УДК 821.35
ББК 83.3(2=632.93)

ОБРАЗНО-СМЫСЛОВЫЕ ДОМИНАНТЫ ПОВЕСТИ З. ТОЛГУРОВА «АЛЫЕ ТРАВЫ»

© 2020 г. И.А. Кажарова

*Институт гуманитарных исследований — филиал
Федерального государственного бюджетного
научного учреждения «Федеральный научный
центр “Кабардино-Балкарский научный центр
Российской академии наук”»*

Дата поступления статьи: 22 марта 2020 г.

Дата публикации: 25 декабря 2020 г.

DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-300-319>

Аннотация: Тематическая многомерность повести З. Толгурова «Алые травы» актуализирует проблему взаимодействия образных доминант, на пересечении которых вырастает философско-эстетическая структура, требующая интерпретации. Два значимых аспекта художественного мира вынесены в заглавие повести: «алые травы» — растительный образ и цветовая характеристика. В статье раскрываются составляющие обеих доминант. Они связаны друг с другом, но каждая из них также соотносена с более широким контекстом, вне которого ее толкование невозможно: это природа и колорит. Первое анализируется через взаимосвязанные образы поляны, родника, сосны, березы. Важную роль играет эмоциональный подтекст развертывания эпизодов, в которых задействованы цветовые доминанты. Рассматриваются определяющие колорит повести алый, зеленый, черный и белый цвета. Ограниченное количество красок, задействованных автором, позволяет усилить смысловые акценты произведения, помогает читателю не только увидеть метафизическое измерение реалистического конфликта, но и не потерять из виду реалистическую достоверность, скрытую в широкой ассоциативности мифа и фольклора.

Ключевые слова: Толгуров, образ, семантика, природа, колорит, доминанта, эмоциональный подтекст, сакральный центр, дерево-покровитель.

Информация об авторе: Инна Анатольевна Кажарова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований — филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр “Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук”», ул. Пушкина, д. 18, 360000 г. Нальчик, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7431-0840>

E-mail: barsello@rambler.ru

Для цитирования: Кажарова И.А. Образно-смысловые доминанты повести З. Толгурова «Алые травы» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 300–319. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-300-319>

FIGURATIVE AND SEMANTIC DOMINANTS OF THE STORY "SCARLET HERBS" BY ZEITUN TOLGUROV

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020. I.A. Kazharova

*The Institute for the Humanities Research – Affiliated
Federal State Budgetary Scientific Establishment
“Federal Scientific Center “Kabardian-Balkarian
Scientific Center of the Russian Academy of Sciences”*

Received: March 22, 2020

Date of publication: December 25, 2020

Abstract: Thematic multidimensionality of “Scarlet Herbs” by Z. Tolgurov actualizes the interaction of figurative dominants; the story’s philosophical and aesthetic structure is developed at their intersection. Two significant aspects of the story’s fictional world are reflected in its title: “scarlet herbs” — a plant and color. This article explores the components of these two interrelated dominants that correlate with a wider framework that makes their interpretation possible — nature and color. I analyze the first of the two in comparison with the interconnected images of the clearing, spring, pine, and birch while juxtaposing the second one with other colors, green, black and white. The limited number of colors used by the author allows him to enhance semantic accents of the story and help the reader not only to see the metaphysical dimension of the story’s realistic conflict but also not to lose sight of the realistic authenticity hidden in the wide associativity of myth and folklore.

Keywords: Tolgurov, image, semantics, nature, color, dominant, emotional subtext, sacred center, tree-patron.

Information about the author: Inna A. Kazharova, PhD in Philology, Senior Researcher, Institute for the Humanities Research, The Institute for the Humanities Research — Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment “Federal Scientific Center “Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences”, Pushkin St. 18, 360000 Nalchik, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7431-0840>

E-mail: barsello@rambler.ru

For citation: Kazharova I.A. Figurative and semantic dominants of the story “Scarlet Herbs” by Zeitun Tolgurov. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 300–319. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-300-319>

Исследователи отечественной литературы XX в., оценивая период 1970-х, созвучны в трактовке его как некой философско-эстетической целостности со своими узнаваемыми чертами. Многие из того, что ее индивидуализирует, было заявлено в предыдущем десятилетии, дальше следовал процесс развертывания, детализации, углубления. Закономерно, что особо востребованными при этом оказывались прозаические жанры. Так, на новую стадию развития перешла в 1970-е военная и деревенская проза. Оба направления, как отмечают В.А. Зайцев и П.А. Герасименко, устремляются к синтезу, при этом «усиливается внимание к теме “человек и природа”, к проблемам экологии» [6, с. 172]. В этом синтезе становится характерным углубление реалистического сюжета посредством разного рода элементов мифологии и фольклора, в силу чего повествование начинает тяготеть к притчевой медитативности.

Вглядываясь в многообразие «фольклорно-мифологических включений», Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий отмечают сильные и слабые стороны их популярности в прозе этого периода. С одной стороны, они породили эффектную форму философизации, вскоре превратившуюся в своеобразную моду, что вызвало полемику, с другой — добавили новое измерение художественному миру, обеспечив ему выходы за пределы привычных конвенций [9, с. 203]. Важный момент нам видится еще и в том, что оказавшийся успешным выход художественного мира за привычные пределы, переход в верхний регистр смысла, как правило, совершался через символические ряды, имеющие выраженную «этническую принадлежность». Все наиболее значимое распределялось в литературе этого периода на ярко выраженные национальные картины мира. Существенно, что на этом отрезке

в этничности мифа и фольклора менее всего просматриваются декоративно-иллюстративные функции. Мифо-фольклорные включения не оставляют читателю возможности пассивного созерцания, заставляют погружаться в значимое и сокровенное чужой культуры, более того, преобразовывать «чужое» в «свое». Вероятно, эта тенденция не была бы действенной, если бы не подспудное напряжение, в котором пребывали духовные силы этого времени: «...была некая общая, базовая основа, которая питала это разномыслие и эти поиски. Углубляющийся с каждым годом тотальный духовный кризис определил одно общее качество художественного сознания семидесятых — драматизм: драматизм как сознание того, что так дальше жить нельзя, драматизм как ситуация выбора, драматизм как мучительное состояние принятия решений» [9, с. 14].

В узнаваемых ориентирах отечественной прозы периода 1970-х гг. предстает повесть «Алые травы» балкарского прозаика Зейтуна Толгурова. Деревня как прообраз духовного истока, природа как носитель вечных смыслов, война и человек, драматизм нравственного выбора и переживание всего этого через мифо-фольклорный код национальной культуры.

Повесть вышла в 1974 г. на балкарском языке в Нальчике, но уже вскоре зазвучала на русском: в 1975 г. издательство «Современник» опубликовало ее в авторизованном переводе А.А. Богданова.

Тематическая многомерность повести актуализирует проблему взаимодействия образных доминант, на пересечении которых вырастает философско-эстетическая структура, требующая интерпретации. Ряд аспектов повести проанализирован в статьях А.Д. Болатовой и А.М. Сарбашевой [2; 11]. Характерно, что исследования мифо-фольклорных и символических конструкций карачаево-балкарской литературы вообще редко обходятся без отсылок к «Алым травам» [4; 10]. В центре нашего интереса оказалась логика взаимодействия образно-смысловых доминант, обозначенных в заглавии произведения. Разумеется, это не означает, что нам удастся миновать другие образные и семантические линии «Алых трав».

Два значимых аспекта художественного мира вынесены в заглавие повести: «Алые травы» — растительный образ и цвет. Мы постараемся раскрыть составляющие обеих доминант. Они связаны друг с другом, но каждая из них также соотносена с более широким контекстом, вне которого ее толкование невозможно: это природа и колорит.

Природа. Предстающая и как пространство действия, и в конкретике своих анималистических и растительных ликов, природа остается главным носителем смысла на всех этапах повествования. Более того, она выступает одним из действующих персонажей «Алых трав».

Если схематично обрисовать «модель мира» в ее пространственном измерении, то центром этой модели, безусловно, явится поляна, «поляна Каспота», как называют ее аульчане. Чтобы оказаться на ней, необходимо преодолеть путь через лес. Лес, а за ним горы, обступают родной аул Каспота. Неподалеку от поляны есть родник, к которому герои добираются по крутому спуску. На поляне находится кош, вблизи него лежит большой серый камень — излюбленное место созерцательных наблюдений Азретали, одного из сыновей Каспота. Из числа образов растительного мира в разных контекстах и оттенках постоянно возникают травы и особо выделяются два дерева: сосна и береза.

Пространство «Алых трав» ступенчато, что вполне характерно для местности предгорья, где происходят описанные события. Однако важно обратить внимание на вознесенное расположение поляны. Она находится не где-то на равнине, а высоко, у самых гор. Горы и отвесные скалы по разным ее сторонам создают иллюзию надежной защиты, но они же могут оказаться и подступами к ней.

Поляна в жизни Каспота появилась обыденно, почти случайно: «...случилось так, что еще в год организации колхоза Каспот пришел сюда с отарой колхозных овец и поставил кош. С тех пор и начал косить эту поляну, и уже никто из жителей аула, из уважения к Каспоту, не приходил сюда с косой» [12, с. 10].

Расположенная вдали от аула, у самого подножья гор, для семьи Каспота поляна из уголка любимой и почитаемой земли преобразуется в сакральный, организующий центр мира. Особенно глубоко воспринимает ее в этой ипостаси Азретали. Еще ребенком он грезил чудесной поляной. Для него не было ее прозаической предыстории. Было только то, что изначально это самое важное место в мире. Примечательно, что для иных аульчан это лишь прозаический клочок земли. Разумеется, этикет строго соблюден и никто не позволит себе косить траву на поляне Каспота, но воспринимают ее все же в бытовой плоскости: «Азретали даже услышал однажды, как кто-то говорил: перехитрил Каспот нас всех, лучшую поляну себе забрал» [12, с. 10].

Поляна утверждается в своем ценностном статусе по мере развития событий. Но для Азретали, как мы уже сказали, это была изначально особая территория.

Примечательно, что в ходе повествования она показывается в двух временных планах (прошлое и настоящее) и с двух основных точек зрения. Одну общую точку зрения определяют взгляд Азретали и безличного повествователя, другая принадлежит Каракаю. Так в концептосфере поляны оказываются мечта, заповедность, добро, красота, трагедия, вечный покой, священность, раскаяние, память.

Уже с первого упоминания поляна предстает как точка пересечения прошлого и настоящего. Все события, которые сделали ее сакральным центром, остались в прошлом, а в настоящем — ее тишина и одиночество. Хотя и «перетекает» она в лес, который может послужить укрытием и зверю, и человеку, сама по себе поляна открыта, уязвима. Наивысшего выражения это достигает в тот момент, когда предатель Мусабий выводит к ней вражеский отряд. Но в этой открытости и уязвимости также заложена ее способность обнажать истинную сущность людей, определять «кто есть кто».

Точки зрения Азретали и Каракая как две разные оптики, в которых открывается поляна. Еще до встречи с ней Азретали предчувствовал ее в своих детских снах. В них белые добрые существа, подобно белым тучкам, тихо плавали над какой-то зеленой поляной. В те дни доказательством ее существования была белая лошадь отца, которую он не иначе как нашел там. Для Азретали поляна — заповедное место, где живет его белая, добрая сказка. Символично, что, когда он впервые увидит поляну наяву, она будет белой. И потом, когда сказка уйдет и начнется реальность, особенность поляны останется, но теперь уже охраняемая Каспотом и его сыновьями: «...никто из них не позволял себе ступить на ее зеленый ковер, ходили только по тропинке» [12, с. 49], на нее не пускали овец, только белой кобылице разрешено было пастись там. Да и сама кобылица особенная: «Ходит, словно девушка в цветнике, осторожно перебирая мягкими теплыми губами травинки и так же осторожно переставляя ноги, — ни один цветок не сомнет» [12, с. 31]. В дальнейшем Азретали окажется связан с поляной уже навсегда и уйти далеко от нее не сможет, даже если бы захотел: в один страшный день на ней появятся четыре могилы его братьев, а позднее еще одна — Каспота.

Какой «вначале» была поляна для Каракая, не показано. Зато сам он показан на ней ищущим и не находящим прощения изгоем, а в былые годы — молодым удачливым охотником. В те дни, когда его младший брат Азретали мечтал заслужить доверие робких лесных обитателей, иногда ступавших на поляну, от юного Каракай природа словно отшатывалась в испуге. Так было еще до того, как Каракай совершил роковой поступок, а потом только усугубилось. Теперь все живое устремляется прочь от Каракай. Там, где он, мир начинает чернеть. Если по прошествии многих лет поляна для Азретали словно осиротевшее существо, которое нуждается в его участии, то в глазах Каракай поляна «...устремилась куда-то, мчится, будто задравшая подол беспутная женщина» [12, с. 93]. Иными словами, «настроение» поляны зависит от того, каков человек. Но то, каков человек, — это данность, которую вряд ли можно изменить, во всяком случае, в повести немало эпизодов, которые заставляют так думать.

Азретали часто возвращается к поляне, потому что связан с ней духовно и физически, и ему важно, чтобы его сын тоже знал и не терял эту связь. Каракай ходит к поляне в поисках прощения, он жаждет вернуть себе право считаться человеком. У каждого свое, но поляна одинаково значима для обоих. Примечательно, что в определенный момент Каракай получит свой шанс. Как станет ясно потом, это случится в метафизическом пространстве, но так или иначе свой шанс Каракай не использует, и предложенный путь к спасению обернется падением в пропасть. А в это время Азретали в реальном пространстве будет идти вниз, к роднику. Автор не детализирует этот момент, но мы и так помним, что путь к роднику — это спуск по крутой тропе. Азретали размышляет о том, что необходимо очистить родник от осыпавшихся камней и листьев. Символически в этой манипуляции, ежегодно совершаемой, — тот минимум усилий, который необходим, чтобы нить воспоминаний, связь с корнями не оборвалась окончательно: родник очищаемый не превратится в реку забвения. Но, кроме прочего, это проникновенный образ, который воплощает зависимость природы от человека. «Алые травы» неоднократно дают понять, как тонко чувствует природа. Правда, не всегда понятно, насколько она сочувствует человеку, но несомненно, что в ее судьбе он нужен. Загнивающие листья в роднике говорят о том, что без человека природе не обойтись.

Интересно, что, по сути, в начало произведения вынесен этап, когда человек отдален от поляны. Один — с семьей в городе, другой — проклят. Если о причинах отдаленности Каракая мы узнаем поступательно, то отдаленность Азретали открывается ретроспективно. О том, что он стал горожанином, станет известно только ближе к концу повести. И после стольких эпизодов, отразивших поляну в чутком взгляде Азретали, это «открытие», тоже ретроспективное, вызовет у читателя недоумение. Автор, коснувшись неизбежного здесь противопоставления деревни и города, не пытается его как-то развить или драматизировать. Для решения духовной дилеммы, заложенной в этом противопоставлении, он отводит короткий фрагмент. Город дает многое, но может отдалить от истоков. Его герой понимает неизбежность этих изменений. В этом нет конфронтации, нет надрыва — есть родник, который время от времени надо очищать.

Относительно новый «житель» поляны — одинокая сосна. В культуре балкарцев и карачаевцев это растение со вполне внятными коннотациями. Сосна выступает в образе священного дерева. Как поясняет М.Ч. Джуртубаев, «священное дерево именуется “помогающим людям”, “спасающим от бед”, благодаря его милости люди пожинают урожай и проливаются дожди» [5, с. 60]. Так, священное дерево Раубазы, которому поклонялись жители Верхней Балкарии, по одной из версий сосна и есть. С образом Раубазы перекликается также почитавшаяся карачаевцами сосна Жангыз Терек (Одинокое Дерево) [5, с. 57–59]. Словом, сосна в сакральном пространстве балкарцев и карачаевцев — дерево-покровитель; если и не древо жизни, то, во всяком случае, древо, охраняющее жизнь.

Заподозрить в образе одинокой сосны, проросшей сквозь заброшенный кош, ассоциацию с Раубазы или Жангыз Терек, наверное, будет слишком смело. Ведь сосна из повести З. Толгунова вроде бы никому не служит защитой. Растет себе и растет. Подобно остальным представителям природы, отталкивает от себя всеми проклятого Каракая. Но все же, как видится нам, ассоциация есть, и оправдана тем, что среди одиночества и запустения поляны новым ее жителем показана только она, а не какое-нибудь другое дерево. И место для себя она выбрала далеко не случайное, «в самой середине, на месте бывшего очага» [12, с. 7]. В том, что именно сосна прорастает сквозь давно заброшенный почерневший кош, несомненна символика победы жизни и ее продолжения. И вечно зеленый цвет, который Каракай

упоминает, бросая ей упреки, и новая поросль, которую он приметит возле нее позднее, красноречивы настолько, что толкования будут избыточны.

Исследуя парадигму дерева в художественном сознании карачаевцев и балкарцев, З.А. Кучукова отмечает в этом образе дух упорядочения: «Каждый элемент дерева, вплоть до прожилки на листике и высохшей щепки воспринимается народным сознанием как метакодовый знак, призванный не допустить хаоса в душе человека» [8, с. 177]. Отсюда основные мотивы его поэтического отражения: «...изоморфность человека и дерева, жертвенность, гибель дерева как трагическое чувство краха основ бытия и уроки духовной высоты» [8, с. 180]. В таком контексте важно не пройти мимо березы. Персонифицированная в одном из эпизодов повести, она перестраивает прочтение тех участков, где могла бы быть воспринята как проходной образ.

Имеется в виду эпизод, в котором Каспот с сыновьями приходят в лес, чтобы отточить стрелковое мастерство. Своей мишенью он выбирает березку. Но перед тем как послать в нее пулю, он просит землю о прощении за растревоженный покой ее птиц, деревьев, каждой травинки. По сути, кается, прежде чем принести гибель живому существу. В том, что ему предстоит совершить, не просто демонстрация удали, а свой глубинный смысл: «Земля моя, я взял под прицел твое дерево, чтобы не попали под прицел врага твои люди» [12, с. 45]. Каспот убивает березу, чтобы остался жив человек. Меньшая жертва ради того, чтобы не случилось большей. Возможно, в этом просматривается безусловность каких-то бытийных законов: убить кого-то, чтобы не был убит другой; отнимая жизнь иного существа, обрести навыки защиты человека. Заложен ли этот закон в природе изначально, или отработан опытом человеческого сосуществования, но не вызывать внутреннего протеста он не может. Возможно, его мудрость лишь в том, что жертва неизбежна, но в силах человека свести ее к минимуму: «Молю, чтобы не было на земле выстрелов злее моих, молю об этом — и убиваю твое дерево, земля моя...» [12, с. 45]. Каспот просит о прощении пространно и красиво, но жалость читателя к березе от этого не меньше. Рациональное оправдание Каспота и эмоциональная пронзительность гибели березы словно остаются на разных полюсах реальности. Спасла ли эта жертва человека, насколько действенен этот закон и насколько он, если можно так выразиться, природен — вопросы, ответы на которые найти крайне сложно.

Враги, которые придут на землю Каспота, явно пребывают по ту сторону подобных законов. И если это была жертва меньшим во имя спасения большего, почему оказались так похожи гибель березы и гибель человека — Канамата, старшего сына Каспота?

Намеренно или нет, автор связывает в прозаическом повторе два удаленных друг от друга эпизода, звенья которых оказываются соотнесенными изобразительно, событийно, эмоционально.

Первый эпизод — это гибель березы. Вначале недоумение, потом постепенное осознание того, что ее убивают:

Каспот нажал на спуск. Ахнул лес, взметнулись в небо птицы с деревьев. И только березка, в которую попала пуля, не вздрогнула, не вздохнула, лишь замерла удивленно. Не успел наполниться воздухом след первой пули — Каспот послал вторую [12, с. 45].

Березку не просто убивают, ее добивают.

Второй эпизод — гибель Канамата. Символично, что в тот момент, когда она его настигнет, Канамат будет находиться на скале среди молодого березняка. Фрагмент, приведенный выше, будто прообраз того, что произойдет здесь:

Еще не сознавая, что произошло, Канамат попытался снова приподнять ствол винтовки — рука не послушалась. У него потемнело в глазах, закружилась голова... «Теряю сознание? — подумал Канамат. — Нет, нет, только не это...» [12, с. 81].

Узнаваемый во всех деталях мучительный поиск опоры и замедленное падение березки и Канамата:

Каспот выпустил пятую пулю и опустил винтовку. Вновь наступила тишина. Березка не падала. <...> Но никто из них не успел и пошевелиться, как березка дрогнула и начала клониться к земле. Соседки, обняв ее, подставив грудь, пытались какое-то время удержать от падения. <...>. Березка падала, касаясь их своими ветвями, словно прощаясь. На земле приподнялась, опираясь на гибкие руки-ветви, и замерла, вглядываясь в небо [12, с. 45].

Канамата, так же, как и березу, не просто сражают одним выстрелом, а добивают. Такой же взгляд, который березка устремила в небо, прежде чем распласталась на земле, устремляет и Канамат, прежде чем упасть:

Совсем рядом раздалась короткая автоматная очередь, и, прежде чем ощутить боль, он понял, что пули попали ему в спину. <...> Какая сила сумела поднять Канамата на ноги?.. Согнувшись, он сделал несколько неверных шагов, наткнулся на березку, обхватил ее тонкий, гибкий ствол... Ему казалось, что он лежит лицом вверх, смотрит на чистое голубое небо, на неведомо куда плывущие верхушки деревьев... Но это плыла и уходила из-под ног земля, уходило бесконечное небо... [12, с. 81].

Канамат гибнет среди молодых берез. Тела убитых Шамиля, Гитче и Хамитбия Каспот перенес «туда, где был Канамат» [12, с. 83]. Почему именно береза? Здесь мы подходим к цветовому решению мира «Алых трав». Береза — дерево белое, чистое. Это некий знак чистоты и избранности погибших сыновей Каспота.

Колорит. Вряд ли можно усомниться в том, что «не будучи обязательным и будучи всегда выбором, вводимое в текст литературного произведения цветообозначение всегда значимо» [14, с. 323]. Цветообозначение, как было отмечено, одна из образных доминант, вынесенных в заглавие. Вернее сказать, здесь два цвета, один из которых сообщается косвенно, — алый и зеленый, — и соприсутствие их в повести наиболее сложное в смысловом плане, чем соприсутствие других цветов. Помимо алого и зеленого, активны еще черный и белый. Но можно сразу отметить, что в этой палитре только алый цвет предстает в своей многозначности, вернее, неоднозначности. Семантика зеленого, белого и черного никак не трансформируется. Также можно отметить, что помимо обозначения «алый» используются еще «красный» и «кровавый».

Притом что в цветовом диапазоне повести задействовано всего несколько основных цветов, их сочетания и переходы, которыми отмечено развитие событий, весьма разнообразны.

Своеобразную цветовую рамку произведения составляет многоцветье осени: огненные цвета барбариса и рябины, белые стволы берез на фоне

жухлой листвы и обомшелых камней. Это далеко не буйство красок, скорее, красота зрелости. Это цвет, уходящий в тишину, которая довлеет над всеми образами, составляющими вступление и концовку «Алых трав». Зрелое многоцветье осени как метафора того, что уже многое пережито и природой, и героями повести.

Белый, как один из акцентированных цветов, на всем протяжении повести сохраняет линейность символики и смысла. Прежде остального он возникает как цвет детства Азретали. Свежему, чистому, дремотному этапу человеческой жизни он соответствует как нельзя лучше. Азретали живет в мире белых снов о чудесных белых животных, обитающих на зеленой поляне. И образы эти не случайные, они пришли из старинных легенд. Как пишет об этом А.М. Сарбашева, «сознание персонажей повести “Алые травы” З. Толгурова “переключается” в архаическое время (реальность), где главными фигурами являются мифологемы белая кобылица, белый жеребенок, белый орел, белый марал — ассоциативные образы добра, благополучия, удачи, счастья» [11, с. 84].

Между тем окружающая маленького Азретали действительность тоже чудесная, белая. И в ней присутствует белый образ отца: он «едет, обернувшись облачком, — такой белый на нем башлык. Но лошадь под отцом — еще белее!» [12, с. 17]. (Символично, что в определенный момент Каспот видится Азретали золотым.) Как мы уже говорили, в первую встречу Азретали и поляны наяву она будет белой, а над ней будет парить «невидимая пелена белой тишины» [12, с. 29].

Область белого цвета раскрывается здесь в полном согласии с этно-поэтическими традициями балкарцев: он «обозначает признак или качество определяемого предмета, является символом чистоты и невинности, также может употребляться в значении “чистый, звонкий”. Кроме цвета символизирует и характер. Это цвет очищения и возвышения, символ мира, получающий метафорическое значение с положительной коннотацией. Он является символом благополучия и счастья» [3, с. 36]. В продолжение этого белый выступает в «Алых травах» еще и цветом избранничества. Если взглянуть на «локус героя» (Е. Фарино) с точки зрения цвета, то белая береза Канамата, белый с золотым Каспот, белая реальность Азретали скажут сами за себя. Кроме того, есть еще один персонаж — белая кобылица. Определение «белая» от этой кобылицы неотделимо, автор упоминает ее только

так. Белая кобылица — тоже знак избранничества. Косвенно это проступает в трепетном отношении к ней маленького Азретали. Когда взрослые доверили ему водить белую кобылицу к роднику, «его одногодки, наверное, и близко не подходили даже к обыкновенной, гневной лошади, не то что к белой» [12, с. 31]. И уже явная констатация ее избранности в едкой реплике Мусабия и спокойной убежденности, которая звучит в ответе Каспота: «Можно подумать, что тебе обязательно надо ездить на белой! Неужели оттого, что под тобой окажется лошадь другой масти, твоя жена перестанет рожать!» — <...> — «...Я так думаю: красивая, быстрая лошадь мне нужнее, чем кому-либо» [12, с. 24–25].

Оппозиция белого и черного также вторит разделению жизни праведной и жизни неправедной. Причем в «Алых травах» эта оппозиция резкая, лишенная полутонов. На вершине, условно говоря, белой «пирамиды» находится белая маралиха — образ карачаево-балкарской мифологии. В повести она воплощает неистребимую энергию добра.

Белый и зеленый — два «добрых» цвета, они рядом, в связке. Во снах Азретали белые добрые существа живут на зеленой поляне. А в реальности на зеленой поляне пасется необыкновенная белая лошадь Каспота. Зеленый цвет в «Алых травах» непротиворечив, как и белый, и несет самые традиционные смыслы. «Зеленый стал цветом надежды и возрождения — весной вновь зазеленеют пастбища, взойдут посевы и принесут урожай, от которого зависит жизнь... Зеленый цвет символизирует этот вечный круговорот жизни» [1, с. 61]. Поляна предстает в глазах Азретали белой, зеленой, затем выясняется, что вовсе не зеленая — она «кажется огромной бабочкой с узорчатыми крыльями» [12, с. 30]. В пестроте мира и буйстве красок выражается радость бытия. Но вскоре пестрота нарушается, на поляне появляются «черные зияющие раны... Все перемешано, затоптано...» [12, с. 56].

Вступлением красного цвета предвещаются кульминационные события повести. Рассматривая случаи повышения или понижения интенсивности цвета, упоминаемого в литературном тексте, Е. Фарино приходит к выводу, что «повышение яркости может указывать на повышение интенсивности бытия вообще или того или иного качества, а понижение яркости (блеклые, выцветшие краски) — на понижение жизненного тонуса, на увядание, исчезание какого-нибудь качества» [14, с. 331]. Может представиться, что в названии повести запечатлен интенсифицированный цвет, однако

на самом деле это нюанс, привнесенный переводом. В оригинале не «алый», а «красноватый»: «Къызгъыл кырдыкла» — «Красноватые травы».

Красный (алый) накладывается на зеленый. В общем колорите повести этот диссонанс несет трагический смысл. Таков цвет травы, окрашенной кровью: «Через какое-то время Каспот очнулся, поднял руку и, как слепой, обведя ею поляну, спросил: “Скажи, сын мой, эта трава и раньше была такой алой?”» [12 с. 83].

Однако уже в следующем эпизоде доминирует не цвет, а свет. Алый свет утренней зари заливает поляну, которая лишь накануне была свидетельницей страшных событий. Прекрасный свет зарождающегося дня безотносителен к тому, что происходило на земле. Он окрашивает белого жеребенка — неожиданно воплотившуюся мечту Азретали. Но странным образом этот радостный свет перекликается с предвестником трагических событий — светом вечерней зари, когда все занялось кровавым огнем: «И деревянные чаши в руках Каспота и его сыновей, казалось, были заполнены не густым айраном, а кровью; и кукурузные лепешки атели, будто их замесили на крови...» [12, с. 48].

Красный цвет считается самым древним, ведь он находится, по выражению Я. Балеки, «у истоков цветового видения мира» и вызывает «прежде всего, ассоциации с кровью, рождением, жизненной силой» [1, с. 81]. Трансформация света в цвет и обратно, переплетение в этом свете противоположных смыслов читается как метафора преобразующей энергии жизни, частью которой выступает природа: «Все было, все. И все проходило...» [12, с. 56].

Изображенный З. Толгуровым мир природы прекрасен, но далеко не идилличен. В ней есть место для всего. Выражаясь языком сопоставлений «Алых трав», есть лани и есть волки; есть цветы и есть крапива. Трансформации красного сложны, но тем не менее воплощают совершенно спокойную сосредоточенность природы на своем высшем смысле — способности к выживанию. Не случаен образ бессмертной белой маралихи, вынужденной жить в жестоком мире, залитом ее собственной кровью.

К концу повести напряженность смысла, вложенного в красный цвет, спадает, и наряду с ним начинает фигурировать ржавый цвет, который также идет на убыль: ржавчину смывают дожди, вновь открывая зелень трав.

Всему белому и доброму противопоставлен в «Алых травах» образ Каракая. Есть в черноте Каракая некая предопределенность. Он изначально

появляется в повествовании с этой цветовой метой: кара-кай — «черныш» или «черненький». Движение Каракая к тому моменту, когда он будет всеми проклят, словно заложено в его природе. Белое в его образе тоже когда-то было, да только в подавленном виде — промелькнуло в самом начале жизни: «Он был красивым мальчиком — с нежным белым личиком, карими глазами» [12, с. 74] — и сразу искажилось следами оспы. Красноречивы «цветовые» попытки матери нейтрализовать это искажение с помощью одежды: «...одевала наряднее всех. Белая овчинка или коричневая черкеска с газырями, поясok с серебряным позументом...» [12, с. 74]. Каракай вырастает искусным охотником, но окружающая природа его боится, и даже белая кобылица не дает к себе приблизиться.

В ту минуту, когда вечерняя заря окрасит страшным светом Каспота и его сыновей, только Каракай останется прежним: у него своя цветовая «тема». А после того, как он, спасая свою жизнь, отвернется от поляны, оставит отца и братьев, в этой черноте вообще не будет никакого просвета: «Весь он почернел, словно обгоревший ствол дерева» [12, с. 12]. Поляна, да и вся природа, покрываются чернотой там, где появляется Каракай. Он проклят многократно, и черный цвет, повторяясь в разных вариациях, словно задает пределы восприятия его образа: лицо, поступки, душа Каракая черны перед миром людей, природы, перед маралихой, которая дает ему шанс. Каракай не замечает его, отвергает, избирая путь зла, ставший ему привычным.

Мысль о многоликости зла проступает в разных эпизодах «Алых трав», но, судя по образу Каракая, своего апофеоза зло достигает в человеческом эгоизме: «Ты всегда любил себя больше всех — оттого и бежал тогда с этой поляны» [12, с. 41]. В категоричности природы и людей читается невозможность искупления для Каракая, хотя раскаяние в его словах звучит на разные лады и, несомненно, вызывает сочувствие читателя. Ведь, как замечает Т.З. Толгуров, Каракай «не просто трус и предатель. Нет, это мужественный человек, воин, просто-напросто посчитавший, что цена его жизни превышает цену никому не нужной ложной идеологии власть имущих» [13, с. 695].

Белая маралиха явилась к черному Каракаю. Это лишь сон, который выдает себя за явь (как, впрочем, и водится), но и своеобразная проверка для героя, лейтмотивом которого на долгие годы стала жажда искупления.

Встреча знаменательная, тем более что «оленье молоко считалось у балкарцев и карачаевцев волшебным лекарством, исцеляющим от самых страшных недугов» [5, с. 34], а сам образ белой маралихи с лицом прекрасной женщины ассоциирован с мифологическим персонажем — дочерью бога зверей Апсаты.

Как пишет А. Сарбашева, «в повести “Алые травы” З. Толгурова магистральная сюжетная линия пересекается с мотивами охотничьей поэзии (“Апсаты”, “Апсатыны мараучугъа жууабы” (“Ответ Апсаты охотнику”), “Бийнегер”), что является одной из поэтических особенностей произведения» [11, с. 85]. Мы бы добавили, что в контексте этих пересечений виден также «архетипический персонаж, символизирующий поиск мимолетных ощущений и пути собственного спасения» [7, с. 313]. В образе безжалостного охотника Каракая проступают черты Черного охотника, или Проклятого охотника, фигурирующего в европейской сказочной традиции [7, с. 313].

В своем мастерстве Каракай непревзойден и страшен одновременно. Достаточно вспомнить переплетающиеся эпизоды с убитой ланью, философию сильнейшего, которую Каракай проповедует младшему брату, оторопь Каспота перед выражением лица Каракая, когда тот стрелял по мишеням, его большие надежды на меткость Каракая в неравной схватке с врагами.

С годами рука и глаз начинают Каракаю изменять, но страсть прорывается с еще большим иступлением: «Каждый раз, приходя в эти места, он не упускал случая поохотиться. Охота не просто отвлекала его от тяжелой тоски... Когда-то отец запрещал убивать диких животных, вспоминал Каракай. Старался сохранить их жизни... Но какой ему теперь прок от этих косуль и ланей — когда он лежит под землей?.. Бей не бей — конец один. И Каракай умрет, а дичь останется неизвестно кому... Отчего же он должен терять свое мастерство, меткость глаз? <...> И Каракай стрелял, преследовал раненых косуль, добивал их» [12, с. 94].

В страсти и гордости Каракая явственно звучит мотив, негативная семантика которого запечатлена в словесных памятниках разных народов мира: «погоня и охота сводят человека с ума, разрушают его сердце, ибо побуждают к вожделению и, следовательно, освобождают силы, разрушающие внутреннее равновесие» [7, с. 314].

Не веривший в доброту мира, Каракай жаждет теперь от него доброты. В преобразованном сюжете о Бийнегере маралиха не мстит, не стре-

мится погубить охотника, не проклиная его, ибо в ее глазах он не достоин даже проклятия. Целительного молока он так и не получит, но путь к его спасению маралихой будет указан: «Иди же: мои волосы — твоя дорога к спасению!» [12, с. 98]. Истина проста: не наносить новые раны. Сон притворяется реальностью и создает ситуацию, в которой Каракай может явить свою сущность. Но, как станет ясно, ничего не изменилось. Было раскаяние и было страдание, но дух Каракая они так и не возвысили.

Но более удивительно другое. Так же, как в перекличке гибели березы и гибели Канамата, здесь нельзя игнорировать эмоциональный подтекст. Писатель оставляет Каракаю спасительный зазор и делает это виртуозно. Это был сон. Убедительный, будто явь, но все-таки и к счастью, сон. Спасительный просвет именно в том, что герой просыпается. Читатель, как и Каракай, уверенный в том, что все было наяву, почувствует облегчение, которое обычно испытывает человек после пробуждения от кошмарного сна. А следующая эмоция — это надежда на лучшее, хотя до этого предугадывалась близкая кончина героя. Она уже была очевидна, когда под ним открылась черная бездна, да и явление отца во сне Азретали, казалось, тоже подготавливало смерть Каракая.

Семантика образности рассмотренной повести обусловлена не в последнюю очередь цветовым решением описанных в ней событий. Ограниченное количество красок, задействованных в цветовой палитре, позволяет усилить смысловые акценты произведения, в том числе его эмоциональный подтекст, помогает читателю не только увидеть метафизическое измерение реалистического конфликта, но и не потерять из виду реалистическую достоверность, скрытую в широкой ассоциативности мифа и фольклора.

Список литературы

- 1 *Балека Я.* Синий — цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. М.: Искусство — XXI век, 2008. 408 с.
- 2 *Болатова (Атабиева) А.Д.* Символы как средство выражения философской концепции писателя (на примере повести З. Толгурова «Алые травы») // Известия Кабардино-Балкарского научного центра РАН. 2013. № 6 (56). Ч. I. С. 207–213.
- 3 *Болатова (Атабиева) А.Д., Гергокова Л.С.* Специфика символических цветообозначений в фольклорных и художественных текстах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (51). Ч. 2. С. 36–39.
- 4 *Гулиева (Занукоева) Ф.Х.* Карачаево-балкарская несказочная проза и ее традиции в балкарской литературе. Нальчик: Издат. отдел КБИГИ, 2015. 152 с.
- 5 *Джуртубаев М.Ч.* Древние верования балкарцев и карачаевцев: Краткий очерк. Нальчик: Эльбрус, 1991. 256 с.
- 6 *Зайцев В.А., Герасименко А.П.* История русской литературы второй половины XX века. М.: Высшая школа, 2004. 455 с.
- 7 *Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: Центрполиграф, 2007. 525 с.
- 8 *Кучукова З.А.* Карачаево-балкарская вертикаль. Нальчик: Эльбрус, 2015. 304 с.
- 9 *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. М.: Academia, 2003. Т. 2: 1968–1990. 688 с.
- 10 *Сарбашева А.М.* Трансформация фольклорных традиций в балкарской литературе. Нальчик: Принт Центр, 2019. 172 с.
- 11 *Сарбашева А.М.* Фольклорные мотивы в повести Зейтуна Толгурова «Алые травы» // Известия Кабардино-Балкарского научного центра РАН. 2019. № 2 (88). С. 83–88.
- 12 *Толгуров З.Х.* Алые травы. Повести. М.: Современник, 1975. 271 с.
- 13 *Толгуров Т.З.* Зейтун Толгуров // Очерки истории балкарской литературы / под ред. З.Х. Толгурова. Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2010. С. 692–707.
- 14 *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

References

- 1 Baleka Ia. *Sinii — tsvet zhizni i smerti. Metafizika tsveta* [Blue is the color of life and death. Metaphysics of color]. Moscow, Iskustvo–XXI vek Publ., 2008. 408 p. (In Russ.).
- 2 Bolatova (Atabieva) A.D. Simvoly kak sredstvo vyrazheniia filosofskoi kontseptsii pisatel'ia (na primere povesti Z. Tolgurova "Alye travy") [Symbols as a means of expressing the philosophical concept of the writer (on the example of Z. Tolgurov's "Scarlet Herbs")]. *Izvestiia Kabardino-Balkarskogo nauchnogo centra RAN*, 2013, no 6 (56), part I, pp. 207–213. (In Russ.)
- 3 Bolatova (Atabieva) A.D., Gergokova L.S. Spetsifika simvolicheskikh tsvetooboznachenii v fol'klornykh i khudozhestvennykh tekstakh [Specificity of symbolic color terms in folklore and literary texts]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, no 9 (51), part 2, pp. 36–39. (In Russ.)
- 4 Gulieva (Zanukoeva) F.Kh. *Karachaevskaya balkarskaya nesказочная проза и ее традиции в балкарской литературе* [Karachay-Balkar non-fairy tale prose and its traditions in Balkar literature]. Nalchik, Izdatel'skii otdel Kabardino-Balkarskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy Publ., 2015. 152 p. (In Russ.)
- 5 Dzhurtubaev M.Ch. *Drevnie verovaniia balkartsev i karachaevtsev: Kratkii ocherk* [Ancient beliefs of Balkars and Karachais: A brief essay]. Nalchik, Elbrus Publ., 1991. 256 p. (In Russ.)
- 6 Zaitsev V.A., Gerasimenko A.P. *Istoriia russkoi literatury vtoroi poloviny 20 veka* [The history of Russian literature of the second half of the 20th century]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2004. 455 p. (In Russ.)
- 7 Kirlo Kh. *Slovar' simvolov. 1000 statei o vazhneishikh poniatiiakh religii, literatury, arkhitektury, istorii* [Dictionary of symbols. 1000 articles on the most important concepts of religion, literature, architecture, and history]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2007. 525 p. (In Russ.)
- 8 Kuchukova Z.A. *Karachaevskaya balkarskaya vertikal'* [Karachay-Balkar vertical]. Nalchik, Elbrus Publ., 2015. 304 p. (In Russ.)
- 9 Leiderman N.L., Lipovetskii M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: v 2 t.* [Contemporary Russian literature: 1950–1990s: in 2 vols.]. Moscow, Academia Publ., 2003. Vol. 2: 1968–1990. 688 p. (In Russ.)
- 10 Sarbasheva A.M. *Transformatsiia fol'klornykh traditsii v balkarskoi literature* [Transformation of folklore traditions in Balkar literature]. Nalchik, Print Tsentr Publ., 2019. 172 p. (In Russ.)
- 11 Sarbasheva A.M. Fol'klornye motivy v povesti Zeituna Tolgurova "Alye travy" [Folklore motifs in the story "Scarlet Herbs" by Zeytun Tolgurov]. *Izvestiia Kabardino-Balkarskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2019, no 2 (88), pp. 83–88. (In Russ.)
- 12 Tolgurov Z.Kh. *Alye travy. Povesti* [Scarlet herbs. Stories]. Moscow, Sovremennik Publ., 1975. 271 p. (In Russ.)

- 13 Tolgurov T.Z. Zeitun Tolgurov. In: *Ocherki istorii balkarskoi literatury* [Essays on the history of Balkar literature], ed. by Z.Kh. Tolgurov. Nalchik, Respublikanskii poligrafkombinat im. Revoliutsii 1905 g. Publ., 2010, pp. 692–707. (In Russ.)
- 14 Farino E. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary studies]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena Publ., 2004. 639 p. (In Russ.)