Благословенное время!» [Магомед-Расул, 1985: 534.] Такая системность и выверенный веками порядок, строгая иерархичность в отношениях создавали ощущение незыблемости института семьи и общего порядка вещей, давали чувство защищенности в хаотичном мире.

Опровергается в исследуемом романе устоявшееся мнение о приниженном положении горянок. Уста Чуть-Чуть в разговоре с Ашрапи вспоминает об исконном уважении лачинцев к женщинам: лачинец всегда ставил честь жены выше своей; человека, оскорбившего женщину, судили всем джамаатом и изгоняли из аула; в случае же непримиримой вражды, когда даже уговоры самых почитаемых аксакалов не могли предотвратить кровную месть, только вмешательство женщин могло остановить эту беду; наконец, клятва именем жены приравнивалась к клятве над Кораном, и слово такое не нарушалось.

Мужчины и женщины, дети и взрослые в Лачине испокон веков садились в один круг и ели вместе; жена – это вообще «святой, неприкосновенный человек», которого надо «свято… беречь…» [Магомед-Расул, 1985: 421.] Женщина в жизни джамаата всегда играла почти такую же роль, что и мужчина: «Она была не только матерью, женой, сестрой, но и верной помощницей мастеру. Ни одно хоть чуть-чуть серьезное дело не обходилось без участия женщины. Недаром лачинцы говорят: “Мужа жена и возвышает, и унижает”. Или еще: “Жена хороша, и муж хорош. Муж хорош – и жена хороша”» [Магомед-Расул, 1985: 405].

Почтение к женщине и признание важности ее роли в обществе уходят корнями в далекое прошлое: в качестве примера Уста приводит держательницу очага Каримат, лачку Парту Патима, сестру Алибулата и др. Интересно, что и дочь Масандила Тутум органично встраивается в этот ряд, становясь, наподобие своей прабабушки Каримат, ревностной хранительницей очага, так что автор задается вопросом, не переселилась ли в нее душа этой самой прабабушки. Отношение к женщине всегда являлось, по словам Уста, мерилом человечности и верным показателем морального состояния общества, потому потеря уважения к

ней становится одним из первых признаков деградации и в других сферах: «Тогда мы женщину ценили больше, чем сейчас… Да и вообще люди раньше друг друга больше ценили…» [Магомед-Расул, 1985: 408.]

Аул, таким образом, развивался по своим законам, живя в «замкнутом» вечном времени, где в приоритете были труд, семейные узы, а также взаимоотношения, которые казались незыблемыми и неизменными. «В романе нет дат событий. Писатель хочет подчеркнуть, что то, что происходит с героями, то, что они переживают, через что проходят, не имеет временных границ. Время бежит, жизнь меняется, не стоит на месте, а герои все те же со своим внутренним миром, со своими проблемами» [Рамазанова, 2018: 144]. Хранилищем многовековой мудрости лачинцев становятся пословицы и поговорки, различные высказывания, которые рассыпаны по всему исследуемому роману и в силу своей природы придают ему характер философского обобщения, исторический всенародный размах, создают плотный мифопоэтический пласт: «…Путь лицо земли изменится, чем лицо мужа» [Магомед-Расул, 1985: 308]; «Лучше своя дочь, чем чужой сын» [Магомед-Расул, 1985: 309]; «Сказанное слово – серебро, несказанное – золото» [Магомед-Расул, 1985: 312]; «Каков клинок – таков уста» [Магомед-Расул, 1985: 317]; «Для мужчины слово больнее кинжала» [Магомед-Расул, 1985: 327]; «Хорошее дело не имеет поражения, а дрянному – нет победы» [Магомед-Расул, 1985: 356]; «Сказали, что гора посетила гору – поверь. Не верь тому, что у человека изменился характер» [Магомед-Расул, 1985: 380]; «Пепел не вспыхнет, прошлое не вернется» [Магомед-Расул, 1985: 394]; «Не быть тому джамаатом, у кого нет ума джамаата» [Магомед-Расул, 1985: 405]; «Жизнь… что мельница: она вертится как колесо и ломается как хлеб» [Магомед-Расул, 1985: 405]; «Знал бы, что отец умрет, – обменял бы на кукурузный чурек!» [Магомед-Расул, 1985: 405]; о женщине: «Глянешь – воск, куснешь – железо» [Магомед-Расул, 1985: 408]; «Женщине легче девять месяцев плод в утробе носить, чем девять дней слово держать» [Магомед-Расул, 1985: 428]; «Тот не мужчина, кто не может носить кинжала» [Магомед-Расул, 1985: 444]; надписи на лезвии кинжала: «Если ты друг, то бери в руку мою рукоять. Сталь же мою береги для сражения с

врагами», «Если ты трус, то не бери меня в руки. Если ты храбрец, то вынимай меня из ножен только для честного боя» [Магомед-Расул, 1985: 444]; «Кому от слова не больно, тому и от кинжала не больно» [Магомед-Расул, 1985: 451]; «Чего стыдимся, того и таимся» [Магомед-Расул, 1985: 501].

Раздавая разные части сваренной овечьей головы, обычно неразговорчивый Масандил так и сыпет многозначительными пословицами: «Кошка рада ушкам, а лиса – хвосту» (Амиру); «Овчину выделывай с равным себе» (Султану); «Для своего добра свой глаз – лекарство» (дочке), «Умному – намек, глупому – объяснение» (Ашрапи), «Слаще всего язык, горше всего – язык» (жене), «Была бы голова, а папаха всегда найдется» (всем). Ашрапи только и успевал удивляться этому красноречию, забыв, что лачинцы за свою долгую историю так усовершенствовали ритуал раздела овечьей головы, что и любой другой человек, оказавшись в положении Масандила, мог пользоваться изречениями, подходящими для данного случая.

Есть и обратная сторона у адатов, что мы видим на примере судьбы Малакай. Она противится их некоторым порой лицемерным проявлениям. Так, ее возмущает, что выйти замуж за нелюбимого, родить от него детей и жить с ним в показном семейном благополучии считается, по неписаным законам, нормой. Но вот родить от любимого человека и воспитывать в одиночестве ребенка называют позором; Малакай внутренне протестует, потому что должна стыдиться своего материнства, почему ее счастье должно быть отравлено в угоду стародавним обычаям.

Слепо следуя требованиям адатов, Малакай убила Идриса за то, что он когда-то стянул с ее головы платок, что считалось оскорблением девичьей чести. Убив юношу, она в первую очередь погубила себя, и смысла в этой жертве, как оказалось, не было никакого. В своем мысленном монологе эта героиня констатирует запоздалое осознание того, что её жизненный путь изначально был в её собственных руках, однако привычка следовать традициям привёла ее к пассивному принятию их норм. Теперь Малакай объясняла свои несчастья как закономерное следствие этого рокового выбора. В то же время героиня обретает

чёткое понимание своих потребностей и решительно отвергает возможность снова вернуться к роли пассивной игрушки в руках судьбы [Магомед-Расул, 1985: 594].

Тема традиций и обычаев тесно связана с темой отцов и детей, то есть преемственности. Из повествования мы узнаем, что отец Масандила был одним из непревзойденных в ауле уста, так что очевидно стремление сына добиться славы своего отца. Пример собственных детей, которые терпят насмешки от своих ровесников из-за неудач Масандила, заставляет его впервые задуматься над тем, что им приходится держать ответ за папу. По-новому осмысливает кузнец и наставления покойного отца, в свое время безуспешно пытавшегося научить его секретам мастерства.

История при этом как бы повторялась, пусть и на новом витке: пришла пора самому Масандилу делиться секретами своего ремесла с сыном Султаном. Сыну он говорил не как подопечному, но как равному себе партнеру, наследнику отцовского ремесла: «Неудачи бывают у всех. Важно вовремя понять их и не повторять ошибок. Ты уже не мальчик. Говорю с тобой не только как с сыном, но и как с равным» [Магомед-Расул, 1985: 475]. Озадачился этим уста потому, что понимал непредсказуемость и скоротечность жизни, а также необходимость делиться нажитым опытом. Изготовление вечного клинка приобретает в романе характер социокультурной практики, обеспечивающей преемственность в системе межпоколенческих отношений. Ремесло всегда требует преемственности, передачи знаний от старших, более умелых, к младшим, неопытным. Так и сохраняются тайны мастеров из поколения в поколение, и не прерываются звенья этой вечно живой цепи.

Традиции и обычаи, отцы и дети, преемственность – это лишь отдельные аспекты центральной темы романа «Отец пророка» – темы творчества. Недаром Уста Чуть-Чуть так объясняет творческий успех Масандила: «Каким бы мастером ни был ты, не выковал бы вечного клинка, если бы не опирался на опыт отцов, на наши традиции» [Магомед-Расул, 1985: 489].

Процесс работы полностью поглощает мастера, переносит в другую реальность, заставляя забыть о времени и остальном мире. Вот так описывается Масандил, выковывающий вечный клинок: «Взгляд его был сосредоточен, лицо – непроницаемо… Казалось, сейчас для него ничего другого, кроме работы, не существовало...» [Магомед-Расул, 1985: 327]; «Шум горна, поддуваемого мехами, полыхающие… язычки пламени, раскаленные крошки угля… все это действовало на него бодряще, захватывало его целиком» [Магомед-Расул, 1985: 332]; Масандил и Кумсият в процессе ковки «оба священнодействовали» [Магомед-Расул, 1985: 332], охваченные единым порывом – доказать землякам свою профессиональную состоятельность. Процесс настолько поглощает мастера, что он даже боится каким-нибудь словом вспугнуть, испортить тот внутренний настрой, который приходит обычно тогда, когда человек чувствует, что все получается, как того душа желает. Желая подчеркнуть важность этапов подготовки вечного клинка, автор выделяет каждый день этого процесса отдельным абзацем, создавая чисто визуальный образ последовательного продвижения к конечной цели.

С не меньшим упоением Масандил берется за изготовление браслета для Малакай: он садится за верстак с первыми петухами и несколько дней подряд «остервенело» стучит молотком. Как и в процессе работы над вечным клинком, уста, совершенствуя это ювелирное изделие, забывает обо всем на свете. Но если в первом случае Масандил и Кумсият «священнодействовали», то теперь, стараясь ради своей потаенной греховной страсти, мастер работает «одержимо, будто бес какой в него вселился» [Магомед-Расул, 1985: 439]. То есть акцентируется порочный аспект этого действа, результаты которого по понятным причинам не могут быть обнародованы.

Масандила, повторившего и даже в чем-то превзошедшего знаменитых мастеров прошлого, стали со временем сравнивать со знаменитым уста Абамуслимом, выковавшим шашку, которая спасла в свое время аул Лачин от разрушения. Как говорит один из персонажей, «искусство народа одним-двумя мастерами не создается» [Магомед-Расул, 1985: 485], и, очевидно, прекрасно

понимая это, Масандил не делает секрета из своей работы. Открывая тайну огня и металла, над которой лачинцы бились веками, уста охотно делится своим опытом; создается ощущение, что все очень просто и ясно, и любому лачинцу под силу выковать вечный клинок. Нашлись и такие, кто в разглашении этой тайны усмотрел недальновидность мастера: «В ответ он, снисходительно улыбаясь, помалкивал: разве, мол, дело в одной технологии? Нужна еще сноровка. Нужен опыт. Нужно терпение… А может, и особый дар. Талант… Дело, наверное, и в том, чтобы почувствовать металл не только и не столько рукою, сколько душою, всем существом своим. Чтобы уловить тот момент, вернее, прийти к той душевной уверенности, когда тебе удается все…» [Магомед-Расул, 1985: 485].

Словом, Масандил стал легендой, сублимировав в творчестве свой неутоленный любовный пыл и скомпенсировав свои личные неудачи неоспоримым творческим успехом, который стал достоянием широкой общественности. Уста Чуть-Чуть называет изделие Масандила успехом всех аульчан. Однако всенародное признание не осчастливило его так, как могло бы осчастливить признание одной только женщины – Малакай.

Масандил, как и другие мастера, – это главная ценность края. Как справедливо говорит горожанин Омар Масандилу, «наш Лачин, наш Дагестан славился и славится не столько красотами природы, сколько такими незаурядными людьми и непревзойденными мастерами, как вы…» [Магомед-Расул, 1985: 602]. Масандил в полной мере осознает, что его судьба едина с судьбами его земляков; особый талант словно накладывает на него дополнительную ответственность перед лицом родины. Масандил осознал неразрывность личной судьбы с коллективными судьбами семьи и аула, что метафорически описывается автором как процесс неразделимого сплавления, аналогичный соединению железа со сталью [Магомед-Расул, 1985: 605]. Введение запрета на производство клинков спровоцировало закономерный протест среди лачинцев, которые восприняли его как узурпацию права на осуществление сакрализованной деятельности, унаследованной от предков и являющейся выражением многовекового культурного опыта этноса. В коллективном сознании

сформулировалась при этом апокалиптическая перспектива утраты этого искусства и этнокультурной идентичности, поскольку народ, лишенный уникальных практик, утрачивает свою социокультурную специфику. Возможность исчезновения искусства кузнецов, а следовательно, и лачинцев как народа мастеров, казалась ужасающей, невероятной.

Неслучайно именно Масандил, один из лучших представителей своего дела и своего аула, вызвался написать официальное письмо в соответствующую инстанцию, чтобы спасти коренное ремесло лачинцев и адаптировать его к требованиям современности. Масандил – настоящий художник, и значит, лицо своего народа. Этот герой, будучи кузнецом как таковым, к концу повествования становится и кузнецом своего счастья, а также благополучия своих земляков.

Вообще, фраза «кузнец своего счастья» метафорично обыгрывается на протяжении всего повествования. Вначале мы видим героя, который томится думами о своей незадачливой судьбе, которая никак не хочет покориться ему, несмотря на все его заслуги перед джамаатом: «Он жил в плену сомнений. Ум его и душевные силы никогда так не напрягались, так мучительно не искали выхода…» [Магомед-Расул, 1985: 474]. Он мечется между двумя женщинами, боится народного осуждения, а потому часто лжет и скрывает свои истинные чувства, что для него особенно обременительно и постыдно. «Ему, здоровому и крепкому как кремень мужчине, ему, мастеру, воле которого, как ничьей другой, покоряется металл, невыносимо было сознавать свою убогость, свою немощность» [Магомед-Расул, 1985: 473]. Здесь представлен контраст между всемогуществом Масандила-мастера и слабостью, даже малодушием Масандила-человека: первый свободно и величаво управляет стихиями – «играет» с водой и огнем, создавая шедевры из бесформенной массы, подобно Демиургу или греческому богу Гефесту, а второй, напротив, таится от света по темным закоулкам, чтобы неузнанным униженно проситься в дом к чужой женщине.

«Кузнечные» метафоры и сравнения встречаются в исследуемом романе очень часто. Так, Масандил чувствует себя сидящим «на горящих углях» [Магомед-Расул, 1985: 474], когда ожидает, что может в любой день и час

оказаться у людей на языке; глаза этого героя в гневе похожи на «раскаленные угли» [Магомед-Расул, 1985: 321]; звезды на небосклоне напоминают угольки в мастерской и искры от молота; Масандил, держа в тисках Малакай, дышит при этом, «словно накаленный горн» [Магомед-Расул, 1985: 395]; разгневанная Малакай словно головешка, «покрытая пеплом, теперь – полыхает огнем, будто горн, поддуваемый мехами» [Магомед-Расул, 1985: 403]; судьба уподобляется клинку (когда Кумсият узнала об измене мужа, она подумала: «Что толку в оправданиях, когда на твоих глазах сломался клинок?» [Магомед-Расул, 1985: 506]); весть о связи Масандила и Малакай вызывает у Кумсият ощущение, «будто из груди ее вырвали сердце, распластали на наковальне и ударили молотком» [Магомед-Расул, 1985: 507].

Кузница – это почти сакральное пространство, место силы, где происходит таинство творения; если Бог создавал Землю шесть дней, то уста воплощает свои идеи в материю постоянно, из года в год. Когда Масандил на короткое время оказывается оторванным от нее, его охватывает отчаяние, душа его тоскует и слабеет в тюремном мраке без привычного огня: «И только теперь со всей пронзительностью дошло до него, что он не в кузнице, а в похожей на мастерскую каморке тюрьмы, и что не видать ему ни верстака, ни горна, ни мехов и – самое главное! – гудящего изжелта-красного, иссиня-белого огня, от которого светлеет душа, радуется глаз, пробуждаются силы…» [Магомед-Расул, 1985: 537].

Обилие огня в кузнице порождает ассоциации с солнцем, так что мастерская Масандила становится даже «кузницей небесных светил». Недаром его дети, обсуждая происхождение звезд, упоминают следующее предание: якобы сказочный богатырь однажды ударил своим мощным молотом по солнцу и «разбрызгал его на звезды» [Магомед-Расул, 1985: 362]. Дети высказывают еще одно предположение: раньше у кузниц крыш не было, и потому «раскаленные крошки летели в небо. Там они становились звездами» [Магомед-Расул, 1985: 311].

Кузница перерастает масштабы просто мастерской, к которой Масандил привык как к обычному рабочему месту, превращаясь в центр вселенной, в

которой он, кузнец, – почетный уста, готовый передать свое дело как великую миссию преемникам. Это было то, чего так не хватало ему, чтобы сознавать себя верным своему долгу человека, отца, мастера. Парадокс в том, что, создавая предметы, то есть познавая возможности материи, Масандил познает в первую очередь свой дух, самого себя во всех своих социальных, физических и иных проявлениях.

Однако разлад с женой словно приглушает огонь кузницы, лишает ее одухотворенности. Масандил видит свою кузницу, забитую привычными предметами, и все вроде бы на месте, но нет самого главного, что, оказывается, сильнее даже огня освещало это пространство: нет там жены. Так, творческая мастерская из места, где ее хозяева некогда «священнодействовали», превращается в ад: горбун, придя в гости к Масандилу и застав его в клубах дыма на рабочем месте, напоминающем соответствующее место для наказания грешников, удивляется, как тот может «в таком аду работать» [Магомед-Расул, 1985: 441]. В ответ тот подумал, что «”ему такой ад” – не помеха» [Магомед-Расул, 1985: 441]. Как видим, локус кузницы обретает амбивалентные характеристики, связанные, в первую очередь, с неоднозначными коннотациями огня: огонь и согревает, и обжигает; и созидает, придавая форму, и сжигает дотла, обращая в бесформенный пепел; огонь есть божественный свет, но и орудие пыток для грешников.

Лачин – это аул кузнецов; в романе Магомед-Расула он не раз любовно описывается с разных ракурсов. Первый раз мы видим его на заре, и звучание детского голоса в предрассветной тишине кажется добрым предвестником: «Аул кузнецов Лачин, притулившийся на макушке горы, пел десятками голосов петухов-зурначей. В маленьких окнах прилипших друг к другу двухэтажных саклей загорался желтый свет. Рядом надрывно плакал чей-то ребенок – то ли привиделось что-то во сне, то ли впервые тесной показалась ему люлька» [Магомед-Расул, 1985: 308].

Иную картину видит Малакай, вернувшись из долгого тюремного заключения. Ее поражает заброшенный, умирающий вид улиц, словно в ее

отсутствие здесь орудовали абреки – такое запустение царило вокруг. Она видит дома разных аульчан, мастерство которых некогда было очень востребовано, как, например, дом уста Тубчи, чей род из поколения в поколение занимался кузнечным делом: Тубчи даже в мыслях не допускал, «что придет время, когда их умение окажется ненужным… Но жизнь шла своим чередом, и люди не замечали, как со временем все менялось…» [Магомед-Расул, 1985: 345]. Легенды об иголке, подковах и иных изделиях, выкованных лачинцами и якобы спасших их от осады турков, придают романтический, героический ореол прошлому Лачина.

То и дело, в той или иной форме, от разных героев звучат в повествовании тревожные вопросы типа «Что от аула осталось? От искусства лачинцев?» [Магомед-Расул, 1985: 537]. Жена Ашрапи в гневном запале предрекает, что лет через десять-пятнадцать в ауле ни одного лачинца не останется. Масандил мысленно констатирует, что горцы спешат покинуть свои земли, чтобы переселиться в города; лошадей заменяют машинами, землю – асфальтом, клинки – бомбами… Всё идет к тому, что скоро недавние крестьяне отучатся держать скот, сеять и косить, вообще производить что-либо. Герой не собою обеспокоен: он успел сделать кое-что на своем веку, продолжив традиции отцов и утвердив себя в глазах мастеров. Но его беспокоят многие вопросы, на которые он вряд ли скоро получит ответы. В рамках внутреннего монолога этот герой размышляет относительно профессиональных и личных перспектив потомков, задаваясь, в том числе, вопросом об их возможной социальной реализации: будет ли их путь аналогичен карьере учёного, как у Ашрапи, или они изберут педагогическую, медицинскую, либо рабочую специализацию. При этом Масандил уверен, что в изменившихся социально-исторических условиях любые формы профессиональной деятельности обеспечат его детям стабильное существование, делая его тревогу необоснованной. Но при этом в пространственном смысле скорее всего их ожидает расселение в различные городские и иные локации, далекие от родины. Все это неизбежно должно привести, по убеждению героя, к забвению родного аула и института семьи как базовых структур идентичности [Магомед-Расул, 1985: 590].

В лице главврача больницы Масандил находит своего единомышленника: их обоих волнует судьба родного Лачина. Сходятся они в главном: «Нельзя лишать человека корней, от сухостоя плодов не дождешься» [Магомед-Расул, 1985: 594]. Если раньше объединяющим фактором были родная земля и крепкие семейные связи, все лачинцы жили в ауле и знали друг друга с малых лет, то теперь мастера разбрелись по всему свету, годами не видятся друг с другом, а их дети и вовсе отпочковались от родового древа.

Пример оторвавшегося от своих корней героя – брат Масандила Ашрапи. С одной стороны, он умиляется лачинским пейзажам, наслаждается цветущей природой и даже ложится на траву, проживая чисто физическое сближение с родной землей. Вспоминая прошлое, проведенном в Лачине, Ашрапи на какое-то время утрачивает хронологические ориентиры: ставшее родным для него урбанистическое пространство, его научная деятельность на какое-то время отходят на второй план. Такая экзистенциальная трансформация, сопряженная в какой-то мере даже с деперсонализацией, становится возможной только благодаря симбиотическому слиянию этого персонажа с природным макрокосмом. Именно в подобном состоянии актуализируется архаический пласт сознания – реанимируется встроенное изначально в человека ощущение неразрывной связи с природной субстанцией [Магомед-Расул, 1985: 397].

Вся эта идиллия и временный прилив любви к родине нарушаются, однако, выразительной деталью: герой «брезгливо» смахивает гусеницу со свой шляпы и «идет своей дорогой» [Магомед-Расул, 1985: 397], которая, очевидно, расходится с жизненным путем большинства лачинцев. Крас***о***ты родины для него – это, скорее, уже экзотика как для туриста, приезжего, со стороны глядящего на нечто непривычное ему, давно ставшее чужим. Для Ашрапи «свое» пространство – это город, который аульчанам кажется «сумасшедшим ульем» [Магомед-Расул, 1985: 313] и вместилищем сомнительных нравов и порядков: «Людям там наплевать на условности, если только им хорошо. Живи в свое удовольствие и вассалам, вакалам!» [Магомед-Расул, 1985: 424]. Масандил же, не мыслящий себя без родной земли, даже в город идет, весь испачканный ею, в финале произведения.

«К замкнутым пространственным образам, играющим огромную роль в жизни лачинцев, относятся дом и кузница. Дом символизирует в романе “Отец пророка” Магомед-Расула защиту, крепость, внутри которой решаются важные этические проблемы: проблемы взаимоотношений в семье, проблема преемственности поколений» [Рамазанова, 2018: 129]. Дом, очаг – это квинтэссенция родины. Масандил, вся жизнь которого связана с огнем, более всего любил, чтобы в очаге пламя горело даже тогда, когда в этом не было надобности. Каримат и ее предки, в том числе и дочь Масандила Тутум, всегда хранили очаг, памятуя, что в нем живет душа хозяина. Но со временем даже огонь стал для людей легкой добычей и хранители очага уже никому не были нужны.

«Лачин выступает самостоятельным героем произведения, при изображении которого Магомед-Расул поднимает такую социальную проблему, как сохранение самого села, искусства лачинцев. Несмотря на то, что аул вымышленный, он является собирательным образом дагестанских сел, главная цель которых – сохранение традиций, обычаев, мастерства. Хронотопический образ Лачина проходит через весь роман и выступает символом мастерства, трудоспособности горцев. Многих героев произведения волнует будущее их села. Опустевший аул вызвал боль в сердце Малакай, вернувшейся из тюрьмы» [Рамазанова, 2014: 98].

Лачин – это не только сакли и улочки, но и кладбище, а лачинцы – не только живые аульчане, но и те, что давно покоятся под надгробными камнями. На въезде в село Ашрапи встречает длинный ряд этих памятников, которые, наподобие часовых, охраняют окраину от внешнего вторжения. Неслучайно памятники видны почти с любой точки аула: они есть постоянное напоминание лачинцам о кратковременности всего земного и суетного. Такое пространственное расположение кладбища, взор на которое натыкается с любой части села, придает философский вневременной контекст всему происходящему в мире живых.

Метафоры «человек – камень», «камень – препятствие» не раз встречаются в этом романе. Так, Масандил чувствует себя из-за Малакай «все неуютней, словно каменная глыба, некстати сдвинутая подземным толчком на людную дорогу» [Магомед-Расул, 1985: 373], то есть «не на своем месте», «на проходной

части», уязвимым и потенциально битым, опозоренным. Недаром Малакай в романе является строителем, занимается укладкой камня и кирпича, и якобы одним только «взглядом своим, словно молотком, может подправить камень на стене так, чтобы он принял нужное положение» [Магомед-Расул, 1985: 366].

Если Масандил «повелевает» стихией огня, то Малакай – стихией земли, которую олицетворяют камни. Еще интересная деталь: кузнец бросает ей камешки в окно, вызывая на разговор, а вскоре рано утром, после своих слез по запретному для нее материнству эта героиня швыряет от злости и отчаяния камни на крышу своего любимого. Кроме того, Малакай из-за этих же чувств выбивает камень из стены между своим домом и домом Масандила – стены, которая держалась на опорных камнях. В результате стена, как и семейное счастье кузнеца и его жены, рассыпается. Когда же Масандил отправляется в город в поисках правды и встречает на своем пути неподъемную каменную глыбу, лежавшую там с незапамятных времен, так как не было человека, который смог бы сдвинуть ее с места, уста с легкостью переворачивает ее и освобождает путь себе и, соответственно, всем, кто будет идти после него. Конечно, это символичная сцена, и в ней содержится прозрачный намек на то, что этому мастеру любые преграды по плечу и он пробьет-таки лачинцам дорогу к новой жизни.

В финале романа мы видим толпу аульчан, которая стоит на краю села, провожая Масандила. Хронотоп края, порога и всех их вариантов (ворот, окна и др.) имеет большое значение для исследуемого произведения. Так, большинство встреч Малакай и Масандила происходит у ворот ее двора: пограничное территориальное положение (между домом и улицей) в этом случае олицетворяет нерешенные вопросы, двусмысленные отношения этих героев, которые не знают, куда им двигаться (буквально и фигурально). Они оба не могут принять окончательное решение, колеблются, отсюда и постоянные попытки мужчины прорваться сквозь ворота внутрь, и сопротивление женщины изнутри вопреки ее истинным желаниям.

Примечательно, что позже Малакай, которая на протяжении почти всего текста то воздвигает стены (стены дома Айбалы, домов в Урде), то разрушает их

(вспомним вышеупомянутую разрушенную ею стену) – преграды того или иного характера, в конце концов берется за ремонт кладбищенской ограды. Женщинам не полагалось посещать кладбища, но даже в этом поступке бунтарки сельчане увидели глубокий смысл – еще одно доказательство ее необычности, мессианства. В конце романа Масандил доходит до самого края аула, где стоит стена у дома одинокой старушки, и как медведь наваливается на эту преграду, сокрушает ее и прыгает в пропасть – представляется, на самое дно своего отчаяния.

Хронотоп границы, перехода созвучен и эмоциональному состоянию края, предела терпению. Подобные чувства на грани взрыва испытывают и Малакай, и Масандил. Если первой в силу своей женской природы легче выплеснуть всё потаенное в рыданиях, то мужественный уста вынужден молчать и таиться, буквально сгорая в пламени страсти, а потом и стыда: «Сколько может человек таиться? День-два? Месяц? Всю жизнь? Всему ведь есть предел. Или ты должен положить конец своему стыду, или это сделают другие. Может быть – самое время» [Магомед-Расул, 1985: 501]. Попеременные прыжки то в эмоциональный жар, то в холод в конечном итоге закаляют его как добротную булатную сталь, и кузнец становится тверже своего самого крепкого «вечного» клинка.

Важной частью родного пространства для лачинцев был лес, с которым накрепко была связана вся их жизнь. Лес щедро делился своими дарами со всеми жителями: кузнецы находили в нём топливо для горнов, женщины – корм для скота, дети – сладкие ягоды и дикие плоды [Магомед-Расул, 1985: 337.] Трепетное отношение к молодому лесу отражает, по сути, характер взаимоотношений между различными поколениями лачинцев, внутри джамаата. Неслучайно маленькому Масандилу крепко досталось от его отца, когда он порубил молодые ветки: люди берегли молодой лес как продолжение жизни. Кроме того, перед земляками отец взял всю вину на себя, преподав тем самым сыну важный урок: Масандил тогда понял, что его именем отец дорожил больше, чем своим собственным, и осознание это заставило его вмиг повзрослеть.

О значимости топоса леса в романе Магомед-Расула говорит и тот факт, что здесь происходят многие знаменательные для героев события. Малакай,

например, всегда в лес убегала от одиночества, спасалась здесь от безделья и даже от самой себя, и своего возлюбленного она встречала здесь не раз. Масандил, в свою очередь, несколько раз столкнулся в лесу с медведицей: в детстве, и теперь, в зрелости. Кузнец испытывает при виде нее непреодолимый животный страх; последняя их встреча заканчивается драматично – он убивает зверя топором, но это не тот случай, когда человек торжествует и сознает свое могущество – как раз наоборот. По воле случая Малакай перед первой встречей с Масандилом в лесу залечивает раны медведицы, а много позже находит ее труп и орудие убийства – хорошо знакомый топор. В любом случае Масандил выступает из-за образа этого животного (подчеркнем, матери детенышей, как оказалось) палачом и даже преступником, который в ужасе бежит с места преступления. Это характеризует его соответственно и в его отношениях с Малакай и Кумсият: если в своем ремесле он, уста, созидает, то в личной сфере большей частью разрушает, причиняя боль любящим его женщинам.

Присутствует в романе и хронотоп дороги, который, как и в большинстве других произведений, имеет субъективное значение и связан с неоднородными скоростями покрытия разных пространств. Так, Масандил готов покрыть любые расстояния, если только любимая позовет его, потому путь до аула Урму, где она работает, кажется ему «шагом воробья»: «Вот так оставила в его душе след Малакай, да такой четкий, ясный, что теперь ему и поход в Урму казался шагом воробья. Пусть только позовет, поманит – со скалы в небо взовьется!» [Магомед-Расул, 1985: 378.] Дорогу в этот аул он воспринимает не как путь, измеряемый физическими единицами и выбираемый им самим, а как вектор судьбы, даже Рока, который заставляет его двигаться подчас в нежеланном направлении. Масандил приходит к фаталистическому выводу о неизбежности перемещения в Урму, будь то в текущий день, ближайшие сутки или неделю. Несмотря на отсутствие существенного повода для этой поездки, герой более не в силах сдерживать свой порыв и оставаться в Лачине [Магомед-Расул, 1985: 365]. Однако встретившись ближе к развязке романа посреди аула, Масандил и

Малакай так и разошлись в разные стороны, не сказав друг другу ни единого слова, то есть пошли разными дорогами жизни.

О том, что за пределами аула умерло много лачинцев, говорит тот факт, что у дороги стоит целый ряд памятников: так в ауле ставили памятники тем, кто погиб далеко от родных гор, то есть находясь в пути. Данная традиция – еще один тревожный сигнал о массовости миграций в чужие края в поисках лучшей жизни. Те, кто покинул родину, не просто поменяли одно географическое месторасположение на другое: они пошли «другой дорогой», отличной от традиционной, привычной для Лачина. Так что его история – это отражение всемирного исторического процесса разрушения патриархальных сообществ и культур, попавших под жернова цивилизации. Помимо этого внешнего процесса, разрушению подобных традиционных культур способствовал и процесс внутренний – отделение личности от родовых структур и связей.

Один из таких лачинцев – Ашрапи. В беседе с ним Уста Чуть-Чуть констатирует тот важный факт, что выбор другого пути не всегда означает предательство своих предков: «Признаться, ни я, ни аульчане не одобрили, что ты изменил ремеслу отцов – пошел по другому пути. Но ты оказался стоящим человеком. Хотя родным делом пренебрег, в другом – в науке, говорят, ты делаешь успехи. Далеко вперед смотришь» [Магомед-Расул, 1985: 403]. Иное дело – лачинцы, которые, случайно встречаясь на разных «перекрестках жизни» [Магомед-Расул, 1985: 595], не узнают друг друга, и дело тут не только во внешних переменах, а в трансформациях внутреннего порядка, причем не всегда позитивных.

Символично, что в самом конце произведения толпа лачинцев, смотрящая вслед Масандилу, в нерешительности останавливается: «Наступила кратковременная, но гнетущая пауза, какая обычно случается перед выбором: идти вперед или возвращаться назад» [Магомед-Расул, 1985: 637]. Эта пауза, необходимость выбора вектора дальнейшего движения – назад, к прошлому, или вперед, в новое будущее, – аллегория судьбоносного выбора жизненного пути

уже целого народа. Народ оказался в той самой точке пространства и времени, когда нужно четко понимать, куда стремиться дальше.

Представляется, что лачинцы Магомед-Расула отражают «переломное состояние этноса на пути от национальной идентификации к идеологической, от мифа патриархального к мифу советскому» [Тимофеев, 1963: 43], от понятия лачинской общности к понятию общности советской. Традиции и неторопливость житейского порядка в Лачине со временем неизбежно уступят суете больших городов, и маленький аул будет вынужден разомкнуть навстречу новой эпохе и свое пространство, и свое вечное, циклическое время. Как и большинство аулов и маленьких городков, он, скорее всего, станет более разнородным этнически и духовно, став похожим на сотни других советских поселений.

То, что дорога – центральный хронотоп исследуемого романа и воплощение авторских представлений о жизни как постоянном движении и постоянных переменах, говорит тот факт, что лейтмотивом на протяжении всего повествования звучит пожелание Кумсият «В добрый час!». Это словно благословление каждого нового начинания, в том числе и отправления в дорогу. С этой фразы, сказанной «грудным» голосом, роман начинается и заканчивается. Именно эти слова вспоминает Масандил, расставшись с женой, и неожиданно понимает, как они нужны были ему, потому что олицетворяли собой безоговорочную веру и поддержку Кумсият, ее одухотворяющее и вдохновляющее присутствие в его жизни: «Жена часто говорила ему “В добрый час!” Говорила, когда провожала за пределы аула, когда он шел в кузницу, что стояла на пригорке в трех шагах от сакли… Не помнил, чтобы уже одиннадцать лет повторяемые и потому, казалось бы, стертые, как старые подковы, слова заключали в себе так много первородной чистоты и тепла» [Магомед-Расул, 1985: 307].

Дорога из села ведет в большой мир, куда поначалу наметил свой переезд Масандил, что кажется весьма заманчивым и перспективным по сравнению с тесным пространством родного аула: «За лесом начинался большой мир – шоссе, автобусная остановка возле бетонного моста через шумливую реку и в конце пути

– город, куда две недели назад собирался перебраться Масандил» [Магомед-Расул, 1985: 312]. Для аульчан горы и лес являются естественной границей между освоенным и неосвоенным пространствами, которые привычно рассматривались как граница между пространством своим и чужим.

На ограниченность привычного («освоенного», «своего») топоса и его изолированность от всех внешних влияний, а также связанный с ним консервативный, даже отсталый образ существования указывает приехавший из «большого» («неосвоенного», «чужого») мира брат: «Жизнь человека не ограничивается ведь одной закопченной кузницей и полуразрушенным аулом! В сорок лет чувствовать себя стариком, не знать ни театра, ни женщин…» [Магомед-Расул, 1985: 422.] Но Масандил, который порой тоже пытается заглянуть дальше, за снежные вершины, то есть мыслить шире привычного, резонно отвечает, что внутренний мир человека не должен зависеть от внешних факторов, так что проживание на той или иной территории, по сути, мало что меняет. Мир героев Магомед-Расула потому так своеобразно устроен и замкнут, даже изолирован: не будь этой замкнутости как способа самозащиты, он бы сразу ослаб и распался под натиском внешних влияний.

В этой дискуссии Масандил произносит несколько ключевых для всего романа фраз, которые смело можно отнести и к выражению авторской позиции: «Чтобы быть человеком, никуда ехать не надо. У человека нет выбора: он везде должен оставаться человеком… Будь он даже пророк или… отец пророка. … Ты не меня обижаешь, а себя. Это тебе только кажется, что ты живешь какой-то лучшей жизнью» [Магомед-Расул, 1985: 422]. Как видим, автор воссоздает свою малую родину не просто как бесконечно дорогое ему захолустье, которому необходимо равняться на большой мир, но и как средоточие нравственных ценностей мира и даже критерий его оценки. Убрать эту периферию, эту малую частицу вселенной, – и, представляется, вся она разрушится, как стена между домами Масандила и Малакай, которая рухнула из-за одного только опорного камня, выбитого из ее основания.

Мерилом естества и истинности той или иной позиции является в романе непосредственное и непредвзятое мнение детей. Так, например, сын Масандила Султан книгу «Три толстяка» назвал неправдивой и аргументировал почему, что заставило Ашрапи серьезно задуматься. Мировосприятие Ашрапи и его племянника Султана существенно различалось. Юноша, подобно своим сверстникам, относился к жизни проще и непосредственнее, принимая окружающую действительность такой, какая она есть. В то время как Ашрапи оценивал всё сквозь призму собственного опыта и устоявшихся взглядов, постоянно соотнося явления со своей личной картиной мира [Магомед-Расул, 1985: 403]. Вообще, чем дольше жил Ашрапи в ауле, тем сильнее ощущал глубину раздела между аульчанами и собой. Ощущение этой раздвоенности у Ашрапи усиливалось во время бесед с братом, когда он еще более пронзительно начинал чувствовать свою раздвоенность. В эти моменты он начинал много говорить, прячась от брата и от самого себя за словесной шелухой.

Аналогичное ощущение двойственности, лживости своего положения, вынужденности говорить и жить не так, как хочется, испытывает и Масандил из-за Малакай: он все больше «уходил в себя и все острее чувствовал свою раздвоенность» [Магомед-Расул, 1985: 441]. Это несоответствие внутреннего внешнему заставляло героя чувствовать свою отчужденность от обычной жизни за окном, от остальных сельчан. Как точно подметил как-то Суракат в ответ на свои дурные мысли, «хорошо, что человек виден только снаружи» [Магомед-Расул, 1985: 388].

Масандил, страдая от двусмысленности своего положения, смотрит на остальных как бы сквозь мутное стекло (буквально – сквозь закопченное окно своей мастерской): «Было странно и непонятно, как тут и там громко резвились и беспечно смеялись дети, деловито переговаривались через раскрытые окна женщины… Будто ничего особенного не случилось, будто все в мире происходило так, как и оно должно происходить…» [Магомед-Расул, 1985: 441]. Обычное (вечное) течение жизни ничем не перебиваемо, «не остановимо», и в этом – ее жестокость и одновременно высшая справедливость. Отметим, что связь

с внешним миром, с природой в романе поддерживает престарелая Айбала: она так же органична и правдива, как и дети. Старушка не мыслит себя и без своего дома, без природы. Выходя в лес, она «как бы сливалась с окружающим миром, растворялась в нем, очищаясь и освобождаясь от всего давящего и гнетущего…» [Магомед-Расул, 1985: 435].

С того вечера, когда Малакай отвергла Масандила, уютный дом превратился для него в клетку, и он нигде не мог найти себе места. «Найти свое место» – как известно, одна из универсальных человеческих целей. Так, Мубарак, Омар, Ашрапи нашли свое место в жизни, каждый по-своему держит марку аула. Масандилу, казалось бы, нечего беспокоиться, если сыновья его пойдут по их следам, ведь «не на одних клинках держится мир» [Магомед-Расул, 1985: 597]. Что касается самого мастера, то потеря «своего места» заставляет его лихорадочно метаться; ему тесно и в кузнице, и на улице, и даже родной дом кажется клеткой. «Смиряя себя, он запирался в кузнице, и мир заглядывал к нему сквозь узкие щели двери и маленькое подслеповатое окошко под потолком» [Магомед-Расул, 1985: 457], – сама жизнь пытается прорваться к нему, и ее победа, конечно, предрешена.

К Масандилу приходит наконец понимание, что по-настоящему близкий человек, с которым он мог бы душу отвести, на которого мог бы положиться как на себя, все эти годы находился рядом с ним: это его верная Кумсият. Эта героиня играла в жизни мужа полифункциональную роль, интегрируя в своем характере и поведении одновременно атрибуты его друга, брата, супруги и матери. Этот симбиоз эмоциональной опоры и практического содействия почти во всех сферах жизнедеятельности Масандила сформировал в лице Кумсият механизм беспрерывной психологической и социальной поддержки [Магомед-Расул, 1985: 536].

В понимании Уста Чуть-Чуть, мир подобен лестнице, где одни поднимаются, а другие спускаются: каждому – своё, и выбор направления движения чаще всего принадлежит самому человеку, не являясь фатально предопределенным. Сталкиваясь с препятствиями, герои, как правило, выносят

поспешный вердикт всему миру, – так происходит, в частности, с Малакай. Она негодует, слыша оскорбительные слова в свой адрес и догадываясь о мнении тех, кто до поры молчит на ее счет: «Заговор опасней открытой борьбы. И Малакай возненавидела белый свет, ожесточилась и смотрела на мир зверем, загнанным в клетку. И, казалось, больше никогда не потеплеет ее сердце к людям» [Магомед-Расул, 1985: 452]. Эта героиня и так провела восемь лет в клетке (тюрьме), и теперь ее, кажется, вновь загоняют туда же; мир представляется ей несправедливым, пока рождение дочери не меняет ее коренным образом. Точно так же меняется и оценка Масандила; пока его питают надежды на позитивный отклик из Махачкалы, он видит весь мир в благостном свете:

«Солнце щедро освещало все живое и неживое.

«Свет велик, и радости в нем немало», – думал Масандил…» [Магомед-Расул, 1985: 620].

Но после получения отрицательного ответа на свой запрос уста мыслит совсем иначе: «Свет велик, но и скверны в нем премного» [Магомед-Расул, 1985: 630].

Выводы по 5-ой главе

В романе Магомед-Расула «Отец пророка» изображен природный закон круговорота событий, цикличный мир, в котором почти нет конкретных дат и линейного времени, которое можно четко зафиксировать. Аул Лачин показан как замкнутая система, характеризующаяся «вечным» временем и замкнутыми пространствами. В этом романе представлен конфликт старых и новых идей и моделей поведения, разное отношение к семье и земле.

События в романе осуществляются в контексте вечного, вселенского, маркеры которого – различные природные явления и объекты, как, например, животные. Сквозным мотивом всего произведения становится тема вечного, неизменного природного мира и преходящих забот мира человеческого; мостом из конечного в вечное становится творчество.

Сравнение прошлого и настоящего в масштабах конкретных судеб (Масандила, Айбалы, Кумсият) и масштабах целого аула повторяется на протяжении всего повествования. Домашнее пространство выступает как территория системности и порядка, незыблемости института семьи и общего порядка вещей, защищенности в хаотичном мире.

Тема традиций и обычаев в романе связана с темой отцов и детей, преемственности, творчества. Главный герой Масандил – настоящий художник, лицо своего народа. Благодаря этому образу фраза «кузнец своего счастья» метафорично обыгрывается на протяжении всего повествования, кузница же становится почти сакральным пространством, местом силы, где происходит таинство творения. Локус кузницы амбивалентный, что обусловлено противоречивыми коннотациями огня.

Хронотоп края, порога и всех их вариантов (ворот, окна и др.) имеет большое значение для исследуемого произведения; пограничное территориальное положение, как правило, олицетворяет нерешенные вопросы, двусмысленные отношения героев, которые не знают, куда им двигаться. Для аульчан горы и лес – естественная граница между освоенным и неосвоенным пространствами. Автор воссоздает в своем романе Лачин не просто как дорогое ему захолустье, которому необходимо равняться на большой мир, но и как средоточие нравственных ценностей мира и даже критерий его оценки. История Лачина – это отражение всемирного исторического процесса разрушения патриархальных сообществ и культур под натиском цивилизации, а также такой тенденции, как отделение личности от родовых структур и связей.

Глава 6. Поэтология «национального космоса» в романе Хабиба Алиева «Батырай»

6.1. Функционирование образа песни в организации пространственно-временного континуума романа

В книге Хабиба Алиева «Батырай» (1992) особое внимание уделено теме времени, отражена проблема исторической правды и художественного вымысла.

Автор изображает своих героев в разрезе их эпохи, соотносит их понятия и суждения с требованиями времени. При этом историзм произведения Х. Алиева проявляется в различных формах – в определенной типологии персонажей, в народных преданиях и легендах, в самом выборе главного героя, наконец.

«Художественное время обусловлено жанровой спецификой произведения, художественным методом, авторскими представлениями, а также тем, в русле какого литературного течения или направления это произведение создано. Поэтому формы художественного времени отличаются изменчивостью и многообразием» [Рамазанова, 2016: 38]. Если углубляться в жанровую дифференциацию, то в рамках жанровой типологии анализируемое прозаическое произведение правомерно идентифицировать как историко-романтическое. Критерием для такого определения служит, во-первых, использование художественного приёма свободной интерпретации исторических событий, а во-вторых, преобладание романтической парадигмы над требованиями фактографической точности. Батырай предстает настолько глубоко погруженным в самого себя и отрешенным от внешней жизни, что в итоге общественно-исторические реалии лишь эхом звучат в повествовании, преломляясь через душу и сознание певца. Сюжет романа держится на лирических отступлениях, размышлениях Батырая и других персонажей о судьбе песни и певца, смысле поэзии, ее назначении в жизни общества и человека.

Наряду с реальным героем – Батыраем – представлены и многочисленные вымышленные персонажи, правдоподобность характеров которых в контексте соответствующего исторического периода позволяет воспринимать их как образы

типические, имеющие прототипов. Так что в целом в повествовании превалирует не столько точность отображения тех или иных исторических примет, сколько правдивость созданных образов и глубина их раскрытия. При этом в исследуемом романе степень индивидуализации речи различных героев, например, как одно из средств достоверного изображения действительности (как средство определенной социальной, психологической и возрастной характерности) очень мала. Все персонажи здесь говорят почти одинаковым языком, очень образным и даже витиеватым, пафосным, что не соответствует речи обычных малограмотных аульчан. Можно было бы заподозрить здесь отступление от принципов историзма, но на самом деле почти все герои предстают перед читателем через призму сознания Батырая. Возможно, этим объясняется сходство стиля их речи, почти неразличимой с метафоричным языком самого Батырая. Можно допустить также мысль, что в этом романе все споры, диалоги с другими лицами происходят не в реальности, а в ментальном пространстве самого героя. Недаром отмечается такая особенность Батырая, как устойчивая практика осуществления внутреннего диалога. В процессе подобных ментальных актов Батырай продуцировал реплики не только от собственного лица, но и от лица вымышленных виртуальных собеседников. Такие интрапсихические диалоги поэта характеризовались большим разнообразием, интегрируя элементы философской рефлексии, идеологической полемики и актуальных бытовых проблем [Алиев, 1994: 108].

Бесконечные размышления и самоанализ заставляют героя жить с постоянной оглядкой на прошлое, где он ищет источник нынешних своих затруднений. Одновременно эти частые ретроспекции являются предвестником рождения его будущих песен, оттого свои раздумья он облекает в стихотворную форму. Последнее выдает в нем истинного поэта, ведь родным традиционно считается тот язык, на котором человек мыслит, а не говорит вслух. Согласно тексту, как и у многих индивидов с нестандартным мышлением, интенсивные внутренние конфликты и эмоциональная экзальтация у данного героя приближаются к пограничным состояниям сознания, что объясняет, в том числе, амбивалентность восприятия его первого появления в романе:

«Он разговаривал вслух, размахивал руками, простирая их вперед, будто обращался к лесу, к этим вот зарослям, рассказывая им что-то – о себе ли, о делах ли прошлых дней, или, может, прося о чем-то; то ли это шайтан, вселившись в человека, заставляет его проделывать разные штуки, какие, находясь в здравом уме, никто проделывать не станет.

О, да это чудак Батырай!..» [Алиев, 1994: 7].

Герой, как видим, предельно динамичен, главный его «инструмент» и форма проявления – это речь, голос. Он не одинок даже наедине с самим собой: природа – его собеседник, его второе «я».

Приоритет романтического начала над исторической достоверностью в исследуемом романе оправдан, кроме прочего, самой темой творчества и поэта. В какой-то мере это сближает данный текст с литературно-критическим эссе: через восприятие художника, его нестандартное мировосприятие показаны специфика образного мышления и психологии.

При этом само воссоздание достоверных фактов биографии Батырая и событий современности отходит на второй план: Х. Алиеву важнее показать их восприятие поэтом, порой не самое объективное, перенеся действия из реального пространства в пространство психологическое, воображаемое. Сам выбор повествования в пользу почти непрерывного «потока сознания» героя определяет и приоритет субъективного, перцептивного пространства над объективным, а также многочисленные искажения временных маркеров и фиксаций в этом романе. В то же время стремление автора психологически детерминировать поступки своего героя наделяет изложение дополнительными свойствами реалистического повествования.

Хотя нарративную структуру исследуемого произведения правомерно квалифицировать как роман-биографию, описывающую жизненный путь даргинского поэта от юности до финальных моментов существования, более точной представляется его жанровая идентификация как «биография песни». Такая концепция отражает специфику поэтики Алиевского текста, предопределяя его лирическую тональность, ритмическую организацию и тематическое развитие,

осуществляемое по аналогии с музыкальной композицией. Это роман-воспоминание, семейно-бытовой роман, историко-этнографический роман (картины жизни и быта урахинцев и аямахинцев, в частности); историко-хроникальный роман (хроники борьбы Кавказа и России, движения Шамиля, отношений духовенства и народа), философский роман-эссе, – можно продолжать и дальше.

Центральная тема романа определяет и его форму: это лирическая проза, где на первом месте, как в типичном стихотворении, переживания и ассоциативное мышление героя, а не события как таковые. Это сближает «Батырая» Х. Алиева с произведением «Мой Дагестан» Р. Гамзатова, например.
Весь роман Х. Алиева – это метафора творчества, которая помогает главному герою произведения уйти от обывательского взгляда на мир, ведь метафора – это «имплицитное противопоставление обыденного видения мира, соответствующего классифицирующим предикатам, необычному, вскрывающему индивидуальную сущность предмета» [Арутюнова, 1990: 17]. Насыщенность произведения метафорами отражает специфичную поэтическую манеру экспрессивного воссоздания действительности.

В исследуемом произведении метафоры являются ключевым средством описания времени. Метафорически обыгрываются следующие признаки времени: бесконечность, быстротечность, необратимость и др. («Искра страсти, упавшая на разгоряченные сердца в тот весенний день, грозила разжечь целый костер, в тревожном, пагубном пламени которого можно сгореть навсегда…» [Алиев, 1994: 11]; «Вот оно, троесплетение, которое подтверждает его догадку о вечности природы, в которой все переплетено – земли, воды, растения, живые существа, человеческие судьбы…» [Алиев, 1994: 208]).

Эпиграфом к роману «Батырай» служит следующая цитата, знакомящая с главной темой, – это обожествление женщины и поклонение ей, творчество как гимн в ее честь:

«О любовь, которую я питаю к тебе,

Да станет священными книгами,
Чтобы алимы горной Даргинии
Читали их, как священное писание».
О. Батырай» [Алиев, 1994: 4.]

В интерпретации Батырая, непривычной для горцев, женщина освящает очаг, домашнее пространство своим присутствием: она «светит» там, будучи «с луной во лбу, с солнцем в сердце!» [Алиев, 1994: 22.] Практически она, столь прекрасная в своей телесности, материальности, «копирует» тела небесные, становясь главным субъектом кавказской космогонии. По словам Батырая, женщина освещает не только землю, но даже «само солнце, и луну, и звезды, небо, радугу на нем, и зори, и рассветы» [Алиев, 1994: 129]. Задача поэта – вернуть женщине ее исконное, природное самоощущение, «чтоб она была светла, как солнце, и ясна, как месяц» [Алиев, 1994: 85], то есть заняла «свое» место во вселенской иерархии. Объясняя свои порывы влюбленной Зайнаб, Батырай рисует желанные перспективы и горизонты, но допускает их несбыточность: «Возможно, этого не будет, но пусть женщина всегда высоко держит голову, а ее чувства пусть будут свободными...» [Алиев, 1994: 85.] И это всё, что, по признанию поэта, наполняет его с тех пор, как он стал совершеннолетним, то есть вся сознательная пора его жизни. Главные ценности Батырая – это «песня, мир и женщина» [Алиев, 1994: 85].

Даргинский поэт в своих спорах с духовенством, джамаатом, оперирует категориями «тогда и теперь», «было и будет», демонстрируя широту взглядов, способность проникать своим взором в далекое прошлое и возможное будущее. Такая позиция априори ставит его в выигрышное положение относительно его оппонентов, намекает на «преждевременность» его появления на свет в несколько косном горском обществе: «А что за песня, если в ней не о женщине поется, и чего стоит певец, который не о женщине поет?! Песня о женщине – это песня обо всем, что существует между небом и землей…» [Алиев, 1994: 79]. Желанные просторы «между небом и землей» трагически не соответствуют ограничениям,

налагаемым на поэта, которому разрешают петь только дома или вдали от людей, то есть практически советуют запирать свою песню в задней комнате или сарае, в кунацкой или в яме.

Неслучайно отец Батырая Омар называет свою супругу золотым столбом очага, опорой быта. Ведь традиционно геометрическим и смысловым центром дагестанского жилища, а также местом семейного культа был очаг или центральный столб. «Центричность жилища, одновременно как центра освоенного пространства и имеющего собственный центр в виде очага, имеет оценку концентрации архаичности, святости и патриархальности» [Бесолов, 1999: 177]. Именно мать, жена хранили семейный очаг, оберегали мир и покой в доме, умея украсить даже самую бедную саклю. Своему сыну Омар завещает беречь священное домашнее пространство, которое есть непреходящая высшая ценность в мире хаоса и постоянных перемен. Омар дает своему сыну дидактическое наставление, призывающее сохранять свой домашний очаг как залог эмоциональной стабильности и как микрокосм, поддерживаемый материнской заботой. Это, в понимании отца Батыря, есть фундаментальное условие психологического благополучия его потомков. Проповедуемая Омаром семейная структура, включающая супружеские и родительско-детские отношения, предстает в романе Х. Алиева в качестве устойчивой антропологической константы, которая не имеет никаких эквивалентов в других социальных институтах [Алиев, 1994: 238.]

«В романе как главный фактор, организующий и направляющий повествование, выступает песня, а не жизнь Батырая, не его неординарная судьба. … В центре повествования постоянно находится песня, творческий порыв певца. Песня одновременно становится поступком Батырая, характеризующим его как человека и влюбленного мужчину» [Вагидов, 1994: 387].

Песни помогают Батыраю и в процессе труда, и в остальных сферах жизни: он признается отцу, что музыка дарит ему желанное забвение горестей и смирение перед тем, что «время бежит». Песня для него – «верная спутница на трудных дорогах бытия» [Алиев, 1994: 262]. С одной стороны, пространство

песни – это неограниченные просторы, с другой – ее звучание бессмысленно в пространстве пустом, лишенном людей. На призыв кадия Гасанали петь далеко за аулом, где его никто не услышит, певец отвечает, что петь в пустоту равносильно тому, что делать намаз спиной к Каабе. То есть Батырай находит конкретные физические характеристики – пространственные ассоциации – для обозначения творческого процесса. Важным атрибутом последнего становится потребность именно в обнародовании творений – в переходе из психологического, внутреннего пространства в пространство публичное, внешнее, сродни птице, способной познать радость полета только на воле – в поднебесье: «Песня, которая не вылетает наружу легкой, красивой птицей, начинает стонать в сердце и переходит в болезнь души и тела…» [Алиев, 1994: 118].

Уникальный талант Батырая обеспечивает ему, соответственно, исключительное положение во времени и пространстве, в литературном и историческом процессах. Один из героев говорит ему: «Твое счастье и несчастье, мой Батырай, в том, что никто не в силах занять твое место. В том, что ты в Урахи, в Даргинии, в Дагестане один...» [Алиев, 1994: 149].

Музыка, чунгур в исследуемом романе неразрывно связаны с течением и интерпретацией времени. Благодаря чунгуру Лахмана мы видим не только древний музыкальный инструмент, существующий уже лет триста, но почти безразмерное хранилище мелодий, эквивалентом обилия которых выступают «вода в море» и «печали на земле» (последних – более всего!). Огромное количество «засвидетельствованных» чунгуром явлений и переживаний имеет физически ощутимый вес, потому инструмент Лахмана кажется Батыраю тяжелым, «как громада тех событий, участником и свидетелем которых он был эти триста лет» [Алиев, 1994: 49]. В то же время он излучает легкость и радость, «как лучи солнца, покоя и утешения» [Алиев, 1994: 49], которые он дарил людям. Украшения на чунгуре воспринимаются Батыраем как следы, оставленные самим временем: «Каждый хозяин, видимо, прибавлял что-то, соответствующее своему характеру, настроению и сердечному порыву, и, в конце концов, чунгур оказался разукрашенным и разодетым, как игрушка...» [Алиев, 1994: 63].

Лахман – один из тех, кто, делая чунгуры, вкладывал в них и горе, и радость многих дней, то есть «емкость» этих предметов, их качество измерялись чисто временн***ы***ми единицами. В результате получались инструменты, откуда извлекались звуки, способные непосредственно – материально ощутимо – влиять на окружающий мир: усмирить ветер, заставить орла застыть в полете, замедлить кружение жернова и течение реки, останавливать мельничное колесо (в романе мельничное колесо не раз сравнивается с течением времени). Мелодиям автор придает настолько мощную созидательную силу, что чунгур Лахмана, например, обретает чудесную способность управлять природными стихиями – усмирять ливень и гром, останавливать грязевые потоки и камнепады, даже землетрясения. Научившись управлять материальным миром, Лахман достигает в своем мастерстве высшего пилотажа – начинает исцелять душевные недуги людей.

В романе Х. Алиева «биографическое время является «характериологической инверсией»: посредством изображения действий, поступков своих героев писатель раскрывает характеры своих героев, рисует отдельные эпизоды, имеющие значение для раскрытия внутреннего мира персонажей и обозначенных проблем» [Рамазанова, 2018: 143]. Очень сильно субъективное начало: история здесь осмысливается писателем через призму духовного становления Батырая. Так что изображаемое прошлое гораздо шире, нежели просто исторически документированные события. В итоге на развитие романного действия влияют не исторические факты и лица, но авторская концепция героя. Этим же объясняется тот факт, что основные действия романа разворачиваются в психологическом пространстве и времени, что приводит, как следствие, к обилию внутренних монологов героя и создает стойкое впечатление повествования от лица самого Батырая. Вместе с тем в этом романе много и драматических диалогов (между Батыраем и кадием, Батыраем и отцом, Батыраем и Бахтикай и т. д.), создающих иллюзию протекания событий «здесь и сейчас» и, соответственно, усиливающих достоверность изображаемого. Это помогает автору максимально приблизиться к своему герою и одновременно

скомпенсировать нехватку документальных данных, которая всегда ощущается при воссоздании таких известных фигур.

Время в романе Х. Алиева предстает не только как объективная данность, но и как категория, обусловленная культурным и историческим контекстом, а также в зависимости от возраста, пола, социального положения людей. Кроме того, восприятие времени, как мы видим в исследуемом произведении, различается на уровне отдельного человека, этнических и социальных общностей.

Наряду с биографией Батырая, разворачивающейся в настоящем времени и в близком прошлом, в романе присутствует и далекое прошлое – исторический пласт, связанный с национально-освободительным движением горцев под предводительством Шамиля. Это был период, отмеченный неслыханной вспышкой национального самосознания. Поэт, как и великий имам, боролся, пусть и своими – художественными – средствами за свободу и независимость. Если Шамиль отличился на ратном поприще, то Батырай почти в одиночку противостоял косности своего окружения, отстаивая, по сути, те же ценности, что и полководец. Его орудием стало слово, и оно производило порой не менее потрясающий эффект, чем кинжалы и пушки. В этом свете значение этих двух исторических фигур представляется почти равновеликим.

Об эпохе Шамиля читатель узнает благодаря оружейному мастеру Рамазану из Сугурбимахи. Сделанное им оружие участвовало на полях сражений, где решалась судьба родины, служа верным подспорьем горцам в их борьбе за независимость. Рамазан высоко оценивает талант Батырая и его вклад в освободительное движение. Как отмечается в источнике [Алиев, 1994: 122], человек, которому не хватает личного мужества, не способен создать и публично исполнить песни, обладающие такой мобилизующей силой, что побуждает молодых воинов присоединяться к вооруженным формированиям. Персонаж Рамазан признает воинскую доблесть багадура Батырая как особую форму мужества, одновременно рассуждая об уникальной роли художника в процессе культурной сакрализации этноса. Сравнивая воина и поэта, Рамазан говорит о возможной замене любого погибшего борца; гибель же поэта он считает

невосполнимой потерей. По его словам, гибель Батырая означала бы для всего горского сообщества лишение песенного наследия, чья духовная мощь превосходит мощь любых военных отрядов. Таким образом, отдельный творец, отдельное художественное произведение способны обеспечить культурное бессмертие целому народу [Алиев, 1994: 123].

6.2. Паройкиальный хронотоп в романе «Батырай»

Действие романа разворачивается в даргинском ауле Урахи, который, согласно преданию, возник в результате объединения горцев перед лицом постоянных нашествий других племен. Население Урахи, как и большинства других подобных аулов, включало в себя узденей, духовенство, простых крестьян. Вопреки тому, что здесь были только мусульманское образование и воспитание, урахинская земля родила такого самородка, как Батырай: песни его были свободолюбивыми и смелыми до дерзости, далекими от традиционных тем и художественных приемов, – воистину он пришел в этот мир раньше срока, как верно подмечает одна из героинь романа.

Начинается роман с описания рассвета в горах, символизирующего преддверие важных событий. Такой судьбоносной становится встреча в лесу Батырая и Бахтикай, предопределившая жизни не только этих двоих, но и многих других людей.

Спустя годы в жизни Батырая наступает судьбоносный день, сконцентрировавший в себе столько драматических коллизий, сколько бы иному хватило минимум на год. В этот день происходят следующие события: конные состязания, в ходе которых Батырая чуть не убили; разоблачение его антагонистов – юзбаши Мятяза и его сына Шакмандара. У Батырая в те знаменательные сутки родилась дочь, что совпало с кончиной его отца, и это создает эффект символической компенсации: уход старшего поколения предстает как плата за появление нового представителя рода. Этот день стал для главного героя рубежом, знаменовавшим собой становление его личностной зрелости,

обретение мудрости, проверку психологической устойчивости и кардинальную трансформацию всей его последующей жизненной траектории [Алиев, 1994: 237].

Этот был тот рубеж, когда герой навсегда расстался с беззаботной и полной мечтаний молодостью, упав с небес на землю и окунувшись с головой в житейское, бытовое. Вынужденное погружение в прозаический мир сделало с поэтом то, чего не смогли в свое время сделать с ним враги: он навсегда замолчал, забросив чунгур. Окруженный большой семьей, Батырай, как никогда, чувствовал себя одиноким и непонятым, всецело отданным во власть быстротекущего, все изменяющего времени.

Время беспощадно ко всему: «С течением времени и небеса линяют, и земля стареет…» [Алиев, 1994: 22]. Отец Батырая, понимая это, советует сыну в «пору сумасшедшей молодости» поступать только по велению своего сердца, чтобы потом, в старости, не жалеть об упущенных возможностях и даже о несовершенных ошибках. Проживание любого опыта, даже негативного, – единственный способ полноценного существования и отсутствия сожаления о прошлом: «Ранняя седина – следы того, что упустил в молодости. Это маячат белые тени несбывшегося...» [Алиев, 1994: 103].

Отношения отца и сына в этом произведении символизируют тему преемственности, неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего, традиций и новаторства. Здесь есть противоречия, но они не носят неразрешимого характера. Недаром Батырай так сильно тянется к отцу и нуждается в его понимании. Омар тонко чувствует своего сына, несмотря на присущую горцам несколько демонстративную внешнюю невозмутимость. Отец понимает, что его сын рожден для особого рода деятельности, далекой от простого крестьянского труда: «Его поле – чунгур, его жатва – песня...» [Алиев, 1994: 165]. Объем и качество творческого труда Батырая его отец измеряет посредством понятных и привычных ему, земплепашцу, пространственных и временных категорий: чунгур сродни полю, которое надо вспахивать, чтобы получить «жатву» – песни, и одна только песня поэта вмещает гораздо больше вложенных в нее усилий, чем целый год работы крестьянина.

Суточное время горцев, как показано в романе Х. Алиева, можно считать социальным: оно насыщено в первую очередь бытовой жизнедеятельностью. При этом организация времени, характерная для занятий мужчин за пределами жилища – во внешнем пространстве, сильно отличалась от его организации дома, где она коррелировала с женской деятельностью. Трудовое время горцев зависело от таких основных их занятий, как земледелие, выпас скота, работа на промыслах, военные походы. Чем меньше к концу XIX века становилось набегов, тем больше мужчин, в частности урахинских, занимались стабильными крестьянскими промыслами. Такие перемены предполагали повторяемость, цикличность суточного режима сельских тружеников, что мы видим и в романе «Батырай».

В исследуемом призведении герои значительную часть времени проводят под открытым небом, что связано с их трудовой деятельностью. Присутствовали, конечно, паузы для отдыха и приема пищи, во время которых, например, Омар и Батырай вели доверительные беседы. Трудовой день горцев обычно делился на несколько частей: работа от восхода до полдня, трапеза и отдых в середине дня, работа до конца светового дня.

«Паройкиальный хронотоп и циклическое время характеризуются преобладанием обыденного цикличного времени, которое лишено поступательного исторического хода и движется по узким кругам: круг недели, месяца, круг жизни» [Сергиева, 2010: 24]. Именно такой хронотоп представлен в исследуемом нами романе, как, впрочем, и в романе «Отец пророка». Цикличность не только символ отсутствия прогрессивного, поступательного движения, но и одна из модификаций вечности, и Батырай много размышляет о последней и о преходящем. Так, он сравнивает пребывание человека на земле с блеском молнии: «Сверкнула – и исчезла в темноте... Зато жизнь души вечна, что понимает и декларирует всем своим творчеством Батырай. Согласно мнению поэта, смысла жалеть о прожитом нет, так как прошлое повторяется: «Это и есть круговорот жизни, такова природа и ее цикличность. То, что происходит сегодня, повторится потом, и то, что есть, когда-то уже было, и за всем этим – Аллах, Природа, Дух… Хотя жизнь каждого существа начинается и кончается в

назначенное время, мир беспределен и время – бесконечно...» [Алиев, 1994: 289]. То есть линейное время находится «внутри» цикличного так же, как человек пребывает в Боге.

Урахи и его жители живут в подчеркнуто неспешном ритме, обусловленном природными биоритмами (вселенная, как известно, «никуда не торопится»). Вместе с тем общеизвестно: традиционные культуры имеют более медленную временную ритмику, чем молодые цивилизации (по аналогии со скоростями, присущими юным и более зрелым организмам). И чем более медленную временную ритмику имеет культура, тем выше вероятность, что ее политическое, социальное пространство будет подавлено вторжением более динамичных культур.

Названную аналогию можно проследить на примере Омара, у которого Батырай подмечает особый темп речи, подчеркнуто замедленный. Ответ Омара можно трактовать очень широко – применительно не только к собственно манере речи, но и к принципиальной жизненной позиции – выражению позиции даже не отдельного человека, а целого поколения, целого народа и культуры: «А зачем торопиться, говорить много слов. Ведь у каждого слова должно быть свое место, вес, даже вкус… Чтобы выразить свою мысль, не обязательно говорить много или громко. Только пустозвон способен тратить свое я чужое время без толку, не думая, что после того, как слово произнесено, его не поправить, как камень при возведении дома...» [Алиев, 1994: 309].

В каждом из циклов воспроизводится повторение обычных структур повседневности. Человек подчиняется этим циклам, потому в романе Х. Алиева присутствует образ круга («привычного круга»), который совершается каждым, прежде чем сойти в могилу. По мнению Батырая, того, что за время своей жизни человек успевает увидеть, ничтожно мало: слишком скоро все течет и уходит. Поэт, протестуя против этой земной эфемерности и одновременно против вечного загробного существования, выбирает всё же «один день здесь… чем тысячу лет там» [Алиев, 1994: 134]. Вместе с тем в этой же самой цикличности, способности

все возвращать на круги своя Батырай видит и спасение, так как надеется, что именно это свойство времени поможет ему излечить сердце и разум.

В цикличной модели мира, как известно, нет места развитию в силу повторяемости всех процессов. Потому, например, Бахтикай вновь и вновь проживает повторяющиеся состояния, раскачиваясь на эмоциональных качелях, но понимая невозможность выхода из этого круга. Беспокойные мысли тревожили ее: душевное состояние менялось ежеминутно, бросая то в жар, то в холод. Она то и дело подходила к окну и с надеждой смотрела на улицу, ожидая увидеть человека, ставшего ей дороже жизни [Алиев, 1994: 11].

Именно линейная модель времени открыла психологизм как таковой, потому что только она подразумевает изменения. Также с линейной моделью связан принцип историзма: Батырай, как и всякий человек, воспринимается как продукт своей эпохи, пусть и нестандартный. Идея линейного времени зародилась тогда, когда возникла вера в конечность времени, венчаемую днем Страшного суда. Кадий Гасанали убеждает Батырая в неумолимом приближении этого дня, «ибо грехи человеческие вырастают как снежный ком», и «самая значительная часть их падает на женский род»: прегрешения женщин якобы «перевешивают массу Земли» [Алиев, 1994: 113]. Поэт, естественно, не может с этим согласиться, видя именно в женщинах спасение человечества от окончательного нравственного падения и вырождения в прямом и переносном смысле.

День – это ключевая конкретная единица абстрактного понятия «время». В романе Х. Алиева он описывается как некое пространственно-временное единство, отрезок жизненного пространства, отмеченного событием. Кроме того, день является выразителем «вещного» плана. Для героев «Батырая» каждый день в зависимости от интенсивности переживаний длится по-разному. Так, Батырай в ожидании своей жены сетует на то, как мучительно тянулся день: настолько томительным было ожидание, что «солнце, казалось, стоит на месте» [Алиев, 1994: 168]. В ответ Аминат признается: «И мне дни и ночи без тебя кажутся втрое длиннее, сакля, в которой не слышно твоего голоса, похожа на черную могилу» [Алиев, 1994: 168]. Точно так же из-за страданий, которые пришлось пережить в

те трудные дни, три месяца (между похищением Аминат и согласием ее матери на их женитьбу) тянулись «как сто лет, мучительных, надрывных, оставивших нестлаживающуюся борозду в сознании, душе и сердце…» [Алиев, 1994: 131]. Налицо субъективное восприятие времени и пространства, в которое эмоции вносят свои искажения.

Ночь в настоящем романе – это период обострения всего ирреального, возвышенного, одухотворяющего; это лучшая пора для самосозерцания и анализа всего произошедшего за день. Так, мы видим Батырая в необычную лунную ночь, когда тишина вокруг заставляет его прислушаться к себе и замедлить шаг – буквально и фигурально. Именно в эту пору природа открывает свои сакральные тайны, потому Батыраю в ночной тишине чудится, что «небо сообщает земле нечто, какую-то вечную мудрость, и земля напряженно прислушивается к тайнам неба, Вселенной, а вместе с ними полон слуха и человек» [Алиев, 1994: 158]. Когда он поет песни в честь Бахтикай, весь подлунный мир слушает их, включая животных и птиц. Слыша песню сына, Лайла Шамай, суеверно пугается этих звуков при свете полной луны. Она молится, думая, что эти два обстоятельства неслучайно совпали по времени: «О великий Аллах и пророк твой Мухаммед, сжальтесь над моим сыном, сердце его слишком любит женщину и скорбит о ней... О всемогущий Аллах, пусть явление сегодняшней луны будет к добру... Отведи, Аллах, всякое зло от него...» [Алиев, 1994: 39]. Глядя на луну, отец Омара так же невольно обращался к ней с молитвой, в которой просил защитить их дом и помочь сыну.

Вспомним, что луна не только тревожный предвестник («Взошла луна и разлила кругом тревожный космический свет…» [Алиев, 1994: 310]), но и многозначный символ. Она олицетворяет следующие смыслы, соответствующие и проблематике исследуемого романа, и характеру главного героя: интуицию, восприимчивость; скрытые аспекты психики, подсознание; процессы размышления и самоанализа; приливы и отливы эмоций; цикличность жизни; теневые стороны души; мир мечтаний, воображения и творчества; любовь, страсть и романтику; постоянство любви, несмотря на расстояние и время; печаль

и одиночество; изолированность человека; тьму и тайну; двойственность как символа света и тьмы; творчество и вдохновение и т. д. Почти все эти коннотации соединяются, например, в следующем ночном пейзаже при свете луны и звезд: «…По земле растекался аромат трав, он, кажется, заполнил все пространство. Ночные звуки и запахи завораживали. Бахтикай казалось: в этом чудном мире их только двое – он и она, и все вокруг – весь мир, принадлежит им. Никто и ничто не лишит их этого неземного счастья» [Алиев, 1994: 16].

В своем романе Х. Алиев делает особый акцент на изображении осени, показывая связь человека и природы, единство их жизненных циклов. Для Батырая это любимое время года (в самый раз вспомнить болдинскую осень). Осенний хронотоп вызывал у этого героя целый комплекс меланхолических рефлексий, касающихся экзистенциальных вопросов бытия, природы реальности и ограниченности человеческого жизненного цикла. Батырай проводил параллель между сезонным увяданием и возрастным одряхлением, усматривая в них общий паттерн угасания. Для Батырая осень – олицетворение созерцательной меланхолии, порожденной осознанием необратимости темпорального процесса. Это состояние, по мнению поэта, аккумулировало в себе элегические мотивы завершения весенне-летнего цикла. Батырай отождествлял переживаемый им этап с этой фазой годового цикла, то есть его осень – экзистенциальная [Алиев, 1994: 200.]

В исследуемом произведении немало ретроспекций, что закономерно в свете склонности героя к рефлексии.

С их помощью Батырай пытается понять мотивы некоторых собственных действий и проанализировать свое настоящее через призму прошлого. Мотив воспоминаний является в этом романе композиционным и сюжетообразующим началом. Время благодаря названному приему в изучаемом тексте не всегда течет линейно; мы видим сменяющиеся события, обусловленные причинно-следственными связями и психологическими ассоциациями поэта, которые становятся основным элементом в структуре художественного времени. Воспоминания Батырая порой создают диссонанс между временем в объективной

реальности и субъективным временем, где такая последовательность нарушается, и тогда мы имеем дело с ахронией. То есть временные границы в исследуемом произведении активно обыгрываются и переосмысливаются.

Использование ретроспективной композиции в романе «Батырай» выполняет важную нарративную функцию, направляя читательское восприятие на ключевые сюжетные элементы. Данный художественный прием способствует созданию устойчивых структурных связей между различными сегментами повествования. В результате формируется сложная система корреляций между событиями и фактографическими компонентами художественного целого, что обеспечивает целостность восприятия литературного произведения. Воспоминания поэта дают возможность по-новому взглянуть на данные, представленные в настоящем, и по-другому осмыслить их в других обстоятельствах, обнаружив связи и последствия, которые ранее могли ускользнуть от внимания. Также они добавляют новую информацию в текст, чтобы читатель мог узнать новые факты, связанные с прошлым, чтобы предвосхитить развитие дальнейшего повествования. Х. Алиев использует ретроспекцию как фундаментальный элемент сюжета.

Вот, Батырай возвращается мыслями в детство, которое воспринимается им сквозь годы как «самое счастливое», «легкое и быстрое», как движения синички. Его отличало от других ровесников то, что «он смотрел на мир удивленными глазами» [Алиев, 1994: 91]. Это по-детски свежее восприятие окружающей действительности сохранилось в Батырае до зрелых лет, хотя детство и ушло так быстро, «будто он проскакал по нему на жеребенке» [Алиев, 1994: 91]. Благодаря своим воспоминаниям, которые помогают многое переосмыслить и выявить важные причинно-следственные связи между явлениями разных временных и пространственных «калибров», поэт приходит к важному выводу: «…Оказывается, весь мир, Вселенная, человек и природа – все переплетено: везде и во всем рождение, жизнь, смерть...» [Алиев, 1994: 91].

Проведенный анализ позволяет констатировать, что ретроспекция представляет собой форму репрезентации ключевых смысловых элементов: в

сознании Батырая реконструируются образы детского периода. Этот композиционный прием служит порой преднамеренному замедлению темпорального развития сюжета, становясь стратегически выверенной паузой внутри непрерывного повествования. Эта пауза создает рефлексивное пространство, в котором часто происходят переинтерпретация и переоценка пережитого. Фундаментальная значимость ретроспекции как нарративного инструмента дополнительно раскрывается через её способность к темпоральной интеграции – синтезу разноуровневых временных пластов внутри художественного целого [Лапина: https://moluch.ru/archive/530/116933]. Таким образом, ретроспекция в тексте становится мощным аналитическим инструментом, объединяющим время в единую структуру повествования.

Память предстает в романе Х. Алиева как категория, которая стирает преграды на пути у времени и пространства. Воспоминания вкрапляются в текущую жизнь Батырая, перемешиваются с ней; они настолько реальны для героя, что ощущение разделенности прошлого, настоящего и будущего почти стирается. Годы прошли, и одни события предавались забвению, другие же отпечатывались в памяти, «заставляя сожалеть о содеянном… но были и воспоминания, которые радовали сердце» [Алиев, 1994: 271].

После переселения в Аямахи прошло семнадцать лет, но они были настолько насыщены воспоминаниями, событиями и памятными встречами, что их, по ощущениям Батырая, невозможно было бы уложить и в сотню лет. Вместе с тем ни один день в прошлом не был им забыт: «Это были трудные дни, наполненные страданиями, печалями и бедами» [Алиев, 1994: 271]. Болезненные удары прошлых лет навсегда остались в памяти поэта. Вспоминая былое, Батырай с грустью сознавал, что «ни одного дня спокойно прожить было бы невозможно ни у родного очага, ни где бы то ни было на огромной земле...» [Алиев, 1994: 270].

Даже любовь к Бахтикай осталась позади как исчерпавшее себя переживание, хотя и оставила неизгладимый след в сердце. Как говорит Бахтикай, без прошлого не будет у Батырая ни настоящего, ни будущего, ни радости, ни

счастья. Сулейман же, рассуждая о возможности иного пути для своего брата, призывает все-таки не сожалеть о прошедшем – о сделанном когда-то выборе; постоянно оглядываться назад – значит не жить в настоящем, зависнув в каком-то пограничном состоянии – «между небом и землей», то есть ни здесь, ни там. Потому наряду с частыми воспоминаниями у героев присутствует порой и желание забыть о прошлом, об окружающем мире, то есть обнулиться, чтобы начать все сначала.

Батырай под конец жизни перенес самые страшные потери: в воде Терека утонул брат Сулейман, всегда служивший ему верной опорой и непререкаемым авторитетом; распалась семья дочери Патимы из-за того, что она пела, работая в поле, то есть якобы пошла по следам своего «неблагонадежного» отца; враги чем-то напоили сына Магомеда, от чего он сошел с ума; самого Батырая повсюду преследовало оскорбительное прозвище «нищий певец». Батырай стал верить, что все случившееся с ним и с его родными – наказание от Всевышнего, которого он разгневал своими песнями. В конце повествования мы видим его сломленным и несчастным.

К старости у Батырая накопилось столько душевных ран, что он почти полностью ушел в себя: внешнее изгнание (из родных Урахи в Аямахи) приняло форму самосаботажа – поэт отгородился от всех в своем внутреннем пространстве. События повседневные интересовали его все меньше: самое глобальное происходило внутри. Чем больше Батырай беседовал сам с собой, тем меньше он поддерживал связи с внешим миром. Его восклицания при этом – «Ай аман!», «Ах, проклятый этот мир!» – свидетельство невеселых философских размышлений, свойственных финалу жизни.

Единственными «собеседниками» поэта стали лес, река, родник и т. п.: только извечные природные явления могли дать ему ответы на его неразрешимые вопросы. Только окружающие пейзажи, пусть и наблюдаемые поэтом изо дня в день, из года в год, совсем ему не наскучили, но, напротив, продолжали радовать. Батырай объясняет это так: «Все это окружает меня с колыбели... все это родное и близкое... Родная природа как мать всего сущего на земле успокаивает, лечит

душу, бодрит тело, возвращая силы...» [Алиев, 1994: 292]. Наблюдение за животными успокаивало певца: он обнаруживал в них характеры и повадки, похожие на человеческие.

Финал романа маркирован символическим возвращением к исходному хронотопу – встречей героя с рассветом, аналогичной начальной сцене повествования. Но эта кольцевая композиция приобретает принципиально иную семантику, знаменуя собой концепт «начала завершения». Образ «тишины, объявшей Вселенную» создает пространство для экзистенциальной рефлексии персонажа, направленной на подведение итогов пройденного пути. На закате своего существования Батырай в своих рассуждениях выходит за рамки личного опыта и обращается к судьбе человечества в целом. С присущей художественному сознанию проницательностью он проецирует эсхатологическую перспективу, предвидя эпоху социального распада, когда братские узы переродятся во враждебные, а родительство утратит свой сакральный статус в межпоколенческих отношениях. Ведь «покалечены и больны честь и совесть, мораль и нравы, а лечить их нечем» [Алиев, 1994: 233]. Люди своим безнравственным поведением сами приближают Судный день; время не властно над пороком: «Не только за семь, и за семьдесят лет не переменится злое сердце!» [Алиев, 1994: 216]; «Время любви и песен и добрых человеческих чувств ушло безвозвратно» [Алиев, 1994: 218].

Самым большим сожалением для Батырая стало сознание, что прожитое уже не изменить: «…Жизнь могла бы быть другой, можно было прожить ее с толком, меньше допускать в прошлом ошибок... И теперь бы не думал, что все зря» [Алиев, 1994: 275]. В последние дни своего пребывания на этом свете Батырай подводит итоги своему жизненному и творческому пути, перебирает ассоциации между песнями и явлениями окружающего пространства, соотнося мир земной и мир небесный. В эту «осень жизни», в пору увядания певца, мы наблюдаем спад эмоционального настроя и нарастание мотивов опустошенности. Последний хронотоп – это смертный одр, последнее пристанище, возле которого умирающий видит двух своих любимых женщин. Вместе с Батыраем уходит

целый мир, который он вмещал в себя, проносятся картины его жизни, и обстряется сожаление обо всем, что придется скоро оставить.

Последний монолог поэта насыщен символическими хронотопами и аллегориями: это и образ загробного мира, где все когда-то неравные будут равны, а вместо жизни – вечный сон, то есть остановка; это образ оглохшего после ухода певца мира (опять-таки остановка, пустота, ничто), а также образы упущенных возможностей и нереализованных желаний.

«Вот и я ухожу в Зулмат... в страну, где нет ни правых, ни кривых, где торжествует справедливость, где нет ни кадия, ни юзбаши, ни штрафов, где вечный сон. Я спел все, что мог. Надо бы спеть и последнюю песню, но никто меня не услышит... Мир оглох. Сокола голодным оставили, а черные вороны мясо съели. У стойла скакун некормленый, а овес сжевали ишаки... Этот мир измучил тебя, Урахинский Батырай. Устали ноги, которые были легки, как у коня трехлетки, тело, некогда стройное, как тополь, поникло, как дерево под снегом, язык отяжелел, голова поседела, как куст полыни зимой... О, как хотел Батырай спеть обо всем этом!» [Алиев, 1994: 286.]

Значительное место в повествовании занимают сновидения, а также притчи.

В рамках локального фольклорного нарратива представлен сюжет о предшественнике кузнеца Рамазана Магаде, вступившем в брак с хозяйкой Железной горы Цаабе и инициировавшем кузнечное ремесло. Концепцию данного мифа можно объяснить так: несмотря на конечную природу всего сущего, предполагающую неизбежный упадок, внутренняя духовная энергия, творчество обладают трансцендентной способностью к преодолению временных границ. Эта витальная сила превращает утилитарное ремесло в подлинное искусство посредством сакрализации материальной практики. Итог таков: «Огонь душу человеческую согревает...» [Алиев, 1994: 27]. Огонь здесь выступает традиционным символом творческого вдохновения, преображающего всё, к чему прикасается человек.

Другая легенда – о предке Лахмана, игравшем на волшебном чунгуре настолько виртуозно, что под влиянием его чудесных мелодий проходили любые

болезни, преображалась природа. Батырай, как такой же талантливый музыкант, предстает в качестве продолжателя традиции, но, к сожалению, остается недооцененным своими современниками.

Имеет место и легенда о Камалуле Башире, чья необыкновенная красота погубила его и его односельчан, не сумевших оценить эту красоту как дар небес, в результате чего село вымерло. Наконец, легенда о битве за Урахи повествует о подвиге женщин, спасших родное село вопреки завету мужчин сдаться обстоятельствам – покончить жизнь самоубийствам в случае очевидного поражения.

Лейтмотивом этих притч является драма людей, не оцененных по достоинству своим окружением. Легендарное время, отраженное в этих вставках, продолжается и в событиях XIX века: эта эпоха также обретает «ореол легендарности» благодаря личностям, подобным Батыраю. Неписаные законы чести, как показывают упомянутые притчи, были заложены в Даргинии еще в давние времена. Эти правила морали и достоинства, хотя и отличают ее жителей, но вместе с тем являются общечеловеческими.

Перечисленные притчи, как и обычаи, культура, менталитет и т. д., составляют национальную картину мира того или иного народа. Всякая картина мира «…отражает мир человека в его национально-специфических вариантах» [Арутюнова, 1990: 87]. Е.С. Кубрякова определяет ее как «исходный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека… субъективный образ объективной реальности» [Кубрякова, 1998: 48].

Х. Алиев достоверно передает этнокультурный фон урахинцев на определенном хронологическом отрезке. Национальная уникальность, мировосприятие, эстетические и этические нормы, которые сформированы благодаря вековым традициям, культуре, мифопоэтике, религии, послужили для даргинского писателя идейной основой его романа. Автор с их помощью придал изображаемому эпическому пространству особый национально-эстетический колорит, показал жизненную философию своего народа. Всё перечисленное послужило ему средством «стилизации текста и конструктивным способом

организации сюжетно-композиционной системы, выразило национальное в тесной взаимосвязи с индивидуальным и общечеловеческим» [Антонова, Голяков, Мишанин, 2017: 9].

Например, в романе воссоздано такое народное действо, как жуллак, которое проводилось в середине осени, когда урожай конопли был убран и заготовливались волокна. Особенность этого праздника в том, что она отражает творческие способности народа: девушки в процессе работы поют, на ходу сочиняя песни. Причем каждая песенка-частушка содержит меткое замечание ее создательницы относительно какой-то броской, самобытной черты внешности или характера того, кто является главным объектом изображения. Всякая новость могла послужить поводом для сочинения мелодий, и облачалось это все в шутливую, сатирическую форму. Так что жуллак в полной мере демонстрирует народные таланты и взаимоотношения внутри сельского сообщества, освещает самых ярких его представителей, выстраивая целую галерею колоритных народных типажей.

Жизнь в традиционном, патриархальном обществе заставляет даже свободолюбивого Батырая подчиняться своим порядкам. Именно обычаи развели его и Бахтикай: социально-культурный уклад с присущими ему традиционными нормами, родоплеменными связями и семейными институтами предопределил жизненный путь этого героя. В результате он был вынужден действовать в рамках поведенческих паттернов, предписываемых ему как представителю горской этнокультурной общности и носителю мусульманской идентичности [Алиев, 1994: 47]. Это противоречие между верностью традициям и врожденной независимостью мучали певца и даже мешали ему творить, так как главным условием появления на свет песен для Батырая всегда была исключительно свобода. Омар, будучи очень консервативным по своей натуре, прекрасно понимал, что часто и он сам находился под влиянием надуманных «неписаных» горских законов, согласно которым мужчина должен скрывать свои чувства, проявляя суровый характер и железную волю. «Нежности, любовные вздохи есть слабость, не достойная горца» [Алиев, 1994: 140].

Можно констатировать, что Х. Алиеву национальные обряды и обычаи помогли достоверно воспроизвести историческую действительность. Введение обрядов и традиций в художественный текст во многом сыграло роль кальки социально-экономических условий жизни дагестанского общества, отражая традиции обрядности и позволяя читателю понять сущность изображенного этапа социально-политического, культурного развития. Традиции, в понимании Х. Алиева, – это всегда присутствие прошлого в настоящем и крепкая основа будущего.

Борьбу традиций и новаторства, прошлого и настоящего мы видим на примере спора Батырая и кадия Гасанали о религии, женщинах, песнях. Даже закоренелый пуританин Гасанали видит в своем оппоненте не просто отдельного человека, а целый мир, траженный и закрепленный в его песнях, то есть целую вселенную, живущую по своим законам. Примечательно, что оба дискутирующих подспудно понимают принципиальную неразрешимость поднимаемых ими вопросов; спор этот начался еще задолго до них и вряд ли когда-нибудь завершится.

Противостояние разных жизненных позиций вечно: это двигатель прогресса, который лежит в основе, в том числе и всей природы. Именно противоречия создают тот баланс, который и есть суть Вечности: «Природа – да будет она вечной и неиссякаемой! – отпустила живому миру всего поровну, сохраняя равновесие, без которого мир давно был бы ввергнут в хаос» [Алиев, 1994: 271]. «Всему есть начало и конец» [Алиев, 1994: 43], – так считает Бахтикай и одновременно клянется, что «готова помнить и ждать не двадцать, не сто лет, а вечность…» [Алиев, 1994: 267], а ее раненное любовью «сердце будет кровоточить вечно» [Алиев, 1994: 144].

Вообще, в изучаемом романе у вечности есть «свое имя», и имя это – Бахтикай. С ней связаны размышления героя относительно конечности всех земных привязанностей, и в то же время любовь к ней проходит через все повествование, через всю жизнь Батырая и обретает метафизическую форму в виде вечного двойника поэта, его второго «я». Образ любимой женщины

проступает сквозь воду родника, и Батырай готов следовать по пути от этого источника до стана «хоть всю жизнь, только бы слышать дорогой голос» [Алиев, 1994: 132]. В разговоре с ним голос Бахтикай часто повторяет «всегда», постоянно соотносит мысли и поступки поэта с вечностью:

«– Я никогда не угасну и не исчезну, я всегда в тебе. Ты сам избрал меня из всех других, когда просеивал через золотое сито своих мыслей и дум, когда отметал прочь имена, с которыми связаны сплетни, клевета, грязь, обман... Осталась я. И впредь я всегда буду с тобой и в тебе. Буду помогать тебе сочинять стихи – да-да, не удивляйся! – отбирать для них самое лучшее, любимое народом» [Алиев, 1994: 132].

Итак, время в романе «Батырай» «закрытое», замкнутое в себе, «совершающееся только в пределах сюжета, не связанного с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим» [Лихачев, 1979: 214]. Кроме того, здесь очевидна связь времени с проблемой вневременного, вечного. Отсюда, например, образ троесплетения, символизирующий связь разных явлений и людей. Батырай констатирует, что поднимаемые в его песнях проблемы – вечные: «Во все времена пытались запрещать самое лучшее, избранное, непохожее на все остальное, непокорное, обличающее зло, запрещали то, что являлось в мир, чтобы радовать человека» [Алиев, 1994: 135]. Но спасением для поэта стало троесплетение (сам Батырай, Аминат, чунгур): чунгур для него – «вечный спутник», а в троесплетении «умещается весь остальной мир» [Алиев, 1994: 135]. Как видим, уроженец маленького Урахи оперирует такими глобальными хронотопами, как вечность и весь мир.

Песня – душа всего на свете, как определяет Батырай, предсказывая им долгую судьбу, в отличие от его собственной. Он воспринимает свое повседневное существование как нечто совершенно незначительное по сравнению с исторической значимостью его поэтического наследия [Алиев, 1994: 145]. Батырай уверен, что народная традиция сохранит его песни, обогатившие в свое время различные ритуальные практики (свадебные, торжественные и

праздничные церемонии). Можно констатировать наличие оппозиции между биологическим и культурным существованием: физическая смертность Батырая как индивида контрастирует с бессмертием его художественного наследия. Бахтикай очень высоко отзывается о творческой миссии поэта: она утверждает, что временные социальные иерархии (представленные юзбаши и кадием, например) уступают духовному авторитету художника, обладающего властью над человеческим сознанием и эмоциями через музыкально-поэтическое творчество [Алиев, 1994: 232].

Много места в романе занимают рассуждения разных героев о времени и любви. Так, Омар в качестве сравнения подбирает ассоциации среди разных хронотопов: счастливую любовь он сравнивает с горным потоком на плоскости, который со временем становится спокойнее и нежнее. Несчастливая же любовь «со временем становится сильнее, острее, жгучее... Ее пламя не остудить и дыханию смерти!» [Алиев, 1994: 238]. В земном мире любовь и «чтобы навсегда» – крайне редкое явление, хотя в мире духовном все наоборот: «Пока душа жива, будет и любовь» [Алиев, 1994: 238]. Омар очень образно формулирует хронотоп Поэта: «Ты… сумел в кромешной тьме нынешнего мира открыть Каабу любви, стать лицом к ней...» [Алиев, 1994: 238]. Отец Батырая тоже признается в вечной молитве в честь женщины, называя ее хранительницей настоящих и будущих жизней, то есть, по сути, истоком всего сущего – божественным началом. По его мнению, женщина раскрывается наиболее полно в пору беременности и материнства, когда проявляются ее созидающее начало и лучшие качества – самоотверженность и заботливость.

6.3. Топос творчества в художественной системе прозы Х. Алиева

Хронотоп встречи реализуется в романе «Батырай» в различных вариациях и контекстах.

Жизненная встреча, которая повлияет на все дальнейшие события, на судьбу героев в целом, одномоментно меняя привычный ход жизни, происходит в

романе Х. Алиева в самом начале повествования, когда в лесу сталкиваются Батырай и Бахтикай. Повторная встреча происходит у этих героев спустя время и позволяет сравнить обстоятельства и испытанные эмоции в результате встречи прошлой и настоящей. Прошли дни, недели, затем и месяц, но новой встречи так и не случилось. Мысль о том, что их свидание в лесу было лишь игрой случая, все прочнее завладевала Батыраем. Иногда он даже сомневался, действительно ли их объятия были наяву? Однако стоило ему вспомнить, как он прижимал Бахтикай к себе, он снова начинал грезить о новом свидании [Алиев, 1994: 10]. Конечно же, первая встреча была неожиданной для обоих, а все последующие – ожидаемыми и желанными. И, кажется, чем более случайной она была, тем более непредсказуемыми являются ее последствия. К разряду жизненных можно отнести, конечно, и встречу Батырая и Аминат на празднике жуллак, а также встречу охотника Килыча и русской красавицы Марии.

Килыч оглядывается назад и удивляется, что раньше все его существование, даже сны были ограничены лесом и животными, только охотничьими заботами: ничего другого для него не существовало. Но при совершенно банальных обстоятельствах случилась судьбоносная, как оказалось, встреча с Марией, и разом вся жизнь простого горца поделилась на «до» и «после». Все прежнее потеряло смысл: «днем и ночью, всегда и везде», то есть заполнив собой все время и пространство вокруг, его стал преследовать образ любимой. Жизнь вдруг раскрылась ему во всем своем богатстве и разнообразии: «И мир он увидел другим, он стал богаче, звучнее, красочнее...» [Алиев, 1994: 254.] Одна короткая встреча, а затем и все последующие изменили Килыча настолько, что он сам просто не поверил бы некоторое время назад. Его взгляды настолько расширились, что, размышляя о прежней своей жизни, он удивлялся ее простоте и бедности.

«Мотивы встречи – расставания (разлуки), потери – обретения, поиска – нахождения, узнавания – неузнавания» [Бахтин, 1975: 145] и др. являются составными элементами сюжета изучаемого романа. Такие типы мотивов, согласно учению М.М. Бахтина, по своей природе хронотопичны. Даже в

отрицательном значении этого хронотопа, когда герои «не встретились» (вспомним, как Батырай не встретился, разминулся с Бахтикай, приезжавшей на какое-то время в Урахи, пока его там не было), «разошлись» (мучительная многолетняя разлука двух влюбленных, когда Бахтикай уезжает в Аямахи), сохраняется хронотопичность этого образа, по утверждению М.М. Бахтина [Бахтин, 1975: 145]. Это тот случай, когда «один или другой член хронотопа дается с отрицательным знаком: не встретились, потому что не попали в данное место в одно и то же время, или в одно и то же время находились в разных местах» [Бахтин, 1975: 147].

Мотив встречи является основополагающим элементом сюжета исследуемого произведения. Он также выполняет композиционные функции: служит завязкой романа Х. Алиева (первая встреча Батырая и Бахтикай в урахинском лесу), кульминацией (встреча Батырая и Бахтикай спустя годы уже в Аямахи), а также развязкой (последняя встреча этих героев перед смертью поэта) сюжета.

Единственным способом преодолеть разлуку становится песня: посвящая свои стихи любимой и исполняя их под музыкальное сопровождение своего чунгура, Батырай таким образом каждый раз символически вновь и вновь в пространстве своего творчества встречается с любимой женщиной. Недаром ее «чудо-голос» нашептывает ему, как всегда в минуты уединения: «Я здесь, рядом с тобой... Я – твоя песня... песня об этих красотах... И так – с каждой новой песней – я возвращаюсь к тебе!” “Каждая песнь – это встреча с тобой?” “Да!”» [Алиев, 1994: 208.]

Последнее свидание Батырая и Бахтикай завершается для них вечной разлукой. Поездка поэта за пределы села становится предтечей, репетицией предстоящего бесконечного путешествия, в которое пускается каждый человек, прежде чем отправиться туда, откуда нет возврата. Бахтикай отрицает возможность прощания с любимым даже после смерти: «Нельзя нам разлучаться ни здесь, ни там…» [Алиев, 1994: 285].

Это расставание становится «завершением нескончаемой, испепеляющей и сладостной любви», а также превращается в «какую-то трагедию чувств, страшное откровение, за которым – н-и-ч-т-о, зияющая пустота, бездонная пропасть, куда должны провалиться отлюбившая душа и отгоревшее сердце» [Алиев, 1994: 290]. Для певца это абсолютный конец, потому возникает хронотоп пустоты, ничто – тотального отсутствия, провала, внешним олицетворением которого становится трещина в доме Батырая после внезапного землетрясения: она показалась ему сродни той трещине, которая пролегла в его сердце. То, что последние объятья с любимой совпадают с землетрясением в горах, тоже символично: сама природа содрогается в преддверии вечной разлуки с поэтом, который всегда воспевал ее крас***о***ты.

Таким образом, мотив встречи в романе «Батырай» становится сюжетообразующим, принимая форму не только ожидания встреч влюбленных, но и неизбежной разлуки, которая сопровождает героев на протяжении всей их жизни, отравляя все радостные часы пребывания вместе. Также этот мотив выполняет композиционные функции.

Эпиграф к первой части романа «Батырай» имеет сходство с традиционным фольклорным зачином: «Говорят, первый поэт на Земле родился в горах. Истину говорят. Ибо, глядя с вершины на окрестные дали, на распахнувшийся вдруг мир, невозможно не запеть песню» [Алиев, 1994: 5]. В приведенной цитате автор ссылается на неопределенный источник («говорят») и создает таким образом имитацию «общего места», одновременно подтверждая сказанное как непреложную истину («Истину говорят» [Алиев, 1994: 7]). Эта фраза указывает не только на традиционный дагестанский топос гор, но и позицию «верха», взгляда сверху вниз. Творчество, в интерпретации Х. Алиева, занимает позицию «над», принадлежа горним пространствам, откуда открывается нечто, недоступное в горизонтальных проекциях. Такое «месторасположение» дарит возможность остранения/абстрагирования, широту кругозора, близость к божественному и в то же время сопутствует одиночеству избранности.

Начало романа – восход в горах, восхищающий своеобразием и неповторимостью красок; горы на заре навсегда становятся для автора эталонным образом природного нерукотворного совершенства. Автор отмечает, что первозданная, не тронутая человеческим воздействием природная эстетика оказывает ничем не сравнимое психофизиологическое воздействие, вызывая состояние, близкое к эйфории. Подобный эстетический опыт позиционируется как уникальный и не имеющий аналогов, производящий глубокое эмоциональное воздействие и стимулирующий ментальную активность. Впоследствии все эстетические впечатления автор невольно сопоставляет с первоначальным впечатлением, произведённым на него созерцанием гор на рассвете [Алиев, 1994: 5].

Топос гор в дагестанской литературе всегда был тесно связан с любовной темой. С высоких скал бросались горянки из-за несчастной любви или во избежание бесчестия. В романе Х. Алиева мы видим продолжение этих традиционных мотивов: в притче о нападении на Урахи мужчины велят своим женщинам броситься в пропасть в случае нападения врага; влюбленная Зайнаб грозится сделать то же самое, признавшись Батыраю в любви и осознавая ее безответность.

Вся жизнь урахинцев, как и остальных горцев, проходит в окружении скал. Закономерен вопрос, которым задается поэт: просторен ли мир для большинства его земляков, если вся их жизнь проходит в привычном кругу, среди вот этих гор? «Они больше ничего не видят, ничего не знают. И начало здесь, и конец…» [Алиев, 1994: 135.] Горы замыкают пространство, защищают, но в то же время ограничивают его, изолируют от всех новых веяний. Топос гор «замыкает» и весь роман в целом, когда возникает в самом финале как символ вечности, вершин человеческого духа.

Горы – всегда «союзники» неба, посланцы земли – небесной выси. А небо, в свою очередь, в мифологии – ключевая часть космоса, абсолютное воплощение верха и член одной из ключевых пространственных оппозиций (верх–низ). Ему свойственны абсолютная удаленность и недоступность, неизменность,

огромность, трансцендентность и непостижимость, величие и превосходство над всем земным. «Небо простерто над всем, все “видит”, отсюда его всеведение; оно внешне по отношению ко всем предметам мира, поэтому оно – “дом” всего мира» [Мифы народов мира, 2006: 206–207].

Закономерно, что песни Батырая, рожденные при взгляде в самую глубину сердца, почти всегда, по контрасту, предстают высоко парящими в небе («И вскоре с крыши Лахмана полетела песня, вначале тихая, робкая, она разрасталась, крепла и разлеталась далеко окрест. … Бахтикай… еще не знала, что в разлуке… будет рождаться и лететь над горами подхваченная сотнями голосов новая песня о любви Батырая...» [Алиев, 1994: 73]; «Песня, сначала тихая, задумчивая, постепенно набирала силу, ей становилось тесно и она, вырвавшись из кузни на простор, летела над крышами Сугурбимахи и чуть приглушенно улетала к ущельям и долинам…» [Алиев, 1994: 95]; «Полилась мелодия, похожая на серебряную птицу; она то парила, свободно поднимаясь, то, сложив крылья, стремительно падала вниз, а потом снова взмывала вверх, завораживая своей музыкой – похожей на эти горы, на эту луну» [Алиев, 1994: 40]; «Когда птица-песня совершила круг над кварталом, Бахтикай со звоном отворила окно» [Алиев, 1994: 40]).

Развернутое сравнение песни с птицей предстает в эпизоде с перепелкой. Автор проводит аналогию между своим творчеством и поведением перепёлки, отмечая, что песня, подобно этой птице, робеет при выходе в публичное пространство из-за окружающих её нормативных ограничений. Несмотря на повторяющиеся попытки автора освободить свое творение с помощью чунгура, оно постоянно сталкивается с препятствиями: подобно тому, как перепёлка запутывается в ежевичных плетях, песня оказывается скованной жизненными трудностями и жёсткими рамками шариата и адатов. По этой причине всякое художественное высказывание поэта приобретает горькую тональность, будучи лишённым возможности свободного выражения и вынужденно оставаясь в пространстве только внутреннего переживания, где оно подобно птице со связанными крыльями [Алиев, 1994: 169].

Принадлежность песни небесному топосу определяет и ее стремление к свободе, как и свободолюбие ее создателя. Бахтикай верно предрекает Батыраю, что он никогда не будет принадлежать кому-либо, влюбляясь во всех прекрасных женщин, иначе не родилось бы в его груди столько прекрасных песен. Бахтикай отмечает: «Твое сердце постоянно тянется к прекрасному полу, не зная постоянства, желая любить всех женщин мира» [Алиев, 1994: 141]. Но этот великий простор, по которому витают крылатые песни даргинского певца, в сущности, есть и великая пустыня, олицетворение одиночества и даже изгойничества. Вот почему наряду с чувством простора и широты Батыраю так знакомо и чувство пустынности.

Земные горизонты, пространства/просторы усиливают вертикальный вектор, устремленность людей, всего живого, песни ввысь: над всем этим покоем и благодатью «легким облаком» плывет и песня жниц, и трели жаворонка, и сердце Батырая, которое «плыло радостное и светлое, устремленное куда-то в пространство, словно вдруг освободившееся от всех тревог, оно приобрело крылья» [Алиев, 1994: 150].

Сопоставление образов, принадлежащих земному и небесному мирам, не раз встречается в повествовании. Так, рассуждая на тему религиозных стихов и мирских, Батырай заявляет, что тулки и песня – как небо и земля, ведь песня как поистине живое существо состоит из плоти и крови («из огня, света и крови» [Алиев, 1994: 189]) и помогает человеку преодолеть печали и тяготы его земного пути. Омар же призывает сына как человека, витающего в облаках, почаще возвращаться на землю, так как подобных ему стыдятся и не считают равным себе. Последнее утверждение справедливо, учитывая, что художник априори не может быть равным обывателям, не может находиться с ними в одной плоскости.

Кузница сугурбимахинца Рамазана, как и горы (сама кузня стоит под горой), становится творческой лабораторией, согретой огнем человеческой души, пылом сердца. Традиционные ориентиры пространства (дом, порог и др.), как известно, являются определяющими в литературно-художественной модели мира. Конкретное вмещает в себя всеобщее, в маленьком месте сосредотачиваются все

представления о мире. Это очевидно и на примере кузницы Рамазана, которая считалась почти легендарной: рассказы о ней передавались из поколения в поколение, воплощая тему преемственности в этом произведении. Здесь собирались обменяться новостями, которых в замкнутом пространстве горного аула было совсем немного. Новости попадали в Урахи, как правило, только из «внешнего мира» – вместе с путниками: недаром кузня стояла у дороги, где ее было «ни обойти, ни объехать» [Алиев, 1994: 23]. Путники, гости традиционно почитались на Кавказе, имея статус почти что «посланцев Аллаха» [Алиев, 1994: 23]. Схожий характер имеет и сакля Лахмана, где так же по вечерам собиралась компания молодых людей. Лахман был целым кладезем необыкновенных историй и занимательных случаев. Как и Рамазан, он был человеком легендарной судьбы: воевал в отрядах Шамиля и к тому же виртуозно играл на чунгуре. Потеря пальцев на руке лишила его возможности музицировать и дальше.

Пожалуй, одним из самых частых хронотопов в романе Х. Алиева является мир – образ предельно широкий и многозначный.

Один из священнослужителей вопреки мнению большинства таких же представителей духовенства называет Землю раем: «Если бы люди знали, что этот мир и есть рай!» [Алиев, 1994: 241]. Вместе с тем этот мир амбивалентен: здесь «все переменчиво и рядом с добром живет худо» [Алиев, 1994: 12]. О неоднозначности этого мира, где все вывернуто наизнанку и спутаны нравственные ориентиры, понятия добра и зла, рассуждает Омар: «Как знать, может, мир перевернулся – говорят же, что он вращается – и горы поменялись местами с морями: реки потекли обратно, вершины опрокинулись вниз... Разве можно понять сей мир...» [Алиев, 1994: 205]. Бахтикай же считает мир «чудным», когда находится наедине со своим любимым, «и все, что вокруг – весь мир, принадлежит им» [Алиев, 1994: 17].

В зависимости от душевного состояния героев мир представляется им то тесным, то просторным. Так, например, Батырай констатирует, что мир велик, но он становится тесным, когда входит в его сердце («Куда деваться, что делать, как жить?.. Такой простор вокруг, но душе моей тесно, и мысли мои не умещаются в

этом мире!..» [Алиев, 1994: 148]). Мечта Батырая, как он сам это формулирует, – «чтобы мир стал хоть немного просторнее» [Алиев, 1994: 78], а чувства его – о женщине в этом просторном мире, для которой он пока тесен, как могильный склеп.

Когнитивный и эмоциональный диапазон восприятия мира Батыраем значительно расширился и обогатился под влиянием его любви к Аминат. Его фантазии и устремления преодолели географические границы урахинской территории, которая оказалась недостаточно обширной для вмещения метафизических масштабов его поэтического сознания. Аналогичный феномен психологического расширения и просветления наблюдается и у влюбленной Зайнаб, которая отмечает, что при восприятии песенного творчества Батырая её субъективный мир, ранее воспринимавшийся как ограниченный и лишенный перспективы, вдруг заиграл новыми красками и смыслами [Алиев, 1994: 58].

Согласно концепции Батырая, универсум представляет собой источник и субстанцию музыкальных гармоний, что определяет роль поэта как медиатора этих высоких вибраций. Все природные феномены – родники, речные потоки, ветра – обладают сонологической природой. Не будь песни, космос утратил бы свою семантическую наполненность. «Без песни мир был бы пуст, нем и глух. Безрадостным он был бы для тех, кто его населяет!» [Алиев, 1994: 190.] Когда певец брался за свой чунгур, тогда весь мир подчинялся его творческой фантазии: «Весь мир олицетворяли три вещи: песня, певец и чунгур. Этот преображенный мир то смеялся, то плакал, то сходил с ума...» [Алиев, 1994: 73].

В книге Х. Алиева образ Родины, как и мира в целом, «строится по законам романтического двоемирия. Один Дагестан существует в воображении рассказчика, другой – в реальности, как у всякого романтика, эта реальная действительность, увиденная сквозь призму идеала, предстает несоответствующей этому идеалу и потому часто отвергается и заменяется другой – воображаемой» [Магомедова, 2014: 257]. В романе пространство превращается в некое метафизическое понятие, потому звучит мысль о наличии двух миров, «вращающихся вокруг одной оси» [Алиев, 1994: 137]: это мир, созданный

Аллахам, и мир человеческого воображения и мечты. «И если мир, созданный Аллахом, един, то мирам, рожденным человеческим воображением, нет числа…» [Алиев, 1994: 137]. Благодаря последним маленький аул Аямахи обретает широкую славу («Отныне о маленьком ауле будет знать большой мир!» [Алиев, 1994: 350]).

Роман «Батырай» – яркий пример разного соотношения двух уровней художественного пространства – поверхностного и глубинного. На поверхностном (объективном) разворачиваются события, а на глубинном (субъективном) происходит переосмысление происходящего (его основа – эмоции, поэтому оно более динамично и многомерно). В настоящем произведении мало событий как таковых (встреча Батырая с Бахтикай, женитьба на Аминат, смерть Омара и Сулеймана, переезд в Аямахи): в основе сюжета здесь развитие поэтической мысли и внутренних переживаний героев, «поток сознания».

Привычным для главного героя Х. Алиева было удаляться от всех «по тропе воображения» и беседовать с самим собой, в результате чего получались почти полноценные диалоги, наполненные и философскими размышлениями, и принципиальными спорами, и бытом, и заботами. Благодаря своему творческому воображению и способности улавливать в реальном мире черты ирреального Батырай наполняет повседневность метафизическим содержанием. Очевиден приоритет для творца духовного пространства над материальным, потому столь пристальное внимание обращено именно к его сложным психическим процессам («Мысли бродили, рождая образы, слова, волнуя сердца, а взгляд-мысль постепенно утратил очертания реального мира, все глубже проникал в собственную душу» [Алиев, 1994: 143]).

Сон в этом произведении – один из вариантов «другого» мира: в его пределах происходит переход от ирреального времени-пространства к реальному и, наоборот. Так, Батыраю снятся преследователи, от которых он пытается укрыться на вершине горы. Затравленный поэт превращается во сне в загнанного волка, окруженного плотным кольцом охотников, среди которых самым

страшным представляется пастух, оберегающий свою паству от вольных песен [Алиев, 1994: 192].

Пастух здесь, конечно, олицетворяет духовенство. Батырай практически всю жизнь боролся с этой категорией людей, остаивая свое право на творчество и любовь к «этому» миру. Кадий и его сторонники проповедуют исламские ценности, воплощенные в тулках – произведениях религиозного характера. Но тулки, по мнению Батырая, обессиливают человека, лишают его воли, внушают мысль о преступности всех прелестей жизни и готовят к загробному существованию: «Тулки отнимают у человека последние силы, говорят ему: оставь мысли о мире, о любви и готовься на тот свет...» [Алиев, 1994: 103.] Таким образом, религия, по убеждению поэта, лишает человека света и радостей мира.

У кадия иное представление о счастье: якобы человек должен всю свою жизнь провести в молитвах Создателю в надежде на рай на том свете. Батырай высказывает крамольное, даже кощунственное для своей среды и для своего времени мнение, что после смерти тела душа не отправляется в рай или ад, а находит свое продолжение в каком-нибудь из явлений природы. «Неужели ради рая, который религия обещает ему после смерти, человек должен мучиться и страдать всю свою жизнь?» [Алиев, 1994: 119] – восклицает певец, рискуя навлечь на себя праведный гнев большинства своих земляков.

Одним из самых кульминационных в повествовании становится, как это ни парадоксально, именно сон – сон об имаме Шамиле. Имам сокрушался, что на смену той свободе, что была дана человеку от рождения, пришел ее суррагат, который выдают только с позволения сардаров царя и только частями, в виде милостыни. Это совсем не та свобода, за которую бился Шамиль. Последние слова имама, обращенные к Батыраю, очень значимы для понимания основной идеи этого романа: «Я тебя тоже считаю участником моего газавата, Урахинский Батырай!.. Видимо, наша доля не может быть другой. Ведь и тебе нелегко, Урахинский Батырай, как имаму. Имаму души. Я имам ислама, ты – совести и чести... Прощай!» [Алиев, 1994: 193].

Самое мистическое приключение Батырай переживает, глядя в зеркало родника. Здесь он максимально приближается к «зазеркалью» – иной реальности, куда всегда стремился душой и мыслями. Именно здесь, у водной глади, он всем своим существом чувствовал «рождение чего-то тайного, какие-то новые силы наполняли его тело, предчувствие встречи с чем-то еще неизведанным тревожило его сердце» [Алиев, 1994: 127]. Батырай испытывает состояние, близкое к сновидению, потому даже оглядывается по сторонам, пытаясь убедиться, что видит реальный мир. Это ожидание встречи с невидимым и неведомым, чтобы узнать то, чего никогда не узнают другие. Волшебным образом Батырай начинает слышать рядом голоса живых и мертвых, которых он когда-либо встречал в жизни, общался с ними; ему открываются «ясновидение» и «яснослышание». С одной стороны, это некая сверхспособность очень чувствительной натуры, с другой – уход от реальности в мир своей души: «Теперь он будет, кажется, когда действительность становится невыносимой, уходить в беседу с самим собой, обращаясь к собственной душе» [Алиев, 1994: 128]. То есть все эти якобы посторонние голоса в голове Батырая – всего лишь его субличности, способные открывать ему мир с самых разных сторон и с позиций разных времен – прошлого и будущего:

«Душа полнилась все новыми чувствами и ощущениями, открывая Батыраю неведомые дотоле миры, где жили мудрые советчики, гениальные сказители, которые вдохновенно открывали ему тайны миров, а также причины и следствия простых человеческих поступков…

Самым удивительным было то, что знакомые голоса могли предсказывать и рассказывать о завтрашнем дне, сообщать о предстоящих событиях, встречах. Он жил теперь как бы в трех измерениях одновременно: в прошлом, настоящем, будущем. «И песни всех трех времен были разными: песни открытия и узнавания мира, песни радости бытия, песни как слава смерти» [Алиев, 1994: 128].

Неслучайно в исследуемом романе несколько раз повторяется словосочетание «зеркало родника». Известно, что с зеркалом связано много преданий и поверий, это одно из самых часто используемых магических

предметов. Его свойство, как и свойство литературы, – правдиво отражать жизнь. Зеркало – это, в традиционном представлении, граница между мирами; в него смотрятся, ожидая правды и попадая при этом часто в самообман. Батыраю водная гладь дарит возможность встретиться с самим собой как с другом, то есть столкнуться со своим вторым «я», ведь считалось, что в зеркале отражается душа человека. Зеркала, как верили люди, знают будущее, с чем связано большое число гаданий, обрядов и предрассудков. Возможно, поэтому Батырай начинает слышать предсказания у родника, произносимые таинственными голосами.

Зеркало родника в романе Х. Алиева является образом «иного мира», а также символом вечности, так как в нем Батырай прозревает все, что минуло, что есть сейчас и что будет. В художественной антропологии произведения атрибут «зеркала-памяти» приобретает функцию медиатора между имманентным и трансцендентным. Этот механизм объясняет, каким образом Батырай в процессе созерцания водной глади, выполняющей роль увеличительного оптического инструмента, прозревал будущее, вплоть до собственной смерти. Таким образом, родник/зеркало информирует поэта о нём самом, становясь символической дверью из одной реальности в другую. Зеркальный принцип лежит и в основе композиции этого романа: он начинается со встречи Батырая и Бахтикай и завершается опять-таки их встречей, после которой, правда, на этот раз предстоит уже вечная разлука.

Особые свойства приписывались также, к примеру, руслам рек, перекресткам дорог, которые, как считалось, открывали перспективы будущего, содержали знания о его развитии. Схожий мистический смысл имели и речные мысы, так как скрещение линий в них якобы многократно усиливало свойства, присущие водным потокам. Так что в произведении Х. Алиева представлен своего рода магический реализм, когда в повествование органично вплетаются фантастические элементы, которые удачно сосуществуют с планом реальным. Здесь присутствует такой прием магического реализма, как «придание магическому статуса реального, сплав реального и волшебного как наиболее

адекватный способ художественного видения» [Алексеева: https://oaji.net/articles/2017/796-1521189634.pdf] дагестанской истории и культуры.

Магия сюжетной линии, связанной с родником, усилена и тем, что Бахтикай, которую Батырай видит на его дне, предстает в образе русалки – не совсем типичного для дагестанской литературы персонажа. Считается, что русалками становились утопленницы, погибшие неестественной смертью некрещёные девушки, иногда девочки. По мнению В.Я. Проппа, русалка была связана с культом плодородия, духом водоёмов, стихией воды; этот необычный симбиоз рыбы и человека олицетворял связь двух миров – земного и водного, а его способность погружаться на огромные глубины наделял его таинственностью и дополнительными знаниями в сфере, принципиально непознаваемой человеком [Пропп, 1986]. Вместе с тем этот образ имел и довольно зловещий подтекст, так как эти длинноволосые женщины якобы завлекали людей вглубь леса или поля, где способны были защекотать свою жертву насмерть или утопить в воде. Так что зыбкий образ Бахтикай, который видит поэт на дне родника сквозь течение воды/времени, имеет амбивалентное значение: во-первых, это не совсем Бахтикай, а ее тень, фантом; во-вторых, она вестница не только этого мира, но и загробного, несущего даже угрозу жизни, хотя и является хранительницей сокровенных знаний о прошлом, настоящем и будущем.

Описание родника и другие пейзажи в исследуемом романе очень красочные и образные, что соответствует жанру лирической прозы. Также можно говорить о наличии в этом произведении идиллического хронотопа как отражения гармоничной жизни. Недаром Батырай стал первым человеком на урахинской земле, подарившим цветы женщине: только он мог по достоинству оценить два таких прекрасных создания природы, как цветок и женщина. Поэт готов положить к ногам любимой женщины все самое прекрасное, что есть на земле.

Наблюдение за животным и растительным миром помогает Батыраю лучше понять людей: в тех и других он видит взаимное отражение. Поэт замечает, что всякое существо в природе влияет на характер человека, а тот, в свою очередь, «в ярости беспощаден, как зверь, в мечтах устремлен, как птица в полет…» [Алиев,

1994: 207]. Батыраю проще взаимодействовать с деревьями и животными, чем со своим окружением («Наверное, человек – главная загадка природы. Я, вот, сколько песен спел, сколько частушек сочинил, сколько куплетов сложил, а так и не познал до конца людей» [Алиев, 1994: 207]). Возможно, именно по этой причине песни Батырая столь органичны, словно они – часть самой природы.

Природа предстает в этом романе очень одухотворенной, даже идеализированной: она питает душевные и физические силы поэта, вдохновляет его на создание новых шедевров, помогает преодолеть одиночество и является самым верным его спутником на протяжении всего повествования. В этом романе «картины природы, их функционирование определяются в немалой степени спецификой труда, которым заняты персонажи. Земледельческий труд тесно связан с окружающей природой» [Гусейнов, 2018: 338]. Отметим также, что многие события романа «Батырай» происходят под открытым небом, что придает им почти эпический размах, многократно увеличивает степень типизации изображаемого и создает ощущение архетипичности героев и соответствующих ситуаций (сюжет художника и толпы, мужчины и женщины, любовного треугольника и т. д.).

Связь между природными явлениями и человеческим бытием, переживаниями прослеживается в повествовании многократно. Так, Аминат о своем возрасте говорит следующим образом: «Когда серп ударит вот по этой пшенице, мне исполнится семнадцать! – Аминат повела рукой по сторонам, как бы показывая колосящуюся ниву, свидетельницу своего возраста» [Алиев, 1994: 77]. Батырай и Зайнаб, рассуждая о любви, наблюдают романтичный лунный пейзаж, а свидания поэта и его любимой происходят на фоне роскошных картин природы, в которой всё дышит изобилием и плодородием, словно благословляя земную любовь. В таком отношении к природе и человеку отражается авторская философия, триада «человек – труд – природа».

Но самое примечательное, что в этом романе показана связь творящей, созидающей по своей сути природы и произведений Батырая, которые появлялись будто прямо из нее, при ее «непосредственном участии»: «Мелодия рождалась из

шелеста травы, звона косы, ее навевало дуновение ветерка, что спускался со склонов Зиха и Сириса, мелодия широкая, как сама земля, высокая, как небо, песня, вызванная жаждой слова, обращенного ко всей Вселенной!» [Алиев, 1994: 172].

Можно, как следует из всего предыдущего анализа, говорить о наличии в романе «Батырай» нескольких типов пространства. Это социальное пространство, в котором отношения регламентируются «социальными отношениями, групповой иерархией, формальными и неформальными связями, ролевыми факторами» [teoria-practica.ru]. Есть здесь, как почти во всех произведениях, и поведенческое пространство, которое «определяется разными диспозициями индивидуального и группового характера» [Макарин: https://teoria-practica.ru].

Присутствует в избытке психологическое и воображаемое пространство: для духовенства, например, и большинства урахинцев ад, рай, подземный и другие сакральные миры столь же реальны, как и повседневная действительность. Умирая, отец Батырая говорил, что его зовут «туда», и Батырай часто задумывался, кто же и куда звал его, существует ли иной мир. И почему люди на протяжении всей жизни глушат в себе этот «вечный зов» души. С другой стороны, поэт видит мудрость мироустройства в том, что человек «забывается» при жизни и не подготавливается ко всему заранее, пока не почувствует приближение конца. «Слава Аллаху, что только в последний миг дается ему такая ясность ума и провидение, чтобы он хоть в этот миг одумался, вспомнил о грехах своих...» [Алиев, 1994: 229.]

Разные пространственные места разделяются границами, которые заключают в себе социальные, когнитивные, символические и другие значения. Для нас анализ границ важен с точки зрения их образования, функций, защиты и проницаемости. Важно, как они помечаются и какие с ними связаны правила и ментальные смыслы. Так, Омар сетует, что, высмеивая в своих песнях сильных мира и духовенство, его сын «переходит все границы» [Алиев, 1994: 99]. Сам Омар, который, в отличие от Батырая, всю жизнь строго следует правилам и нормам, постоянно соизмеряет с ними свои слова и поступки, даже в разговоре с

женой тщательно контролирует себя, «боясь перешагнуть невидимую грань» [Алиев, 1994: 49]. Омар и Шамай, как и большинство аульчан, всегда хорошо знали и соблюдали меру того, что можно при людях, а что нельзя, что следует хранить в себе. С одной стороны, это было проявлением такта и внутренней культуры, горского воспитания, а с другой – очень обедняло общение в силу столь жесткой регламентированности и запрета на всякое проявление чувств. Иное дело – Батырай.

Наличие или отсутствие границ становится в этом романе ярким маркером свободы\несвободы героев; в этом смысле самым «неограниченным», незашоренным здесь видится Батырай, – недаром он чаще всего предстает на фоне открытых природных топосов, где его свободолюбие обретает зримые физические формы. Однако и он не чужд предрассудков, которые сильнее всего проявились в его отношениях с Бахтикай: с ней он не позволил себе полностью отдаться своим чувствам, перешагнуть через предубеждение против нее как против разведенной женщины, а также проявить всю силу любви к ней, что считалось бы непростительной слабостью для него как горца. Не смог он переступить и через волю своих родителей, которые были против такого брака.

Возможно, в силу выше названных причин несколько сцен, посвященных встречам и расставаниям Бахтикай и Батырая, происходят именно на пороге сакли – на границе между внешним пространством и внутренним (домашним), между дозволенным и недозволенным, между страстью и разумом... Потому и чувства, испытываемые ими обоими на структурной границе жилого пространства (порог сакли), во время прощания, столь двойственные и противоречивые: «Обнявшись в последний раз на пороге сакли, они простились, ощущая каждый в своей груди двойственное чувство: и горечь разлуки, и порыв страсти, вспыхнувшей с новой силой...» [Алиев, 1994: 49]. Такое же значение границы имеет и окно, потому Бахтикай столько дней и ночей томится у окна, раздираемая опять-таки противоположными эмоциями – любовью и одновременно сомнениями. «У спасительного окна, которое может подарить случайный краткий миг – увидеть милый образ» [Алиев, 1994: 43], – сидит Бахтикай, и почти зеркально

«отражает»/повторяет ее потом Батырай, который в «стекле» родника тоже надеется увидеть любимый образ.

Еще один вариант границы – край, предел. В этой связи следует вспомнить, что земледельцы, коими были урахинцы и Батырай, в том числе, воспринимали мир концентрически: их аул для них был центром, поля и выгоны – следующим концентром, и т. д. При том, что горцы – это фактически жители периферии относительно имперского центра России. Но земледелие сформировало у них концентрический, круговой способ восприятия пространства, который сохраняется и по сей день в сельской местности. В этом смысле для Батырая и остальных его земляков Урахи был «центром Земли», если не вселенной, потому на готовность Бахтикай следовать за ним на край света Батырай восклицает:

«– Э-ге-гей, где он – край света! – усмехнулся Батырай. – Я знаю край нашего света – вот эта гряда скал, которая окружает аул, да река, да лес...

– Ты же ходил за эти горы?

– Много раз! Но и за этими горами – снова горы» [Алиев, 1994: 122].

Всякое же путешествие за пределы родины воспринималось как путь за самый край, за границы реального пространства, за которыми начиналось нечто неведомое, а потому фантастичное, пугающее.

Урахи – это довольно ограниченное (локализованное) пространство, как и пространство других аулов в остальных исследованных нами романах, где наряду с этой пространственной лаконичностью имеет место довольно длинный временной ряд (например, вся жизнь Батырая в пределах Урахи и Аямахи). Изображение родины придает повествованию эпический характер, хотя и дано сквозь призму судьбы Художника – одного из лучших ее представителей. Если точно есть места «красивее наших», как признается Батырай, но «здесь – родное. Потому оно дороже всего на свете... Это дорого сердцу...» [Алиев, 1994: 17].

Выбор места для поселения, как известно, редко является простой случайностью: как правило, это всегда закономерный и мотивированный выбор. Место и время основания поселений, в том числе аулов, обуславливают их роль в истории, стратегии и задачи. Урахи в романе Х. Алиева – это самобытное

этническое пространство, область реализации национальных ценностей его обитателей; неслучайно одним из основных признаков этнической общности является именно единство территории. Родная земля как основание общности, как привычная среда обитания и пр. становится неотъемлемой частью жизненного пространства личности.

Чувство родины героями этого романа не демонстрируется, но объясняет почти все мотивы их поступков. По убеждению главного героя, сильными и стойкими людей делает любовь к родине, к родному очагу: не зря память о родных местах, любовь к ним человек проносит через всю жизнь. Для Батырая, который неоднократно подвергался преследованиям, единственно спасительной жизненной стратегией стала пространственная миграция. Предполагалось, что трансформация внешнего локуса обитания приведет к каскадным изменениям и в самой личности поэта, его психологической организации. Однако Батырай сознает невозможность покинуть Урахи – место, с которым его связывает глубинная привязанность. Принятие такого решения становится для него непоправимой психологической травмой, последствия которой будут постоянно ретранслироваться в сознании. Ранее Омар, как бы предвосхищая судьбу сына, озвучил эту дилемму, характеризуя вынужденную сепарацию с родным аулом как максимально возможную форму экзистенциального наказания, не имеющую аналогов по степени тяжести: «О, это страшное наказание, хуже которого не бывает на свете, – расстаться навсегда с родным аулом!» [Алиев, 1994: 156]. Прощание с родным аулом стало для певца прощанием с самой жизнью: «Когда я бывал вдали от Урахинских нагорий, о, как ныла, стонала моя душа от тоски по родным местам! А чтобы покинуть их навсегда, надо было разорвать надвое сердце свое! Нет, нет и нет! Никогда я не смог бы решиться на это! Какая бы ты ни была, моя родина – бедная или богатая, счастливая или несчастная – ты одна навеки. И ты – прекрасна!» [Алиев, 1994: 231].

Социокультурным центром Урахи выступает базар. Данное пространство служит точкой конвергенции для самых разных страт общества, объединяемых торговлей, постоянным обменом информацией и установлением социальных

контактов. Урахинский базар исторически сложился как уникальный социальный локус Даргинии, формирование которого восходит к глубокой исторической ретроспективе [Алиев, 1994: 281]. Здесь в последний раз появляется Батырай и поет свою прощальную песню родине и землякам.

Последние слова поэта тоже о родине: «Все кончено!.. – с тихим мужеством подумал Батырай. – Прощай, моя бедная родина! Я ухожу, оставляя в твоих пределах свою душу. Как бы я хотел, чтобы отныне она, кружась в горной вышине, ограждала тебя от всяческих бед...» [Алиев, 1994: 289].

Выводы по 6-ой главе

В романе Х. Алиева наблюдается приоритет субъективного, перцептивного пространства над объективным, а также многочисленные искажения временных маркеров и фиксаций. Исторический дискурс в этом произведении реконструируется через призму духовной биографии центрального персонажа. Развитие нарративной структуры обусловлено авторской концептуализацией, а не фактографической точностью или хронологической последовательностью исторических событий. При этом ключевые сюжетные коллизии разворачиваются преимущественно в психологическом хронотопе, где временные и пространственные координаты подчинены логике внутреннего мира героя.

Наряду с биографией Батырая, разворачивающейся в настоящем времени и в близком прошлом, в романе присутствует и далекое прошлое – исторический пласт, связанный с национально-освободительным движением горцев под предводительством Шамиля. Отношения отца и сына в этом произведении символизируют тему преемственности, неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего, традиций и новаторства.

В исследуемом произведении много ретроспекций; с их помощью Батырай пытается понять мотивы некоторых собственных действий и проанализировать свое настоящее через призму прошлого. Мотив воспоминаний является в этом романе композиционным и сюжетообразующим началом. Таким образом,

ретроспекция в тексте становится мощным аналитическим инструментом, объединяющим время в единую структуру повествования.

Х. Алиев достоверно передает этнокультурный фон урахинцев на определенном хронологическом отрезке; идейной основой его романа становятся национальная уникальность, мировосприятие, эстетические и этические нормы, которые сформированы благодаря вековым традициям, культуре, мифопоэтике, религии. Автор с их помощью придал изображаемому эпическому пространству особый национально-эстетический колорит, показал жизненную философию своего народа.

Хронотоп встречи реализуется в романе «Батырай» в различных вариациях и контекстах. Такие типы мотивов, согласно учению М.М. Бахтина, по своей природе хронотопичны. Даже в отрицательном значении этого хронотопа, когда герои не встретились, сохраняется хронотопичность. В структуре произведения мотив встречи реализует двойную функцию: с одной стороны, он выступает фундаментальным конструктивным элементом сюжетной организации, с другой – обеспечивает системную целостность всего художественного пространства текста, выполняя интегративную роль. Он также выполняет композиционные функции: служит завязкой романа Х. Алиева (первая встреча Батырая и Бахтикай в урахинском лесу), кульминацией (встреча Батырая и Бахтикай спустя годы уже в Аямахи), а также развязкой (последняя встреча этих героев перед смертью поэта) сюжета.

Роман «Батырай» – пример разного соотношения поверхностного и глубинного уровней художественного пространства. На поверхностном (объективном) разворачиваются события, на глубинном (субъективном) происходит переосмысление происходящего.

Самым масштабным хронотопом в романе Х. Алиева является мир. Благодаря творчеству Батырай наполняет повседневность метафизическим содержанием; очевиден приоритет для творца духовного пространства над материальным. Сон в этом произведении – один из вариантов «другого» мира: в его пределах происходит переход от ирреального времени-пространства к

реальному и, наоборот. Максимально к «зазеркалью» Батырай приближается, глядя в зеркало родника, основное свойство которого, как и свойство литературы, – правдиво отражать жизнь. Можно констатировать наличие в этом произведении магического реализма, когда в повествование органично вплетаются фантастические элементы, органично сосуществующие с планом реальным.

Подавляющее большинство событий в романе «Батырай» локализовано в пространстве под открытым небом, что объясняет несколько значимых аспектов поэтики: во-первых, придает повествованию эпическую масштабность, во-вторых, интенсифицирует процесс художественной типизации, и в-третьих, актуализирует архетипическую природу как персонажей, так и сюжетных коллизий (оппозиция «художник – толпа», гендерные взаимоотношения, любовный треугольник и другие универсальные паттерны). В таком отношении к природе и человеку отражается авторская философия, триада «человек – труд – природа».

Наличие или отсутствие границ становится в этом романе ярким маркером свободы\несвободы героев; в этом смысле самым «неограниченным» здесь предстает Батырай. Еще один вариант границы – край, предел.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, целью нашего исследования было проведение анализа ключевых хронотопов романов дагестанских авторов. В результате нами были выделены как классические, так и специфические, национально окрашенные хронотопы, а также топосы и локусы. Для наиболее полного их исследования нами были рассмотрены разные теоретические аспекты изучаемой проблемы.

Хронотоп, благодаря учению М.М. Бахтина и других исследователей (В. Пропп, Д. Лихачёв, Н. Гей, М.Ю. Лотман и др.), со временем стал рассматриваться как универсальное понятие и важнейший аспект междисциплинарного освоения реального времени и пространства, превратившись из литературоведческой категории в философское понятие. В литературной же критике прижился последовательно хронотопический подход как способ познания бытия, его смысла, то есть узкоспециальное значение названной категории обогатилось его философским осмыслением.

Важно отметить, что даже понимание хронотопа как единства пространства-времени не отменило того факта, что основным объектом анализа осталось все-таки пространство. Связано это, в том числе, и с отсутствием четких методов изучения картины мира в категориях времени. Вместе с тем пространство немыслимо без времени; в основе нашего исследования – идея о том, что пространство и есть время, то есть осуществление определенных событий в пространстве. Также основополагающей для нас является идея о включенности человека в пространство.

В современном литературоведении обозначилось несколько основных подходов к проблеме хронотопа: теоретический, в основе которого – описание сущности этой категории, ее значения и функций в художественном произведении; конкретно-практический, благодаря которому хронотоп изучается на материале отдельных произведений; комплексный подход, согласно которому время и пространство исследуются в единстве со всеми остальными пластами

произведения. Распространенным также стало представление о хронотопе как о единстве реального, концептуального и перцептуального времени-пространства.

Широкое понимание хронотопа и всё б***о***льшее количество исследований хронотопов в разных видах искусства сделало его очень емкой культурологической категорией. Последствием этого стала, в том числе, актуализация в последнее время этнографических исследований пространственно-временной организации культуры разных народов. Тесная связь литературной деятельности с природным, этническим и культурным своеобразием региона бытования становилась все более очевидной. В этом смысле можно говорить о наличии наиболее характерных для каждого народа типов хронотопов. Национальные общности не только объективно пребывают в разных хронотопах: представители разных наций по-разному воспринимают пространство-время, по-разному оценивают его.

Так, для дагестанской литературы XX века типичными являлись следующие образы: сакля, очаг, аул, горы, ущелье, равнина, река, родник, море и др. Время и пространство в традиционной дагестанской культуре имели особенности, обусловленные соответствующими ландшафтными особенностями, хозяйственной деятельностью, специфичным религиозным, ментальным, этическим уклоном. Вместе с тем дагестанская литература демонстрирует наличие и традиционных, универсальных по своему смыслу хронотопов, локусов и топосов (город, дом, порог, граница, родина, чужбина, дорога, встреча/невстреча и т. д.). Подтверждение тому – анализ некоторых романов дагестанских авторов.

Так, в романе Кияса Меджидова «Сердце, оставленное в горах» с самого начала повествования прослеживается прямая связь между характерами горцев и некоторыми архитектурными особенностями их родного аула Ахты, которые, в свою очередь, сформированы горным ландшафтом, малоземельем и суровыми социальными условиями. Ахтынцы – люди аскетичные и возвышенные, пространственно и духовно устремленные вверх, в отличие от равнинного населения.

Среди социальнозначимых хронотопов, локусов в этом романе, в которых вершится история, – места народных скоплений (площади, базары, харчевни). Ахты, как и почти все аулы в других исследованных нами произведениях, – пример «здорового» (если использовать врачебные понятия) хронотопа, со здоровыми понятиями и обычаями. Противоположность ему – технически продвинутый Баку, утилитарное пространство по выкачке нефти, напоминающее больного смертельным недугом.

Горы и ущелья – главные формы культурного и социального пространства на Кавказе, что видно и на примере романа К. Меджидова. Горы имеют большое воспитательное значение, вырабатывая в человеке жизнестойкость, а также готовность к взаимовыручке. Пример главного героя – Антона Никифоровича – доказательство, что «горец» – это скорее про состояние души, а не столько про происхождение. Образы гор, камней повторяются на протяжении всего повествования, олицетворяя постоянство, твердость, опору, огромную ударную силу, непокоренность, а также историю кавказцев начиная с мифологических, легендарных времен. Горы и их камни – свидетели прошлого и настоящего; это составные части очага и надгробья, олицетворение земной жизни и бесконечности (хронотоп конца, связанный с перевалом), в связи с чем присутствуют мотивы равнодушия гор, а также их вечности, несгибаемости, твердокаменности в противоположность людям. Негативным аспектом этого образа является «законсервированность», которую они обеспечивают своим обитателям, преграждая путь прогрессу.

Этнопсихология лезгинского народа воссоздана в романе К. Меджидова благодаря изображению своеобразного национального менталитета, включающего в себя бытовые отношения, ритуалы, социальные нормы, ценности и т. д. Основная идея этого произведения передана также с помощью хронотопического подхода: она состоит в сплочении малых народов с сохранением их национальной самобытности вокруг единого Русского Дома.

Особым символизмом наделен в романе хронотоп кладбища. Созерцание могил вызывает размышления по поводу прошлого и настоящего горцев,

обреченных, казалось бы, всегда бедствовать в этом отрезанном от мира уголке. Кладбище как один из основных локусов народной культуры, является пограничной территорией между мирами живых и мертвых. Это особый физический, психический хронотоп, который, помимо прочего, связан с понятием историзма.

В романе обыгрывается хронотопически обусловленный мотив «свое – чужое», связанный, в первую очередь, с темой родины и чужбины. Так, по мере развития событий Ефимов становится чужим в родной ему среде, и укореняется в Ахтах, превращаясь в родного аульчанам человека. В хронотопе чужбины бытует, как правило, страшное циклическое время «от зари до зари», откуда нуждающимся, наподобие Джавада, невозможно вырваться.

В книге Расула Гамзатова «Мой Дагестан» демонстрируется буквально пограничное положение (между реальным и ирреальным пластами) художника в культурной, духовной иерархии мира; поэт позиционирует себя как маркер рубежа разных эпох, символ непримиримых противоположностей и одновременно их проводник. Роман содержит ряд знаковых пространственных образов, благодаря которым идеи и философские тезисы автора обретают свои материальные эквиваленты, закрепляясь подобным образом в реальности; к этому приему Р. Гамзатов не раз прибегает в своем повествовании.

Горы в Гамзатовском повествовании и камни как их составляющие олицетворяют собой стабильность, постоянство, надежность; прочность камня противостоит распаду, символизируемому песком, пылью. Автор отождествляет камень и человека, уподобляя людей строительному материалу для зданий различного предназначения.

Некоторые пространственно-временные образы выступают у Р. Гамзатова в качестве контекстных антитез, как, например, ущелье и небо, кончик пера и горные потоки и др. Присутствует и основополагающая для данной книги антитеза «свое/родное и чужое», на основе которой построено все здание Гамзатовского творчества, его представления о прекрасном. Согласно понятию о своем и чужом автор, в том числе, противопоставляет и одновременно сближает

дагестанца и в целом человека XX века, аварский / дагестанский дом – и весь мир. Оперируя самыми разнообразными пространственными символами, Р. Гамзатов использует гиперболы и литоты на тему «маленькое и большое», смысл которой, по сути, есть тема малой и большой родины. Художник смотрит на огромный мир сквозь призму своих ментальных и национальных особенностей, творчество же помогает ему в преодолении всех физических и нематериальных границ: по его убеждению, это единственное средство «безопасного» – без потери своего неповторимого лица – объединения наций.

Обыгрывая тему различных сменяющихся пространственных позиций, поэт не только сквозь призму Дагестана смотрит на мир, но и сквозь призму целого мира оценивает свою родину. Свое произведение он адресует современным россиянам, стоящим перед лицом неизбежной глобализации, но не готовым ради нее отказаться от своей национальной идентичности. В понимании Р. Гамзатова, полноценный человек немыслим без идентификации себя с определенными группами и сообществами. Антитеза «свое и общее» логически продолжает предыдущие полярности, включая в себя темы индивидуальных и коллективных хозяйств, сопротивления горцев переменам, а также приобщения их земель, их родины – к одной общей (большой) Родине. Аргументы против такого присоединения порой не менее убедительны, отражая извечное противостояние глобализму, которое вело, как правило, к поглощению малых народностей и нивелированию их самобытности.

Повторяется в исследуемой книге хронотоп дороги, которой предшествует, как известно, другой символичный хронотоп – порог. Р. Гамзатов называет себя и всех горцев вечными путниками, умеющими найти дорогу друг к другу. Центральное место в художественной вселенной Р. Гамзатова занимает дом, который, как и в фольклорной модели мира, представляет собой интегрирующее звено в отношениях человека и мира. Дом, будучи олицетворением вещного мира своего хозяина и метафорой самого человека, связывает его внутреннее пространство с внешним. Позиция дома на границе этих двух пространств отражает противопоставление реального и идеального, реального и отраженного,

то есть это хронотоп перехода между мирами и одновременно центр освоенного пространства.

Образы водной стихии играют важную роль в романе Р. Гамзатова, так как вода традиционно считается эквивалентом самой жизни. Водные образы в культуре разных народов, в том числе кавказских, имеют сакральный смысл, обладают возрождающей, очищающей, оберегающей функциями. Р. Гамзатов констатирует особую мистическую связь между человеком и водой; эта стихия ассоциируется с эмоциями, с бессознательным (подсознанием), а также с женским началом, плодородием.

Топос моря, в трактовке писателя, есть почти эталонный критерий и мерило как для абстрактных понятий, так и для вполне бытовых явлений и вещей. С помощью моря автор и герои его книги оценивают самые разные сферы – зрительную, звуковую, чувственную, философскую. Лирический герой и море как живая субстанция в романе Р. Гамзатова дополняют друг друга, эмоционально отражают один другого. У моря свой хронометраж, и оно в буквальном смысле занимает огромное место в общемировом пространстве, простираясь на много километров вширь и в глубину.

Своей миссией поэт считает распознавание неведомых доселе свойств времени и пространства, различение добра и зла, то есть он помогает постичь жизнь во всех ее проявлениях. Мир видится автору пестрым и прекрасным, Дагестан же – миниатюрное отражение этого бесконечного разнообразия. Главное переживание Р. Гамзатова связано с тем, что малым народам, в том числе дагестанским, в результате нарастающего с прогрессом смешивания культур грозит обезличивание, а значит, и полное исчезновение со временем. Потому исследуемый роман – это некое художественное руководство по сохранению этнической самобытности, своеобразный «паспорт» горца, хранящий следы уникального дагестанского сообщества.

Поэт обнаруживает в себе почти магическую способность влиять на скорость течения времени посредством своих произведений и их интенсивного эмоционального воздействия на читателя, в результате которого меняется

восприятие ключевых временных и пространственных параметров окружающей действительности.

Роман Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» имеет эпический зачин, на фоне которого описывается частное событие – рождение девочки в простой грузинской семье. Такое сплетение личного и общественного определяет весь дальнейший сюжет, отражая авторскую концепцию взаимообусловленности человека и природы, человека и Истории. Перед нами хроника жизни горцев и грузин от предреволюционных лет до установления советской власти, когда развернулся конфликт двух миров – цивилизованного, сформированного европейскими ценностями, – и природного, еще не вполне отформатированного. Кавказ, как это угадывается и в контексте названного романа, представлялся как образец восточной культуры и наделялся такими свойствами, как иррациональность, романтичность, экзотичность и т. д., и в то же время виделся как неизбежная будущая жертва имперского колониализма. Роман А. Абу-Бакара отражает своеобразие родного края, но вместе с тем автор фиксирует почти полную идентичность бедственного социально-экономического состояния Кавказа той ситуации, что была присуща России в целом. Произведение А. Абу-Бакара демонстрирует, что основной конфликт описываемой эпохи имел именно хронотопический уклон, будучи связан с выстраиванием границ, что всегда имело определяющее значение для этнической самоидентификации. Можно констатировать, что этот роман в целом строится на столкновении разных хронотопов.

В «Манане» локус дома, семейного очага показан как концентрат огромной воспитательной силы, благочестия, родовых связей и духовного наследия. Также присутствует параллелизм «человек – природа», отражающий языческие представления горцев об их взаимообусловленности. Пантеистическими верованиями проникнуто и отношение горцев к различным временным отрезкам и категориям. Так, утро ассоциируется с возрождением, началом судьбоносных перемен, исцелением и верой в будущее, а ночь – с внелогическим восприятием реальности, с иррациональным, а также с прохождением героев через сложные

жизненные ситуации, сотрясающие привычный мир, но вместе с тем открывающие новые возможности и перспективы. Также ночь становится для героев А. Абу-Бакара периодом погружения в мир воспоминаний. Тема дня и ночи, неизбежной череды радости и грусти, быстротечного времени становится основным философским тезисом романа.

Во второй книге «Мананы» преобладает исторически достоверный материал, здесь использовано много документальных, исторических фактов. История любви грузинки Нины Чавчавадзе и русского писателя Александра Грибоедова создает определенный архетип отношений героев, чьи чувства побеждают все границы и национальные различия. Этот архетип имеет свойство воспроизводиться в дальнейшем время от времени в разных лицах: история Мананы и Багадура – это своего рода новое воплощение названной модели.

Часто автор прибегает к приему ретроспекции, тем самым расширяя пространственно-временные границы произведения. Ретроспекции помогают А. Абу-Бакару интерпретировать события настоящего через призму прошлого персонажей, а также некоторым образом замедлить темп повествования.

Важной представляется сюжетная линия, связанная с известной исторической фигурой – Хаджи-Муратом, потомком которого якобы является Багадур. Не акцентируя внимание на причинах, приведших к раздору между этим наибом и Шамилем, автор проводит параллели с революционными событиями: последние имели столь же решающее значение для кавказских народов, что и национально-освободительное движение, возглавленное Шамилем.

Именно на русской земле – в Москве – Багадур знакомится с книгой Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» и приходит к пониманию неординарности своего великого предка и всей своей личной ответственности перед лицом истории. Но Хаджи-Мурат и его потомок отличаются: наиб руководствовался в своих поступках больше личными интересами, в то время как Багадур ставил превыше всего общественное благо. Сближение Багадура с внуком имама Шамиля Саид-Беем в Стамбуле замыкает круг истории и получает, наконец, свое логическое завершение. Если в истории закрепились образы легендарного Шамиля и

вероломного Хаджи-Мурата, то их потомки меняются ролями: в интерпретации даргинского писателя, Саид-Бей – это предатель, а Багадур – герой и спаситель родины.

В романе А. Абу-Бакара исторические события показаны как мощная центростремительная сила, втягивающая в свой водоворот даже тех, кто изначально был далек от политики. Будущее, которое рисуется революционерами, представляется с современной точки зрения некой утопией – как система с идеально выстроенными коллективными и личными связями, без каких-либо расовых, классовых и иных предрассудков. Масштабирование авторского замысла, который выходит за пределы только показа исторических реалий, осуществляется благодаря такой философской концепции, как противопоставление вечности гармоничной природы – и человеческого несовершенства и смертности. Такая позиция позволяет А. Абу-Бакару преодолеть ограниченность идейного содержания большинства произведений соцреализма: писатель объясняет социальное зло лишь как следствие и частный случай несовершенства всего мироустройства в целом.

В романе А. Абу-Бакара постоянно сопоставляются два обширных хронотопа – Грузия и Дагестан. Они контрастны почти во всем – в образе жизни их населения, в географических и климатических особенностях. Подчеркиваются теснота, скученность, перегруженность дагестанских пространств в противоположность изобилию, благополучию грузинских земель. Хронотоп дороги предстает в романе как символ духовных исканий и важный элемент композиции. Главными вехами на таком пути у героев А. Абу-Бакара становятся посещения новых мест и знаковые, судьбоносные встречи. Главной же причиной, по которой герои отправляются в путь, становится нужда, что придает хронотопу дороги реалистичное звучание. Герои А. Абу-Бакара не просто меняют свои места топографически, но и меняются внутренне; большинство из них можно условно разделить на заблудших (Жахпар, Бесам, Хажи-Запир, все контрреволюционеры) и ищущих (Багадур, Зураб, Алибек, Хвичо и др.).

Благодаря сюжетообразующей роли хронотопа дороги в романе присутствует такой прием, как описание различных мест глазами путников: так, грузинские поселения видятся глазами Жахпара, дагестанские – глазами Зураба, турецкие и бакинские – глазами Багадура. В «Манане» мотив дороги является композиционным приемом, связывающим воедино главы произведения. Кроме того, хронотоп дороги выполняет функцию характеристики различных персонажей, являясь катализатором и способом проявления в них всего лучшего и худшего.

«Сулак – свидетель» Магомеда Хуршилова содержит в своем названии национальный гидроним. Основную роль Сулака можно определить как наблюдение и свидетельствование; это очевидец, хроникер, осуществляющий связь времен. Кроме того, река олицетворяет стихийное, неуправляемое начало – дремлющий хаос, неподвластный контролю и сметающий все на своем пути. С этой рекой в романе ассоциируются беспрерывность, неизбывность течения воды/времени, а также следующие символические значения: это препятствие на пути, угроза (наводнения и утопления), символ утраты и разлуки, вход в царство мертвых (вода как «чужое» и опасное пространство). Потому в романе М. Хуршилова лейтмотивом проходит тема связи смерти и воды.

Образ реки сопоставим с хронотопом дороги/пути, который является ключевым наряду с Сулаком в романе М. Хуршилова. Герои этого произведения (в первую очередь мужчины) в буквальном смысле много перемещаются (с аула в город, из одного города – в другой и т. д.); связано это отчасти с социальными ролями и принадлежностью горцев, особенно молодых, – к внешнему пространству. На глубинном (субъективном) уровне в романе благодаря хронотопу дороги происходит переосмысление привычных явлений и предметов со значением пространственности (аула, различных горных пейзажей, реки, города, улиц, построек и др.). Большое место, уделяемое в повествовании дороге, придает ему динамичность, в том числе и на глубинном уровне (ментальные путешествия героев в область прошлого и будущего). Национальный колорит дороги заключается в сопутствующих ей горных и равнинных ландшафтах, в

манере общения встречающихся (принципы взаимовыручки и куначества путников), в описанных автором способах поведения в различных «дорожных» ситуациях.

Дорога в этом романе, как и в других исследованных нами произведениях, содержит потенциал самых непредсказуемых встреч: здесь могут встретиться те, кто разделен социальными классами, идеологией, верованиями. Любые виды социального, культурного дистанцирования преодолеваются в хронотопе дороги и соответственно – в хронотопе встреч – чисто физическим сближением в пространстве. Венчает дорогу и одновременно противопоставлен ей образ дома, основными признаками которого являются неизменность, закрытость, наличие четко обозначенных границ. В романе М. Хуршилова дом предстает как целое явление культуры как в хозяйственном, семейно-бытовом, так и в нравственном отношении.

Сакля и аул в романе «Сулак – свидетель» соотносятся как микро- и макропространства. Основные события развиваются в ауле, который, как известно, является важным пространством дагестанской этнокультуры, символизирующим традиции и патриархальность, связь с землей, а также постоянный труд и прочную связь между поколениями. Единство дагестанского аула начинается на уровне каждого частного дома, аул же выступает в качестве символа родины.

Анализируемый роман охватывает разные топосы и локусы: это сакля Заза-бабы с подвалом, полным еды; бедное жилище пастуха Османа; роскошный дворец Узаира; приют бунтарей – пасека Хасана; виноградник Аванеса; железная дорога; «байгуш-гудекан» и др. Специфичной чертой горных ландшафтов является отсутствие границ как таковых; участки в горах не имели, как правило, четких геометрических форм и очертаний, как на плоскости. Потому главный герой Омар, оказавшись вдали от гор, в городе, чувствует себя предельно стесненным обилием не привычных для него, горца, границ/ограничений.

Как и в рассмотренных ранее произведениях, в романе особое место отводится образам гор и камня, которые всегда были тесно связаны с бытом,

мифологией, фольклором кавказцев, заключая в себе их многовековой историко-духовный опыт. Антиподы саклей – это городские казенные пространства, например, бараки и ночлежки, олицетворением же «чужого» пространства у М. Хуршилова становится городской топос – полная противоположность «своего» пространства аула.

Если Салатаву – это пример живого и одухотворенного пространства, то город в романе заполнен лишь равнодушными к маленькому человеку предметами и такими же бездушными механическими конструкциями, как заводы и фабрики. В романе М. Хуршилова, как и в других исследуемых нами произведениях, показано, что именно аул, а не город сохранил на себе отпечаток архаичного национального мироустройства. Противопоставление аула и города как ближнего (родного) и дальнего (чужого) пространства, а также их противопоставление как природной и административно-территориальной форм организации пространства – один из центральных мотивов романа. Если аул, населенный крестьянством, предстает в тексте как одухотворенное любовью и трудом место, то буржуазный город, описанный через призму восприятия неиспорченных сельских жителей (Омара, Юсуфа), видится как нечто совершенно противоположное, почти инфернальное.

Городской топос в романе М. Хуршилова – это территория, свободная от выраженных национальных признаков: напротив, здесь почти на всем лежит печать унификации. Так, на улицах Порт-Петровска Омар видит чайханы, мануфактурные лавки, магазины, распутных пьяных женщин, а также множество питейных, злачных заведений. Изнурительная работа Омара и Кузьмы на железной дороге дополняет картину бездушного городского хронотопа. Олицетворением города и власти, враждебных «маленькому человеку», становится памятник царскому наместнику – князю Аргутинскому. В описании города не раз повторяются «адские» атрибуты – тотальная чернота, копоть, дым, сажа, тема греха.

Противопоставления «аул – город», «окраина (Баку) – центр», «Кавказ – Петербург/Россия в целом» в основе своей имеют одно ключевое разделение по

принципу «центр – периферия», которое свойственно почти всем рассматриваемым нами произведениям. «Центр – периферия» – это всегда вопрос отношений власти и подчиненных; в России и на Кавказе всегда имел место этот конфликт в связи с растущей поляризацией культурного пространства. По мере развития истории эта поляризация нарастала: пока центры прогрессировали, периферия стремительно нищала, откатываясь в глубь феодальных времен и порядков, что мы видим и в романе М. Хуршилова, и в романах других дагестанских авторов.

Исторический хронотоп в романе «Сулак – свидетель» реализуется посредством национальных топонимов; животного и растительного мира; одежды героев и их специфичного поведения; предметов обихода (хурджины, бурдюк); еды (чурек, халва, чучхели, кукурузный хинкал); одежды (ноговицы, бешмет, чарыки); продуктов (хурма гимринская, кишмиш иранский, яблоки кубинские, виноград дербентский); оружия (тапанча). Подробно описанная свадьба Омара и Меседу также демонстрирует народные традиции и верования. Немало в романе «Сулак – свидетель» и национально окрашенной лексики. Жизнь горцев показана М. Хуршиловым в симбиозе с их домашними животными – баранами, коровами, лошадьми, собаками и др., являющимися неизменными атрибутами горского быта. Благополучие аульчан, само их существование находились в прямой зависимости от наличия или отсутствия в их жизненном пространстве домашних животных.

Становление Омара как сознательного героя-идеолога происходит на фоне расширяющихся пространственных границ произведения, что в который раз демонстрирует включенность героев в пространство, их обусловленность локусами и топосами, внутри которых они существуют. Омар М. Хуршилова, будучи архетипом народного героя, представляет собой индивидуальный образ универсальных для своего края и своего времени переживаний.

В романе Магомед-Расула «Отец пророка» фиксация времени суток, разных сезонов играет важную роль.

Здесь прослеживается не только тесная связь между человеком и природой, но и их взаимозависимость и вовлеченность друг в друга: одно с другим здесь то сопоставляется, то противопоставляется друг другу как микро- и макромиры.

Определяющим в данном произведении является различение категорий «сельчанин – горожанин», и основывается эта поляризация на разности жизненных ритмов тех и других. Неспешность в этом романе ассоциируется с добросовестностью, тщательностью, разумностью и детализированностью осуществления процессов, а также с умеренным ритмом самой природы. В романе «Отец пророка» в центре изображения – природный/естественный круговорот событий, повторяемость и цикличность, для которых не имеют значения конкретные даты, столь важные для линейного времени. Причина этого угадывается в традиционной земледельческой культуре лачинцев, соответствующей движению по кругу, вечному возвращению. Лачин, замкнутый в пространстве и единстве своих жителей, характеризуется до некоторой поры «вечным» временем: это было связано и с традиционными ремеслами лачинцев, и с теми пределами, которые они сами себе очертили сообразно своим представлениям и морали. Но прогресс, пришедший в горы, непоправимо изменил их облик.

Приобщение к циклическому времени, то есть к вечности, происходит в романе и благодаря ремеслам. По этой причине, например, мистифицируется фигура мастера Лукмана, который был изобретателем «вечных подков», то есть приобщился к вечности посредством своего изделия. Тайну своего изобретения Лукман унес с собой в могилу, став в своей сфере «печатью», наподобие пророка, не имеющей продолжения. События в романе постоянно соотносятся с контекстом вечного, вселенского, маркеры которого – различные природные явления и объекты, в том числе животные. Отличие их естественных жизненных ритмов и инстинктов от искусственных поведенческих моделей людей, как правило, высвечивает фальшивость и надуманность происходящего в человеческом мире. Единственным мостиком из конечного в вечное становится творчество как высокое служение, определяющим же критерием любой нации,

народа называется любой уникальный талант, умение, качество – то, что выделяет среди других. Самым губительным для отдельной личности и для целого народа декларируется отказ от прошлого, от опыта предков.

Герой Магомед-Расул Масандил по мере своей духовной эволюции все чаще обращается в прошлое в поисках ответов, демонстрируя не свойственную большинству горцев рефлексию. Сравнение прошлого и настоящего в масштабах судеб конкретных персонажей (Масандила, Айбалы, Кумсият) и масштабах целого аула повторяется на протяжении всего повествования. Айбала, Уста Чуть-Чуть, Масандил и многие другие приходят к финалу повествования с осознанием, что перемены неизбежны.

Тема традиций и обычаев тесно связана с темой отцов и детей, то есть преемственности. Пример тому в романе – семья Масандила и бытовавший в их доме уклад, основанный на горском этикете. Именно он структурировал домашнее пространство и регулировал взаимоотношения в семье, функции, права и обязанности каждого из ее членов. Такая системность и строгая иерархия создавали ощущение незыблемости института семьи и общего порядка вещей, давали чувство защищенности в мире хаоса. Семейные отношения казались здесь до некоторой поры несокрушимыми, и Масандил был главным гарантом сохранения семьи и стабильности. Ирония состоит в том, что основной конфликт романа строится на разрушении этого, на первый взгляд, незыблемого порядка именно самим Масандилом.

С традициями и обычаями, проблемой преемственности связана центральная тема романа «Отец пророка» – тема творчества. Масандил – настоящий художник, лицо своего народа. Его кузница – это почти сакральное пространство, место силы, где происходит таинство творения. Локус кузницы имеет амбивалентные характеристики, связанные с неоднозначными коннотациями огня: огонь и согревает, и обжигает; и созидает, придавая форму, и сжигает, обращая в бесформенный пепел; огонь есть божественный свет, но и орудие пыток для грешников. Если Масандил «повелевает» стихией огня, то

Малакай – стихией земли, которую олицетворяют камни. Метафоры «человек – камень», «камень – препятствие» не раз встречаются в этом романе.

Хронотоп края, порога и всех их вариантов (ворот, окна и др.) имеет большое значение для исследуемого произведения. Так, большинство встреч Малакай и Масандила происходит у ворот ее двора: пограничное территориальное положение (между домом и улицей) в этом случае олицетворяет нерешенные вопросы, двусмысленные отношения этих героев, которые не знают, куда им двигаться (буквально и фигурально).

История Лачина – это отражение всемирного исторического процесса разрушения патриархальных сообществ и культур, ставших жертвой прогресса. Это сопровождалось и процессами внутреннего характера – отделением личности от родовых структур и связей. Большой мир, куда поначалу наметил свой переезд Масандил, кажется заманчивым и перспективным по сравнению с тесным пространством родного аула. Автор описывает Лачин не просто как дорогое ему захолустье, которому необходимо равняться на большой мир, но и как средоточие нравственных ценностей мира и даже критерий его оценки. Если убрать эту периферию, эту частицу вселенной, – и, представляется, вся она разрушится, как стена между домами Масандила и Малакай, которая рухнула из-за одного только опорного камня, выбитого из ее основания. Все происходящее в романе переведено Магомед-Расулом в философский дискурс, в рамках которого архетипическая идея времени-пространства человеческой жизни и природы маркирует национальную жизнь.

Большая часть событий романа Хабиба Алиева «Батырай» происходит не в реальности, а в ментальном пространстве главного героя; в книге не раз отмечается такая его особенность, как склонность беседовать с самим собой, с воображаемыми собеседниками. Батырай существует в двух пространственных измерениях – бытийном (внешнем) и психологическом (внутреннем). Преобладание в повествовании «потока сознания» главного героя определяет и приоритет субъективного, перцептивного пространства над объективным, а также многочисленные искажения временных маркеров и фиксаций в этом романе. На

протяжении всего текста метафорически обыгрываются такие свойства времени, как бесконечность, необратимость, жестокость и др.

Принятие того факта, что время бежит, что оно быстротечно, становится возможным для Батырая только благодаря его творчеству, обладающему потенциалом бессмертного. Музыка помогает ему и в процессе труда, и в личной жизни, и во всех остальных сферах: поэт признается отцу, что музыка дарит ему желанное забвение горестей и смирение, став верной спутницей на трудных дорогах бытия. Анализируется в романе и соотношение песни и пространства: с одной стороны, пространство песни – это неограниченные просторы, с другой – ее звучание бессмысленно в пространстве пустом, лишенном людей. В романе приводятся конкретные физические характеристики – пространственные ассоциации – для обозначения творческого процесса. Для последнего очень важна потребность в обнародовании творений – в переходе из психологического, внутреннего пространства поэта в пространство публичное, внешнее. Музыка, чунгур в романе связаны с течением и интерпретацией времени; так, чунгур Лахмана представляет собой не только музыкальный инструмент, существующий уже лет триста, но почти безразмерное хранилище мелодий как особых свидетельств времени.

В художественной системе Х. Алиева исторический дискурс реконструируется через призму духовно-творческой биографии поэта, что приводит к выходу за рамки строгой фактографической достоверности. Развитие нарратива обусловлено не хронологической последовательностью исторических событий, а логикой авторской концепции, что позволяет преодолевать пределы документально верифицируемой реальности. Время здесь предстает не только как объективная данность, но и как категория, обусловленная культурным и историческим контекстом, а также возрастом, полом, социальным статусом людей. Кроме того, восприятие времени, как мы видим в исследуемом произведении, различается на уровне отдельного человека, этнических и социальных общностей.

Наряду с биографией Батырая, разворачивающейся в настоящем времени и в близком прошлом, в романе присутствует и далекое прошлое – исторический пласт, связанный с национально-освободительным движением Шамиля. Благодаря художникам, подобным Батыраю, и его эпоха обретает ореол легендарности. Отношения отца и сына в этом произведении символизируют тему преемственности, неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего, традиций и новаторства. Суточное время горцев, как показано в романе Х. Алиева, насыщено бытовой жизнедеятельностью; чем меньше к концу XIX века становилось набегов, тем больше мужчин, в частности урахинских, занимались стабильными крестьянскими промыслами. Такие перемены предполагали повторяемость, цикличность суточного режима сельских тружеников, что мы видим и в романе «Батырай».

В основе этнической самоидентификации урахинцев – верность вековым традициям, культуре, мифопоэтике, религии. Урахи и его жители живут в подчеркнуто неспешном ритме, обусловленном природными биоритмами, что, как известно, свойственно почти всем традиционным культурам, в отличие от более динамичных молодых цивилизаций. В Урахи, как показывает произведение, в каждом из циклов воспроизводится повторение обычных структур повседневности. Человек подчиняется этим циклам, потому в романе Х. Алиева присутствует образ круга («привычного круга»), который совершается каждым, прежде чем сойти в могилу. В цикличной модели мира, как известно, нет места развитию в силу повторяемости всех процессов.

День как ключевая конкретная единица абстрактного понятия «время» и некое пространственно-временное единство, отрезок жизненного пространства, отмеченного событием, в романе Х. Алиева в зависимости от интенсивности переживаний героев длится и ощущается по-разному. Ночь же становится периодом обострения всего ирреального, возвышенного, одухотворяющего, когда природа открывает человеку свои сакральные тайны. Это лучшая пора для самосозерцания и анализа всего произошедшего за день. Что касается времен

года, то особый акцент делается на изображении осени; на примере этой поры автор показывает связь человека и природы, единство их жизненных циклов.

В исследуемом произведении немало ретроспекций: мотив воспоминаний является в этом романе композиционным и сюжетообразующим началом. Воспоминания Батырая создают диссонанс между временем в объективной реальности и субъективным временем, где обычная последовательность нарушается; временные границы здесь активно обыгрываются и переосмысливаются. Ретроспекция в тексте становится мощным аналитическим инструментом, объединяющим время в единую структуру повествования.

В «осень жизни» певца мы наблюдаем у него спад эмоционального настроя и нарастание мотивов опустошенности. Последний его приют – это смертный одр, возле которого умирающий видит двух своих любимых женщин. Вместе с Батыраем уходит целый мир, который он вмещал в себя, проносятся картины его жизни, и обостряется сожаление обо всем, что придется скоро оставить. Последние мысли поэта насыщены символическими хронотопами и аллегориями: это и образ загробного мира, где все неравные станут равны, а вместо жизни – вечный сон, то есть остановка; это образ оглохшего после ухода певца мира (остановка, пустота, ничто), а также образы упущенных возможностей и нереализованных желаний.

С главной героиней и любовью Батырая Бахтикай связана тема вечности. С ней соотносятся размышления героя относительно конечности всех земных привязанностей, и в то же время любовь к ней проходит через все повествование, через всю жизнь Батырая, обретая под конец метафизическую форму в виде вечного двойника поэта, его второго «я». В разговоре с этим мистическим двойником Бахтикай часто звучит слово «всегда» как постоянное соотнесение мыслей и поступков поэта с вечностью.

Хронотоп встречи реализуется в романе «Батырай» в различных вариациях и контекстах (мотивы встречи – расставания (разлуки), потери – обретения, поиска – нахождения, узнавания – неузнавания и др.). Даже в отрицательном значении этого образа и мотива, когда герои «не встретились» (Батырай не

встретился, разминулся с Бахтикай, приезжавшей на какое-то время в Урахи, пока его там не было), «разошлись» (мучительная многолетняя разлука двух влюбленных, когда Бахтикай уезжает в Аямахи), сохраняется их хронотопичность. Мотив встречи есть основополагающий элемент сюжета исследуемого произведения. Он также выполняет композиционные функции: служит завязкой романа Х. Алиева (первая встреча Батырая и Бахтикай в урахинском лесу), кульминацией (встреча Батырая и Бахтикай спустя годы уже в Аямахи), а также развязкой (последняя встреча этих героев перед смертью поэта) сюжета.

Экзистенциальное пространство урахинцев, характерное для горских сообществ в целом, формируется в условиях тотального доминирования горного ландшафта. Это порождает закономерное восприятие мирового простора: насколько универсум доступен для субъективного восприятия горцев, чей жизненный цикл полностью заключен в ограниченном топосе. Горный хронотоп выполняет амбивалентную функцию: обеспечивая защиту и формируя идентичность, он одновременно создает барьеры для внешних культурных влияний. Данный пространственно-временной континуум приобретает композиционную завершенность в финале произведения, трансформируясь в поливалентный символ, означающий одновременно темпоральную бесконечность и вершины человеческого духа.

Присутствует в романе Х. Алиева и «мегахронотоп» мир – образ предельно широкий и многозначный. Благодаря своему творческому воображению и способности улавливать в реальном мире черты ирреального Батырай наполняет повседневность метафизическим содержанием. Очевиден приоритет для творца духовного пространства над материальным, потому столь пристальное внимание обращено к сложным психическим процессам героев.

Сон в этом произведении – один из вариантов «другого» мира: в его пределах происходит переход от ирреального времени-пространства к реальному и, наоборот. Самое же мистическое приключение Батырай переживает, глядя в зеркало родника. Здесь он максимально приближается к «зазеркалью» – иной

реальности, куда всегда стремился душой и мыслями. В исследуемом романе несколько раз повторяется словосочетание «зеркало родника». Известно, что с зеркалом связано много преданий и поверий; его свойство, как и свойство литературы, – правдиво отражать жизнь. Зеркало родника в романе Х. Алиева является образом «иного мира», а также символом вечности, так как в нем Батырай прозревает все, что минуло, что есть сейчас и что будет. С помощью этого образа частично осуществляется магический реализм, когда в повествование органично вплетаются фантастические элементы, которые удачно сосуществуют с планом реальным.

Почти все события романа «Батырай» происходят под открытым небом, что придает им почти эпический размах, многократно увеличивает степень типизации изображаемого и создает ощущение архетипичности героев и соответствующих ситуаций (сюжет художника и толпы, мужчины и женщины, любовного треугольника и т. д.).

В романе показана связь творящей, созидающей по своей сути природы и произведений Батырая, которые появлялись будто прямо из нее, при ее непосредственном участии. Наличие или отсутствие границ становится в этом романе ярким маркером свободы\несвободы героев; в этом смысле самым «неограниченным», свободным здесь видится Батырай, – недаром он чаще всего предстает на фоне открытых природных топосов, где его свободолюбие обретает зримые физические формы. Для Батырая и остальных его земляков Урахи был «центром Земли», если не вселенной. Всякое же путешествие за пределы родины воспринималось ими как путь за самый край, за границы реального пространства, за которыми начиналось нечто неведомое, а потому фантастичное, пугающее.

Таким образом, хронотоп как система кодов – исторического, культурологического, философско-эстетического, религиозно-мифологического, географического и др. – отражает эпоху, идейные тенденции в обществе, создает целостную картину индивидуально-авторского восприятия мира и пространственно-временной организации произведения, имеет жанрообразующую и сюжетообразующую функции. Исследование категории

хронотопа представляется очень перспективным направлением в науке, позволяющим существенно расширить способы интерпретации и анализа произведений, тем более, если применять при этом междисциплинарный подход (на стыке литературоведения, этнографии, истории, философии и культурологии). Такая многоаспектность в изучении вопроса, как нам представляется, отражает общую тенденцию в развитии литературного процесса вообще и жанра романа в частности, когда происходит активная диффузия разнообразных жанров, течений, стилей и литературных родов, что, несомненно, обогащает всех участников такого взаимодействия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники художественного текста

1. **Абу-Бакар, А.** Манана / А. Абу-Бакар. – Тбилиси: Мерани, 1987. – 295, [1] с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

2. **Алиев, Х.** Батырай / Х. Алиев ; перевод с даргинского В. Носова; послесл. А. Вагидова. – Махачкала : Даг. кн. изд-во, 1994. – 304,[2] с. : ил.; 22 см. – ISBN 5-297-01092-6. – Текст : непосредственный.

3. **Гамзатов, Р.** Мой Дагестан. Кн. 1-я и 2-я / Расул Гамзатов; перевод с аварского В. Солоухина. – Махачкала : Дагучпедгиз, 1985. – 439 с. : ил.; 20 см. – Текст : непосредственный.

4. **Керимов, Ильяс.** Землетрясение / И. Керимов. – Махачкала : Дагестанское книжное издательство, 1983. – 301 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

5. **Магомед-Расул.** Отец пророка / Магомед-Расул. – М. : Современник, 1985. – 336 с. – (Новинки «Современника»). – В вып. дан. авт.: Магомед-Расул (Расулов Магомед-Расул Расулович). – Текст : непосредственный.

6. **Меджидов, К.** Сердце, оставленное в горах / К. Меджидов / авториз. перевод с лезгин. М. Тучиной; ил. Б.В. Воронова. – М. : Сов. Россия, 1971. – 237 с. ил.; 20 см. – Текст : непосредственный.

7. **Хуршилов, М.** Сулак – свидетель / М. Хуршилов. – Махачкала : Дагучпедгиз, 1990. – 212 с.; 22 см. – (Школьная библиотека). – ISBN 5-7437-0291. – Текст : непосредственный.

II. Список источников и литературы

8. **Абуков, К.И.** Выход на магистраль: воздействие русской критической мысли на формирование и развитие принципов социалистического реализма в дагестанской литературе : монография / К.И. Абуков. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1976. – 175 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

9. **Абуков, К.И.** На посту : монография / К.И. Абуков. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1978. – 224 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

10. **Абуков, К.И.** У костра, зажженного Горьким. К проблеме новаторства и стилевого многообразия дагестанской прозы посту : монография / К.И. Абуков. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1978. / К.И. Абуков. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1972. – 108 с.; 16 см. – Текст : непосредственный.

11. **Алборов, Б.М.** Ингушское «гальерди» и осетинское «аларди»: к вопросу об осетино-ингушских культурных взаимоотношениях / Б.М. Алборов / Некоторые вопросы осетинской филологии: сборник научных статей : статьи и исслед. об осет. яз. и фольклоре / предисл. А. Хадарцевой, Т. Хамицаевой. – Орджоникидзе : Ир, 1979. – 311 с., 1 л. портр.; 20 см. – Текст : непосредственный.

12. **Александрова, Л.П.** Особенности жанра русского исторического романа : монография / Л.П. Александрова / М-во высш. и сред. спец. образования УССР. Науч.-метод кабинет по заоч. обучению при Киевском ордена Ленина гос. ун-те им. Т.Г. Шевченко. – Львов : Издательство Львовского ун-та, 1960. – 27 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

13. **Александрова, Л.П.** Советский исторический роман и вопросы историзма : монография / Л.П. Александрова. – Киев : Изд-во Киевского университета, 1987. – 156 с.; 20 см. – 4550 экз. – Текст : непосредственный.

14. **Александрова, Л.П.** Советский исторический роман: типология и поэтика : монография / Л.П. Александрова. – Киев : Вища шк. : Изд-во при Киев. гос. ун-те, 1987. – 158,[2] с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

15. **Алиханова, А.А.** Категория времени и пространства как элемент жанровой структуры книги Р. Гамзатова «Мой Дагестан» / А.А. Алиханова / Жанры советской художественной прозы народов Дагестана: сб. ст. / Даг. фил. АН СССР, Ин-т истории, яз. и лит. им. Г. Цадасы; сост. и отв. ред. С.Х. Ахмедов. – Махачкала : Б. и., 1987. – 133,[2] с.; 22 см; с. 76–93. – Текст : непосредственный.

16. **Андреев, А.** Лекции по теории литературы: целостный анализ литературного произведения : учебное пособие для студентов вузов / А. Андреев; Министерство образования Республики Беларусь, Белорусский государственный

университет. – Минск : БГУ, 2012. – 368 с. – ISBN 978-5-457-09316-4. – Текст : непосредственный.

17. **Андреев, Ю.А.** Русский советский исторический роман 20-30-е годы : монография / Ю.А. Андреев; Акад. наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР [Ленингр. отд-ние], 1962. – 167 с. ; 22 см. – Текст : непосредственный.

18. **Антопольский, Л.Б.** У очага поэзии: Очерк творчества Расула Гамзатова : монография / Л.Б. Антопольский. – М. : Сов. писатель, 1972. – 312 с., 1 л. портр. : ил.; 17 см. – Текст : непосредственный.

19. **Анциферов, Н.П.** Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода: монография. – 2-е изд. / Н.П. Анциферов. – 2-е изд., испр. и доп. — Ленинград : «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1926. – 150, [1] с. : 23 см. – Текст : непосредственный.

20. **Архангельская, А.К.** Проблема конкретной исторической личности в узбекской советской прозе : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Адилия Константиновна Архангельская ; АН УзССР, Ин-т языка и литературы им. А.С. Пушкина. – Ташкент, 1977. – 28 с. – Текст : непосредственный.

21. **Арутюнова, Н.Д.** Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова / Теория метафоры: сборник научных статей / вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой ; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской с нем., англ., фр., исп., пол. яз. – М. : Прогресс, 1990. – 516 с.; с. 5–32. – 11.440 экз. – ISBN 5-01-001599-4. – Текст : непосредственный.

22. **Аутлев, П.У.; Алибердов, Т.Д.** О народной метрологии адыгов / П.У. Аутлев, Т.Д. Алибердов ; / Учен. зап. Адыгейского НИИ : сборник статей / Адыгейский научно-исследовательский институт языка литературы и истории. Этнография. Т. VIII. – Майкоп, 1968. – 398 с.; с. 92–108. – Текст : непосредственный.

23. **Ахлаков, А.А.** Исторические песни народов Дагестана и Северного Кавказа / А.А. Ахлаков ; Российская акад. наук, Дагестанский науч. центр, Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы. – 2-е изд. – Махачкала : Алеф, 2013. – 242, [1] с. : табл.; 21 см. – ISBN 978-5-4242-0163-9. – Текст : непосредственный.

24. **Ахмедов, С.Х.** Ахмедхан А. Абу-Бакар: монография / С.Х. Ахмедов. – Махачкала : Дагучпедгиз, 1975. – 95 с. : ил.; 16 см. – (Народные писатели Дагестана). – Текст : непосредственный.

25. **Ахмедов, С.Х.** На путях развития дагестанской советской прозы / С.Х. Ахмедов. – Махачкала : Дагестанское кн. изд-во, 1978. – 185 с.; 17 см. – Текст : непосредственный.

26. **Ахмедов, С.Х.** Проза / С.Х. Ахмедов. / Дагестанская литература: закономерности развития (1965–1985) : коллективная монография / отв. ред.: Ч.С. Юсупова ; Дагестанский науч. центр Российской акад. наук, Ин-т яз., лит. и искусства им. Гамзата Цадасы. – Махачкала : Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского науч. центра Российской акад. наук, 1999. – 456 с.; 20 см; с. 177–255. – Текст : непосредственный.

27. **Ахмедов, С.Х.** Социально-нравственные ориентиры дагестанской прозы : монография / С.Х. Ахмедов. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1990. – 150, [2] с.; 17 см. – Текст : непосредственный.

28. **Ахмедов, С.Х.** Художественная проза народов Дагестана : монография / С.Х. Ахмедов. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1996. – 280 с. – Текст : непосредственный.

29. **Ахмедхан Абу-Бакар: творческая судьба : сборник научных статей**. – Махачкала : Издательско-полиграфический центр ДГУ, 2001. – 564, [1] с. : портр.; ISBN 978-5-297-01507-4. – Текст : непосредственный.

30. **Бабенко, Л.Г.** Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для студентов филологических специальностей вузов / Л.Г. Бабенко. – М. : Академ. проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2004. – 462, [1] с.; 21 см. – (Gaudeamus). – ISBN 5-8291-0431-8. – Текст : непосредственный.

31. **Бабенко, Л.Г.; Казарин, Ю.В.** Лингвистический анализ художественного текста. Учебник-практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – 3-е изд., испр. – М. : Флинта-Наука. – 2005. – 496, [1] с.; 21 см. – ISBN 5-89349-337-0. – Текст : непосредственный.

32. **Баимов, Р.** Судьба жанра. Литературоведческая монография / Р. Баимов. – Уфа : Башкирское книжное издательство, 1984. – 320 с. : 1 л. портр.; 21 см. – Текст : непосредственный.

33. **Байбурин, А.К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин ; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1983. – 191 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

34. **Баландина, М.Б.** Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Баландина Марина Борисовна ; Магнитогорский государственный университет. – Магнитогорск, 2003. – 185 с. – Текст : непосредственный.

35. **Барг, М.А.** Эпохи и идеи: становление историзма **:** монография **/** М.А. Барг. – М. : Мысль, 1987. – 348, [2] с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

36. **Бахтин, М.М.** Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с., 1 л. портр. : портр.; 21 см. – Текст : непосредственный.

37. **Бахтин, М.М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с., 1 л. портр. : портр.; 21 см; с. 234–407. – Текст : непосредственный.

38. **Бахтин, М.М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин. Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – 300, [1] с.; 21 см ; с. 9–193. – (Academia). – ISBN 5-267-00273-9. – Текст : непосредственный.

39. **Бахтин, М.М.** Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. / М.М. Бахтин ; прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 423 с., 1 л. портр.; 21 см. – (Из истории советской эстетики и теории искусства). – Текст : непосредственный.

40. **Бгажноков, Б.Х.** Очерки этнографии общения адыгов / Б.Х. Бгажноков. – Нальчик : Эльбрус, 1983. – 229 с.; 20 см, с. 24–39. – Текст : непосредственный.

41. **Бекизова, Л.** От богатырского эпоса к роману : национальные художественные традиции и развитие повествовательных жанров адыгейских литератур / Л. Бекизова ; Карачаево-черкес. науч.-исслед. ин-т экономики, истории, яз. и литературы. – Черкесск : Ставроп. кн. изд-во : Карачаево-Черкес. отд-ние, 1974. – 288 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

42. **Белецкий, А.И.** Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий ; под общ. ред. Н.К. Гудзия ; сост. и примеч. А.А. Гозенпуда. – М. : Просвещение, 1964. – 478 с., 1 л. портр.; 22 см. – Текст : непосредственный.

43. **Бесолов, В.Б.** Древнейшее центрическое жилище Балкан, Кавказа и Памира как свидетель этнической истории и культуры / В.Б. Бесолов / III Конгресс этнографов и антропологов России : 8–11 июня 1999 г., [г. Москва] : тезисы докладов / Институт этнологии и антропологии Российской академии наук, Ассоциация этнографов и антропологов России, Комитет общественных и межрегиональных связей Правительства Москвы. – М. : [б. и.], 1999. – 400, [1] с.; 28 см ; с. 176–177. – Текст : непосредственный.

44. **Болдарев, В.** Историческая хроника как разновидность художественно-документального жанра в советской литературе / В. Болдарев / Художественно-документальные жанры : вопросы теории и истории : тезисы докладов на межвузовской науч. конференции. Май 1970 г. / ред. П.В. Куприяновский и др. ; М-во просвещения РСФСР, Иванов. гос. пед. ин-т им. Д.А. Фурманова. – Иваново : [б. и.], 1970. – 132 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

45. **Ботяков, Ю.М.** Абреки на Кавказе: Социокультурный аспект явления / Абреки на Кавказе : социокультурный аспект явления = социокультурный аспект явления : [монография] / Ю.М. Ботяков. – СПб. : Петербург, Востоковедение (ПГ), 2004 (ППП Тип. Наука). – 205, [1] с.; 22 см. – (Ethnographica Petropolitana / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Центр «Петербург. востоковедение»). – Текст : непосредственный.

46. **Бочаров, А.** Сквозь призму поликонфликтности / С.А. Бочаров / Дорогой правды, дорогой гуманизма : проблемы художественной литературы развитого социализма : сб. статей /; сост. Е. Сидоров. – М. : Худож. лит., 1978. – 374 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

47. **Бочаров, А.** Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской прозе : монография / А. Бочаров. – М. : Худ. лит-ра, 1977. – 364 с. ; 20 см. – Текст : непосредственный.

48. **Брубейкер, Р.** Этничность без групп / Роджерс Брубейкер ; перевод с английского Ирины Борисовой. – М. : Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. – 406 с. – (Социальная теория). – ISBN 978-5-7598-0973-9.

49. **Буров, Б.** Национальное своеобразие русской литературы : монография / Б. Буров. – 2-е изд., дораб. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1967. – 396 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

50. **Вагидов, А.М.** Восхождение к единству : монография / А.М. Вагидов. – Махачкала : Дагучпедгиз, 1991. – 253 с. – ISBN 5-7437-0226-8. – Текст : непосредственный.

51. **Вагидов, А.М.** Дагестанская проза второй половины XX века : монография / А.М. Вагидов. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 2005. – 565 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

52. **Вагидов, А.М.** Поиск продолжается: монография / А.М. Вагидов. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 2000. – 460 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

53. **Вагидов, А.М.** Так рождается песня / Х. Алиев. Х. Батырай / послесл. А. Вагидова; худож. И. Хумаев. – Махачкала : Даг. кн. изд-во, 1994. – 304,[2] с. : ил.; 22 см. – ISBN 5-297-01092-6. – Текст : непосредственный.

54. **Вальцев, С.В.** Структура, содержание и особенности национального менталитета : монография / Вальцев Сергей Витальевич ; Моск. гос. обл. ун-т. – М. : Изд-во МГОУ, 2005. – 119 с. : ил., табл.; 21 см. – ISBN 5-7017-0826-8. – Текст : непосредственный.

55. **Варфоломеев, И.П.** Советская историческая романистика: проблемы, типологии и поэтики : монография / И.П. Варфоломеев ; Мин-во просвещения УзССР, Респ. пед. ин-т рус. яз. и лит. – Ташкент, 1984. – 111 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

56. **Варфоломеев, И.П.** Типологические основы жанров исторической романистики : монография / И.П. Варфоломеев. – Ташкент : Фан, 1979. – 168 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

57. **Вахитов, А.** Жанр и стиль в башкирской прозе : монография / А. Вахитов. – Уфа : Башкирское книжное издательство, 1982. – 350 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

58. **Веселовский, А.Н.** Избранные статьи / под общей ред. М.П. Алексеева, В.А. Десницкого, В.М. Жирмунского и А.А. Смирнова ; вступ. статья В.М. Жирмунского [с. V–XXIV]; комментарии М.П. Алексеева ; Ин-т лит. Акад. наук СССР. – Ленинград : Гослитиздат, 1939. – XXIV, 572 с., 4 вкл. л. портр. : факс., портр.; 22 см. – Текст : непосредственный.

59. **Веселовский, А.Н.** Историческая поэтика : монография / А.Н. Веселовский ; вступ. ст. И.К. Горского, с. 11–31 ; коммент. В.В. Мочаловой. – М. : Высш. шк., 1989. – 404, [2] с. : портр.; 22 см. – (КЛН. Классика лит. науки). – ISBN 5-06-000256-X. – Текст : непосредственный.

60. **Виноградова, Л.Н.** Вода / Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения и балканистики ; под общ. ред. Н.И. Толстого. – М. : Междунар. отношения, 1995–2014. – 25 см.; Т. 1., с. 386–390. – ISBN 5-7133-0703-4. – Текст : непосредственный.

61. **Волкова, П.Д.** Мост через бездну : в 5 кн. / Паола Волкова. – М. : Зебра Е, 2012. – 304 с., 22 см. – ISBN 978-5-94663-967-5. – Кн. 4. – Текст : непосредственный.

62. **Воробьева, Н.Н.** Принципы историзма в изображении характера: классическая традиция и советская литература : монография / Н.Н. Воробьева. – М. : Наука, 1978. – 264 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

63. **Воронский, А.К.** Литературно-критические статьи / А.К. Воронский ; вступ. статья А.Г. Дементьева, с. 3–4]. – М. : Сов. писатель, 1963. – 423 с., 1 л. портр.; 20 см. – Текст : непосредственный.

64. **Гаджиева, З.З.** Заид Гаджиев. Жизненный и творческий путь : сборник статей и воспоминаний / сост. З.З. Гаджиева ; Российская акад. наук, Дагестанский науч. центр, Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы. – 2-е изд., доп. – Махачкала : ИЯЛИ, 2012. – 168 с.; 21 см. – ISBN 978-5-904621-50-6. – Текст : непосредственный.

65. **Гаджиева, З.З.** Тажудин из Батлаичи (Чанка) 1866–1909 гг. : монография / З.З. Гаджиева ; Российская акад. наук, Дагестанский науч. центр, Ин-т языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. – Махачкала : Ин-т ЯЛИ ДНЦ РАН, 2004. – 66 с. – Текст : непосредственный.

66. **Гамзатов, Г.Г.** Национальная художественная культура в калейдоскопе памяти : монография / Г.Г. Гамзатов. – М. : Специализир. изд.-торговое предприятие «Наследие», 1996. – 651 с., [1] л. портр.; 23 см. – ISBN 5-201-13244-8. – Текст : непосредственный.

67. **Гамзатов, Г.Г.** Художественное наследие и современность: проблемы преемственности и взаимодействия дагестанской литературы : монография / Г.Г. Гамзатов. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1982. – 174 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

68. **Гачев, Г.Д.** Космо-Психо-Логос: национальные образы мира : монография / Г.Д. Гачев. – М. : Академический Проект, 2007. – 510, [1] с.; 21 см. – (Технологии культуры). – ISBN 978-5-8291-0849-6. – Текст : непосредственный.

69. **Гачев, Г.Д.** Ментальности народов мира : монография / Г.Д. Гачев. – М. : Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с. .; 21 см. – (Менталитет). – ISBN 5-699-02497-2. – Текст : непосредственный.

70. **Гачев, Г.Д.** Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца : монография / Г.Д. Гачев. – М. : Ин-т Ди-Дик, 1999. – 367 , [1] с.; 22 см. – ISBN 5-93311-007-8. – Текст : непосредственный.

71. **Гачев, Г.Д.** Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр : монография / Г.Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 303 с. ; 21. – Текст : непосредственный.

72. **Геворкян, А.** Панорама многонационального романа / А. Геворкян / Вопросы литературы: советский и российский научный журнал по истории и теории литературы / гл. редактор И.О. Шайтанов ; учредители были Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН и Союз писателей СССР. – 1986. – № 5. – С. 215–221. – Выходит 6 раз в год. – ISSN 0042-8795. – Текст : непосредственный.

73. **Гегель, Г.В.Ф.** Эстетика : в 4-х т. / Г.В.Ф. Гегель ; под ред. с предисл. М. Лифшица, с. I–XVI]. – М. : Искусство, 1968–1973. – 21 см. – Т. 1. – С. 275–276. – Текст : непосредственный.

74. **Гей, Н.К**. Типический характер и проблема художественности / Н.К. Гей / Социалистический реализм и классическое наследие. Проблема характера : сборник статей / под общ. ред. Н.К. Гея и Я.Е. Эльсберга ; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР. – М. : Гослитиздат, 1960. – 427 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

75. **Гей, Н.К.** Художественность литературы. Поэтика. Стиль : монография / Н.К. Гей ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1975. – 471 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

76. **Гинзбург, Л.Я.** О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, Ленинградское отд-ние, 1979. – 220, [2] с.; 21 см. – 20000 экз. – Текст : непосредственный.

77. **Глоова, Ж.** Становление и развитие историко-революционного романа в литературах Северного Кавказа : специальность 10.00.00 «Филология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Жанна Азретовна Глоова ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Гослитиздат, 1971. – 219 с. – Место защиты – Москва. – Текст : непосредственный.

78. **Гольдин, П.З.** Топонимика, локус и топос малых улиц в парадигме семиотики / П.З. Гольдин / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: научно-теоретический и прикладной журнал / гл. редактор А.И. Демченко. – Тамбов : ООО «Издательство “Грамота”», 2012. – № 11 (25): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 66–69. – Выходит ежемесячно. – ISSN 2618-9690. – Текст : непосредственный.

79. **Горский, И.К.** Польский исторический роман и проблема историзма : монография / И.К. Горский ; Акад. наук СССР, Ин-т славяноведения. – М. : Наука, 1963. – 263 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

80. **Грани таланта: творчество А. Абу-Бакара в оценке литературной общественности** : сб. ст. / сост. С.Х. Ахмедов. – Махачкала : Дагкнигоиздат, 1984. – 101 с. : ил.; 21 см. – Текст : непосредственный.

81. **Гринберг, И.** Поэзия горской прозы / И. Гринберг / Дон : российский ордена Дружбы народов литературно-художественный журнал / главный редактор В. Петров. – Ростов-на-Дону, 1969. – № 6. – С. 142–152. – Выходит ежемесячно. – Текст : непосредственный.

82. **Гулыга, А.В.** Эстетика истории : монография / А.В. Гулыга ; АН СССР. Ин-т философии. – М. : Наука, 1974. – 126 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

83. **Гуревич, А.Я.** Категории средневековой культуры : монография / А.Я. Гуревич. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Искусство, 1984. – 349, [1] с. : ил.; 21 см, с. 43–166. – Текст : непосредственный.

84. **Гусейнаев, А.Г.** Арабоязычная литература народов Дагестана первой половины XIX века : монография / А.Г. Гусейнаев. – Махачкала, 2009. – 190 с. – Текст : непосредственный.

85. **Гусейнов, М.А.; Абдуллатипов, А.-К.Ю.**; **Шабаева, Л.А.-К**. История кумыкской литературы: в 2-х т. / М.А. Гусейнов ; А.-К.Ю. Абдуллатипов ; Л.А.-К. Шабаева ; Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского науч. центра Российской акад. наук. – Махачкала : ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2015. – Т. 2: Литература 1920–1955 гг.; Т. 2. – 2018. – 551 с. – ISBN 978-5-91431-178-7. – 300 экз. – Текст : непосредственный.

86. **Гусейнов, М.А.** Кумыкская проза начала XX века: проблема художественного стиля / М.А. Гусейнов ; Дагест. науч. центр Рос. акад. аук, Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы. – Махачкала : ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2003. – 284 с.; 21 см. – ISBN 5-7788-0389-3. – Текст : непосредственный.

87. **Гусейнов, М.А.** Национальная литература кумыков (вторая половина XIX – начало XX века) : монография / М.А. Гусейнов ; Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского науч. центра Российской акад. наук. – Махачкала : ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2012. – 358 с.; 20 см. – ISBN 978-5-91431-082-7. – Текст : непосредственный.

88. **Гусейнов, Ч.Г.** Формы общности советской многонациональной литературы : монография / Ч.Г. Гусейнов. – М. : Мысль, 1978. – 181 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

89. **Гусейнов, Ч.Г.** Этот живой феномен: советская многонациональная литература вчера и сегодня / Ч.Г. Гусейнов. – М. : Сов. писатель, 1988. – 429, [1] с. : портр.; 21 см. – ISBN 5-265-00216-2. – Текст : непосредственный.

90. **Гусенбекова, Д.Г.** Лезгинский роман: зарождение, становление и развитие: специальность : 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Джульяна Гаджимагомедовна Гусенбекова. – Махачкала, 2006. – 151 с. – Текст : непосредственный.

91. **Далгат, У.Б.** О роли фольклорных и этнографических элементов в литературе / У.Б. Далгат / Национальное и интернациональное в литературе, фольклоре и языке : сб. статей / ред. коллегия: И.К. Вартичан и др. ; АН МССР, Ин-т яз. и литературы. – Кишинев : Штиинца, 1971. – 360 с.; 22 см; с. 196–200. – Текст : непосредственный.

92. **Дахужева, Н.А.** Национальное своеобразие исторического романа в адыгейской прозе : специальность : 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» / автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Нуриет Аслановна Дахужева; Адыгейс. гос. ун-т. – Майкоп, 2000. – 18 с. – Текст : непосредственный.

93. **Деткова, Н.Ю.** Малый провинциальный город как текст культуры / Н.Ю. Деткова / Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Культурология / главный редактор С.В. Таскаев ; учредитель ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет». – Челябинск : Изд-во Челябинского государственного университета. – Вып. 12, № 18 (156). – 2009. – С. 63–69. – Выходит ежемесячно. – ISSN 1994-2796 (print). – Текст : непосредственный.

94. **Дмитриев, В.А.** Пространственно-временное поведение в традиционной культуре народов Северного Кавказа: специальность 07.00.07 «Этнография, этнология и антропология» : диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук / Дмитриев Владимир Александрович. – Санкт-Петербург, 2010. – 404 с. – Место защиты: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. – Текст : непосредственный.

95. **Добровольская, В.Е.** Кладбище как место встречи живых и мертвых: правила, регулирующие взаимоотношения двух миров в традиционной культуре Центральной России / В.Е. Добровольская / Slověne = Словѣне. International Journal of Slavic Studies : мультидисциплинарный гуманитарный журнал / главный редактор: Ф.Б. Успенский ; учредитель Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт славяноведения Российской академии наук» (ИСл

РАН). – № 1, 2013. – С. 111–122. – Выходит 2 раза в год. – ISSN: печатный 2304-0785, электронный 2305-6754. – Текст : непосредственный.

96. **Днепров, В.Д.** Проблемы реализма : монография / В.Д Днепров. – М. : Наука, 1963. – 257 с. ; 21 см. – Текст : непосредственный.

97. **Дронова, Т.И.** О типологическом исследовании современной советской исторической романистики / Т.И. Дронова / Проблемы зарубежной реалистической прозы XIX–XX веков : сб. ст. / редкол.: Т.С. Николаева (отв. ред.) и др. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1985. – 108, [1] с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

98. **Дронова, Т.И.** Проблема факта и вымысла в современной исторической романистике / Т.И. Дронова / Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли : к 85-летию Г.А. Гуковского : межвуз. науч. сб. / редкол.: В.В. Мавродин (отв. ред.) и др. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1984. – 195 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

99. **Есин, А.Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А.Б. Есин. – 7-е изд., испр. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 244, [3] с.; 21 см. – (Для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников). – ISBN 5-89349-049-5. – Текст : непосредственный.

100. **Есин, А.Б.** Психологизм русской классической литературы : учеб. пособие / А.Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 176, [2] с.; 20 см. – (Библиотека студента). – ISBN 5-89349-404-0. – Текст : непосредственный.

101. **Ершов, Л.Ф.** Русский советский роман, национальные традиции и новаторство / Л.Ф. Ершов ; Акад. наук СССР, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1967. – 338, [2] с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

102. **Жанр романа в классической и современной литературе**: межвуз. науч.-темат. сб. / редкол.: Н.А. Горбанев (отв. ред.) и др. ; Даг. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – Махачкала : ДГУ, 1983. – 163 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

103. **Жанры советской художественной прозы народов Дагестана** : сб. ст. / сост. и отв. ред. С.Х. Ахмедов ; Даг. фил. АН СССР, Ин-т истории, яз. и лит. им. Г. Цадасы. – Махачкала : Б. и., 1987. – 133, [2] с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

104. **Жирмунский, В.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / В. Журчинский / вступ. статья Д.С. Лихачева. – Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1977. – 407 с., 2 л. ил. ил.; 22. – Текст : непосредственный.

105. **Зайнитдинова, А.К.** Изображение характера и обстоятельств в узбекских исторических романах 70-х годов : специальность 10.01.03 «Литература народов СССР» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Адолат Кадыровна Зайнитдинова. – Ташкент, 1981. – 23 с. – Текст : непосредственный.

106. **Зобов, Р.А.; Мостепаненко, А.М.** О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов ; А.М. Мостепаненко / Ритм. Пространство и время в литературе и искусстве : сборник / редкол.: Б.Ф. Егоров (отв. ред.), Б.С. Мейлах, М.А. Сапаров ; Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения художественного творчества. – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1974. – 298, [1] с. : ил.; 22 см, с. 11–23. – Текст : непосредственный.

107. **Золотова, Г.А.** Время в мире и тексте / Г.А. Золотова / Категоризация мира: пространство и время: м-лы научной конференции / отв. редактор Е.С. Кубрякова. – М. : МГУ им. М. Ломоносова, 1997. – 237 с., с. 65–73. – Текст : непосредственный.

108. **Золотусский, И.** Возвышающее слово / И. Золотусский / Литературное обозрение : литературно-критический и библиографический журнал / главный редактор Л. Лавлинский ; Институт мировой литературы им. М. Горького. – М., 1988. – № 7. – Выходит ежемесячно. – ISSN 0321-2904. – Текст : непосредственный.

109. **Игумнова, И.С.** Языковая картина степи в художественном мире А.П. Чехова : специальность 10.02.01 «Русский язык» : диссертация на соискание

ученой степени кандидата филологических наук / Игумнова Елена Сергеевна. – Тамбов, 2009. – 151 с. – Место защиты: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Текст : непосредственный.

110. **Изотов, И.Т.** Проблемы советского исторического романа в связи с развитием критики: монография / И.Т. Изотов. – Оренбург : Научное слово, 1974. – 546 с. – Текст : непосредственный.

111. **Иезуитов, А.** Проблема психологизма в эстетике и литературе / А. Иезуитов / Проблема психологизма в советской литературе : коллективная монография / под ред. В.А. Ковалева и А.И. Павловского ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1970. – 393, [2] с. – Текст : непосредственный.

112. **Иконникова, С.Н.** Хронотоп культуры как основа диалога поколений / С.Н. Иконникова / Серия «Мыслители», Miscellanea humanitaria philosophiae: Очерки по философии и культуре, Выпуск 5 / К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 69–74. – Текст : непосредственный.

113. **Ильюшкин, В.В.** Национальные стереотипы и гетеростереотипы / В.В. Ильюшкин // European social science journal = Европейский журнал социальных наук : научный журнал / главный редактор М. Ю. Кантор ; учредитель и издатель АНО «Международный исследовательский ин-т». – М. : Международный исследовательский ин-т, 2011–2019. – № 7 (8). – 2015. – 21 см; с. 32–34. – Выходит ежемесячно. – ISSN 2079-5513. – Текст : непосредственный.

114. **История дагестанской советской литературы** : в 2-х т. / под общ. ред. А.Ф. Назаревича и Р.Ф. Юсуфова ; Дагест. филиал АН СССР, Ин-т истории, яз. и литературы им. Гамзата Цадасы. – Махачкала : Изд-во Дагест. филиала АН СССР, 1967. – 1 т.; 22 см. – Текст : непосредственный.

115. **История национальных литератур: перечитывая и переосмысливая** : сб. ст. / Российская академия наук, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Специализированное издательско-торговое предприятие

«Наследие», 1995. – 20 см. – (Литература народов России и стран ближнего зарубежья). – В надзаг. вып. 2: редкол.: Р.Ф. Юсуфов (отв. ред.) и др. ; РАН, Институт мировой литературы им. А.М. Горького. – 1996. – 285, [2] с. – ISBN 5-201-13264-2. – 500 экз.; вып. 3: РАН, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. Литература народов СНГ. – Текст : непосредственный. – 1000 экз.

116. **История русского роман**а : в 2-х т. / ред. Г.М. Фридлендер. – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР [Ленингр. отд-ние], 1962–1964. – 2 т.; 27 см ; Т. 1. – 1962. – 627 с. – Текст : непосредственный.

117. **Киселев, И.М.** Герой и обстоятельства : очерки соврем. укр. эпической поэзии / пер. с укр. Н. Надьярных. – М. : Сов. писатель, 1962. – 211 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

118. **Кожинов, В.В.** Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк / В.В. Кожинов. – М. : Сов. писатель, 1963. – 439 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

119. **Козина, Т.Н.** Становление исторической прозы в литературах Поволжья : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Татьяна Николаевна Козина ; Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева. – Саранск, 1991. – 159 с. – Текст : непосредственный.

120. **Ковский, В.Е.** Литературный процесс 60–70-х годов (динамика развития и проблема изучения современной советской литературы) / В.Е. Ковский. – М. : Просвещение, 1983. – 336 с.; 21 см. – ISBN В пер. – Текст : непосредственный.

121. **Колобаева, Л.А.** Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков / Л.А. Колобаева. – М. : Издательство МГУ, 1990. – 333, [2] с.; 21 см. – ISBN 5-211-00862-6. – Текст : непосредственный.

122. **Комовская, Е.В.** Жанровая специфика современного романа / Е.В. Комовская // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук : мультидисциплинарный научный журнал / главный редактор М.В. Поляков. – М.,

2016. – № 12-2. – С. 230–235. – ISSN 2073-0071. – Выходит ежемесячно. – Текст : непосредственный. – 1000 экземпляров.

123. **Кондратьева, В.В.** Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели : монография / В.В. Кондратьева, М.Ч. Ларионова ; Южный науч. центр РАН, Ин-т социально-экономических и гуманитарных исслед. – Ростов-на-Дону : Foundation, 2012. – 207 с.; 21 см. – ISBN 978-5-4376-0071-9. – Текст : непосредственный.

124. **Кормилов, С.И.** Теоретические аспекты художественного историзма / С.И. Кормилов / Проблема историзма в русской советской литературе. 60–80-е годы : сборник статей / отв. ред. Н. М. Федь ; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1986. – 262, [2] с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

125. **Косиков, Г.К.** Вопросы повествования в романе / Г.К. Косиков // Литературные направления и стили : сборник статей, посвящ. 75-летию проф. Г.Н. Поспелова / под ред. П.А. Николаева и Е.Г. Рудневой. – М. : Издательство Московского университета им. М. Ломоносова, 1976. – 390 с., 1 л. портр.; 20 см ; с. 65–76. – Текст : непосредственный.

126. **Крикливец, Е.В.** Топос как структурный элемент хронотопа и объект научного исследования (на примере творчества В. Астафьева и В. Козько) / Е.В. Крикливец / Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова : сб. научн. тр. / главный редактор В.В. Богатырёва ; учредитель Витебский государственный университет им. П.М. Машерова. – Витебск, 2013. – Т. 16. – 245 с. ; с. 126–131. – Выходит 2 раза в год. – ISSN: 2075-1613. – Текст : непосредственный.

127. **Кубрякова, Е.С.** Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи / Е.С. Кубрякова, А.М. Шахнарович, Л.В. Сахарный / отв. ред. Е.С. Кубрякова ; АН СССР, Ин-т языкознания. – М. : Наука, 1991. – 238, [1] с.; 22 см. – ISBN 5-02-011049-3. – Текст : непосредственный.

128. **Кудряшова, Е.И.** Степан Злобин как автор исторических романов. Критико-библиографический очерк / Е.И. Кудряшова. – Белгород : Белгородское кн. изд-во, 1961. – 221 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

129. **Кузнецов, Ф.** Пафос историзма / Избранное : в 2-х т. / Феликс Кузнецов. – М. : Современник, 1981. – 21 см. Т. 1. Перекличка эпох : очерки, статьи, портр.; Самая кровная связь : судьбы деревни в соврем. прозе. – М. : Современник, 1981. – 558 с. – Текст : непосредственный.

130. **Купреянов, Е.Н.** Историко-литературный процесс как научное понятие / Е.Н. Купреянов / Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения: сборник статей / под ред. А.С. Бушмина ; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Л., 1974. – 274 с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

131. **Куприянова, Е.И.; Макогонеко, Г.П.** Национальное своеобразие русской литературы. Очерки и характеристики / Е.И. Куприянова; Г.П. Макогонеко / Акад. наук СССР, Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом). – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1976. – 413, [2] с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

132. **Ленобль, Г.М.** История и литература : сб. ст. / Г. Ленобль. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1977. – 300 с., 1 л. портр.; 21 см. – Текст : непосредственный.

133. **Лейдерман, Н.Л.** Теория жанра. Исследования и разборы : монография / Н.Л. Лейдерман / научные редакторы: М.Н. Липовецкий, С.И. Ермоленко ; Российская акад. образования, Уральское отд-ние, Ин-т филологических исслед. и образовательных стратегий «Словесник» (Уральское отделение Российской академии образования), Уральский гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 904 с.; 21 см.; ISBN 978-5-904205-64-1. – Текст : непосредственный.

134. **Лихачев, Д.С.** Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы: советский и российский научный журнал по истории и теории литературы / гл. редактор И.О. Шайтанов ; учредители Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН и Союз писателей СССР. – 1968. – № 8. – С. 74–87. – Выходит 6 раз в год. – ISSN 0042-8795.– Текст : непосредственный.

135. **Лихачев, Д.С.** Литература – реальность – литература : сборник / Д.С. Лихачев. – Л. : Сов. писатель, 1984. – с. 271 с. : ил., 2 л. ил.; 20 см. – Текст : непосредственный.

136. **Лихачев, Д.С.** Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – 3-е изд., доп. – М. : Наука, 1979. – 352 с., 8 л. ил.; 22 см. – Текст : непосредственный.

137. **Лихачев, Д.С.** Прошлое – настоящему. Статьи и очерки / Д.С. Лихачев. – Л. : Наука, 1985. – 575 с. : ил.; 20 см. – Текст : непосредственный.

138. **Логинова, М.А.** Этнокультурный хронотоп малой русскоязычной прозы писателей Казахстана конца XX – нач. XXI вв. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Логинова Мария Александровна. – Омск, 2018. – 160 с. – Место защиты : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского. – Текст : непосредственный.

139. **Ломидзе, Г.** Расширение эстетического диапазона / Г. Ломидзе // Вопросы литературы: советский и российский научный журнал по истории и теории литературы / гл. редактор И.О. Шайтанов ; учредители Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Союз писателей СССР. – 1971. – № 9. – С. 20–21. – Выходит 6 раз в год. – ISSN 0042-8795. – Текст : непосредственный.

140. **Ломидзе, Г.** Сила реализма. (Заметки о современной прозе) / Г. Ломидзе // Вопросы литературы: советский и российский научный журнал по истории и теории литературы / гл. редактор И.О. Шайтанов ; учредители были Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН и Союз писателей СССР. – 1963. – № 5. – С. 63. – Выходит 6 раз в год. – ISSN 0042-8795.– Текст : непосредственный.

141. **Лопатин, Л.М.** Положительные задачи философии: монография ; в 2-х ч. / Л.М. Лопатин. – М., 1911. – 391 с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

142. **Лотман, Ю.М.** В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. – М. : Азбука, 2024. – 544 с. – ISBN 978-5-389-27035-0. – Текст : непосредственный.

143. **Лотман, Ю.М.** Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970. – 384 с.; 20 см. – (Семиотические исследования по теории искусства). – Текст : непосредственный.

144. **Льюис, Л.Д.** Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию / Р.Д. Льюис / перевод с англ. Т.А. Нестика ; Акад. нар. хоз-ва при правительстве Рос. Федерации. – М. : Дело, 1999. – 439 с. : ил.; 22 см. – ISBN 1-85788-086-2. – Текст : непосредственный.

145. **Магомедова, З.К.** Дагестанская публицистика XX века: формирование, развитие, тенденции / З.К. Магомедова. – Махачкала : Эпоха, 2005. – 356 с. ; 300 экз. – Текст : непосредственный.

146. **Магомедова, З.К.** Творческое наследие дагестанской интеллигенции рубежа веков (конец XIX – начало XX вв.) : монография / З.К. Магомедова ; Российская акад. наук, Дагестанский науч. центр, Ин-т языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. – Махачкала : Ин-т ЯЛИ ДНЦ РАН ; Алеф, 2014. – 289 с.; 20 см. – ISBN 978-5-91431-124-4. – Текст : непосредственный.

147. **Магомедова, З.К.** Творческое наследие Мариам Ибрагимовой / З.К. Магомедова / Учреждение Российской акад. наук, Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского науч. центра РАН. – Махачкала : Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Цадасы РАН, 2011. – 166 с.; 21 см. – ISBN 978-5-904621-28-5. – Текст : непосредственный.

148. **Магомедова, Х.И.** Проза Расула Гамзатова: жанровые особенности : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Магомедова Халимат Исламудиновна. – Махачкала, 2010. – 170 с. – Место защиты : Дагестан. гос. пед. ун-т. – Текст : непосредственный.

149. **Магомедшапиева, Г.К.** Роман А. Абу-Бакара «Манана»: комплексный анализ : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Магомедшапиева Гидаят Камалудиновна. – Махачкала,

2010. – 166 с. – Место защиты : Дагестан. гос. пед. ун-т. – Текст : непосредственный.

150. **Магомедшапиева, Н.К.** Роман Хабиба Алиева «Батырай»: комплексный анализ : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Магомедшапиева Нурият Камалудиновна. – Махачкала, 2011. – 162 с. – Место защиты : Дагестан. гос. пед. ун-т. – Текст : непосредственный.

151. **Мазанаев, Ш.А.** Русскоязычная литература Дагестана : пробл. нац. и интернац. Взаимодействия : монография / Ш.А. Мазанаев. – Махачкала : Даг. кн. изд-во, 1984. – 131 с.; 16 см. – Текст : непосредственный.

152. **Макаровская, Н.** Типы исторического повествования : монография / Н. Макаровская / под ред. Е.И. Покусаева. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1972. – 236 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

153. **Малкина, В.Я.** Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра: прил. к сер. изд. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.» / В.Я. Малкина / М-во образования Рос. Федерации, Рос. гос. гуманит. ун-т, Твер. гос. ун-т. – Тверь : Твер. госуниверситет, 2002. – 140, [4] с. : табл.; 21 см. – Текст : непосредственный.

154. **Мамий, Р.** Вопросы изучения современного адыгейского романа / Р. Мамий / Проблемы адыгейской литературы и фольклора: сб. статей / главный редактор М.М. Савченко ; Адыгейский республиканский институт гуманитарных исследований им. Т.М. Керашева. – Майкоп : Адыгея, 1977–2005. – 21 см. – ISSN 0207-5083. – Текст : непосредственный.

155. **Махов, А.Е.** Топос / А.Е. Махов / Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин ; Рос. акад. Наук, Институт науч. информ. по обществ. наукам. – М. : Интелвак, 2001. – Разд. паг.; 30 см.; Стб. 1076. – ISBN 5-93264-026-X. – Текст : непосредственный.

156. **Мелетинский, Е.М.** Введение в историческую поэтику эпоса и романа : монография / Е.М. Мелетинский / АН СССР, Ин-т мировой лит. им.

А.М. Горького. – М. : Наука, 1986. – 318, [2] с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

157. **Мессер, Р.Д.** Советская историческая проза / Р.Д. Мессер. – Л. : Сов. писатель [Ленингр. отд-ние], 1955. – 304 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

158. **Мифология народов Дагестана** : сб. ст. / сост. и авт. предисл. М.Р. Халидова ; Даг. фил. АН СССР, Ин-т истории, яз. и лит. им. Г. Цадасы. – Махачкала : Даг. фил. АН СССР, 1984 (вып. дан. 1985). – 188 с. : ил.; 21 см. – Текст : непосредственный.

159. **Музаев, Н.Д.** Взаимосвязи литератур Северного Кавказа в процессе становления жанров : монография / Н.Д. Музаев / М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР, Чечено-Ингуш. гос. ун-т. – Грозный : Чеч.-Инг. кн. изд-во, 1974. – 234 с.; 19 см. – Текст : непосредственный.

160. **Муртазалиев, А.М.** Литература дагестанской диаспоры Турции: генезис и эволюция : монография / А.М. Муртазалиев. – Махачкала : ИЯЛИ ДФИЦ РАН; АЛЕФ, 2021. – 338 с. – ISBN 978-5-00128-787-2. – Текст : непосредственный.

161. **Муртазалиев, А.М.** Творчество Мурад-бея Мизанджи (Х.-М. Амирова) в контексте литературы дагестанской диаспоры Турции (вторая половина XIX – начало XX века) : монография / А.М. Муртазалиев. – Махачкала : Эпоха, 2004. – 318 с.; 500 экз. – Текст : непосредственный.

162. **Мусукаева, А.Х.** Ответственность перед временем: проблемы эволюции романа в литературах Северного Кавказа : монография / А.Х. Мусукаева. – Нальчик : Эльбрус, 1987. – 167, [1] с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

163. **Мусукаева, А.Х.** Северокавказский роман: художественная и этнокультурная типология : монография / А.Х. Мусукаева. – М. : ИМЛИ РАН, 1993. – 191, [1] с.; 21 см. – ISBN 5-7680-0746-6. – Текст : непосредственный.

164. **Насруллаева, С.Ф.** Хронотоп в ранней лирике Анны Ахматовой : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Насрулаева Саида

Фажрудиновна ; Дагестанский гос. ун-т. – М., 1997. – 23 с. – Текст : непосредственный.

165. **Неклюдов, С.Ю.** К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине / С.Ю. Неклюдов // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16–26 августа 1966, Кяэрику/Тарту / отв. редактор Ю.М. Лотман ; Тартуский гос. ун-т. – Тарту : Тартуский государственный университет, 1966. – 107 с.; 20 см; с. 42. – Текст : непосредственный.

166. **Неупокоева, И.Г.** История всемирной литературы. Проблема системного и сравнительного анализа : монография / И.Г. Неупокоева / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1976. – 357, [2] с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

167. **Ниматулаева, М.Д.** Ретроспективная проза народов Дагестана и роман Магомеда Хуршилова «Сулак – свидетель» : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ниматулаева Миная Давудовна. – Махачкала, 2015. – 157 с. – Место защиты: Дагестан. гос. пед. ун-т. – Текст : непосредственный.

168. **Новиков, В.** Движение истории – движение литературы : монография / В. Новиков. – М. : Советский писатель, 1982. – 575 с. : портр.; 22 см. – Текст : непосредственный.

169. **Омаршаева, Э.М.** Дагестанский исторический роман второй половины XX века: самобытность и типологическая общность: специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Омаршаева Эльмира Магомедовна. – Махачкала, 2011. – 342 с. – Место защиты: Дагестан. гос. пед. ун-т. – Текст : непосредственный.

170. **Оскоцкий, В.Д.** Богатство романа: многообразие и единство : Проблемы. Наблюдения. Полемика / В. Оскоцкий. – М. : Сов. писатель, 1976. – 368 с. : портр.; 20 см. – Текст : непосредственный.

171. **Оскоцкий, В.Д.** Единство пути, многообразие поиска (о национальном и интернациональном в советской литературе) / Новое в жизни, науке, технике. Подписная научно-популярная серия «Литература» / гл. ред. И.Л. Волгин. – М. : Знание, 1962–1992. – 1969. – № 7. – 64 с. – Текст : непосредственный.

172. **Оскоцкий, В.Д.** Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа : монография / В.Д. Оскоцкий. – М. : Худ. лит-ра, 1980. – 384 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

173. **Пауткин, А.И.** Советский исторический роман : монография / А.И. Пауткин. – М. : Просвещение, 1970. – 108 с.; 21 см. – (Народный университет). – Текст : непосредственный.

174. **Петров, С.М.** Русский советский исторический роман : монография / С.М. Петров. – М.: Современник, 1980. – 412 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

175. **Погрибный, А.Г.** Художественный конфликт и развитие современной советской прозы : монография / А.Г. Погрибный. – Киев : Наукова думка, 1981. – 267 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

176. **Подобрий, А.В.** Межкультурный диалог в русской малой прозе 20-х годов XX века : монография / А.В. Подобрий. – М. : ТЕЗАУРУС, 2009. – 264 с. ; 20 см. – Текст : непосредственный.

177. **Поспелов, Г.Н.** К типологии трагического в русской прозе XX века : монография / Г.Н. Поспелов. – М. : Просвещение, 1972. – 198 с. – Текст : непосредственный.

178. **Поспелов, Г.Н.** Теория литературы : учебник для филол. спец. ун-тов. – М. : Высш. школа, 1978. – 351 с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

179. **Прокофьева, В.Ю.** Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского университета : научный журнал / главный редактор С.А. Мирошников ; учредитель ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет имени В.А. Бондаренко» (ОГУ). Оренбург : Оренбургский государственный университет,

2005. – № 11. – С. 87–94. – Выходит ежемесячно. – ISSN (печатная версия): 1814-6457**,** ISSN (онлайн-версия): 1814-6465. – Текст : непосредственный.

180. **Пропп, В.Я.** Исторические корни волшебной сказки : монография / В.Я. Пропп / вступ. ст. В.И. Ереминой ; ЛГУ. – 2-е изд. – Ленинград : Издательство ЛГУ, 1986. – 364, [1] с. : ил.; 22 см. – Текст : непосредственный.

181. **Пыхтина, Ю.Г.** К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении / Ю.Г. Пыхтина // Вестник ОГУ: научный журнал / главный редактор С.А. Мирошников ; учредитель ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет имени В.А. Бондаренко» (ОГУ). Оренбург : Оренбургский государственный университет, 2013. – № 11(160). – С. 29–36. – Выходит ежемесячно. – ISSN (печатная версия): 1814-6457**,** ISSN (онлайн-версия): 1814-6465. – Текст : непосредственный.

182. **Пыхтина, Ю.Г.** Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – нач. XX вв. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Пыхтина Юлиана Григорьевна. – М., 2014. – 30 с. – Место защиты: Рос. университет дружбы народов. – Текст : непосредственный.

183. **Рамазанова, П.К.** Биографический хронотоп в романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Материалы Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной лингвистики и лингводидактики» (Махачкала, 25 сентября 2025 г., к 85-летию проф. В.М. Загирова) / отв. ред. М.Ш. Халилова. Вып. 2. – Махачкала : Алеф, 2025. – 322 с.; с. 251–255. – Текст : непосредственный.

184. **Рамазанова, П.К.** Биографическое время в романе Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Вопросы кавказского языкознания и тюркологии / учредитель М-во образования Рос. Федерации, Дагест. гос. ун-т, кафедра дагестанских языков ; отв. ред. Багомедов М.Р. – Вып. 9 (21). – Махачкала : Дагестанский государственный университет (ДГУ) ; АЛЕФ, 2025. – С. 83–91. – Текст : непосредственный.

185. **Рамазанова, П.К.** Биографическое и событийное время в социально-нравственном романе Магомед-Расула «Отец пророка» / П.К. Рамазанова // Материалы I Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Перспективные направления в повышении качества обучения филологическим дисциплинам» (Махачкала, 15 февраля 2014 г.) : сборник / организатор Дагестанский государственный институт народного хозяйства (ДГИНХ), кафедра английского языка. – Махачкала : Издательский дом «Наука плюс». – 161 с.; с. 144–150. – ISBN: 978-5-906334-16-9. – Текст : непосредственный.

186. **Рамазанова, П.К.** Временные рамки в книге Расула Гамзатова «Мой Дагестан» / П.К. Рамазанова // Modern Humanities Success (Успехи современных наук) : научно-исследовательский журнал / главный редактор С.В. Клюев. – ISSN 2618-7175 (online). – 2023. – № 1. – С. 14–17. – Выходит ежемесячно. –Текст : непосредственный.

187. **Рамазанова, П.К.** Время в романе Хабиба Алиева «Батырай» / П.К. Рамазанова // Материалы III Республиканской научно-практической конференции «Гамзатовские чтения» (Махачкала, 27 октября 2025 г). – Махачкала : ФОРМАТ, 2025 – 248 с.; с. 194–197. – ISBN 978-5-908109-61-1. – Текст : непосредственный.

188. **Рамазанова, П.К.** Время в социально-нравственном романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Сборник научных статей «Русский язык и литература в школе и в вузе». – Вып.V. – Махачкала, 2012. – С. 71–74. – Текст : непосредственный.

189. **Рамазанова, П.К.** Время как самостоятельный герой в романе Кияса Меджидова «Сердце, оставленное в горах» и Магомед-Расула «Отец пророка» / П.К. Рамазанова // Научный альманах по материалам Международной научно-практической конференции «Инновации в науке и образовании» (Тамбов, 31 октября 2025 г.). – Тамбов: Юконф, 2025. – № 10-2 (132). – 148 с., с. 115–119. – Выходит ежемесячно. – ISBN 978-5-4480-0590-9. – Текст : непосредственный.

190. **Рамазанова, П.К.** Жанр исторического романа в дагестанской литературе / П.К. Рамазанова // Вестник молодых ученых Дагестана : научно-практический журнал / Дагестанский научный центр РАН, Союз молодых ученых Дагестана. – Махачкала : Изд. дом «Наука плюс», 2002. – № 3. – С. 78–82. – Выходит раз в квартал. – ISSN 1811-3478. – Текст : непосредственный.

191. **Рамазанова, П.К.** Жанровое и композиционное своеобразие книги Расула Гамзатова «Мой Дагестан» / П.К. Рамазанова // Вестник филологических наук : научно-исследовательский журнал / главный редактор А.А. Балута. – 2023. – Т. 3, № 10. – С. 163–166. – ISSN 2782-5329 (online). – Текст : непосредственный.

192. **Рамазанова, П.К.** Жанровое и стилистическое своеобразие романа М. Хуршилова «Сулак-свидетель» / П.К. Рамазанова // Вестник филологических наук: научно-исследовательский журнал / главный редактор А.А. Балута. – 2024. – Т. 4, № 8. – С. 94–98. – ISSN 2782-5329 (online). – Текст : непосредственный.

193. **Рамазанова, П.К.** Жанровое своеобразие романа Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Филологическая наука: современные взгляды и научные исследования» (Махачкала, 2018 г.) / организатор Дагестанский государственный университет народного хозяйства (ДГУНХ). – Махачкала: ДГУНХ, 2018. – С. 94–99. – Текст : непосредственный.

194. **Рамазанова, П.К.** Жанровое своеобразие романа Хабиба Алиева «Батырай»: синтез исторического эпоса и философской притчи / П.К. Рамазанова // Материалы III Республиканской научно-практической конференции «Гамзатовские чтения» (Махачкала, 27 октября 2025 г.). – Махачкала: ФОРМАТ, 2025. – С. 191–194. – ISBN 978-5-908109-61-1. – Текст : непосредственный.

195. **Рамазанова, П.К.** Историзм романа Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Материалы XX Всероссийской научно-практической конференции «Проблема жанра в филологии» (Махачкала, 2025 г.), приуроченной к 100-летию со дня рождения Расула Гамзатова и 120-летию А.Ф. Назаревича / Дагестанский государственный университет ; НИИ фольклора, литературы и журналистики ; кафедра русской литературы ; ответ. редактор

А.М. Абдулатипова.– Махачкала : ДГУ, 2025. – Вып. 21. – 262 с.; с. 117–120. – ISBN 978-5-907837-06-5. – Текст : непосредственный.

196. **Рамазанова, П.К.** Историческое время в романе Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Материалы Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной лингвистики и лингводидактики» (Махачкала, 25 сентября 2025 г., к 85-летию проф. В.М. Загирова) / отв. ред. М.Ш. Халилова. Вып. 2. – Махачкала : Алеф, 2025. – 322 с.; с. 248–251. – Текст : непосредственный.

197. **Рамазанова, П.К.** Историческое время в романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Материалы Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения кавказских языков» (Махачкала, 2017 г.); материалы Международного научного семинара / Министерство науки и высшего образования РФ, Дагестанский государственный университет ; ответственный редактор Магдилова Р.А. – Махачкала : Изд-во ДГУ, 2017. – С. 161–163. : ил.; 21 см. – ISBN 978-5-9913-0224-1. – Текст : непосредственный.

198. **Рамазанова, П.К.** Категория времени в романе А. Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Известия Дагестанского государственного педагогического университета : научный журнал / главный редактор З.В. Атаев ; учредитель ФГБОУ ВО «ДГПУ». – Махачкала : Издательство ДГПУ, 2009. – № 3 (8). – С. 86–92. – Выходит 4 раза в год. – ISBN 1995-0667. – Текст : непосредственный.

199. **Рамазанова, П.К.** Категория времени в социально-нравственном романе Магомед-Расула «Отец пророка» / П.К. Рамазанова // Балтийский гуманитарный журнал : научный журнал / учредитель Ассоциация «Профессиональные аналитики аутопойэйзисных систем» ; главный редактор А.А. Коростелев. – 2016. – Т. 5, № 1 (14). – С. 38–41. – Выходит 4 раза в год. – ISSN 2311-0066. – Текст : непосредственный.

200. **Рамазанова, П.К.** Категория времени в книге Р. Гамзатова «Мой Дагестан» / П.К. Рамазанова // Мир науки, культуры, образования :

международный научный журнал / главный редактор А.В. Петров ; учредитель ООО «Редакция научного Международного журнала "Мир науки, культуры, образования"». – Горно-Алтайск, 2019. – № 1 (74). – С. 478–480. – Выходит один раз в два месяца. – ISSN 1991-5497. – Текст : непосредственный.

201. **Рамазанова, П.К.** Категория времени в социально-нравственном романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Балтийский гуманитарный журнал: научный журнал / учредитель Ассоциация «Профессиональные аналитики аутопойэйзисных систем» ; главный редактор А.А. Коростелев. – 2018. – Т. 8, № 2 (23). – С. 141–145. – Выходит 4 раза в год. – ISSN 2311-0066. – Текст : непосредственный.

202. **Рамазанова, П.К.** Категория хронотопа в романе Хабиба Алиева «Батырай» / П.К. Рамазанова // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал / главный редактор А.В. Петров ; учредитель ООО «Редакция научного Международного журнала "Мир науки, культуры, образования"». – Горно-Алтайск, 2025. – № 6 (115). – С. 488–491. – Выходит один раз в два месяца. – ISSN 1991-5497. – Текст : непосредственный.

203. **Рамазанова, П.К.** Концепция пространства в романе М. Хуршилова «Сулак-свидетель» / П.К. Рамазанова // Современный ученый : международный научно-исследовательский журнал / учредитель Кубанский государственный университет ; главный редактор журнала проф. Солопанова О.Ю. – Белгород, 2024. – № 9. – С. 65–69. – ISSN 2541-8459. – Выходит ежемесячно. – Текст : непосредственный.

204. **Рамазанова, П.К.** Къ. Межидован «Къашкъф духтур» романда вахтуинни гъаятдин арадавай алакъадикай / П.К. Рамазанова // Самур : общественно-политическая газета / главный редактор С. Керимова. – № 3. – 2005. – С. 86–89. – Выходит ежемесячно. – 2000 экз. – Текст : непосредственный.

205. **Рамазанова, П.К.** Образ Родины как ведущий пространственный образ в книге Расула Гамзатова «Мой Дагестан» / П.К. Рамазанова // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал / главный редактор А.В. Петров ; учредитель ООО «Редакция научного Международного журнала "Мир

науки, культуры, образования"». – Горно-Алтайск, 2023. – № 1 (98). – С. 333–335. – Выходит один раз в два месяца. – ISSN 1991-5497. – Текст : непосредственный.

206. **Рамазанова, П.К.** Образ села в романе Магомед-Расула «Отец пророка» / П.К. Рамазанова // Материалы Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения кавказских языков» (Махачкала, 2021 г.) / Министерство науки и высшего образования РФ, Дагестанский государственный университет ; ответственный редактор Магдилова Р.А. – Махачкала : Изд-во ДГУ, 2021. – С. 62–66. – ISBN 978-5-9913-0224-1. – Текст : непосредственный.

207. **Рамазанова, П.К.** Образ села и другие замкнутые пространственные образы в романе М. Хуршилова «Сулак-свидетель» / П.К. Рамазанова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Языки и культура России и мира в цифровом образовательном пространстве» (Махачкала, 2024 г.) : сборник / Министерство науки и высшего образования РФ, Дагестанский государственный университет, Дагестанский научный центр Российской академии образования, Научно-исследовательская лаборатория «Бесписьменные языки народов Дагестана» ; главный редактор Гасанова У.У. – Махачкала : Издательство ДГУ, 2024. – 77 с. : табл.; 21 см. ; с. 54–57. – ISBN 978-5-9913-0316-3. – 100 экз. – Текст : непосредственный.

208. **Рамазанова, П.К.** Образы времени в книге Расула Гамзатова «Мой Дагестан» / П.К. Рамазанова // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал / главный редактор А.В. Петров ; учредитель ООО «Редакция научного Международного журнала "Мир науки, культуры, образования"». – Горно-Алтайск, 2023. – № 1 (98). – С. 331–333. – ISSN 1991-5497. – Текст : непосредственный.

209. **Рамазанова, П.К.** Образы календарного времени в романах М. Хуршилова «Сулак-свидетель» и Ахмедхана Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал / главный редактор А.В. Петров ; учредитель ООО «Редакция научного Международного журнала "Мир науки, культуры, образования"». – Горно-

Алтайск, 2019. – № 1 (74). – С. 481–482. – ISSN 1991-5497. – Текст : непосредственный.

210. **Рамазанова, П.К.** Образы календарного времени в социально-нравственном романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Материалы II международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований» (25-26 марта 2012 г.) / Науч.-изд. центр «Социосфера», кафедра иностр. яз. фак. гос. упр. Московского гос. ун-та им. М.В. Ломоносова, Гилянский гос. ун-т ; редкол.: Голандам А.К., Салиева Л.К. – Пенза [и др.] : Социосфера, 2012. – 331 с. : табл.; 30 см.; с. 266–268. – ISBN 978-5-91990-064-1. – Текст : непосредственный.

211. **Рамазанова, П.К.** Открытые пространственные образы в романе М. Хуршилова «Сулак-свидетель» / П.К. Рамазанова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Языки и культура России и мира в цифровом образовательном пространстве» (Махачкала, 2024 г.) : сборник / Министерство науки и высшего образования РФ, Дагестанский государственный университет, Дагестанский научный центр Российской академии образования, Научно-исследовательская лаборатория «Бесписьменные языки народов Дагестана» ; главный редактор Гасанова У.У. – Махачкала : Издательство ДГУ, 2024. – 77 с. : табл.; 21 см.; с. 57–60. – ISBN 978-5-9913-0316-3. – 100 экз. – Текст : непосредственный.

212. **Рамазанова, П.К.** Пространственные границы в романе Хабиба Алиева «Батырай» / П.К. Рамазанова // Материалы Международной научно-практической конференции «Социально-правовые аспекты языковой политики РФ: опыт сохранения и продвижения языков народов России и мира» (Махачкала, 15 мая 2025 г.) / организатор – Дагестанский государственный университет, Дагестанский научный центр Российской академии образования (ДНЦ РАО), Северо-Кавказский институт (филиал) ВГУЮ (РПА Минюста России) и НИЛ «Бесписьменные языки народов Дагестана» ; отв. редактор Ш.А. Мазанаев. – Махачкала : Издательство ДГУ, 2025. – 272 с. ; с. 166–170. – Текст : непосредственный.

213. **Рамазанова, П.К.** Пространственные образы в книге Расула Гамзатова «Мой Дагестан» / П.К. Рамазанова // Балтийский гуманитарный журнал : научный журнал / учредитель Ассоциация «Профессиональные аналитики аутопойэйзисных систем» ; главный редактор А.А. Коростелев. – Тольятти, 2020. – 150 с.; Т. 9, № 3 (32). – С. 302–306. – Выходит 4 раза в год. – ISSN 2311-0066 (печатная версия). – Текст : непосредственный.

214. **Рамазанова, П.К.** Пространственные образы в романе Магомед-Расула «Отец пророка» / П.К. Рамазанова // Балтийский гуманитарный журнал : научный журнал / учредитель Ассоциация «Профессиональные аналитики аутопойэйзисных систем» ; главный редактор А.А. Коростелев. – Тольятти, 2018. – 150 с.; Т. 7, № 1 (22). – С. 127–131. – Выходит 4 раза в год. – ISSN 2311-0066 (печатная версия). – Текст : непосредственный.

215. **Рамазанова, П.К.** Роман Кияса Меджидова «Сердце, оставленное в горах» как исторический роман / П.К. Рамазанова // Материалы Международной научно-практической конференции «Русский язык и литература в школе и вузе» : научно-методический сборник (с международным участием) / Министерство науки и высшего образования РФ, ФГБОУ ВО «Дагестанский государственный университет», филологический факультет, кафедра методики преподавания русского языка и литературы ; редакционная коллегия: Джамалов К.Э. и др. Вып. 8 : Памяти Георгия Николаевича Сивриди. – Махачкала : Алеф, 2019. – 91 с. : ил., портр., табл., цв. ил. ; с. 133–136. – ISBN 978-5-00128-268-6. – Вып. 3. – 2010. – Текст : непосредственный.

216. **Рамазанова, П.К.** Своеобразие жанра дагестанского исторического романа / П.К. Рамазанова // Современный ученый : международный научно-исследовательский журнал / учредитель Кубанский государственный университет ; главный редактор журнала проф. Солопанова О.Ю. – Белгород, 2024. – № 2. – 340 с. ; с. 104–109. – Выходит ежемесячно. – ISSN 2541-8459. – Текст : непосредственный.

217. **Рамазанова, П.К.** Своеобразие жанра книги Расула Гамзатова «Мой Дагестан» / П.К. Рамазанова // Балтийский гуманитарный журнал : научный

журнал / учредитель Ассоциация «Профессиональные аналитики аутопойэйзисных систем» ; главный редактор А.А. Коростелев. – Тольятти, 2017. – 150 с. – Т. 6, № 2 (19). – С. 54–58. – Выходит 4 раза в год. – ISSN 2311-0066 (печатная версия). – Текст : непосредственный.

218. **Рамазанова, П.К.** Своеобразие хронотопа в романе Магомед-Расула «Отец пророка» / П.К. Рамазанова // Вестник Дагестанского государственного университета / учредитель Дагестанский государственный университет ; главный редактор Рабаданов М.Х. – Сер.: Филологические науки. Вып. 3. – Махачкала, 2014. – 130 с. ; с. 98–102. – Выходит 4 раза в год. – ISSN печатной версии: 2500-1930, ISSN электронной версии: 2542-033X. – Текст : непосредственный.

219. **Рамазанова, П.К.** Символика календарного времени в романах М. Хуршилова «Сулак-свидетель» и А. Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Материалы Международного научного семинара «Актуальные проблемы изучения кавказских языков» (Махачкала, 2021 г.) / Министерство науки и высшего образования РФ, Дагестанский государственный университет ; ответственный редактор Магдилова Р.А. – Махачкала : Изд-во ДГУ, 2021. – С. 59–62: ил.; 21 см. – ISBN 978-5-9913-0224-1. – Текст : непосредственный.

220. **Рамазанова, П.К.** Событийное, библиографическое и календарное время в романе И. Керимова «Землетрясение» / Материалы Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения кавказских языков» (Махачкала, 2017 г.) / Министерство науки и высшего образования РФ, Дагестанский государственный университет ; ответственный редактор Магдилова Р.А. – Махачкала : Изд-во ДГУ, 2017. – С. 159–161: ил.; 21 см. – ISBN 978-5-9913-0224-1. – Текст : непосредственный.

221. **Рамазанова, П.К.** Событийное время в социально-нравственном романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Вопросы кавказского языкознания и тюркологии / М-во образования Рос. Федерации, Дагест. гос. ун-т, каф. дагест. яз. ; ответственный редактор Багомедов М. – Махачкала : Издательство ДГУ, 2025. – Вып. 9 (21). – С. 91–95. – Текст : непосредственный.

222. **Рамазанова, П.К.** Тема времени, исторической правды и художественного вымысла в романе Хабиба Алиева «Батырай» / П.К. Рамазанова // Материалы XX Всероссийской научно-практической конференции «Проблема жанра в филологии» / организаторы: Дагестанский государственный университет ; НИИ фольклора, литературы и журналистики ; главный редактор Ш.А. Мазанаев. – Вып. 21. – Махачкала, 2025. – С. 113–117. – Текст : непосредственный.

223. **Рамазанова, П.К.** Хронотоп в дагестанском историческом романе / П.К. Рамазанова. – Махачкала: Алеф, 2008. – 148 с. – Текст : непосредственный.

224. **Рамазанова, П.К.** Хронотоп в дагестанском социально-нравственном романе / П.К. Рамазанова. – Махачкала : РПА МЮ РФ, 2013. – 112 с. – Текст : непосредственный.

225. **Рамазанова, П.К.** Хронотоп встречи в романе Хабиба Алиева «Батырай» / П.К. Рамазанова // Материалы Международной научно-практической конференции «Социально-правовые аспекты языковой политики РФ: опыт сохранения и продвижения языков народов России и мира» (Махачкала, 15 мая 2025 г.) / организатор – Дагестанский государственный университет, Дагестанский научный центр Российской академии образования (ДНЦ РАО), Северо-Кавказский институт (филиал) ВГУЮ (РПА Минюста России) и НИЛ «Бесписьменные языки народов Дагестана» ; отв. редактор Ш.А. Мазанаев. – Махачкала : Издательство ДГУ, 2025. – 272 с. ; с. 170–172. – Текст : непосредственный.

226. **Рамазанова, П.К.** Хронотопические образы в романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Вестник Дагестанского научного центра / учредитель и издатель журнала – ФГБОУН «Дагестанский федеральный исследовательский центр Российской академии наук» ; главный редактор М.С. Гаджиев. – Махачкала, 2013. – № 49. – 140 с.; с. 122–125. – В подзаг.: 2001 – Научный и общественно-политический журнал ; 2020 – Научный журнал. – Выходит 4 раза в год. – ISSN 1684-792X. – Текст : непосредственный.

227. **Рамазанова, П.К.** Хронотопические образы в романе К. Меджидова «Сердце, оставленное в горах» / П.К. Рамазанова // Научное обозрение : сборник статей ассоциации молодых ученых Дагестана / учредитель и издатель «Ассоциация молодых учёных Дагестана»; редакторы/составители: М.А. Мусаев, Р.С. Абдулмажидов, Д.М. Алхасова, О.М. Нухов, К.Г. Сулейманова. – Махачкала : Народы Дагестана, 2005. – Вып. 20. – 30 см ; с. 54–58. – ISSN 2077-9453. – Текст : непосредственный.

228. **Рамазанова, П.К.** Хронотопические образы в романе М. Хуршилова «Сулак-свидетель» / П.К. Рамазанова // Актуальные проблемы практики перевода и обучения иностранным языкам : сборник статей / Дагестанский государственный университет, ДГИНХ ; главный редактор К.О. Омаров. – Махачкала, 2010. – С. 95–102. – Текст : непосредственный.

229. **Рамазанова, П.К.** Хронотопические образы в социально-нравственном романе И. Керимова «Землетрясение» / П.К. Рамазанова // Материалы II Международной научно-практической конференции «Вопросы развития филологии в России и мире» (Махачкала, 24 июня 2013 г.). – Махачкала : МГОУ им. В.С. Черномырдина. – С. 269–275. – Текст : непосредственный.

230. **Рамазанова, П.К.** Хронотопические образы дороги и встречи в романе А. Абу-Бакара «Манана» / П.К. Рамазанова // Вестник научных конференций по материалам Международной научно-практической конференции «Инновации в науке и образовании» (Тамбов, 31 октября 2025 г.) / главный редактор Уляхин Т.М. – № 10-2 (122). – 140 с.; с. 131–134. – Выходит 12 раз в год. – ISSN 2412-8988. – Текст : непосредственный.

231. **Реизов, Б.Г.** Французский исторический роман в эпоху романтизма : монография / Б.Г. Реизов. – Л. : Гослитиздат [Ленингр. отд-ние], 1958. – 567 с.; 21 см. – 10 000 экземпляров. – Текст : непосредственный.

232. **Ритм, пространство и время в литературе и искусстве**: сб. ст. / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения художественного творчества ; отв. ред. Б.Ф. Егоров,

Б.С. Мейлах, М.А. Сапаров. – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1974. – 298, [1] с. : ил.; 22 см.

233. **Роман и повесть в классической и современной литературе**: межвуз. науч. сб. / Даг. гос. ун-т им. В.И. Ленина ; отв. ред. Н.А. Горбанев. – Махачкала : Издательство ДГУ, 1992. – 180 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

234. **Рымарь, Н.Т.** Введение в теорию романа : монография / Н.Т. Рымарь. – Воронеж : Куйбышевский государственный университет, 1989. – 268, [2] с.; 20 см.; ISBN 5-7455-0187-1. – Текст : непосредственный.

235. **Савельева, В.В.** Художественный текст и художественный мир : проблемы организации : монография / В.В. Савельева ; Фонд Сорос – Казахстан. – Алматы : Дайк-Пресс, 1996. – 191 с. : ил.; 20 см. – ISBN 5-7667-4254-1. – Текст : непосредственный.

236. **Сергиева, Н.С.** Хронотоп жизненного пути в русском языковом сознании : специальность 10.02.19 «Теория языка» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Сергиева Наталья Станиславовна. – М., 2010. – 43 с. – Место защиты: Ин-т языкознания РАН. – Текст : непосредственный.

237. **Серебрянский, М.И.** Советский исторический роман : монография / М.И. Серебрянский. – М. : Гослитиздат, 1936 (Отпечатано на 17-й фабрике нац. книги ОГИЗа РСФСР треста «Полиграфкнига»). – 157, [1] с. – 5000 экз. – Текст : непосредственный.

238. **Силантьев, И.В.; Тюпа, В.И.; Шатин, И.В.** Мотивный анализ: уч. пос. / И.В. Силантьев; В.И. Тюпа; И.В. Шатин / под ред. Силантьева И.В. ; М-во образования Рос. Федерации, Новосиб. гос. Университет. – Новосибирск, 2004 (РИЦ НГУ). – 239 с.; 21 см. – ISBN 5-94356-210-9. – Текст : непосредственный.

239. **Субботина, Т.В.** Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий / Т.В. Субботина // Вестник Челябинского государственного университета / главный редактор С.В. Таскаев ; учредитель ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет». – Филология. Искусствоведение. Вып. 57. – Челябинск : Челябинский государственный

университет, 2011. – № 24 (239). – 325 с., с. 111–113. – Выходит ежемесячно. – ISSN 1994-2796 (print). – Текст : непосредственный.

240. **Султанов, К.К.** Динамика жанра. Особенное и общее в опыте современного романа : монография / К.К. Султанов / отв. ред. Г.И. Ломидзе ; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1989. – 151, [2] с.; 21 см. – ISBN 5-02-011366-2. – Текст : непосредственный.

241. **Султанов, К.К.** От дома к Миру. Этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог : монография / К.К. Султанов ; Российская акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Наука, 2007. – 301, [1] с.; 22 см. – ISBN 978-5-02-035682-5. – Текст : непосредственный.

242. **Султанов, К.К.** Преемственность и обновление (современная проза Северного Кавказа и Дагестана) / Новое в жизни, науке, технике. Подписная научно-популярная серия «Литература». – М. : Знание, 1962–1992. 1985, вып. 5: Преемственность и обновление : 1985, вып. 5: (современная проза Северного Кавказа и Дагестана) / Казбек Султанов. – 1985. – 64 с. : ил. – Текст : непосредственный.

243. **Султанов, К.К.** Угол преломления. Литература и идентичность: коммуникативный аспект : монография / К.К. Султанов / Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. – М. : ИМЛИ РАН, 2019. – 352 с. – ISBN: 978-5-9208-0586-7. – Текст : непосредственный.

244. **Султанов, К.К.** Эволюция и традиции: от «младописьменной» литературы к нарративной идентичности : монография / К.К. Султанов / Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. – М. : ИМЛИ РАН, 2025. – 543 с.; 22 см. – ISBN 978-5-9208-0796-0. – 300 экз. – Текст : непосредственный.

245. **Суровцев, Ю.В.** 70-е и сегодня. Очерки теории и практики современного литературного процесса : монография / Юрий Суровцев. – М. : Сов. писатель, 1985. – 574 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

246. **Темирболат, А.Б.** Проблема хронотопа в современной прозе: учебное пособие / А.Б. Темирболат / М-во образования и науки Республики Казахстан,

Казах. нац. ун-т им. аль-Фараби. – Алматы, 2003. – 199 с. – ISBN 9965-688-10-9. – Текст : непосредственный.

247. **Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер : коллективный труд /** под ред. Г.Л. Абрамовича, Ю.Б. Борева, В.В. Кожинова, Я.Е. Эльсберга ; Институт мировой литературы (ИМЛИ) им. А.М. Горького Академии наук СССР. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962–1965. – 3 т.; 26 см. [Кн. 1]: Образ, метод, характер. – М., 1962. – 452 с. – Текст : непосредственный.

248. **Тимофеев, Л.И.** Основы теории литературы : учебное пособие для филол. фак. ун-тов и пед. ин-тов / Л.И. Тимофеев. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Учпедгиз, 1963. — 453 с. – Текст : непосредственный.

249. **Типология жанров и литературный процесс**: межвуз. сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена ; отв. ред. Г.В. Стадников. – СПб. : Образование, 1994. – 116 с.; 20 см. – ISBN 5-233-00149-7. – Текст : непосредственный.

250. **Тишков, В.А.** Реквием по этносу: исследования по социально-культурной антропологии : избр. тр. / В.А. Тишков / Российская академия наук, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М. : Наука, 2003 (ППП Тип. Наука). – 542, [1] с. : табл.; 22 см. – ISBN 5-02-008820-X. – Текст : непосредственный.

251. **Ткачева, Р.А.** Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Твер. гос. ун-т / Ткачева Раиса Андреевна. – Тверь, 2002. – 212 с. – Текст : непосредственный.

252. **Топоров, В.Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В.Н. Топоров. – М. : Прогресс : Культура, Б. г. (1995). – 621, [2] с.; 21 см. – ISBN 5-01-003942-7. – Текст : непосредственный.

253. **Топоров, В.Н.** Пространство и текст / В.Н. Топоров / Текст: семантика и структура: сб. статей / АН СССР, Ин-т славяноведения и

балканистики ; отв. ред. Т.В. Цивьян. – М. : Наука, 1983. – 302 с. : ил.; 21 см; с. 227–284. – Текст : непосредственный.

254. **Толстой, Н.И.** О предмете этнолингвистики и ее роли в изучении языка и этноса / Н.И. Толстой // Ареальные исследования в языкознании и этнографии (язык и этнос): сборник научных трудов / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая и др. ; отв. ред. Н.И. Толстой. – В надзаг. также: Ин-т славяноведения и балканистики, Ленингр. отд-ние Ин-та языкознания. – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1983. – 250 с.; 22 см; с. 181–190. – Текст : непосредственный.

255. **Удонова, З.** Основные этапы развития советского исторического романа (материал к лекции по курсу «Русская советская литература») / З. Удонова / М-во культуры РСФСР, Моск. гос. библиотеч. ин-т. – М. : [б. и.], 1961. – 49 с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

256. **Успенский, Б.А.** Поэтика композиции : структура художественного текста и типология композиционной формы : монография / Б.А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 223 с., 15 л. ил.; 21 см. – (Семиотические исследования по теории искусства). – Текст : непосредственный.

257. **Фёдоров, Ф.П.** Романтический художественный мир: пространство и время : монография / Ф.П. Федоров / Даугавпилс. пед. ин-т им. Я.Э. Калнберзиня. – Рига : Зинатне, 1988. – 454, [2] с.; 17 см. – ISBN 5-7966-0117-2. – Текст : непосредственный.

258. **Фокеев, А.Л.** Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века: истоки, тип творчества, история развития : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Фокеев Александр Леонидович ; Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2004. – Текст : непосредственный.

259. **Хамзаева, Х.М.** Становление историко-революционного романа в дагестанской литературе : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : автореферат диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук / Хамзаева Ханифа Магомедовна ; Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – М. : [б. и.], 1968. – 18 с. – Текст : непосредственный.

260. **Хализев, В.Е.** Теория литературы : учеб. для студентов вузов / В.Е. Хализев. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 404, [1] с.; 22 см. – ISBN 5-06-005217-6. – Текст : непосредственный.

261. **Хотимский, Б.И.** Герой и время (образы исторических деятелей в современной советской прозе) : брошюра / Б. Хотимский. – М. : Знание, 1976.– 61, [2] с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

262. **Хотимский, Б.И.** Рыцари справедливости (нравственно-воспитательное значение образа героя историко-революционной прозы) / Б.И. Хотимский. – М. : Знание, 1977. – 64 с. – Текст : непосредственный.

263. **Храпченко, М.Б.** Размышления о системном анализе литературы / М.Б. Храпченко // Вопросы литературы : советский и российский научный журнал по истории и теории литературы / гл. редактор И.О. Шайтанов ; учредители – Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН и Союз писателей СССР. – 1975. – № 3. – М. : Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. – С. 37–58. – Выходит 6 раз в год. – ISSN 0042-8795. – Текст : непосредственный.

264. **Храпченко, М.Б.** Художественное творчество, действительность, человек : монография / М.Б. Храпченко. – М. : Советский писатель, 1976. – 364, [2] с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

265. **Художественный текст и литературный жанр**: межвуз. науч. сб. / Даг. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – Махачкала : Даг. ун-т, 1980. – 147 с.; 20 см. – 147 с. – Текст : непосредственный.

266. **Чичерин, А.В.** Возникновение романа-эпопеи : монография / А.В. Чичерин. – М. : Советский писатель, 1958. – 372 с. ; 21 см. – Текст : непосредственный.

267. **Чичерин, А.В.** Идеи и стиль : О природе поэтического слова. – 2-е изд., доп. – М. : Сов. писатель, 1968. – 374 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

268. **Чмыхов, Л.М.** Писатель и история: о советском историческом романе 60–70-х гг. : монография / Л.М. Чмыхов. – Ставрополь : Кн. изд-во, 1982. – 191 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

269. **Шамота, Н.З.** О художественности : монография / Н.З. Шамота. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Сов. писатель, 1958. – 351 с.; 21 см. – Текст : непосредственный.

270. **Щедрина, Н.М.** Исторический роман в русской литературе последней трети XX века. (Пути развития. Концепция личности. Поэтика) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Щедрина Нэлли Михайловна. – Уфа : Башкирский гос. ун-т, 1995. – 379 с. – Текст : непосредственный.

271. **Щедрина, Н.М.** Концепция личности в современном историко-революционном романе : учеб. пособие / Н.М. Щедрина ; Башк. гос. ун-т им. 40-летия Октября. – Уфа : БГУ, 2002. – 70,[1] с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

272. **Щедрина, Н.М.** Русская историческая проза в литературе последней трети XX века : учеб. пособие / Н.М. Щедрина ; М-во общ. и проф. образования РФ, Башк. гос. ун-т. – Уфа, 1997. – 131 с.; 20 см. – ISBN 5-7477-0240-8. – 200 экз. – Текст : непосредственный.

273. **Цивьян, Т.В.** Дом в фольклорной модели мира / Т.В. Цивьян // Труды по знаковым системам : научный журнал / учредитель Автономная некоммерческая организация «Национальный научно-образовательный центр „Большая российская энциклопедия“» ; главный редактор Калеви Кулль. – М.: Институт славяноведения РАН, 1978. – № 10. – С. 65–85. – ISSN печатной версии 1406-4243. – Выходит 1 раз в квартал. – Текст : непосредственный.

274. **Эсалнек, А.Я.** Внутрижанровая типология и пути ее изучения : монография / А.Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 183 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

275. **Эсалнек, А.Я.** Своеобразие хронотопа в романе Ф.Н. Достоевского «Бесы» / А.Я. Эсалнек // Филологические науки. Научные доклады высшей

школы : гл. редактор Н.Б. Гвишиани. – М. : АЛМАВЕСТ, 1999. – № 2. – С. 3–10. – ISSN: 2310-4287. – Текст : непосредственный.

276. **Юдин, В.М.** Жанровое новаторство русского исторического романа 1970–80-х годов : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Юдин Владимир Александрович. – М. : МГУ, 1992. – 483 с. – Текст : непосредственный.

277. **Юдин, В.А.** Человек. История. Память : сборник / В.А. Юдин. – М. : Современник, 1990. – 253,[2] с.; 21 см. – ISBN 5-270-01037-2. – Текст : непосредственный.

lll. Интернет-ресурсы

278. **Алексеева, Н.С.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте магического реализма : монография / Н.С. Алексеева / Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2017, вип. 2(86). – С. 3–20. – Текст : электронный. – URL: https://oaji.net/articles/2017/796-1521189634.pdf (дата обращения: 11.11.2024).

279. **Бондаренко, Н.** Тайм-менеджмент и особенности национального характера / Н. Бондаренко / Организация времени. Эффективность, успех, развитие. – Текст : электронный. – URL: http://www.improvement.ru/zametki/new /nat26072012.html (дата обращения: 13.10.2024).

280. **Горский, И.К.** О двух подходах к изучению произведений историко-литературного жанра / И.К. Горский / Филологические науки. Вопросы теории и практики = Philological sciences. Issues of theory and practice : Philological sciences. Issues of theory and practice : электронный сетевой рецензируемый научный журнал открытого доступа / главный редактор О.Г. Лябина ; учредитель и издатель ООО «Издательство “Грамота”». – Текст : электронный. – Тамбов : ООО «Издательство “Грамота”», 1997. – № 3. – 30 см. – Выходит ежемесячно. – ISSN 1997-2911.

281. **Данилова, Н.К.** Сакральный ландшафт: ментальный образ Горы у северных якутов / Н.К. Данилова // Северо-Восточный гуманитарный вестник : научный журнал / учредитель ФИЦ «Якутский научный центр СО РАН», Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН ; главный редактор С.И. Боякова. – Текст : электронный. – Якутск, 2019. – № 3 (28). – С. 55–61. – Выходит 4 раза в год. – ISSN: 2218-1644. – URL: https://igi.ysn.ru/wp-content/uploads/2023/08/str-55-61 (дата обращения: 11.11.2024).

282. **Лантух, Н.А.** Дом как сакральный центр и сакральная граница в русской национальной картине мира / Н.А. Лантух // Культура народов Причерноморья : научный журнал / Крымский научный центр национальной академии наук и Министерства образования и науки Украины, Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского, Межвузовский центр «Крым» ; главный редактор Ю.А. Катунин. – Текст : электронный. – Симферополь : Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского : Электронная библиотека Центра компьютерных технологий, 1999. – 2000. – № 13. – С. 129–135. – ISSN 1562-0808.

283. **Лапина, О.П.** Ретроспекция в художественном тексте / О.П. Лапина // Молодой ученый : международный научный журнал / главный редактор Ахметов И.Г. – Текст : электронный. – Казань : Молодой учёный, 2024. – № 31 (530). – С. 128–134. – Выходит раз в нед. – ISSN 2072-0297. – URL: https://moluch.ru/archive/530/116933/ (дата обращения: 10.11.2024).

284. **Лотман, М.** Художественное пространство в прозе Гоголя. – Текст : электронный. – URL: https://omiliya.org/article/khudozhestvennoe-prostranstvo-v-proze-gogolya-yu-m-lotman (дата обращения: 11.11.2024).

285. **Макарин, А.В.** Формальные и неформальные отношения в политико-управленческих структурах и обществе / А.В. Макарин / Теория и практика общественного развития : научный журнал / учредитель Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт социологии Российской академии наук» ; ООО Издательский дом «ХОРС» ; главный редактор В.Л. Харсеева. – Текст : электронный. – Краснодар : ХОРС, 2016. – ISSN 1815-

4964 (print), 2072-7623 (online). – Выходит ежемесячно. – URL: https://teoria-practica.ru (дата обращения: 09.11.2024).

286. **Мандельштам, О.** Silentium / «PRO.Культура.РФ». – Текст : электронный. – URL: https://www.culture.ru/poems/41650/silentium (дата обращения: 15.11.2024).

287. Мифы народов мира. – М. : Директмедиа Паблишинг, Большая Российская Энциклопедия, Новый Диск [распространитель], 2006. – Текст : электронный. – Электрон. опт. диск (CD) : зв., цв. : 12 см. – (Серия: Классика энциклопедий, Электронная Библиотека ДМ ДМ; 65).

288. **Нестерова, И.А.** Этнографизм в художественном произведении / И.А. Нестерова // Энциклопедия Нестеровых. – Текст : электронный. – URL: https://odiplom.ru/lab/etnografizm-v-hudozhestvennom-proizvedenii.html (дата обращения: 16.05.2024).

289. **Плынов, Д.Г.** Об очаге, доме и родине / Д.Г. Плынов. – Текст : электронный. – URL: https://easteast.world/ru/posts/3 (дата обращения: 17.05.2024).

290. **Современный роман — жанровые особенности** / Клаузура : литературно-публицистический журнал / главный редактор Д.Г. Плынов. – Текст : электронный. – ISSN 2500-2333. – URL: https://klauzura.ru/2023/09/sovremennyj-roman-zhanrovye-osobennosti/ (дата обращения: 11.11.2024).

291. **Смирнова, О.** От теории литературы – к практике школьного анализа / О. Смирнова ; Университет «Первое сентября» / Первое сентября : сетевое издание / учредитель ООО «ИД Первое сентября». – Текст : электронный. – М. : Издательский дом «Первое сентября». – URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=201001113 (дата обращения: 16.05.2024).

292. **Соколова, М.** «Призрачный» горец. Почему легендарный Хаджи-Мурат лишился головы / Аргументы и факты SPB.AIF.ru : газета / учредитель АО «Аргументы и факты»; главный редактор М. Чкаников. – Текст : электронный. – СПб., 2016. – URL: https://spb.aif.ru/society/people/prizrachnyy_gorec_kak_legendarnyy_hadzhi-murat_lishilsya_golovy (дата обращения: 12.06.2024).

293. **Темирболат, А.Б.** Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения / А.Б. Темирболат // Филологические науки в России и за рубежом : материалы I Междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, февраль 2012 г.) / ответственный редактор О.А. Шульга. – Текст : электронный. – СПб. : Реноме, 2012. – 212 с., с. 6–9. – ISBN: 978-5-91918-188-0. – URL: https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1809/ (дата обращения: 01.06.2025).

294. **Топоров, В.Н.** Пространство и текст / В.Н. Топоров / Открытый текст : электронное периодическое издание / учредитель Нижегородское областное отделение Общероссийской общественной организации «Российское общество историков-архивистов», Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации. – Текст : электронный. – URL: https://opentextnn.ru/space/toporov-v-n-prostranstvo-i-tekst/ (дата обращения: 11.11.2024).

295. **Тороп, П.Х.** Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / П.Х. Тороп / Сост. Я. Левченко, под руководством И.А. Чернова. – Текст : электронный. – URL: http://slovar.lib.ru/dictionary/hronotop.html (дата обращения: 17.12.2024).

296. **Что представляет собой свободный роман и как он отличается от других форм литературы**. – Текст : электронный. – URL: https://www.girasole.by/7213.html (дата обращения: 11.11.2024).