



И.С. Хугаев

Ирлан Сергеевич Хугаев

Владикавказский научный центр РАН, ведущий научный сотрудник КНИО
ВНЦ РАН, доктор филологических наук, e-mail: shmiksel@rambler.ru

Рассказы Батырбека Туганова и их значение в истории осетинской русскоязычной прозы

Аннотация. В статье дается комплексное рассмотрение идейно-художественного содержания рассказов Батырбека Туганова, одного из виднейших представителей осетинской (русскоязычной) литературы рубежа XIX и XX веков; фиксируются их особенности в сопоставлении с текстами соответствующего жанра, принадлежащими предшественникам Туганова – И. Канукову и К. Хетагурову, и их значение в становлении осетинского литературного билингвизма.

Ключевые слова: просвещение, осетинская русскоязычная литература, рассказ, новелла, сюжет, композиция, Туганов, Кануков, Хетагуров.

Irlan S. Khugaev

Comprehensive Research Department of Vladikavkaz Scientific Centre of
the Russian Academy of Sciences (CRD VSC RAS), Leading Researcher,
Dr., Russia, Vladikavkaz, e-mail: shmiksel@rambler.ru

The stories of Batyrbek Tuganov and their significance in the history of Ossetian Russian-language prose

Abstract. The article provides a comprehensive review of the ideological and artistic content of the stories of Batyrbek Tuganov, one of the most prominent representatives of the Ossetian (Russian – language) literature of the turn of the XIX and XX centuries; their features are recorded in comparison with the texts of the corresponding genre belonging to the predecessors of Tuganov, namely, I. Kanukov and K. Khetagurov and their significance in the formation of Ossetian literary bilingualism.

Keywords: enlightenment, Ossetian Russian-language literature, short story, novella, plot, composition, Tuganov, Kanukov, Khetagurov.

Батырбек Асланбекович (Владимир Игнатьевич) Туганов (1866–1921) – отпрыск богатой феодальной семьи (отец его был генерал-майором русской армии), сознательно отказавшийся от сословных привилегий, порвавший со своим классом и «перешедший на сторону народа» [1, с. 5]; примечательно, что именно Б. Туганов осуществил первый перевод на осетинский язык «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса.

В 1880 году Батырбек был зачислен во Владикавказскую классическую прогимназию, в 1884 году начал обучение в пансионе Ставропольской гимназии, на учебной программе и атмосфере которой уже сказались политическая реакция 80-х годов и которую Батырбек Туганов сравнивал с бурсой [1, с. 8]. Прервав учебу и вернувшись в Дур-Дур в 1886 году, Туганов отдался самообразованию и просветительской и литературной работе, в которой сразу проявились его народно-демократические воззрения. Его первые литературные опыты – стихи, которые он, по свидетельству родственников, писал и на русском, и на осетинском языках, – не сохранились¹.

В середине 90-х годов Б. Туганов открыл на свои средства в родном Дур-Дуре школу грамоты для взрослых, за что сородичи, смеясь, окрестили его «пехуымпар»-ом (пророком). Вскоре произошел и

полный разрыв Батырбека с Тугановыми, отчаянно борющимися за свои сословные права, и Батырбек переехал во Владикавказ.

В дальнейшем Туганов избирался в гласные Владикавказской городской думы, состоял членом Осетинского издательского общества «Ир», участвовал в революционном движении 1905 г. В 1907 году, после двухнедельного заключения во Владикавказской тюрьме, ему было предложено покинуть границы Терской области, и Туганов переехал в Москву. Он с воодушевлением принял революцию 1917 года и с установлением Советской власти поступил на государственную службу: вел профсоюзную работу в союзе металлистов, в 1918 году стал сотрудником народного комиссариата по делам национальностей, заведовал экономическим, а потом культурно-просветительским отделом горцев Кавказа. В 1921 году он был назначен на должность заведующего Дагестанским коневодством; одна из его служебных командировок в Дагестан закончилась трагически: писатель погиб в перестрелке с бандитами Нажмуддина Гоцинского.

Литературное наследие Туганова включает рассказы об осетинской жизни (1890-е гг.), неоконченную повесть из истории кабардинского народа «Батанок Тембот» (1913) и драматические произведения: драмы «Дигор-Хабан» (о позднесредневе-

¹ Важно заметить факт тугановского билингвизма, важный ввиду того, что в ряде исследований он выступает как полный транслингв [2, с. 33; 3, с. 17], что объективно является натяжкой.

ковой осетинской истории) и «Параллели» (о подъеме революционного движения в России и «русском рабочем классе» [4, с. 48]) и стихотворную «Пьесу без заглавия», вызванную к жизни Первой мировой войной и выразившую антимилитаристические идеи Туганова (вторая половина 1910-х гг.).

Здесь мы намерены специально рассмотреть рассказы Батырбека Туганова, которые представляют собой неотъемлемое и самобытное явление русскоязычной осетинской литературы и литературного процесса в Осетии конца XIX века. Их следует трактовать как единый цикл по наиболее общему критерию – осетинской теме. Характеризуя проблематику рассказов Туганова, З.Н. Суменова указывает, наряду с социальным аспектом, и круг сугубо национальных вопросов: «бесчеловечные в своей сущности адаты, борьба против феодально-родовых пережитков, просвещение народа, в котором пробуждалось (...) стремление к свету, черты национального характера осетина». Исследователь отмечала, что произведения Туганова органично входят в главное русло осетинской литературы того времени: «...все эти вопросы не раз поднимались в кавказской печати в очерках и публицистике Инала Канукова, в творчестве Коста Хетагурова, Георгия Цаголова и других представителей передовой осетинской интеллигенции», – и при этом подчеркивала принципиальное обстоятельство: «Б. Туганов вслед за И. Кануковым и К. Хетагуровым дал художественное (курсив наш. – И.Х.) воплощение этих проблем» [1, с. 13].

Последняя мысль З.Н. Суменовой требует уточнения. Художественность рассказов Туганова представляет собой, сравнительно с рассказами его предшественников, более самоценный аспект. Рассказы Канукова и Хетагурова, написанные на национальном материале, все-таки несут ощутимую этнографическую нагрузку; в них чувствуется желание автора передать национальный колорит, который в известном смысле выступает самоцелью; рассказы же Туганова – это продукт собственно художественного качества, свободный от этнографических задач и даже невольного этнографизма.

При несколько более детальном взгляде является проблемное отличие первого рассказа тугановского цикла – «Ханифа»: если в других рассказах поднимаются главным образом социальные и нравственные вопросы горской жизни, то «Ханифа» представляет едва ли не чисто *психологический* символ. Особенностью рассказа «Ханифа» является отсутствие в нем какой-либо социальной, политической или просветительской злободневности, за счет чего он объективно выигрывает в эмоционально-психологическом плане. В отличие от других произведений, идея сводится здесь не к моральному наставлению, а к психологическому опыту: Хангерей, скрываясь от грозы с сестрой своего названного брата в склепе на древнем кладбище, теряет самоконтроль и во внезапном приступе страсти пытается овладеть Ханифой; сопротивляясь, героиня убивает Хангерей его же кинжалом. Это один из самых острых сюжетов и едва ли не

самая неожиданная коллизия в русскоязычной осетинской литературе XIX века в силу натуралистического рисунка и «физиологизма»; вне сомнений, автору удалось создать для современной ему литературы нечто беспрецедентное. Ибо и случай совершенно нетипичный, исключительный: Коста Хетагуров писал, что «в осетинском народном праве времен óсоба (б. «осетинщина»; эпоха сугубо патриархального уклада. – И.Х.) даже не было предусмотрено похищение девушки и изнасилование. Женщина пользуется большим почетом, чем мужчина...» [5, с. 358–359].

Композиционно рассказ включает две части, две повествовательные линии: главный концепт первой – «падение» Хангерей, второй – его *раскаяние* перед сородичами. Последнее становится возможно благодаря случаю, собравшему осетин в старом склепе и, естественно, тому, что герой умирает не сразу. Нравственный план рассказа реализуется в раскаянии героя и прощении, которое он получает от соплеменников. Начало второй части рассказа – спор мальчишек о том, кто выкажет достаточно смелости, чтобы отправиться одному в грозовую ночь в старый некрополь, – хронологически возвращает нас несколько назад: во внутренней хронологии событий рассказа он относится к моменту, когда кульминация линии «Хангерей – Ханифа» еще не наступила (хоть уже описана). Линии сюжета ни параллельны, ни последовательны в строгом смысле; вторая частично накладывается на первую, и только финальная сцена произведения – именно раскаяние и прощение – является точкой их пересечения и слияния. Даже эта композиционная условность небольшого по объему произведения представляет собой исключительное явление в литературе рассматриваемого периода.

При более детальном рассмотрении выявляются частные особенности структуры повествования и стилистические приоритеты Туганова. Рассказ открывается репликой героини – «Ой, как темно!» [6, с. 38] – и сразу увлекает читателя своей эмоциональной насыщенностью, в которой предчувствуется драматическая развязка. Экспозиция в строгом смысле термина отсутствует; исходный контекст событий выясняется из диалога Ханифы и Хангерей, как в *драматическом* произведении. Обращают на себя внимание лаконизм стиля, экономность выразительных средств во внешней характеристике героев – сознательная ослабленность авторского дискурса, при которой ведущую роль играют реплики персонажей. Из этой экспозиционной части проясняются взаимоотношения Ханифы и Хангерей; далее следует рассказ (воспоминание) Хангерей, открывающий другой необходимый экспозиционный момент: историю взаимоотношений (побратимства) Хангерей и Казбулата, родного брата Ханифы. Данный монолог тоже избличает не только литератора, но уже *писателя*, умеющего решить экспозиционные задачи опосредованно. Помимо ряда эмоциональных нюансов и личных обстоятельств, воспоминание указывает на внешне-осетинский контекст и, определенным образом,

эпоху: «...отбили мы тогда табун лошадей у казаков...» [6, с. 39–40].

Здесь экспозиция завершена, ее главная идейно-композиционная функция исчерпана: мы готовы верить, что отношения между Хангереем и Ханифой совершенно лишены какого бы то ни было эротизма, как если бы речь шла о родных брате и сестре.

Замечательной репликой открывается новая фаза (собственно развитие действия): «Хангерей... прибавил было шагу, но вдруг остановился. "Мне кажется, мы сбились с дороги"» [6, с. 40]. В идейно-художественной концепции «Ханифы» словосочетание «сбиться с дороги» имеет глубокий метафорический смысл; настолько, что оно могло бы послужить и названием данного рассказа. Символический строй усилен тем обстоятельством, что в условиях надвигающейся грозы потеряна не только тропа, но и ориентир: «Вот сверкнула молния (...) "Ты успела заметить горы?" – спросил Хангерей. "Нет". (...) Вернулся, как им казалось, обратно, но, когда через некоторое время опять сверкнула молния, они остановились в недоумении: гор не было видно и с этой стороны. Грянул гром» [6, с. 41]. Отсутствие гор здесь – не что иное, как полная утрата ориентира, а для горца – ориентира нравственного. Вне этих символических акцентов не может быть полноты представления и ориентации в художественном пространстве тугановского текста: своего рода иллюстрация *субстратного* (этнокультурного) компонента на уровне идеологии.

С приближением кульминации возрастает значение эмоционально-психологических нюансов в той далеко не тривиальной ситуации, в которую попадают герои. Скрываясь от непогоды, Хангерей и Ханифа оказываются в старом склепе, на кладбище предков.² Хангерей пока только огорчен непредвиденным обстоятельством, отнявшим у него возможность быть на празднике у князя Бекмурзы. Другое дело – Ханифа: она вся дрожит от страха, и то, что Хангерей оценивает как прибежище, для нее является едва ли не большим ужасом, чем страшная гроза. «"Боюсь, боюсь, – твердила она, – страшно мне, страшно, Хангерей". (...) Страх, смертельный страх сковал уста Ханифы и, как перепуганный младенец, прильнула она к Хангерее, обдавая его нежной теплотой молодого, прекрасного тела» [6, с. 42–43].

Теперь в фокусе внимания – состояние Хангерее. «Сначала он незаметно для самого себя наслаждался этой теплотой, охватывавшей его, как ему казалось, со всех сторон, но когда он случайно провел рукой по стройному стану девушки, затянутому в шелковое платье, он вздрогнул и взметнул обеими руками вверх, точно прикоснулся к чему-то страшному» [6, с. 43].

Начинается опасная, уже полная соблазнов для автора, игра; сцена была весьма рискованна в исполнении, именно в силу тонкости, деликатности материи. Она решается в нескольких психологиче-

ских стадиях: Хангерей дважды отдергивает руки от Ханифы и просит ее пересечь от него подальше, чем только еще больше пугает Ханифу и заставляет ее еще ближе лхнуть к Хангерее; и ясно фиксируется момент перелома: «Он тряхнул головой и, как бы опомнясь, обнял ее по-прежнему и ласково заговорил (...) речь его стала ускоряться, и он быстро, прерывисто зашептал ей на ухо: "Не бойся ничего... со мной не бойся... я, видишь, ничего не боюсь... Я боюсь только себя..."» Хангерей здесь не только не опомнился, но, напротив, окончательно потерял над собой власть. Хангерей впервые обрел страх – Ханифа, осознавшая положение, избавляется от страха: «– Пусты меня!.. Я не боюсь... Я больше не боюсь... Я перестала бояться...» [6, с. 43]. Наконец, кинжал Хангерее, оказавшийся в ее руке, подводит кровавую черту под первой частью рассказа.

Вторая менее интересна, поскольку психологическая программа рассказа реализована, – осталось только возможно более пластически сформулировать идею. Вероятно, именно ввиду чистой формальности этой задачи ее решение было Туганову менее интересно; во всяком случае, оно страдает некоторой нарочитостью. Искусственность обнаруживается уже в приеме, которым обеспечиваются свидетели заключительной покаянной сцены: автор идет на явную событийную условность, заставляя мальчика Кеца попасть головешкой в Ханифу, а Ханифу – кинжалом Хангерее в Кеца. Только таким образом можно доставить кинжал Казбулату, который узнает в нем оружие названного брата – чтобы вновь, уже вместе с людьми с факелами (и с читателем), вернуться в склеп, к умирающему Хангерее и лежащей без чувств Ханифе.

Замечательна, тем не менее, логическая схема финала. Хангерей произносит слова глубокого раскаяния («Ты убила зверя во мне») и подвергается последней и решающей метаморфозе: «Бедный, бедный Хангерей, – ласково сказала она (Ханифа. – И.Х.), беря обеими руками его руку и смотря ему в глаза. – Теперь ты опять мой брат» [6, с. 47].

Внутренний конфликт Хангерее организует главную сюжетную линию рассказа. Трудно согласиться с З.Н. Суменовой, которая видит последнюю «в столкновении внезапно вспыхнувшей страсти Хангерее, оказавшейся сильнее его воли и разума, с целомудрием и решительностью Ханифы» [1, с. 14]. Это только внешняя, видимая сторона коллизии. В идейно-психологическом аспекте событий Ханифа предстает почти второстепенным персонажем, ее функция ограничивается только *провокацией*. Вызывает возражение и следующая интерпретация: «Уже с первых строк рассказа мы видим, как глубоко, нежно и заботливо любит Ханифу Хангерей, сам не подозревая о силе своей небратской любви» [1, с. 14]. Решение заманчиво, но вряд ли правомерно. Очевидно, критик исходила из мотива, имевшего место в более ранней редакции текста, где в финале Казбулат произносит следующее: «С детства

² Декорации значительно усугубляют преступление: оно совершается в священном для горца месте.

в нем было странное, непонятное влечение к нашей семье. Да!.. Он любил нас. Но он, несчастный, не понял своего чувства, он ошибся: любовь его была не братская» [7, с. 228]. Кульминация рассказа неожиданна и остра именно потому (мы это сказали и выше), что она свободна от экспозиционного эротизма, что речь идет именно о «внезапно вспыхнувшей страсти»: квалификация самой З.Н. Суменовой, которая, таким образом, противоречит сама себе. Ведь и Туганов не случайно отказался от указанного варианта. Рассказ беднеет и бледнеет, если мы исходим из заданности любовного чувства героя: в таком случае притупляется его идея, ибо любовь горца к сестре названного брата – это полноценная и самостоятельная коллизия отдельного рассказа. Итак, речь идет о стихии, о мужской природе мужественного и честного человека, который, несомненно, совладал бы с собой, если бы любил Ханифу как женщину, – если бы его небратская любовь имела свою предысторию.

Хангерей вновь обретает брата и сестру: драма разрешается подлинным катарсисом для героя. Высокий нравственный пафос рассказа заключается в утверждении человеческого достоинства, несоединимого даже с самыми естественными человеческими страстями и инстинктами. Сколь ни низко падение героя – он сподоблен возрождения, поскольку согласился с ценой, которую надо заплатить, чтобы вернуть себе имя горца и человека.

Моральная сторона, впрочем, очевидна; есть смысл, завершая рассмотрение «Ханифы», еще раз сосредоточиться на ее психологической концепции. Повторяем, что в осетинской и, шире, горской литературе XIX и начала XX века психологическому мотиву данного произведения Туганова нет аналогов. Это в определенном смысле физиологический очерк; не зря З.Н. Суменова считает, что «рассказ страдает излишней натуралистичностью описаний» [1, с. 15]. Точка зрения правомерная и достаточно симптоматичная: «натуралистичность» вряд ли была бы очевидна, если бы фабула рассказа была в той или иной мере типична для современной осетинской литературы.

Вероятно, в таком критическом замечании опосредованно сказались литературные вкусы, присутствующие осетинскому пуританизму. Тем более замечательным представляется эксперимент Туганова в эпоху, когда осетинская литература только начала разведывать свою проблематику: как видим, ей уже стали даваться психические провалы и сумерки. Что и говорить: даже «Бездна» Л. Андреева (1902) была для своего времени одним из самых полемических произведений – и это в русской литературе, давно достигшей высот, необходимых для падения в экзистенциальные бездны. Вот, пожалуй, единственная сюжетная аналогия³ осетинской «Ханифы»; причем стоит заметить, что рассказ Туганова написан, как минимум, двумя годами раньше андреевского.

В рассказах «Конокрад» и «По адату» доминирует уже социально-этический комплекс, а в более точном смысле данные произведения являются яркими образцами литературы, направленной на борьбу против архаичных суеверий, предрассудков и стереотипов национальной жизни. В то же время эти два рассказа полярно различны с точки зрения изобразительности и эмоционального строя: если «По адату» – рассказ драматический, то «Конокрад»⁴ содержит элементы сатиры, гротеска и юмора.

Экспозиция «Конокрада», тем не менее, аналогична той, что мы наблюдали в «Ханифе»: исходное положение вещей проясняется из разговора двух приятелей – Гуймана и Сабана. Первый – трудолюбивый, добрый и честный парень, задавленный нуждой крестьянин, на иждивении которого престарелые родители, мечтает жениться на любимой им девушке; однако Сабан убеждает его в том, что он отнюдь не годится в женихи. «Ты, голубчик, не сердись... Ну, какой ты жених! Вахлак и больше ничего... Вечно с волами, с арбой, с топором и лопатой... за тебя не пойдет, а за конокрада пойдет... он джигит, стройный, танцор, оружием ловко владеет, таких, как ты, в чашке воды утопит» [6, с. 48–49]. «Легко, думаешь, заслужить любовь? Мужчина должен быть волком. Тогда его и любят» [6, с. 53].

Сабан декларирует убеждения, в целом типичные для горской молодежи, всегда желавшей походить на храбрых предков; а его оппонент предстает, таким образом, в свете все того же обаятельного, только несколько потускневшего, в силу сугубо бытовой темы, «тазитета» (к этой ассоциации мы еще вернемся). Примечательно, что автор смеется (хотя, конечно, сочувственно) над единственным положительным героем (с той оговоркой, что, поддавшись искушению, герой перестал быть положительным).

Ясно, что высмеиваются здесь как таковые и представления о горской «удали»; но, включенные в аргументацию Сабана, они, опять-таки, делают смешным в первую очередь того, кто принимает такую аргументацию: «Э, брат!.. Вот увидишь, как ты переменишься. А сколько друзей наживешь! То тот к тебе придет, то другой, то сам поедешь. А то и так будет: стоишь, это, в толпе... То один тебя отзовет в сторону, то другой, и все дела, секреты... В тебе нуждаться начнут. С людьми жить станешь... Весело, не то, что теперь: закопался в навоз и гниешь...» [6, с. 50]. Эстетика удалой наезднической жизни здесь схвачена в стадии ее профанации в условиях нового времени: схоластикой и апологетикой горской патриархальности питается тугановский юмор. Прежде джигиты угоняли табуны у казаков и сопредельных племен, а Гуйману предлагается в качестве романтического дебюта украсть лошадку одинокого и беззащитного старика Бажже, соседа Гуймана.

³ Может быть, не столько сюжетная, сколько психологическая: героине Андреева и Туганова поглотила одна и та же «черная бездна».

⁴ Первоначальный вариант текста под заголовком «Украл» впервые опубликован в газете «Казбек» (1896, №№ 24, 25).

Художественная деталь у Туганова достигает небывалой прежде тонкости и выразительности; а фактура его текста – плотности, насыщенности жизненным материалом. Гуйман, согласившийся стать благородным «джигитом», не зажигает спички, когда оказывается в своей темной конюшне (всякий свет претит ему, ибо темно, как ночь, дело, на которое он решился), лошадь его «тревожно обнюхивает неожиданного посетителя» и упирается, когда ее выводят во двор (можно представить себе, как много говорит сопротивление скотины сердцу Гуймана), а снимая деревянный засов с калитки соседа, Гуйман чувствует, что покраснел (этот самый липовый засов он собственноручно оттесал для немощного Бажже прошлой осенью). Психологическое состояние Гуймана во всех его движениях передается с тонкостью, достойной мастера. Видя крайнюю досаду прозелита, Сабан лицемерно обещает ему позже вернуть лошадку Бажже. Сабан *воскресает* и пускает своего коня в галоп: «*А хорошо... Мне понравилась эта ночная скачка*», – *сказал он, когда Сабан поравнялся с ним. Сабан начал расхваливать удалую джигитскую жизнь*» [6, с. 54].

На сцене появляются два новых персонажа: известный конокрад Царай и абрек-кабардинец. Царай, хорошо зная настоящий нрав Гуймана, удивляется его участию в деле и тонко подтрунивает над ним, так, что и самому Гуйману ничего не остается, как смеяться. На обратном пути Гуйман узнает, что вернуть коня не будет возможности, поскольку его взял себе абрек.

Утром следующего дня Гуйману суждено чувственно пережить и сполна осознать свое преступление: «*У плетня стоял хромою Бажже, бледный, с неподвижным взором. "Гуйман, (...) у меня лошадку украли (...) Бог всех видит"*, – *тоненьким голосом пропищал Бажже и отошел, утирая рукавом слезы. Гуйман еще несколько секунд неподвижно стоял на месте, глядя в спину удаляющемуся Бажже, потом вдруг бросился бежать со двора в поле, но скоро опомнился и, схватив себя обеими руками за голову, закачался и застонал, как тяжелобольной*» [6, с. 55]. Герой Туганова бросается исправлять свою ошибку.⁵ Тут реально осуществляются обещанные Сабаном «прелести» джигитской романтики: Гуйману, во-первых, *пришлось ехать*, во-вторых, *секретничать с одним из толпы*. Конечно, проходимец Царай, сразу смекнув, в чем дело, еще раз посмеялся на Гуйманом: «*А-а! – громко воскликнул Царай, поворачиваясь лицом к ожидавшей его группе людей. – Так ты, значит укра-ал! Зачем же ты первому встречному сознаешься?*» [6, с. 57]. Финальная сцена рассказа стилизована в фольклорно-анекдотическом ключе. Прозревший Гуйман публично признается в краже и произносит речь перед старшиной аула и другими осетинами: «*Люди добрые! (...) До сих пор... я был... дурак. А сейчас... сейчас набухло ума в голове, боюсь за тебя: не выдержит. Взорвет. Нет ли среди вас нуждающегося в уме?*» [6, с. 58]

Таким образом, герой «Конокрада», как и герой «Ханифы», хоть и дорогой ценой, но возвращает себе «статус-кво»; в чем уже можно предполагать типичную для Туганова сюжетную схему.

«Конокрад» – острая сатира на современные осетинские нравы, но стоит заметить, что в первой редакции рассказа, озаглавленного «Украл», критический в отношении современности аспект характеризовался большей остротой и яркостью. Здесь в первой беседе Беппа (имя героя в этой редакции) цитирует своего отца: «*Мы, говорит, воровали, когда все воровали. Когда ни у кого не было добра, нашего трудом, а все было ворованное. (...) Да мы, говорит, и не воровали, а силой отнимали, и только у врагов наших. А теперь, говорит, что? Нет ни у кого больше врагов, все друзья. И вот друзья друг друга обкрадывают. Потом он сердито плюнул и сказал, что ничего хорошего в наше время нет, и люди не на людей похожи стали, а на собак*» [6, с. 205–206]. В этих словах можно усмотреть инвективу более широкого свойства: ввиду указания нашего времени старческое брюзжание может быть отнесено, опять-таки, и на счет просвещения и прогресса в их конкретных, осязательных для народа формах. Не исключено, что автор сознательно шел на сокрытие, ослабление этой идейной линии, сохранив в окончательной редакции и усилив критику *национального, внутриосетинского*.

Вообще обращает на себя внимание больший урбанизм, модернизм первой редакции, который характерен творческой концепции Туганова в целом, в том числе его драматургическим опытам [8, с. 38–42]. «Украл» и по стилистике, и по фактическому материалу жизни словно ближе к нам на, по меньшей мере, два-три десятилетия. Достаточно отметить такие детали, как то, что у Бажже здесь крадут не коня, а корову (которую новые хозяева тут же режут), что, соответственно, нет тут и абрека-кабардинца, – зато есть *осетин-милиционер, камера мирового судьи* и даже случайный *русский мужичок*. Тут больше реализма и современности в строгом смысле, в контексте которых приключение Беппа и Сабана приобретает уже комплекс сугубо *уголовного*, бытового и прозаического преступления, а рассказ – окраску памфлета. «Конокрад» же гораздо точнее фиксирует *конфликт* между архаикой и модерном, романтизмом и реализмом жизненных феноменов. И, хотя здесь крадут скакуна, его все-таки «сплавляют» («сплавить» коня, как выражаются и Сабан, и Царай): первый случай употребления воровского сленга в осетинской литературе. Так джигиты и абреки оказываются на грани исторического *блатного* поветрия, а наезднический романтизм – на грани *криминального*.

Рассказ «По адату» продолжает, как было сказано выше, общую тему «Конокрада». Это подчеркивается уже тем обстоятельством, что первая редакция «По адату» была озаглавлена автором как «Убил»⁶. «Украл» – «Убил»: явное и последовательное указание на этические приоритеты, – хоть и в социальном

⁵ Гуйман – осетинский образчик Раскольниковова: он тоже не смог преступить содеянное.

⁶ Рассказ опубликован впервые в газете «Казбек» от 16 июня 1896 г.

антураже. Главные герои Туганова, как правило – горцы-бедняки; это, безусловно, во многом мотивирует их поступки и сознание, но анализировать мир рассказов Туганова на основе только социологических критериев было бы ошибочно.

Автор отказался от первых вариантов заголовков, вероятно, потому, что они звучат слишком отвлеченно, не содержат никакого намека на историко-национальный материал и позицию автора. В то время как «Конокрад» – это открытая ироническая оценка; а «По адату» – драматическая фиксация парадоксальности убийства из кровной мести, которое не является преступлением по национальному адату, но является преступлением с точки зрения государственного и общечеловеческого нравственного закона. Туганов оригинально интерпретирует чисто бытовой конфликт и вводит его в план философский, этический.

Отметим основные пункты сюжета, которые привели Фацбая Халарова к убийству его кровника, Лаборова. Фацбай типологически продолжает галерею тугановских образов: простых, открытых, честных и трудолюбивых горцев-осетин. Его преступление – отнюдь не результат его сознательного выбора, личной воли, а следствие внешней стихии – того, что в просвещенном обществе называется общественным мнением⁷, – и немалую роль играют, опять-таки, рок и случай.

Вновь мы не видим экспозиции в описательной авторской постановке; первый диалог Фацбая со старухой-матерью открывает положение вещей. Мать Фацбая оплакивает старшего сына, – настолько сосредоточенно, что Фацбай позволяет себе упрек: «Даже чурека не приготвила!.. По мертвом сыне шесть лет плачет, а живого накормить забывает» [6, с. 60]. Перед нами словно оживает Афхардты Госама, героиня поэмы Кубалова, корившая сына, как мы помним, неотомщенной отцовской кровью, – с той формальной разницей, что мать Фацбая стыдит всю мужскую половину рода Халаровых, а не лично своего сына, который остался у нее один. Можно было бы предположить, что тут сказывается мера тугановского реализма, что в поэме Кубалова важны глубина, чистота и интенсивность страстей, которые отторгает мир реалистической прозы: прямое требование *убить* в устах матери звучало бы диссонансом базовой гуманистической идее.⁸ Иначе говоря, достаточно того, что слова и интонации матери могли бы, кажется, смутить Фацбая своей двусмысленностью: он имеет право сомневаться, что она ждет мести от него, ее единственного, сына. Афхардты Госама еще не однажды оживет в осетинской русскоязычной литературе: достаточно указать рассказ Е.Ц. Бритаева «Мечь молодого горца» (1911). Тут героиня, при всей безусловной реалистичности произведения, прямо выражает требование отомстить [10, с. 283–285]. Во всяком случае, надо учесть,

что перед нами уже известный литературный тип, однако восходящий, заметим, к мужскому образу – именно к пушкинскому Гасубу, отцу Тазита. И Гуйман, и Фацбай – оба, каждый по-своему, Тазиты [11, с. 17–22], – и оба предпринимают драматическую (несмотря даже на комизм «Конокрада») попытку вернуться в лоно национальной традиции.

Впервые в осетинской русскоязычной литературе так ярко формулируются этические отношения этой имманентной традиции и внешней нормы, закона. «Да ведь отомстили же, нана (мать. – И.Х.): покарал же убийцу закон царский». «Закон... Что ж закон! Народ недаром говорит: от удара царского не бывает больно. И верно: закон царский по сердцу не бьет... Что против него сделаешь? А вот, когда тебя бьет равный, – тут уж и сердцу больно... Закон не оскорбляет... А люди... ежели ты не умеешь защититься или мести твоей не боишься, ну, так и знай, заключают... заключают без остатка, как вороны – падаль» [6, с. 61]. В следующем эпизоде Фацбай на деле видит подтверждение слов матери: сосед требует от него передвинуть плетневый забор, разделяющий их дворы. Несправедливость требования очевидна, ссора едва не перешла в схватку, и сосед уже прилюдно оскорбляет Фацбая: «Погоди, погоди!.. Как барана тебя зарежу! (...) Да все вы, Халаровы, – бараны... Если бы ты был мужчина, ты бы Лаборовым отомстил. Но ты – баран, а не мужчина» [6, с. 62].

Три части данного рассказа связаны подобно звеньям одной цепи, таким образом, что в пробегах текста, структурно отделяющих один эпизод от другого, нет хронологических пауз: досада на материнскую отповедь заставляет Фацбая выйти во двор и заняться плетнем, ссора с соседом заставляет одного из приятелей Фацбая, оказавшегося ее свидетелем, увести Фацбая на свадьбу, на другой конец аула.

Тут и случается то, что мы назвали выше случаем и роком, который вообще актуален у Туганова. Речь уже, однако, не о механическом авторском произволе (как в «Ханифе», когда Кец попал голышом в Ханифу, а та, инстинктивно отшвырнув кинжал, попала им в Кеца). Здесь случайность органичная, сама в себе, а не только в заданном контексте, имеющая полноту жизни, – только такая и вырастает до значения рока. «"Ну-ка, Фацбай, потанцуй-ка и ты", – обратился к нему стоявший рядом парень. Фацбай отказался было, но парень взял его под руку и силой вывел его на середину круга. В то же время одна из девушек двинулась к ним навстречу, собираясь танцевать, но вдруг остановилась. Кто-то из подруг нечаянно наступил ей сзади на подол. Платье затрепало, и девушка, испуганно взглянув прямо в лицо Фацбаю, круто повернула назад и, смеясь, убежала в комнату» [6, с. 63–64]. Девушка тут безвинна; только для расстроенного слуха героя ее смущенно-ве-

⁷ Общественным мнением, кстати, руководствовался и герой Инала Канукова Бечир, когда убивал Данела [9, с. 108–111].

⁸ Поэтому автор отказался от первоначальной версии этой сцены, где старуха не делает никаких оговорок касательно того, что сын у нее все-таки единственный: подобная одержимость матери, вероятно, смутила художественный вкус Туганова.

сельный смех полон оскорбительным смыслом, – и Фацбай убивает кровника, которого находит тут же, на празднике.

Инертность и сила традиции, адата, патриархального народного мнения выражаются формально в том, что наказание со стороны закона здесь еще не действенно и не действительно: Фацбай убивает человека, уже отбывшего каторгу, как и Махамат у Канукова в «Двух смертях» убивает Бечира, уже закованного в кандалы.

Если в «Ханифе», «Конокраде» и «По адату» исследуются психологические феномены и нравственно-этические вопросы, то в рассказе «Пастух Баде»⁹ актуализируется собственно социальная проблематика. Образ бедного пастуха становится здесь олицетворением народной жажды просвещения и стремления к новой жизни, которое объективно организует социально-критическую тенденцию.

Толчком к развитию действия служит неожиданное, глубокое поэтическое впечатление пастуха от знакомой ему сызмальства картины: сияющей вершины Казбека, который рядом с другими скалами вдруг показался ему «живым великаном», «владыкой»; величие Казбека говорит сердцу Баде о ничтожности человека, *неравенство гор* направляет его мысли к неравенству людей: «А впрочем, и люди не равны. Есть такие, что... не мне чета. Я перед ними, как песчинка перед Казбеком. Наш аульный писарь?.. Куда мне до него! А лавочник Созо?.. Еще бы! Они ведь грамотные, ученые, а я... Что я, кто я?» [6, с. 67]. В постижении грамоты, в образовании видит Баде средство сколько-нибудь подняться, выйти из жалкого состояния; и важно, что он хочет этого не столько для себя, сколько для других («*Всем бы хорошо стало*»).

Баде вспоминает о повестке из воинского присутствия и вдохновляется надеждой вынуть жребий и обучиться грамоте в армии («*Там много грамотных... Я попрошу их*»). Герою, однако, жребий не выпадает, – и пастуха прогоняют, несмотря на его настоячивые просьбы взять его на солдатскую службу. Здесь же, во дворе присутствия, он случайно знакомится с одним грамотеем, который освоил азбуку в тюрьме; после колебаний и сомнений Баде сознательно идет на воровство (обстоятельства преступления Баде в рассказе опущены): в финальной сцене мы видим героя на том же месте, где он однажды – *несколько лет назад* – созерцал величественную вершину Казбека. Теперь «худой и бледный» Баде рассказывает товарищу, молодому пастуху Екка, о своих «злключениях», – и смешных, и грустных, поскольку Баде так и не довелось научиться грамоте.

Хронотоп данного рассказа значительно шире¹⁰; здесь слышно эпическое дыхание судьбы, а не только частного события. «*Вспомнил Баде неуда-*

чи в поисках пути к чему-то высокому, хорошему; вспомнил страдания в тюрьме, ничем не оплаченные, напрасные страдания, и понял он свое бессилие, понял, что отныне он будет жить без высоких надежд и упований» [6, с. 72].

Рассказ, притом что полон юмора, звучит неожиданно пессимистично и, кажется, несколько противоречит реальному положению вещей в современном автору осетинском народном просвещении (которое развивалось в целом весьма интенсивно). *В тюрьму за грамотой*: случай, конечно, не слишком типичный, но понятный, в виду склонности Туганова к парадоксам. Если дело не в парадоксах и символике, то положительная мысль автора должна быть сведена всего лишь к сожалению о том, что в ауле Баде нет школы для взрослых, как та, что сам автор основал в Дур-Дуре.

Сочувствие автора к герою выражается в его иронии. Характерно, что все герои Туганова (за исключением, пожалуй, Фацбая) возвращаются к своему исходному (в рамках сюжета) положению.¹¹ В таком контексте *неравенство гор* в пейзажной экспозиции последнего рассказа читается как аллегория фатального, неисправимого неравенства и в мире людей. Если в начале рассказа Баде понял неравенство горных вершин как *провокацию к действию*, то теперь он вполне осмыслит его как *урок смирения*. «*Помоги мне, Казбек, помоги!*»: трогательное язычество; если Казбек не помог, то он *научил*. Реалистический, социально-критический аспект содержания рассказа относится, на проверку, не столько к конкретно-историческому моменту и месту, сколько вообще к социуму, вообще к просвещению, которое обещает – и не дает. Если Баде и не научился читать, то он лично пережил эпохальное движение от просветительского романтизма (первое созерцание Казбека) к критическому реализму («*упорная работа мысли*») и кризису просвещения (последний «*пришибленный*» взгляд на Казбек).

Есть основание сблизить «Пастуха Баде» с «Конокрадом»: Гуйман тоже, хоть по-своему, надеется изменить свою жизнь через воровство, – но Баде, в отличие от Гуймана, *альтруистичен*. Выше мы провели частную параллель между Гуйманом и героем Достоевского Раскольниковым, – дает такой повод и Баде, благородная и альтруистичная идея которого доводит пастуха (маленького человека) до преступления: схема «Пастуха Баде» тоже является абсурдно-анекдотической вариацией истории Раскольникова в части его знаменитой «теории».

Рассказы Туганова открывают принципиально новую страницу русскоязычной осетинской литературы.¹² Мы наблюдаем здесь первые настоящие психологические опыты, явления урбанистической осетинской действительности *крупным* планом и в

⁹ Первый вариант рассказа под заглавием «Он глядел на вершину Казбека...» был опубликован в газете «Казбек» от 9 февраля 1897 года.

¹⁰ Действие в рассказе «Ханифа» длится вечер и ночь, в «Конокраде» – ночь и утро, «По адату» – полдня.

¹¹ Впрочем, и Фацбай возвращается: если не к самому себе, то, как мы сказали выше, в лоно традиции «особа».

¹² К рассматриваемому здесь периоду относится еще одно произведение Туганова, которое стоит в ряду его рассказов особняком – но не в смысле значимости, а как раз в смысле непритязательности, позволяющей его опустить в данном рассмотрении: «Верх ленисти» – интерпретация популярного фольклорно-анекдотического мотива.

специальном освещении, критику адатов собственно художественными, пластическими средствами, демократического героя – осетинского «пролетария»¹³ с его материальными заботами и нравственным поиском; герои Туганова открыты к развитию и способны к сомнениям. У Туганова находим мы и сравнительно изощренную и разнообразную композицию: две (частично параллельные) линии в «Ханифе», строгий событийный детерминизм в «Конокраде» и «По адату», хронологический разрыв длиной в несколько лет – в «Пастухе Баде». Рассказы привлекают внимание четкостью сюжетной схемы, яркостью и парадоксальностью идеи, тонким юмором и иронией, замечательной драматургией характеров и действия; писатель нигде не дает внешних портретов, предпочитая характеризовать героев через поступки и речь: обилие естественных, сбалансированных диалогов придает его содержательным произведениям динамичность; лаконичность формы, ненавязчивость авторского дискурса, остросюжетность и неожиданность развязки позволяют трактовать эти тексты как новеллы. Усложняется жизнь ландшафта и функции естественного пейзажа: уже не только этнографический, природоведческий фон; природа в рассказах Туганова – «активный участник событий» [1, с. 16] (как гроза в «Ханифе») и даже – *первопричина* событий (как Казбек в «Пастухе Баде»).

Тематический регистр произведений Б. Туганова 90-х годов отражает внутреннюю работу осетинского сознания в переходных, пограничных культурно-исторических условиях рубежа XIX и XX веков. Если попытаться выделить дискурс тугановской темы на этом этапе, то мы получим следующий красноречивый ряд глаголов, обозначающих действия и коллизии национальной жизни Осетии: *сбиться с дороги, возжелеть и раскаяться, украсть и раскаяться, убить, отомстить* (и, вероятно, тоже раскаяться),

глядеть на вершину Казбека, мечтать и отчаяться. С тематической стороны не все (как отмечено выше) в равной мере типично: возжеление в этом ряду – феномен особого рода, представляющий именно феноменальный, *экспериментальный* интерес. Заметим, что «Ханифа» свободна не только от социального плана: она ничем не соотносится и с *просветительской* программой. Можно сказать, что все (и смешные, и драматические) перипетии, в которые попадают герои Туганова, так или иначе обусловлены их *непросвещенностью*, – и лишь поступок Хангеря является исключением из этого правила.

Тем не менее, несмотря даже на проблематичность «Ханифы», все рассмотренные произведения Туганова представляют собой достижение *осетинского художественного реализма*. В таком контексте своеобразие «Ханифы» обусловлено тем, что здесь неожиданно соседствуют *романтический* сюжет и *натуралистический* эксперимент. «Ханифа» с его мрачным пейзажем, людьми с факелами в прадедовском некрополе и театрално-патетическим финалом – кавказская средневековая «готика»: это ее *романтическая* сторона; *натурализм* выражается в предмете («бездне»). Деталь у Туганова максимально нагружается психологически и идейно: *хромота* Бажже, «жесткое» седло Гуймана, привычка Фацбая *мотать и покручивать головой*, выражение «упорной работы мысли» на лице Баде. Изобразительность и эмоционально-логическая мотивация Туганова гораздо свободнее и точнее, чем у всех, включая Канукова и Хетагурова, предшественников.

Соответственно, русский язык рассказов Туганова ушел далеко от первых русскоязычных этнографических очерков; он не только изощрился как собственно русский, но и «адаптировался» к выражению национального, – даже в самых урбанистических тонах, если вспомнить употребление сленга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Суменова З.Н. Батырбек Туганов. Критико-биографический очерк // Туганов Б.И. Произведения. – Орджоникидзе: Ир, 1986.
2. Джикаев Ш.Ф. Осетинская литература (краткий очерк). – Орджоникидзе, 1980.
3. Джусойты Н.Г. Традиции дореволюционной осетинской литературы // Очерк истории осетинской советской литературы. – Орджоникидзе, 1967.
4. Суменова З.Н. Идеи интернационализма в осетинской литературе: Проблема национального характера. – Орджоникидзе: Ир, 1989.
5. Хетагуров К. Л. Особа // Хетагуров К.Л. Полн. собр. соч.: в 5 т. – Полное собрание сочинений: в 5-и т. – Владикавказ, 1999–2001. Т. 4.
6. Туганов Б.И. Произведения. – Орджоникидзе: Ир, 1986.
7. Суменова З.Н. Примечания // Туганов Б.И. Произведения. – Орджоникидзе: Ир, 1986.
8. Хугаев И.С. Модерн в драмах Батырбека Туганова // Вестник ВНЦ, 2016. № 1. С. 38–42.
9. Кануков И.Д. Две смерти. (Недавняя быль из осетинской жизни) // Кануков И.Д. В осетинском ауле. – Орджоникидзе: Ир, 1985.
10. Бритаев Е.Ц. Место молодого горца // Бритаев Е.Ц. Сочинения. – Владикавказ: Ир, 2002.
11. Хугаев И.С. Тазитов комплекс: к проблеме пушкинских реминисценций у корифеев осетинской литературы // Вестник ВНЦ, 2020. № 4. С. 17–22.

REFERENCES

1. Sumenova Z.N. Bатыrbek Tuganov. Kritiko-biograficheskiy ocherk // Tuganov B.I. Proizvedeniya. – Ordzhonikidze: Ir, 1986.
2. Dzhikaev Sh.F. Osetinskaya literatura (kratkiy ocherk). – Ordzhonikidze, 1980.
3. Dzhusoity N.G. Traditsii dorevolyuetsionnoy osetinskoy literatury // Ocherk istorii osetinskoy sovetskoy literatury. – Ordzhonikidze, 1967.
4. Sumenova Z.N. Idei internatsionalizma v osetinskoy literature: Problema natsional'nogo kharaktera. – Ordzhonikidze: Ir, 1989.
5. Khetagurov K. L. Osoba // Khetagurov K.L. Poln. sobr. soch.: v 5 t. – Polnoe sobranie sochineniy: v 5-i t. – Vladikavkaz, 1999–2001. T. 4.
6. Tuganov B.I. Proizvedeniya. – Ordzhonikidze: Ir, 1986.
7. Sumenova Z.N. Primechaniya // Tuganov B.I. Proizvedeniya. – Ordzhonikidze: Ir, 1986.
8. Khugaev I.S. Modern v dramakh Bатыrbeka Tuganova // Vestnik VNTs, 2016. № 1. S. 38–42.
9. Kanukov I.D. Dve smerti. (Nedavnyaya byl' iz osetinskoy zhizni) // Kanukov I.D. V osetinskoy aule. – Ordzhonikidze: Ir, 1985.
10. Britaev E. Ts. Mesto molodogo gortsya // Britaev E. Ts. Sochineniya. – Vladikavkaz: Ir, 2002.
11. Khugaev I.S. Tazitov kompleks: k probleme pushkinskikh reministsentsiy u korifeev osetinskoy literatury // Vestnik VNTs, 2020. № 4. S. 17–22.

¹³ Пожалуй, только Хангеря из «Ханифы» не представляет собой горцев-бедняков, хотя в рассказе это неактуально.