

М. А. ХАКУАШЕВА
(Нальчик)

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ПОЭТИКИ РОМАНА НАЛЬБИ КУЁКА «ВИНО МЕРТВЫХ»

Любая значительная эволюция жанровой формы и даже системы связана с реакцией преодоления предшествующих художественных рамок, из которых любая национальная литература на разных этапах закономерно «вырастает». Именно такой стимул является одним из самых действенных в развитии любого национального литературного процесса. Например, жанр адыгской лирической повести возникает как реакция на повышенное требование в отношении идеологического элемента в произведениях соцреализма. Ее сменяет новая адыгская повесть, которая актуализирует преимущественно новые способы поэтики и организации художественного текста. Те же принципы лежат в основе нового адыгского романа, каковым является произведение Н. Куёка «Вино мертвых».

Творческий феномен этого автора можно назвать одним из самых ярких в истории современной адыгской литературы. «Его истоки глубоки и разнообразны: устное народное творчество, мировая классическая литература, творчество предшествующих адыгейских поэтов и писателей» [Паранук 2004, 7]. Наиболее наглядной манифестацией новых принципов у Н. Куёка явился отказ от художественного метанарратива как некой унифицирующей модели. Ее заменяют относительная бессюжетность больших и средних прозаических жанров, что роднит его стиль с лирической эссеистикой. Вместе с тем, Н. Куёка можно назвать одним из самых ярких последователей художественного воплощения эпической народной традиции в современной адыгской литературе, при этом авторский стиль оказывается удачным сплавом

традиционных и новаторских методов. Традиционным можно считать принцип использования мифо-фольклорных элементов. Однако само использование их оказывается в несравненно более широком диапазоне. «Фольклор в художественной системе того или иного автора чаще всего оказывается в статусе “особого смысла”. Важно, что для Н. Куёка он, прежде всего, мрачное свидетельство утраты истины и смысла. Характерно, что осознание героем этой утраты порождает в нем стремление прорваться к истине, восстановить исконное право на нее» [Жарова 2003, 121].

Мифо-фольклорные элементы проявляются в усложнении художественной структуры, применении целой системы символов, кодов и знаков. Новый принцип *игровой композиции*, который только начал формироваться в творчестве адыгских писателей 1980-х гг. (например, М. Эльберда), получает у Н. Куёка дальнейшее развитие и воплощается в оригинальных художественных формах.

Каждая новелла романа «Вино мертвых» соотнесена с конкретным историческим временем, от титанов-нартов до современности. Новеллы отражают наиболее драматические моменты истории адыгов, ведущей свое условное начало с хаттской государственности. Отсюда происходит корень описываемого рода — хат, который одновременно является именем основателя рода, от которого пошли сыновья — Хаткоесы (в переводе самого автора — доблестные сыновья Хата). Ясно, что, говоря об этом роде, автор подразумевает историю жизни всего адыгского народа, — его представители и есть Хаткоесы — сыновья Хата, то есть хатты — исторические предки черкесов.

Новелла «Редед» связана с легендарным трагическим состязанием великого адыгского воина с русским князем Мстиславом. В новелле «Русский офицер» в небольшой художественной миниатюре раскрыто несколько трагических аспектов Русско-Кавказской войны. Две другие новеллы — «Братья» и «Танец Мешвеза» — относятся к историческому периоду Великой Отечест-

венной войны. Новеллы расположены в принципиальном соответствии с хронологической последовательностью значительных исторических катаклизмов и периодов, которым они посвящены. Вместе с тем, выстраивая свой художественный текст по законам телеологического пространственно-временного принципа, автор помещает его в рамочную композицию, основанную на мотивах адыгской Нартиады. Если хронологическая последовательность новелл, которые соотносятся с хронологией реальных исторических событий, отображенных в них, может указывать на прямолинейное время, то благодаря погруженности в сюжет нартского эпоса части романа смыкаются в магический круг. Именно такой композиционный прием «сворачивает» прямую последовательных художественных событий, соответствующую линейной истории адыгов, придает им форму замкнутого круга, начало и конец которого композиционно смыкаются благодаря явственным реминисценциям Нартского эпоса, т. е. начинаются и заканчиваются историей нартов (как уже упоминалось выше). При этом каждый цикл, каждый поворот колеса превращений движется по нисходящей, в сторону постепенного ущерба, деградации, что вполне соответствует логике постмодернистской рефлексии, столь явственной со стороны всеведущего автора. В результате получается текст со сложной совмещенной структурой, в которой переплетаются историческое и магическое, которые вступают как в парадигматические, так и, преимущественно, синтагматические отношения. Таким образом, осуществляется главный принцип композиции романа — игрового, постоянно меняющегося соотношения двух присутствующих планов — исторического и магического. Они не столько соотносятся в плане доминирования (магический план безусловно и почти всегда превалирует), сколько по степени проявленности по отношению друг к другу и по отношению к тексту. При этом отнюдь необязательно, чтобы составляющие — исторический и магический планы — находились в прямом соот-

ношении. Так, например, в новеллах «Танец Машвеза», «Русский офицер» художественные атрибуты конкретного исторического дискурса выражены достаточно рельефно, однако при этом магический план, ушедший в подтекст, несет не меньшую функциональную нагрузку. При всем формальном различии двух новелл трагический конфликт, развернутый в них, семантически тот же, что в новелле «Редед». Идеологическим стержнем является, по сути, *этический конфликт*, который превращается в *архетипический*. (В этом проявляется художественная преемственность романа Н. Куёка и произведений А. Шогенцукова и А. Кешокова, в творчестве которых едва ли не впервые проявилась архетипическая образность.)

Однако по мере углубления в структуру и семантику текста становится очевидной условность исторического пласта: он оказывается почти формальной привязкой, которая позволяет лишь с той или иной степенью вероятности идентифицировать призрачное время, соотнося его с теми или иными характерными историческими знаками. Ведь главное в нем — цикличность, вечный непреходящий «морок времени», который кружит вокруг своей оси, отсчитывая круги-эпохи. В этом — *хронотоп* Н. Куёка. Событийность играет в данном контексте вторичную роль, она лишь живой субстрат для построения текста, через нее просматривается неизбежное архетипическое основание. Читатель-адресат, берущий в начале произведения за точку отсчета историю, вскоре испытывает определенное замешательство, осознав первичность мифа о нартах. В тексте романа «морок» и «перевертышами» оказывается буквально всё: имена, которые читаются наоборот, в результате чего получают новые имена; романый хронотоп, который намеренно «путает» и тем самым соединяет судьбы главных героев «Вина мертвых» и эпических героев Нартского эпоса — то имя героя инициирует события, которые соответствуют его экзистенциальному призванию, то ли сами события вызывают закономерное появление ге-

роя с соответствующим экзистенциальным призванием. Перманентная война порождает, например, архетипический образ воина, который в тексте романа обозначен знаковым именем Редед/Дэдэр, так же примерно, как в романе Маркеса все типы воинов разных поколений составили архетипический образ с одним знаковым именем Хосэ Аркадио Буэндиа. Тот же *игровой метод* применен к женским образам, например, способной к оборотничеству бабушки, которая оказывается едва ли не самым часто встречающимся, сквозным персонажем.

Типологический образ литературного героя, по словам А. А. Федорова, является усовершенствованной моделью матрицы мифологического героя¹. Относительно основного, героического содержания названный принцип проявляется в обратном соотношении: чем дальше от мифологической матрицы героя, тем, соответственно, меньше «героического» в самом литературном герое. Впрочем, эта тенденция не столь однозначна и прямолинейна. Героический стержень остается почти в каждом из Хаткоесов, но он постепенно перестает выглядеть таковым на фоне «ветшающих» времен. Так, бесславно, с ощущением полного одиночества умирает последний из Хаткоесов, «труженик войны», который на самом деле настоящий герой, в котором война навсегда оставила свою отметину: только ей, войне, несущей смерть, он и может служить, для мира он уже не приспособлен. Может быть, в этом заключается центральный гуманистический мотив, вокруг которого незаметно плетется ткань повествования: слишком долго Хаткоесы воевали, к постоянной войне их вынуждали обстоятельства антигуманной жизни, поэтому они *перестали уметь просто жить*. Возможно, по причине этой несовместимости с мирной жизнью и завершился их жизненный цикл. Эта мысль получила наиболее острое, рельефное и драматическое, звучание в

новелле о последнем из рода. Поэтому последний Хаткоес бесконечно далек от своей семьи, так же как далек от самой жизни. Однако при всей конкретике исторических ссылок на события Второй мировой войны остается ощущение, что перед нами все тот же адыгский витязь, главное занятие которого — воевать, что в принципе ничего не поменялось, кроме изменившихся временных декораций, — пространства этих времен «заросли сорняками», стали ущербными, «закатными». Так, параллельно общему композиционному ходу циклического «большого» времени повторяется и «малое» — индивидуальный магический цикл героев-Хаткоесов, каждый из которых по принципу все того же художественного оборотничества, повторяет вместе со своей жизнью своего экзистенциального двойника, проживавшего когда-то точно такую же жизнь. Иногда кажется, что перед нами только несколько центральных героев-архетипов, в частности женщина-мать, воин, певец Ляшин, адыгский Орфей — джегуако и адыгский Бахус — Фэнэс. Не только Ляшин — все герои стараются соединить собой края стремительно ветшающих, рвущихся времен: *«Ляшин! — вдруг позвал его Фэнэс... — Ты ходишь по краям разорванных времен, пытаешься соединить связь веков и поколений, соединяешь, как суровую оборванную нить, которой тебе когда-то шили чувяки, песнями и словами оставляешь за собой наспех и ненадежно закрученные узлы. Напрасный труд. Новое вино должно подоспеть, пока не кончится старое, потому что я не могу вместо вина кормить свою кровь воспоминаниями о давно уже выпитом... Попробуй свить новую нить, Ляшин, — не из песен, а из своей жизни»* [Куёк 2002, 106].

Автор проводит своих героев Хаткоесов только по циклу их собственного времени, начиная с золотого века нартов, кончая периодом времени «сорняков», т. е. общего регресса и упадка. Оно легко опознается по знакомой системе знаков, известной читателю, современнику Хаткоесов. Умирает последний из рода. Но благодаря магии

¹ Конспект лекций по модернизму, прочитанных А. А. Федоровым в 1981 г. в МГУ (личные записи автора статьи).

циклического времени финал романа является началом нового, еще нерасказанного — о новых людях, которые придут завтра. И новый народ, по художественной логике автора, зародится от нового основателя рода — сияющего ребенка все тех же нартов, сына Тлепша и Адиюх. Так снимается драматическая тональность романа, достигающая своего апогея в новелле «Последний», и заменяется оптимистической в двух завершающих новеллах.

По некоторым параметрам композиция романа может быть названа монтажной. С одной стороны, это касается дискретной структуры романа, который составлен из семнадцати независимых новелл. Вместе с тем, все главы подчинены главной идее и образуют единый хронологический каркас. Монтаж осуществляется на уровне пространственно-временных «сцеплений» (термин В. Е. Хализева), которые не обусловлены непосредственной логикой сюжета, но напрямую отвечают авторской идее, вынесенной в подтекст.

Центральная тема возрождения решается автором в форме периодически повторяющейся метафоры, представленной, как чужое *воспоминание* каждого последующего героя новеллы, воплощающее в себе обрывки воспоминаний всех предыдущих жизней, прожитых до этой. Ведь стоит только «перевернуться», как, по словам «трибабушки», герой нартского эпоса Шибатнуш может превратиться в романа в своего антагониста — Кунтабеша, а Редед — в свой семантический первообраз — Дэдэра. Вид *художественного* оборотничества — метафора, которая содержит элемент духовной инициации. Исторический персонаж Редед, который был коварно убит в поединке с Мстиславом, с перевернутым именем в романе Н. Куёка становится Дэдэром, родоначальником Хаткоесов. Вместе с тем, корень имени Дэдэр *дэдэ* — по-адыгски «дед» — тоже является указанием на его положение родоначальника: именно с него на старой родине Хаткоесов начался их род. Два имени средних сыновей Дэдэра — Тебед и Бетбет, — по сути, одно и то же слово-пе-

ревертыш, означающее, возможно (на это нет прямого указания в тексте), что это — братья-близнецы; главный герой новеллы Фэнэс — перевернутое — Сэнэф, или *санэ*, означающее в переводе с адыгейского «сладкое вино», которое указывает на главное пристрастие героя: «Я — пьющий. Пью санэ, вот кто я, пью сэнэф, белое вино», — говорит он сам о себе. Его спрашивает Ляшин: «Ведь пьяница — это тот, кто пьет до умопомрачения?»

— Как может помрачиться то, чего нет? У кого есть ум, тот уже создал мир таким, каким он его замыслил, и меня тоже...

— Но ты ведь всегда пьяный от вина?

— Я пьян от этого прекрасного мира, и сам этот мир пьяный от созерцания собственных достоинств и от радости своего существования, я же, выпивая божественный напиток из нектаров его, привожу себя в соответствие с ним» [Там же, 105]. Это очарование миром и есть «опьянение», т. е. настоящая экзистенция героя. Если Ляшин отличает рефлексия по отношению к разным сторонам жизни, в том числе и дисгармонии, то Фэнэс (литературный «родственник» Фальстафа) воспринимает радостную, гармоничную, праздничную сторону жизни — ту, что созвучна его имени, но вместе с тем, способен найти что-то «опьяняющее» даже в самом невеселом феномене жизни.

Порой автор прибегает к принципу *фонетического подобия*, например, в именах братьев, Четава — Тепсава (другая вероятная указка на близнечный мотив). Причем, порой кажется, что автор разыгрывает ничего не подозревающего читателя, шутит с ним.

В подборе имен автором применяется *ассоциативный принцип*: так, как было замечено выше, имя джегуако Ляшин ассоциируется с именем прославленного кабардинского народного певца Агноко Ляши и фольклорной женщиной-богатыршей Лашин.

Несколько имен ассоциируются с именами нартов, например, Осмес — Оазырмес. Имя матерей Гошанда и Гошевной непосредственно напоминают

имя Гуаша, каковым называют Сатаней — мать нартов или любую хозяйку дома.

Автор использует прямое заимствование имен героев нартского эпоса: Адиух, Сатаней, Тлепш, Шебатнук(о) — (Кунтабеш).

Игровой художественный метод используется в отношении *женских образов*. Так, прабабушка, имеющая природу оборотня, выступает одновременно праматерью, зверем, тотемным животным, хтоническим существом, ведьмой (нагучицей), предсказателем, руководителем инициации и т. д. Этот персонаж имеет черты всех женщин-матерей, представленных в романе. Все они в конечном итоге обнаруживают себя прародительницей нартов — Сатаней-Гуаше. Вместе с тем, этот композиционный ход обыгран достаточно тонко, так что для адресата остается загадкой, кто же превращается в «три-бабушку»: Светлорукая, прародительница Хаткоев, или Гошанда? Или мы имеем дело с перевоплощением в женщину первого родового тотема? Автор только ставит эти вопросы — прямого ответа на них у него нет.

Тот же игровой метод используется в отношении *почти всех мужских образов*, которые постоянно меняются местами, повторяя друг друга в пространстве и времени романа, но реально как бы движутся по замкнутому магическому кругу, бесконечно (по авторскому умолчанию) проживая похожие циклы.

Имена повторяются вследствие *моррока времени*, которое начинает двигаться вспять: ведь повествование начинается нартами и кончается нартами (новелла «Тлепш»).

Трансформированные имена становятся семиотическими знаками, свидетельствующими о новых свойствах литературного мифа по сравнению с фольклорным. Так, многие герои-протагонисты перерастают рамки фольклорного повествования. Такой композиционный эффект достигается благодаря изменению хронотопа. В магическом мире романа пространство и время меняют свое соотношение, повинуюсь внутренней художественной логике тек-

ста. Так, «за то короткое время, пока он думал о людях, показались новые звезды, возникли новые твари и исчезли бесследно» [Там же, 286]. Таким образом, герой оказывается не только погруженным в бесконечное inferнальное пространство-время, но проецируется в такую же бесконечную протяженность будущего, при этом снова образуется замкнутый круг, как с приемом оборотничества: «Он также бесконечен в беспредельности пространства и времени, и все, что чувствуется сердцем, охватывается разумом, видится оком и слышится ухом — все это в тебе навечно, оно было с тобой всегда...» [Там же].

Игровой метод проявляет себя на уровне сюжето- и образостроения. Большинство композиционных приемов в романе основываются на сюжете и образах нартского эпоса. Так, сюжето- и структурообразующую функцию выполняет образ Сатаней-Гуаше, или прабабушки. Сцена пира, во время которого был убит сын Дэдэра — Хат Осмез, является мифологической реминисценцией. Она связана со сказанием о нарте Бадинокко, в частности, с главой «Как Бадинокко спас своего отца». Однако финал литературного фрагмента по сравнению с мифо-эпическим тоже оказывается «перевернутым»: сын не может спасти своего отца Хата, и тот погибает, возможно, потому, что находится в чужой среде, в стане враждебно настроенных египтян. Мифологическое имя отца Бадын заменено на Осмез. Последнее имя, в свою очередь, ассоциируется с именем Оазырмес (Уазырмес), который считается мужем Сатаней (наряду с Тлепшем), согласно адыгской версии о нартах. В романе именно Хат является мужем Светлорукой. Таким образом, Хат Осмез — это Оазырмес, Светлорукая — это Сатаней, а Дэдэр — их сын. В литературном фрагменте имя эпического героя Бадинокко заменено на Дэдэр (как мы уже говорили, первоначальная ипостась Редета). Вероятно, Дэдэр — это «правильный» Шебатнуко или его предшественник на пути становления. (Как мы знаем из текста, Кунтабешу, чтобы стать Шебатнуком,

нужно прожить жизнь «наоборот»). Таким образом, Н. Куёк создает свой, литературный, миф на основе адыгского фольклора и эпоса о нартах, в котором использует своеобразный композиционный прием, благодаря которому «переворачиваются» не только имена, но и мифологические сюжеты.

Сюжетным заимствованием из нартского эпоса является сцена встречи Кунтабеша со Светлорукой. В романе она полна языческой эротичности так же, как в Нартском эпосе, что роднит литературный текст с эпическим. Литературный фрагмент уничижающего ответа Кунтабеша идентичен реакции мифологического героя Бадиноко на приглашение в тексте эпоса. Вероятно, мифологическая и литературная (как означающая второго порядка) сцены отражают конфликт между отмирающей эпохой матриархата и нарождающимся патриархатом.

Литературный «миф» повторяет и другой сюжетный ход эпоса — *состязания* нартов. В первых новеллах романа, когда речь идет о первых Хаткоесах, текст приобретает эпическую стилизацию. Автором применяется характерная для фольклора и нартского эпоса *гипербола*. Показательной сценой в этом отношении является схватка Кунтабеша и Хата, повторенная в эпической манере: «Хат сдвинулся с места, вытащил ноги из земли... подошел к Кунтабешу и не успел тот даже пошевелиться, как схватил его за пояс и вогнал в землю по щиколотки. Хат схватил его еще раз и еще раз воткнул в землю — уже по пояс. В третий раз высоко поднял Хат Кунтабеша и вогнал его в землю по самый подбородок...» [Там же, 11].

Гипербола используется при описании портрета Дэдэра и его коня: «*Велик и грузен был телом Дэдэр. Конь его, идя тихим шагом, глубоко прогибал землю, и то, что он прогибал, выросло впереди внушительной горкой, отчего ему всегда приходилось преодолевать лишние препятствия*» [Там же, 49]. «*В нем было столько сил и энергии, что не один раз его одолевало желание жениться на скале или даже целой горе, которые часто попадались ему на пути*» [Там же, 48].

Величественный портрет Сатаней создается таким же образом (от лица Дэдэра): «*Женищина! Огонь твоих глаз прожигает меня всю жизнь и мое, ставшее дырявым, тело продувается день и ночь сквозняками. Носками своих сапог я гоняю громы по земле и выхватываю с неба молнии, чтобы подстегнуть ими своего коня... Потому что ищу броды, ведущие к тебе, а гонит меня из дома твой взгляд, конца которого я не могу узреть*» [Там же, 18]. Гиперболично описание Хаткоеса Дэдэра его супругой Гошандой: «*Хаткоес! Ты начинаешь свой обед вечером и заканчиваешь его к заходу солнца, а потом спишь трое суток... Колонны веранды падают от твоего прикосновения; шатаюсь на ходу, ты выдавливаешь из тропинок каменные плиты... Детей народил ты больше, чем зверья в лесу*» [Там же, 16]. Подобным образом описываются досуг и игры сыновей Дэдэра: «*В отсутствие подходящей... работы они бросали на свои плечи годовалых бычков и устраивали бега наперегонки... Когда это надоедало, они... начинали выяснять, кто громче всех храпит. И тогда за две луны до срока ближайшие леса освобождались от своего зеленого наряда, озера расплескивались, реки выходили из берегов и затопляли посевы*» [Там же, 51—52]. Или: «*Старший (брат) пытался снег, невесть откуда поваливший, повернуть назад, следующий за ним кулаком дробил притащенное из леса сухое дерево, средний топором обрубал себе ногти, остальные двое мучили лесного кабана, пригнанного ими, соревнуясь, кто первым вырвет из его пасти клык*» [Там же, 60].

К середине повествования гиперболизация снижается: «*Мамлюк обладал огромной физической силой. Ему ничего не стоило на скаку одной рукой снять с седла воина в тяжелых доспехах. Он не испытывал никакого страха перед огромным зверем, волк тоже это понял... Сильные руки человека встретили его в воздухе, схватили за горло и сдавили. Волк только беспомощно дрыгнул ногами, он был уже мертв, когда человек с силой бросил его на землю*» [Там же, 137]. К концу романа прием гиперболы исчезает, что косвенно указывает на десакрализацию Хаткоесов.

Нам представляется весьма любопытным, что общая тенденция снижения героического пафоса, находящая свое отражение в содержании и системе персонажей, которая отчетливо наблюдается в адыгской литературе, происходит уже в фольклорном тексте. В. Б. Тугов пишет: «Если в эпосе “Нарты” Сатаней, в сущности, полубогиня (при всех ее человеческих чертах), провидица, колдунья и чародейка, которой под силу фантастические, необыкновенные деяния, опозитизированный народной фантазией идеал женщины... если в волшебнo-фантастических сказках женщина — княжна, красавица, некий прекрасный символ невесты... то в бытовых сказках она — обыкновенная труженица, мать, сестра, жена, действующая в обстоятельствах домашнего быта, обремененная заботами о доме, семье и т. д. Правда, ее образ несколько приподнят над обыденностью жизни. Любопытно, что в бытовых сказках, в противовес мусульманской религии, народ ставит женщину нередко выше мужчины: она умнее, находчивее, терпеливее, преданнее» [Тугов 2002, 345]. Чаще всего снижение героического осуществляется через пародию и гротеск, хотя приемы могут быть разными. Если у Н. Куёка оно осуществляется за счет постепенной аннигиляции сакрального и героического наряду с усилением профанного, то в романе современного кабардинского писателя Д. Кошубаева «Абраг» — через гротеск и сатиру. Но общим результатом является достижение десакрализации, дегероизации, демифологизации. Эти особенности поэтики носят «наследственный» характер, так как уже в Нартском эпосе проявляется тенденция снижения героического².

Применение принципиально новых поэтических средств в рассмотренном произведении Н. Куёка расширило выразительные возможности современного адыгского романа, привело к возникновению нового жанра — ро-

² Так, например, Гадагатль приводит сатирические куплеты Ляшин из героического эпоса «Нарты», посвященные, в частности, Тлепшу, Ашамезу [Гадагатль 1997, 249].

мана-мифа. Наряду с романом «Вино мертвых» новая тенденция связана с появлением целого ряда художественных произведений, в основе которых в большей или меньшей степени и разной форме доминирует мифологический и фольклорный элемент и структура. Мы классифицируем как роман-миф «Вино мертвых» Н. Куёка, «Сказание о Железном Волке» Ю. Чуюко, «Каменный век» Х. Бештокова, «Абраг» Д. Кошубаева. С появлением *литературного неомифологизма* непосредственно связана тенденция *снижения героического начала*. Она осуществляется за счет десакрализации, дегероизации, демифологизации, а также благодаря литературной пародии и сатире (роман «Абраг» Д. Кошубаева). Кроме существенных трансформаций поэтики это свидетельствует еще и о серьезных аксиологических сдвигах общественного сознания, которое впервые от идеализации «абсолютного эпического прошлого» и настоящего подошло к их критическому и пародийному переосмыслению.

Неомифологизм современной адыгской литературы представляется нам вполне закономерным. Его появление мы объясняем в первую очередь связью с особым влиянием древнего, богатого фольклорного пласта, который имеет ассиметричное соотношение с молодой литературной традицией, отчетливо превалируя над ней. Этой же особенностью можно объяснить преимущественно архетипический способ художественного мышления адыгов.

Литература

Гадагатль 1997 — *Гадагатль А. М.* Память нации. Генезис эпоса «Нарты». Майкоп, 1997.

Кажарова 2003 — *Кажарова И. А.* Художественно-философское осмысление человека в истории адыгской поэзии (1970—90 гг.): дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2003.

Куёк 2002 — *Куёк Н. Ю.* Вино мертвых: роман в новеллах: [пер. с адыг. авт.]. Майкоп, 2002.

Паранук 2004 — *Паранук К. Н.* Иду к человеку. Майкоп, 2004.

Тугов 2002 — *Тугов В. Б.* Память и мудрость веков. Карачаевск, 2002.