

Научная статья  
УДК 821.352.3  
DOI: 10.31143/2542-212X-2025-1-214-228  
EDN: LKJMTE

## ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В РОМАНЕ АЛАНА ЧЕРЧЕСОВА «ВЕНОК НА МОГИЛУ ВЕТРА»

**Мадина Андреевна Хакуашева**

Институт гуманитарных исследований – филиал Кабардино-Балкарского научного центра Российской академии наук, Нальчик, Россия [dinaarma@mail.ru](mailto:dinaarma@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1290-6649>

**Аннотация.** В статье представлен литературоведческий анализ образов-символов как наиболее выразительных художественных средств в романе «Венок на могилу ветра» современного русскоязычного осетинского прозаика Алана Черчесова. Благодаря символике в том числе формируется мифо-эпический идиостиль, необходимый для реконструкции особого жанра романа-мифа, специфического для современной северокавказской литературы. Подобная жанровая принадлежность обуславливает типично анимистических проявления героев А. Черчесова. Актуализируя современные нравственные и психологические проблемы, автор оставляет своих героев в рамках в архаических традиционных обществах. Тем самым демонстрируются удивительно устойчивые паттерны сознания, сложившиеся в доисторическую эпоху. Наиболее рельефными символами выступают такие образы как мертвый ветер, река, время, дорога, пейзаж, яйцо. В романе представлен архетипический дуальный образ нового культурного героя и антигероя (Ацамаз-Казгери), собирательные персонажи, отображающие позитивную и негативную стороны цивилизации.

**Ключевые слова:** Черчесов, поэтика, роман-миф, образы-символы, метафора, мифо-эпический, хронотоп.

**Для цитирования:** Хакуашева М.А. Образы-символы в романе Алана Черчесова «Венок на могилу ветра» // Электронный журнал «Кавказология». – 2025. – № 1. – С. 214-228. – DOI: 10.31143/2542-212X-2025-1-214-228. EDN: LKJMTE.

---

© Хакуашева М.А., 2025

Original article

## IMAGES-SYMBOLS IN ALAN CHERCHESOV'S NOVEL «A WREATH ON THE WIND'S GRAVE»

**Madina A. Hakuasheva**

The Institute of Humanitarian Studies is a branch of the Kabardino-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Nalchik, Russia, [dinaarma@mail.ru](mailto:dinaarma@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1290-6649>

**Abstract.** The article presents a literary analysis of symbolic images as the most expressive artistic means in the novel «A Wreath on the Grave of the Wind» by the modern Russian-speaking Ossetian prose writer Alan Cherchesov. Symbolism, among other things, forms a mytho-epic idio-

style, necessary for reconstructing the myth-novel, a genre specific to modern North Caucasian literature. Such genre affiliation determines the typically animistic manifestations of A. Cherchesov's heroes. Actualizing modern moral and psychological problems, the author leaves his heroes within the framework of archaic traditional societies. Thus, surprisingly stable patterns of consciousness that developed in the prehistoric era are demonstrated. The most prominent symbols are such images of dead wind, river, time, road, landscape, egg. The novel presents an archetypal dual image of a new cultural hero and antihero (Atsamaz-Kazgeri), collective characters reflecting the positive and negative sides of civilization.

**Keywords:** Cherchesov, poetics, novel-myth, images-symbols, metaphor, mytho-epic, chronotope.

**For citation:** Hakuasheva M.A. Images-symbols in Alan Cherchesov's novel «A wreath on the wind's grave». IN: Electronic journal «Caucasology». – 2025. – № 1. – P. 214-228. – DOI: 10.31143/2542-212X-2025-1-214-228. EDN: LKJMTЕ.

---

© Hakuasheva M.A., 2025

Алан Черчесов – автор четырех романов, два из которых – «Венок на могилу ветра» и «Вилла Бель-Летра» – в разные годы входили в шорт-лист премии «Русский Букер».

Первый роман Алана Черчесова «Реквием по живущему» обратил на себя внимание отечественных и зарубежных критиков. Он выходил на русском и немецком языках, имел широкий общественный и профессиональный резонанс. Второй, наиболее известный роман А. Черчесова «Венок на могилу ветра» (2000), вышедший в «Мастер-серии» санкт-петербургского издательства «Лимбус-Пресс», – вторая часть осетинской дилогии Алана Черчесова, был удостоен премии Аполлона Григорьева, отмечен малой премией Академии русской современной словесности и финалом Русского Букера. Основная сюжетная линия, связанная с образом Одинокого – главного героя обоих романов, доводится до логического завершения. При этом роман «Венок на могилу ветра» – совершенно самостоятельное произведение, сохранившее преемственность разве что в легко различимой художественной манере А. Черчесова.

В арсенале писателя – рассказы, научные и публицистические статьи на русском, английском, немецком, французском и фламандском языках.

В предисловии, опубликованном в журнале «Знамя», сам автор объяснял собственное оригинальное название романа, за которым стоит «стремление возложить венок на могилу российского постмодернизма», имея в виду «ветреную» сущность этого широкого направления.

Произведение состоит из трех частей: наиболее полная и цельная первая часть в экспозиции повествует о похищении невесты мужчиной и его другом. Друзья-похитители повязаны кровью, так как во время погони случайно совершают убийство одного из преследователей; отныне они вне закона, поэтому для проживания находят самое необжитое дикое место на берегу «проклятой» реки. Вскоре к первым поселенцам присоединяется одинокий человек. Постепенно прибежище небольшой группы людей превращается в маленький аул, так что первые поселенцы из безымянных превращаются в людей с собственными именами, которых уже нужно как-то различать. Пришлые люди со своей личной

нелегкой судьбой и вынужденным бегством объединены общим уделом. Третья часть – совмещение совершенно разных, но вместе с тем в чем-то сходных сюжетных линий, которые, соединяясь единым романским хронотопом, создают общую картину неуклонно расширяющейся народной жизни. В финале в ауле остаются вдовец с ребенком и красивая, смелая девочка-подросток, которая предположительно без колебаний разделит участь немолодого мужчины в недалеком будущем.

Единая судьба объединяет жизни-судьбы всех героев, оказавшихся вопреки смертельным угрозам на берегу Проклятой речки, Леса, Города мертвых, в которых погребены жертвы проклятой реки, несущей недуг. В этом мифологическом пространстве, ограниченном горами, стремительной, изменчивой рекой и склепами, нарождается чудо новой жизни, нового народа, новой страницы мировой истории.

Несмотря на отчаяние, одиночество, смертельную схватку со стихиями, люди учатся выдерживать их, отвоевывая право созидания своей собственной жизни, выигрывая борьбу со временем.

«И тогда оно, время, распаивается перед тобой, и ты видишь длинный-предлинный след, похожий на отражение... И отныне ты знаешь, что такое дорога и как к ней идти» [Черчесов 2018: 86].

Процесс самоутверждения, буквального укоренения в суровой почве происходит не только благодаря бесконечному тяжелому труду, но особой чуткости, умению наблюдать, слушать, понимать таинственные природные знаки и стихии: ветра, леса, животных, птиц, реки, гор, времен года, неба, звезд, всего мироздания, проникаясь благоговением перед красотой и величием земной жизни. Так беглые поселенцы постепенно трансформируются в личности, которые благодаря расширяющемуся сознанию и всепобеждающей мысли учатся быть равновеликими участниками многоголосой полифонии вселенской жизни. В них формируется и крепнет мудрость людей древнего Кавказа, которая подсказывает безошибочные решения в самой сложной ситуации.

Беглецы, похитившие невесту, переживают жестокую погоню, которая завершается случайным убийством; они боятся больше столкновения с кровниками, чем «гиблого места» возле «проклятой» реки со склепами, ведь здесь нет ни одного жителя. Но и эта безлюдная земля ассоциируется с женщиной, которую необходимо покорить:

«И к поздней осени у них все еще не было ничего, чтобы покорить хотя бы клочок сочной вязкой земли, обуздать языческую плоть ее и опустить в ее просторное лоно крошечное семя, почти невесомое зернышко, теплую искру, а по сути – зародыш нового времени, которое не могло начаться ни с костра, ни с вырубленной травы, ни с первой подстреленной птицы, ни даже с возведенных стен, потому что сама земля все так же дремала, погруженная в слепые сны, и нежилась в истоме своей неприкаянной девственности, по-прежнему необузданной, противоестественной и порочной, как порочна налившаяся молоком женская грудь, равнодушная к устами младенца» [Черчесов 2018: 12–13].

Так создается впечатление, что образы сами творят сюжет и ткань повествования, как бы даже без участия самого автора, выполняя функцию мифологем.

Одной из них становится *ветер*; в ряде случаев коннотативно он представляется как *мертвый*. А. Черчесов умеет связывать природные стихии в единый художественный «узел» так, что одна усиливает другую. В частности, в начале четвертой части автор пишет о снеге: «день за днем, месяц кряду шел снег» [Черчесов 2018: 395]. Подобная сцена вызывает аллюзии с романом Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», когда в Макондо двадцать лет подряд идет дождь, превращаясь в символ гражданской войны. Так же, как война, бесконечный дождь расчеловечивает сущность людей и лишает их жизни всякого смысла. Также и образ снега превращает в сон жизни людей у реки и даже любовь лишает животворной силы:

«День за днем месяц кряду шел снег. Его бесшумная поступь покрывала пухом весь мир, навевала сонливость и скуку на тех, кто недавно еще был исполнен надежд и восторга. Нескончаемый снег убаюкивал страсть. Вяло сплетаясь телами в его роскошном плену, они предавались любви, как постыдно-бесцельной тоске, когда нужно и хочется что-то спасти, но вот что – очень трудно припомнить. Прячась от холода в недужных объятиях, они растворялись во снах ни о чем, пустив свои души по следу умершего ветра» [Черчесов 2018: 395].

«Умерший ветер», на могилу которого кладется венок, – ключевой образ романа. Между тем, ветер не выступает в одной лишь «мертвой» ипостаси, становясь порой одним из самых живых образов; именно ветер является вестником новых перемен:

«Когда же он ожил, впервые за много недель обрушив на них свою мощь, старожилы (включая сюда сестер и Алана) подивились тому, что он пахнет уже не зимой, а подгнившей травой. Вслед за яростным ветром на аул обвалился туман» [Черчесов 2018: 395].

Здесь автор применяет динамическую систему образов-символов: снег – ветер – туман, – стихии, которые соответствуют экзистенциальным состояниям героя и социума, представленным в художественном нарративе.

Вместе с тем, ветер – стихия неопределенности, недостижимости. Хамыц, склонный к философским раздумьям, рассуждает про себя о времени, сравнивает его с ветром, вновь актуализируя образ «мертвого» ветра:

«Чужак неправ: он совершает ту же ошибку, что и Тотраз. Он говорит, что время не имеет смысла. Так может заявить лишь тот, кто этот смысл искал. В том и есть его ошибка! Это как с ветром: все равно, что искать глазами его исток или пытаться по запаху найти его могилу» [Черчесов 2018: 93].

Эта контаминация каждый раз отводит читателя к названию романа – «Венок на могилу ветра».

Другой важной категорией, вокруг которого концентрируется художественная мысль автора, становится *время*. В споре Хамыц и Тотраз пытаются

определить, на что похож бурдюк. Тотраз считает, что он напоминает большую жабу. Для Хамыца же бурдюк похож на время:

«Подобрав камень с поредевшей травы, он швырнул им в совсем было успокоившийся бурдюк и повторил: «Время, вот на что это похоже. А мы все внутри и думаем, что нас настигла буря, когда какой-нибудь бездельник кинет палкой в его прожорливое брюхо. А потом приходят тишь да гладь, и мы уверены, что это сама милость Божья. А что, если бездельник уснул, или его укачала скука?» [Черчесов 2018: 86].

Для Тотраза оно «похоже на прозрачный след, след лучей, но только, когда ты знаешь, как увидеть это... *Я видел...* Время не брюхо, оно глаз, прикованный к светящейся дороге. У нее есть начало и конец...» [Черчесов 2018: 87]. Герой обращается к судьбе, которая вывела его «сюда, в тот уголок земли, где жизнь и смерть разделяли лишь буйство Проклятой реки да прихоть капризного ветра, туда, где они, люди и склепы, день за днем, вот уже девять месяцев следили друг за другом, гадая, что произойдет, когда им доведется пересечься в невидимой пропасти времени...» [Черчесов 2018: 98]. Автор тесно увязывает время с любовью, например, в любовной сцене Хамыца и его жены: он «...не знал, что такое *время*, он знал, что такое *сейчас*, и в этом сейчас он был по-настоящему счастлив» [Черчесов 2018: 91].

Однако к финалу время кажется «обветшавшим», усталым:

«Теперь все не то что ушло, а как-то оскудело цветами и тенью, словно лес перестал быть соперником, другом или судьей, река перестала быть откровением, а склепы и солнце – границей отсчета, залогом духовных расплат... Но что-то как будто бы влекло и его в ощущение новой свободы, отменявшей богов и молитвы, сомненья и тревогу за завтрашний день» [Черчесов 2018: 406–407].

Ощущение времени напоминает ветшающие времена в романах-мифах черкесских авторов: «Всемирный потоп» М. Емкужа, «Вино мертвых» Н. Куека.

Говоря о метафорической доминанте А. Черчесова, А.Н. Пхалагова отмечает:

«Метафорический характер заглавия как особого элемента текста настраивает читателя на определенное восприятие произведения, фокусирует основное содержание и значение текста в языковой форме. Пронизывая роман, метафоры образуют единую систему, которая постепенно разворачивается в макротексте и взаимодействует с другими его элементами» [Пхалагова 2016].

Центральным образом становится *река*, которая выполняет целый комплекс взаимоисключающих функций: она лечит, несет смертельный недуг, освежает, проклиная, является немым соучастником всего, что происходит в мире людей. Так, в экспозиции река становится свидетелем унижения Марии со стороны укравшего ее мужчины, он пользуется арканом, который применяли для усмирения «строптивых кобылиц». Река слышит крик униженной, поруганной женщины, и, чтобы избежать мук совести, Тотраз, который помогал похитить невесту для своего друга Хамыца, шагает в бурную реку:

«Пытаясь укрыться от крика, он шагнул в поток, оскользнулся на каменном дне, упал на колени и едва удержал равновесие, подставив раненое плечо под напор воды и благодатный шум реки, облившей его равнодушной силой. Но и этой силы не хватило, чтобы начисто стереть отсюда крик...» [Черчесов 2018: 43].

Река становится наблюдателем происходящей на берегу драмы, которая разыгрывается при участии трех человек: двух мужчин и женщины, когда друзья начинают понимать, что «укротить жизнь труднее, чем ее отобрать», и свою тяжелую вину невольно перекладывают на реку:

«Проклятая река». Хамыц силой приобрел жену, повзрослев «на целую жизнь», а его друг Тотраз «размышлял о том, что все потерял. На это ему хватило суток, в течение которых он перестал быть сыном, внуком, братом, лишился права ввести в отчий дом ту, что могла сделаться матерью его детей, разменяв свою молодость на тоску, чужую любовь и гиблую реку...» [Черчесов 2018: 46].

Река невольно становится той точкой отсчета и одновременно некоей живой шкалой, которая отмеряет цену дружбы, что оказывается дороже любви и самой жизни.

Любой новый виток жизни происходит на фоне «проклятой реки», которая выполняет важную функцию эмоциональной и экзистенциальной проекции. Когда приходит новый одинокий путник и останавливается рядом с тремя сельчанами, его принимают вынужденно, с большой неохотой.

«Проклятая река» становится аналогом «проклятой жизни», которая диктует суровые жестокие законы, в результате которых любой поворот судьбы воспринимается людьми скорее через реакцию отторжения, преодоления, недоверия. Точно так же трое первых поселян не хотят принимать одинокого путника несмотря на то, что они посадили в скудную землю принесенные им семена, предварительно расчистив участок от гальки. «Выходит, он взял нас измором? – спросил друг и внезапно в приступе ярости швырнул камнем в воду (мгновенный глоток, и за ним – ничего: ни следа. «Прожорливая тварь», – подумал он о реке)» [Черчесов 2018: 72].

Прошедшая буря, в результате которой верный пес Ашамаза получил перелом, в сознании людей тоже связывается с рекой, хотя они уже начинают понимать, что сами же иницируют эту вынужденную ситуацию.

Под воздействием невыносимо тяжелых обстоятельств жизни, в том числе (и больше всего) морально-психологических, герои Черчесова совершают суицидальные попытки. Так, Тотраз, близкий друг Хамыца, совершает неудачную попытку самоубийства, привычно экстраполируя весь свой негативный опыт на реку. Он не разделяет точку зрения Ацамаза, что река невиновна.

«Сегодня все было иначе. Он уверен, что из-за реки. А потому глубокомысленность пришельца, намекнувшего на ее невинность, была воспринята плохо. С тех пор, как Тотраз побывал у смерти в гостях, в нем обострилось какое-то особенное, внутреннее чутье, слышавшее так глубоко и верно, что всякий взгляд, звук и мысль сверялись этим мудрым, тон-

ким слухом. Он подсказал ему сейчас, что то – река. И пусть она их все еще не отравила, – он знал, что это был обман» [Черчесов 2018: 80].

В «вине» реки за человеческие несчастья сомневается и другой герой – Казгери, расчетливый, холодный юнец, одержимый лишь страстью наживы.

«Разговоры про реку и то, что она отравила село, были чушью: отчего же тогда она пощадилась других, тех, кто жил по течению ниже на добрую дюжину верст и при этом жил все эти двести и триста лет так, как живет до сих пор – чередуя рожденья со смертью и промежутком на скучный свой век» [Черчесов 2018: 426].

*Новый человек*, пришедший в аул, оказывается совершенно иной ориентации – не только идеологической, включающей наживу и богатство, но даже базовой, витальной – в половой девиации. Он представляет ущербный тип людей цивилизации в отличие от людей природных, архаических (Хамыц, Тотраз), которые пребывают во власти мифологического сознания.

Таким образом, после Хамыца и Тотраза, патриархов, первых людей, архетип «нового человека» представляют два противоположных, эволюционно последовательных образа типа *гонии* и *ургии*, руководствуясь терминологией Г.Д. Гачева. Первый тип воплощает главный герой – *Ацамаз*. Он приносит первым поселенцам семена, которые они высаживают на расчищенном участке, имеет широкий взгляд на вещи, оправдывая свое легендарное мифологическое происхождение, знаменует собой связь с искусствами, в частности, с музыкой. Он представляет культуру в самом широком смысле слова, следовательно, это культурный герой.

Другой тип – *Казгери* – вобрал худшие проявления цивилизации, ее темную сторону, в отличие от Ацамаза, привносящего свет просвещения, разума, – светлую сторону жизни. Казгери находит ценные артефакты – фигурки, похожие на детские игрушки; они стоят целое состояние. Благодаря своему изощренному расчетливому уму, юноша перепрятал сокровище. Этот сюжетный ход следует рассматривать символично, как и антагонизм двух образов – Казгери символизирует общество потребления, паразитирующее на лучших достижениях коллективной человеческой деятельности. Несомненно, он мог стать самым богатым человеком округа, если бы не случайность, которая нарушает его хитроумные расчеты: клад случайно находят дети. Автор наделяет Казгери половым извращением, и эта физиологическая врожденная аномалия символически экстраполируется на область нравственной, интеллектуальной сфер не только как частная особенность героя, но всей человеческой эволюции, которая тоже «ошиблась» и пошла «не в ту сторону».

«Он страдал больше всех, ибо все остальные боролись за жизнь и молились, ну а этот совсем не молился, а боролся за то, чтобы не потерять – не столько себя, сколько то, что уже приобрел, закопал, не желая ни с кем делиться, ни с кем из здоровых, обидно-здоровых» [Черчесов 2018: 429].

Автор довольно просто объясняет эту душевную ущербность: Казгери одержим богатством как особой формой тайной власти.

Антагонизм Ацамаза и Казгери становится особенно показательным к финалу, когда активный поиск потерянного клада заводит Казгери к дому Ацамаза, образ жизни которого вызывает у него лишь презрение. Автор сталкивает крайние позиции: сознание алчного человека, одержимого наживой, и человека мира, созерцателя, который, по всей видимости, озабочен космогоническими проблемами. Подозрения Казгери усиливаются, когда он «...увидел, как Ацамаз чертит палочкой что-то по влажной земле, осторожно сверяет рисунок по солнцу, а потом, чтоб не дать никому подглядеть, вытирает подошвой свои закорючки и, осуждающе покачав головой, долго хмурится, глядя на их сверкающий стенами дом» [Черчесов 2018: 447]. Таким образом, научные (или познавательные) занятия Ацамаза, его мучительные творческие сомнения Казгери трактует в рамках собственных плоских меркантильных соображений, которые так разительно различаются, что у читателя закрадывается осознание принципиальной безнадежности во взаимопонимании не только этих героев-антагонистов, но и в пределах реального человеческого общежития.

Кладоискатель, проникнув в дом Ацамаза, убеждается в своей ошибке:

«Казгери без труда проник в короткий оградою двор, прополз до порога на брюхе, в мгновение ока распахнул тяжелую дверь, прошмыгнул в нее и снова прикрыл за собой, почти тут же в ноздри ему ударил скорбный дух одиночества... За все эти годы Ацамаз обзавелся лишь шаткой скамьей, низкими нарами, парой шкур на железных крюках да уродливой кухонной утварью. В хадзаре не было ни чулана, ни подполья, ни даже ниши в стене» [Черчесов 2018: 447].

В рамках романного нарратива утверждается принципиальная непроницаемость каждого индивида, его обреченность на одиночество и непонимание – так реализуется авторская типично экзистенциальная установка.

Поступательное вечное движение реки символизирует эволюцию человеческого рода. Возможно, автор отображает «демаркационную» линию, когда мифологическое мышление, которое воплощают *Хамыц* и *Тотраз*, сменялось логическим, носителем которого в какой-то степени является Ацамаз. Если *Хамыц* и *Тотраз* – первоначальная стихия адаптации к суровой непреклонной природе, то Ацамаз олицетворяет расширение коллективного сознания до появления таких сложных гуманистических категорий, как философия, этика, эстетика, космология, то есть формирования антропоцентрической системы общества.

Зачастую мифологема реки не выступает изолированно, но в сочетании с другими образами-символами (например, в первой части: время – любовь – река) подана с ними в синкретическом единстве. Сцена счастливой любви оказывается сильнее категории времени, она его «рассекает» («не зная, что такое *время*, он знал, что такое *сейчас*, и в этом *сейчас* был по-настоящему счастлив»). При описании сцены любви *Хамыца* со своей женой река снова выступает фоном, на котором «записывается» особая интимная история человеческой жизни.

Постепенно происходит переосмысление подлинного значения «проклятой реки», проклятие которой оказывается не столь однозначным.

«Ночь низко дышала звездами, но в сущности была такой же, как любая другая под голым небом. Далеко внизу шумела река. Дважды проклятая, как утверждал чужак, и все-таки неотравленная. Вода не убила ни их, ни коней, ни надежду. Река даже снабдила их плитняком, помогая выложить эти вот стены. А до того никого и близко не подпускала, словно и вправду была больна, двести лет была больна и потом, осознав, что обречена, проложила себе новое русло, сметая прошлое» [Черчесов 2018: 91].

Так, через символику реки автор расширяет и углубляет понятие противоречивого смысла человеческой жизни.

Река принесла к берегам первопоселенцев мертвое тело, которое постепенно, по мере движения по своему руслу наделяло мертвеца своими собственными качествами:

«Скользя по обманчивой глади, оно обретало легкость и резвость волны, а заодно – позабытое здесь проворство мгновения: оно дробило сонную прозрачность воды, застывшей в монотонной неизменности времени...» [Черчесов 2018: 119].

Таким образом, «проворное» мгновение выступает антагонистом «неизменного времени». «Вода внушала мысль о том, что вечность – это и есть отсутствие времени» [Черчесов 2018: 120]. Труп оказался без лица – этот непосредственный факт в контексте художественного нарратива снова оказывается символическим, так как именно время обезличивает всех и каждого.

«Вместе с ним (лицом – М.Х.) труп лишился и возраста, не говоря об имени или других столь же неважных теперь вещах, как, к примеру, история его жизни или гибели: их смыла вода, как какую-то грязь... Река смыла их, отстирала в своем размеренном равнодушии, уподобив лицо извечной своей, неизбежной волне – мириадам волн...» [Черчесов 2018: 120].

Человек, нашедший труп, мысленно наделил его своим лицом и именем, и почувствовал необыкновенную свободу: «Приняв крещение от распятой реки смерти, он ощутил себя вне пределов судьбы» [Черчесов 2018: 122]. Таким образом, река дает шанс на совершенно новую жизнь, а с ней – на необычайную степень свободы.

В представлении новых поселенцев река очистилась от прежней скверны, стала чистой, «пустила их в свое лоно, снабдив и глиной, и плитняком, а еще прежде – бродом, проверяющим на прочность тех, кто не успел прихватить сюда с собой ничего, кроме собственного греха, и нынче уже сложил для него хадзар. Так что река оказалась здоровой» [Черчесов 2018: 234].

Герои А. Черчесова демонстрируют типично анимистические представления, которые оставались (и до сих пор остаются) в архаических традиционных обществах, демонстрируя удивительную устойчивость древних паттернов сознания, сложившихся в доисторическую эпоху. По мысли людей, река обновляется каждые триста лет, вновь «заболевая» и «очищаясь», и этот перманентный

цикл напоминает умирающего и возрождающегося бога, который владеет тайной бессмертия. Наблюдая противоречивый нрав реки, люди на берегу в конечном итоге становятся свидетелями фазы возрождения реки, которая из «отнимающей», несущей смерть и разрушения, становится «дарующей».

Иногда эти противоположные функции переходят одна в другую, совмещаются. Когда мужчины с большими усилиями пытались возвести мост через реку, течение сбilo столбы и понесло их к закипающему опасному порогу. Но река, которая едва не погубила их, позволила Ацамазу и Тотразу спасти друг друга и таким образом даровала им новые жизни:

«Он был доволен тем, что прыгнул в реку, спас Тотраза, был спасен им сам, а после, надрывая жилы, вытащил его на берег. «Вновь река, – подумал он. – Смывает боль, врачует раны. Я снова счастлив. Как форель, что сорвалась с крючка и опять готова плыть против течения» [Черчесов 2018: 167].

Река несет героям Черчесова важные догадки, внушает глубинные установки, которыми они впоследствии руководствуются всю оставшуюся жизнь.

«Матери кажется, что она слишком устала. Когда-нибудь и муж ее, быть может, поймет то, что недавно, глядя на воду в реке, совершенно случайно постигла она, только еще не совсем себе в этом созналась: жизнь и впрямь обростает долгами» [Черчесов 2018: 362].

Согласно логике художественного текста, все, что происходит в жизни людей, так или иначе связано с рекой, даже странности:

«С тех пор, как появились чужаки, с землей творилось что-то неладное. То ли она потеряла прежнюю стать, то ли это река прибавила в силе, но чувство было такое, будто аул тронулся с места и тихо плывет по зиме, оторвавшись от тверди, вместе с горами и лесом туда, где его поджидает несчастье» [Черчесов 2018: 395].

Река воспринимается как стихийное живое существо, которому присуща непредсказуемость.

«Потом приключилась и вовсе занятная штука: река присмирела и выдохлась, несмотря на весеннее солнце и стаявший снег. Собравшись у дамбы, люди глядели, как падает в русло вода, словно на дне его она отыскала большую ложбину. И тогда ощущение того, что земля их подмыта и тронулась в путь, перестало быть просто догадкой» [Черчесов 2018: 396].

Ближе к финалу автор открыто декодирует метафору, которая так долго мерцала из подтекста: река – это жизнь. Но эта двойная мифологема воспринимается, скорее, как грандиозный морок, иллюзия, которая за видимостью перемен скрывает неизменность, что оказывается сродни отсутствию жизни:

«Я видел все это прежде. Там тоже была река. Я ее ненавидел. В нее стекали все наши дни, а взамен она поила нас новые, такие же пустые и гладкие, как те, что ушли. Там ничего не менялось. Все было так, будто жизнь – лишь река, и в ней никогда ничего не случится» [Черчесов 2018: 454].

Итак, река – дарующая и отнимающая, убивающая и врачующая, коварная (в образе змеи) и мудрая, добрая. На протяжении всего сюжета эта заданная автором дихотомия составляет лейтмотив, и если не обнаруживает себя явно, то уходит в подтекст.

Спустя двести лет у реки опять появляются признаки «проклятия»: чума, которую она приносила, каким-то неявным образом снова проявляется, например, заболевает Алан, муж Софии.

«Человек вдруг услышал, как внутри у него разжигается болью недуг, будто разом, оседлавши приволье волны, пожелтые кости проклятья разнесли по капелькам брызг заразу чумы, и теперь он гадал, отчего это столько кряду веков до этого они никого не травили, и думал, что дело и впрямь, пожалуй, в воде: лишь когда они вместе, река и бесхозные кости, – наступает беда. А поняв это, он, человек, ощутил вдруг, что заперт болезнью в былом, потому что впервые она стала повтореньем – с примера отца, потерявшего веру и цель, и тех, кто принял здесь муку три века назад» [Черчесов 2018: 480].

Красноречивым маркером художественного текста становится эпический стиль, который является своеобразной «подсказкой»: мифологема реки и семантическая нагрузка, связанная с ней, не должны прочитываться буквально, так как они несут большую долю символизма и метафорики. Жизнь-река тогда лишь наказывает или «прокликает», когда ее стихия соединяется с «бесхозными костями», когда человек или сообщество теряют цель и веру, как это произошло с отцом Алана. Более того, в этом коротком фрагменте дается символическая привязка некоей кармической вовлеченности, когда за слабость (etc. пороки, грехи) отвечают потомки, как Алан, который несет «ответ» в форме болезни за прегрешения отца и своих предков.

Явный позитивный сдвиг в восприятии реки героями романа обнаруживается ближе к финалу. Когда заболевает Алан, София с присущим ей здравомыслием просит друзей искупать больного в реке. Когда речь заходит о том, чтобы его выкупать в запруде, где течение не такое бурное, Ацамаз напоминает о том, что София говорила именно о реке.

«София следила с порога за тем, как ее мужа окунают с головой в стремнину, держат в ней, словно бревно, а потом поднимают на вытянутых руках, чтобы не дать ему захлебнуться в потоке и его осеннем, чудовищном холоде. Проделав это несколько раз, мужчины вышли на берег, растерли тело в три башлыка и укутали его в шкуру из бурки...

– Прости! – сказала она. – У меня не было выбора. Понимаешь, это вроде клин клином... Вроде как отстирать барахло в проклятой реке, чтобы вылечить прошлое временем» [Черчесов 2018: 486].

Так же, как реку, время невозможно рассматривать вне общего контекста, ведь река выступает в тесной связи с категорией времени.

«Пройдет два века, прежде чем река сменит русло. Двести лет на то, чтобы время очнулось, вспомнило, простило, вернулось и свершило в спешке то, чему противилась пустота двести полых лет, лишенных времени» [Черчесов 2018: 3].

На самом деле речь идет не столько о времени, сколько о безвременье, в которое, повинувшись собственным неясным законам, «облачается» река:

«И тогда уже дело будет за рекой. В несколько дней она сметет одряхлевшие камни прошлого, оставив лишь самую малость их посреди своего гибкого тела» [Черчесов 2018: 3]. Кроме того, река оставляет шесть склепов памяти, уцелевшей в пустоте и безвременье. «Но понадобится еще сто лет (и новый грех), пока время не вспомнит о жизни... Река была надеждой и спасением. Она сама была истоком. Прежде чем к нему припасть, каждому из них предстояло отпрянуть от руслу своего прошлого» [Черчесов 2018: 3].

Первые поселенцы остановились у «проклятой» реки, берега которой тоже были прокляты. Это было связано с чумой, которая в свое время выкосила обитателей деревни; остались восемь склепов, не только как напоминание, но и как предупреждение. Склепы – нетипичное явление в северокавказской, в том числе осетинской культуре. Автор объясняет это особым случаем:

«Они и стали их (склепы – М.Х.) строить. Сперва для того, чтобы хоронить в них умерших, не решаясь предавать кладбищенской земле изуродованные мором тела, потому как сами еще надеялись выжить и жать урожай» [Черчесов 2018: 18].

Однако, почувствовав в себе признаки заболевания, люди сами уходили в склепы, в которых оставалось лишь единственное окошко, через которое им приносили еду, пока еще кто-то в склепах откликался и забирал пищу.

Склепы возле реки становятся постоянным напоминанием близкой смерти, идеи смерти, которая, наряду с жизнью-рекой, обрекает людей на существование между крайними и вместе с тем нераздельными полюсами. Автор указывает на инерцию памяти в коллективном бессознательном, которая объясняет почти все важные жизненные феномены устойчивыми представлениями, установками и приметами, что достались от далеких предков. На этом фоне А. Черчесов отражает трудную драматическую динамику в сознании своих героев, которые с безошибочной интуицией выбрали место с ориентирами, необходимыми для скорейшей нравственной и интеллектуальной зрелости, и нужные требования для восстановления утраченной веры и потерянной цели.

С мифологемой реки тесно связана *дорога*, которая в контексте романа воспринимается образом-символом в той же мере, что и река.

Дорога-река появляется, когда ближе к финалу автор касается ключевых сюжетных событий, которые перечисляются им будто бы пунктиром:

«Дорога не знает конца. Они живут так, словно к чему-то готовятся, длится это годы, всегда. Все время куда-то спешат. Но куда – ей и сейчас невдомек» [Черчесов 2018: 362].

В ряду самых важных выразительных средств у А. Черчесова выступает *пейзаж*, который никогда не функционирует в качестве автономного художественного инструментария, – он всегда отражает глобальный процесс, переводит сематический элемент в необходимую эмоциональную тональность, является элементом «сцепления» сюжетной архитектоники. Пейзаж – это всегда

живая, подвижная стихия, которая непосредственно продолжает самые важные или яркие человеческие характеристики; таким образом, пейзаж у А. Черчесова, если можно так выразиться, антропоцентричен.

«Он... не услышал ничего, кроме запредельной тишины неба над раненой горой. Не отрываясь, он следил за парящим над гребнем бельмом, марающим безупречную синеву, в которой даже солнце казалось случайностью, каплей, лишним желтым мазком. Облако задело за гребень, но не порвалось, а только сомкнулось вокруг него сухой, пресной прохладой, потом скользнуло дальше, на восток, на мгновение неровно оскалившись щелью, и он вздрогнул плечами, пораженный предчувствием» [Черчесов 2018: 15].

Как видим, образы природных стихий в одной зарисовке могут совмещаться с ассоциациями человеческих и анимистических образов:

«Он растянулся на спине у жидкого костра и о чем-то долго думал, не сводя глаз с плещи солнца, спускавшегося в лес. Растаяла, растворилась, стекла в лохматую ложбинку горы последняя цветная зыбь, вмиг погрузнев, задышала над ними стойким вечерним холодом» [Черчесов 2018: 47].

Осень описывается в связи с болезнью Алана, и этот предапокалипсический пейзаж является одним из способов выражения не только психосоматического, нравственного кризиса героя, но и общей динамики художественного текста, который соответствует общему глобальному кризису романного мира (хронотопа).

«В октябре у Алана случилась болезнь: он лежал, как в горячке, сжигаемый собственным взглядом, от которого по лицу у него над бровями пошли пузыри. Казалось, его снедает опасный огонь... Огонь в очаге был детищем холода, наступившего на аул в этом месяце раньше обычного и плутовавшего от дома к дому бесприютным скитальцем, прогоняемым отовсюду упрямством людей и жарко растопленным пламенем посреди их хадзаров... Ветер покинул их, напомнив о том, что такое уже однажды бывало, и вместо него по ущелью плыло, как стон, занудное эхо, слышать которое ночью было хуже даже, чем днем, потому что ночи стали длиннее, чутче, усталей, чем прежде» [Черчесов 2018: 478].

Еще одним образом-символом, который формирует мифологический концепт художественного текста, становится *яйцо*. Этот образ появляется в начале романа, именно тогда, когда между Хамыцем и его насильно похищенной женой появляется взаимное стабильное чувство, а супружеские отношения гармонизируются. Супруги решили строить дом:

«Яйцо зарыли на плоскогорье, там, где земля была твердой и прочной, как камень, но стоило расковырять, наливалась зычной чернотой и начинала пахнуть парным молоком. Они выбрали участок шагах в двухстах от шалаша, сверяясь по солнцу, ветру, жесткой упругости склона и собственному чутью» [Черчесов 2018: 52].

Неделю спустя Хамыц и его друг Тотраз проверили яйцо, оказалось, что не ошиблись, по консистенции оно такое, какое должно было быть:

«Стало быть, место для первого камня выбрано. Осталось решить, какими будут длина и ширина» [Черчесов 2018: 53].

«Яйцо – один из первых религиозных символов, в зародыше которого заключено все, что когда-либо будет создано.

Яйцо использовали как идиограмму для обозначения эмбриона. Вместилище всего сущего, яйцо содержит в себе зародыши жизни и движения, хотя и не обладает ни тем, ни другим; оно символизирует хаос, заключающий в себе семена всех вещей, которые остаются бесплодными до тех пор, пока Создатель не оплодотворит их своим дыханием, освободив тем самым от пут инертной материи.

Это Мировое Яйцо представляли в виде сферы, окружающей Землю, где и зародилась вселенская жизнь. Непременный атрибут празднеств в честь весеннего и осеннего равноденствий. Прохождение солнца через эту фазу своего цикла считалось первопричиной и началом рождения всего сущего...

Потенциальная жизнь, начало сознательной жизни, становление плодородия и вечности, первозданный Хаос, некий зародыш Вселенной, сама Вселенная, Солнце, Земля, жизненная сила, плодовитость, воскресение из мертвых, возрождение, бессмертие, Троица (желток, белок, скорлупа), солнце в эфире под сводами неба, спасение, возвращение весны, Рождество» [Топоров 1982: 681].

Образ яйца имплицитно связан с продолжением рода, материнством. Гендерные отношения автор отображает во многом исходя из диалектического принципа единства и борьбы противоположностей. Отношения мужчины и женщины, как правило, рассматриваются как конфликт антагонистов, разделяемых непримиримыми противоречиями. Коннотативно это связано с принадлежностью одного из супругов (или возлюбленных) к другому полу. Поэтому в ряде случаев взаимоотношения начинаются с активного противостояния, окрашенного ненавистью, нетерпимостью, которые традиционно преодолеваются мужчиной через насилие. Отношения мужчины и женщины постепенно эволюционируют через такие эмоциональные фазы, как привыкание – смирение – привязанность – любовь. Таковы, в частности, отношения Хамыца и его жены, которая была украдена без ее согласия.

Через систему образов, метафор достигается предельная семантическая насыщенность, тот синтетический художественный сплав, который свойствен художественному нарративу А. Черчесова. Стилевой особенностью автора становится мифо-эпический стиль романа, который задается в экспозиции. Ключевой образ-символ несет в себе классический гендерный контекст плодоносящей матери, выполняя полисемическую нагрузку.

«...Это россыпь метафор, символов – те шесть склепов, которые за 200 лет рассыпала в прах река, – все это сродни тем мифам, испокон веков живущим в горах, и каждый из героев творит новую мифологию, четко сознавая, что легче всего отобрать жизнь, поэтому он призван созидать. Понятия зла и добра, греховности и святости, муки совести здесь изначально неприемлемы; не только герои, но и вся окружающая их природа живут в другом измерении, по законам вечности. Разумеется, люди терпят горечь потерь и предательства, одиночество, болезнь, но источник жизни, могучей, перехлестывающей через край, преодолевает все... «И

если это начало, то в начале был смех», – подытоживает автор. И ветер, и звезды, и солнце «ладное, молодое, босое». И все это – в дар людям»<sup>1</sup>.

«Венок на могилу ветра» может быть причислен к *экзистенциальному роману роману-мифу, вместе с тем определен как роман в духе неомодернизма или неореализма* – литературного течения, включающего в себя романтическую и модернистскую тенденции, которые возникли на общей реалистической основе в процессе взаимовлияния – вплоть до синтеза романтического, реалистического и модернистского искусств.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Пхалагова 2016 – *Пхалагова А.Н.* Система метафор в тексте романа А. Черчесова «Венок на могилу ветра» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2016. – № 1(21). – С. 123-126.

Топоров 1982 – *Топоров В.Н.* Яйцо мировое // Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва: Сов. энциклопедия, 1980-1982. Т. 2: К-Я. Т. 2. – 1982. – 719 с.

Черчесов 2018 – *Черчесов А.Г.* Венок на могилу ветра. – СПб.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2018. – 544 с.

#### REFERENCES

PKHALAGOVA A.N. *Sistema metafor v tekste romana A. Cherchesova «Venok na mogilu vetra»* [The system of metaphors in the text of A. Cherchesov's novel "A Wreath on the grave of the Wind"]. In: Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoi lingvistiki. – 2016. – № 1(21). – P. 123-126. (In Russ.).

TOPOROV V.N. *Yaitso mirovoe* [Egg of the world]. In: Mify narodov mira: entsiklopediya / gl. red. S.A. Tokarev. – Moskva: Sov. entsiklopediya, 1980-1982. T. 2: K-Ya. T. 2. – 1982. – 719 p. (In Russ.).

CHERCHESOV A.G. *Venok na mogilu vetra* [Wreath on the grave of the wind]. – SPb.: Izdatel'skie resheniya po litsenzii Ridero, 2018. – 544 p. (In Russ.).

#### *Информация об авторе*

М.А. Хакуашева – доктор филологических наук.

#### *Information about the author*

M.A. Hakuasheva – Doctor of Philological Sciences.

Статья поступила в редакцию 16.01.2025 г.; одобрена после рецензирования 15.03.2025 г.; принята к публикации 27.03.2025 г.

The article was submitted 16.01.2025; approved after reviewing 15.03.2025; accepted for publication 27.03.2025.

---

<sup>1</sup> Оганян З. Алан Черчесов. Венок на могилу ветра // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://proza.ru/2014/10/31/227> (дата обращения: 23.03.2022 г.).