

## ПРЕСТУПЛЕНИЕ И ПОКАЯНИЕ: СЮЖЕТНАЯ КОЛЛИЗИЯ НОВЕЛЛЫ БАТЫРБЕКА ТУГАНОВА «ХАНИФА»

И. С. ХУГАЕВ

Рассказы Б.И. Туганова 1890-х годов следует рассматривать как единый цикл по наиболее наглядному и общему критерию – осетинской теме и материалу. Причем они открывают принципиально новую страницу в истории осетинской русскоязычной литературы (далее – ОРЯЛ): это уже продукт собственно художественного качества, свободный от этнографических задач и даже *невольного* этнографизма, с которого начиналась ОРЯЛ [1, 172-177] и который не был окончательно преодолен ни И. Д. Кануковым, ни К.Л. Хетагуровым. Соответственно, русский язык рассказов Туганова ушел далеко от языка этнографических очерков; он не только изощрился как собственно русский, но и «адаптировался» к национальному выражению и выражению национального. Изобразительность и эмоционально-логическая мотивация Туганова гораздо свободнее и раскованней, а деталь точней, пластичней и емче, чем у его предшественников: вспомним *хромому* Бажже и *жесткое* седло Гуймана («Конокрад»), привычку Фацбая *мотать и покручивать головой* («По адату»), выражение *упорной работы мысли* на лице Баде («Пастух Баде»).

Содержание этих произведений отражает внутреннюю работу осетинского сознания в переходных культурно-исторических условиях рубежа XIX и XX вв. Дискурс тугановской темы сводится здесь к совершенно оригиналь-

ному ряду концептов: *сбиться с дороги*, *вождесть* и *раскаяться* («Ханифа»), *украсть* и *раскаяться* («Конокрад»), *убить*, *отомстить* (и, вероятно, тоже *раскаяться* – «По адату»), *глядеть на вершину Казбека*, *мечтать* и *отчаиваться* («Пастух Баде»). С тематической стороны не все в равной мере типично: вождедение в этом ряду – феномен особого рода, представляющий именно феноменальный, *экспериментальный* интерес.

То есть, при более детальном взгляде, выявляется принципиальное 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» [2, 15]; если другие рассказы реалистичны по материалу, и главным героем их выступает горец-бедняк, «пролетарий», то «Ханифа» с его мрачным пейзажем, людьми с факелами в прадедовском некрополе и театрально-патетическому финалу – кавказская средневековая готика (вот почему и более *новелла*, чем рассказ), в виду которой социальное положение героя не имеет никакого значения. Кроме того, «Ханифа» ничем не соотносится и с *просветительской* программой. Можно сказать, что все (и смешные, и драматические) перипетии, в которые попадают герои Туганова, так или ина-

че обусловлены их *непросвещенностью*, – и лишь поступок Хангерей является исключением из этого правила.

В отличие от других произведений, идея сводится здесь не к нравственному наставлению, а к психологическому опыту: Хангерей, скрываясь от грозы с сестрой своего названного брата в склепе на древнем кладбище, теряет контроль над своей мужской природой и пытается овладеть Ханифой; сопротивляясь, героиня убивает Хангерей его же кинжалом. Это один из самых «кинжально» острых сюжетов и едва ли не самая неожиданная коллизия в ОРЯЛ XIX в. в силу *натуралистического* рисунка и «физиологизма»; вне сомнений, автору удалось создать для современной ему литературы нечто беспрецедентное. Ибо и случай совершенно нетипичный, исключительный: Коста в «Особе», как мы помним, пишет, что у осетин изнасилование даже не было предусмотрено адатом [3, 358]<sup>1</sup>.

Композиционно рассказ включает две части, две повествовательные линии: главный концепт первой – *падение* Хангерей, второй – его *раскаяние* перед сородичами. Последнее становится возможным благодаря *случаю*, собравшему осетин в старом склепе и, естественно, тому, что герой умирает *не сразу*. В этой случайности, как мы увидим, слишком очевидна *преднамеренность* автора; но этический план рассказа мог быть реализован только в раскаянии героя и прощении, которое он получает от соплеменников. Начало второй части – спор мальчишек о том, кто выкажет достаточно смелости, чтобы отправиться ночью одному в ста-

<sup>1</sup> Вот почему мы и говорим, что дело все не в моральной тенденции, как может показаться читателю и критику, не владеющему культурно-историческими реалиями патриархальной осетинской жизни.

рый 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). Таким образом, линии сюжета ни параллельны, ни последовательны в строгом смысле; вторая частично накладывается (хронологически) на первую, и лишь финальная сцена произведения – именно раскаяние и прощение – является точкой их непосредственного слияния в нарративе. Даже эта композиционная усложненность<sup>2</sup> небольшого по объему произведения представляет собой исключительное явление в литературе соответствующего периода.

При ближайшем рассмотрении выявляются частные особенности структуры повествования и стилистические приоритеты Туганова. Рассказ открывается репликой героини – «*Ой, как темно!*» [5, 38], – и сразу увлекает читателя своей эмоциональной насыщенностью, в которой предчувствуется драматическая развязка. Экспозиция в строгом смысле термина отсутствует; 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 вводный элемент: историю взаимоотношений

<sup>2</sup> Здесь, как минимум, наблюдается, пользуясь теорией Л. С. Левитана, несовпадение «времени фабульного» и «времени сюжетного» [4, 12].

(побратимства) Хангеря и Казбулата (родного брата героини). Данный монолог тоже изобличает не только литератора, но уже писателя, умеющего решить экспозиционные задачи *речью персонажа*: во-первых, дается в ощущение то обстоятельство, что воспоминание Хангеря не актуально для Ханифы, которая, конечно, не однажды слышала эту историю от брата, во-вторых, в монологе чувствуется и близость спутницы, и спешный шаг, которым он сопровождается, и даже потемки, со всех сторон обступившие Хангеря и Ханифу, в-третьих, воспоминание указывает внешне-осетинский контекст и, определенным образом, эпоху: «...отбили мы тогда табун лошадей у казаков...» [5, 39-40]

Здесь экспозиция завершена, и 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 (это обстоятельство, как мы увидим ниже, принципиально).

Замечательной репликой открывается новая фаза (собственно *развитие действия*): «Хангерей...прибавил было шагу, но вдруг остановился. „– Мне кажется, мы сбились с дороги...“» [5, 40]. В идейно-художественной концепции «Ханифы» словосочетание «сбиться с дороги» имеет глубокий метафорический смысл; настолько, что оно могло бы послужить и названием данного рассказа<sup>1</sup>. Символический строй уси-

<sup>1</sup> Или – «Сбился с дороги». Это не праздное допущение, а указание единства рассказов Туганова на уровне авторского замысла и провидения. «Конокрад» в первой редакции рассказа имел заголовок «Украл», «По адату» – «Убил», «Пастух Баде» – «Он глядел на вершину Казбека» [6, 227-228]: названия всех рассказов этого цикла содержат глагол-сказуемое, приобрета-

ют тем обстоятельством, что в условиях надвигающейся грозы потеряна не только тропа, но и ориентир: «Вот сверкнула молния (...) „– Ты успела заметить горы?“ – спросил Хангерей. „– Нет“. (...) Вернулись, 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» [5, 41]. Отсутствие гор здесь – ни что иное как полная утрата ориентира, а для горца – ориентира нравственного. Вне этих символических акцентов не может быть и полной ориентации *читателя* в тугановском художественном пространстве: это ни что иное как выражение культурного осетинского субстрата [7, 168-178] в русскоязычном тексте.

С приближением кульминации возрастает значение эмоционально-психологических феноменов в той далеко не тривиальной ситуации, в которую попадают герои. Скрываясь от непогоды, Хангерей и Ханифа оказываются в старом склепе, на кладбище предков (декорации значительно усугубляют преступление: оно совершается в *священном* для горца месте). 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 снаружи. «„– Боюсь, боюсь, – твердила она, – страшно мне, страшно, Хангерей“ (...) Страх, смертельный страх сковал уста Ханифы и, как перепуганный младенец, прильнула она к Хангерю, обдавая его нежной теплотой молодого, прекрасного тела» [5, 42-43].

Ющее в контексте сюжета произведений некий символически-отвлеченный, емкий смысл.

Только теперь в отношении героини употреблены эпитеты, напоминающие о том, что Ханифа – красивая молодая женщина. Это своеобразное открытие в равной мере принадлежит и читателю, и Хангерю; читатель у Туганова – никак не привилегированное лицо, он поставлен в равные условия с героями и осмысливает ситуацию *синхронно* с последними.

Отныне в фокусе внимания – состояние Хангеря, которому суждено вступить в буквально смертельную схватку с самим собой. *«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»* [5, 43].

Начинается опасная, уже полная *соблазнов для автора*, игра; сцена схватки Хангеря с Хангерем (ибо перед нами уже не один, а два Хангеря) была весьма рискованна в исполнении – именно в силу тонкости, деликатности материи. Она решается в нескольких психологических стадиях: Хангерей *дважды* отдергивает руки от Ханифы и просит ее пересесть от него подальше, чем только еще больше пугает Ханифу и заставляет ее еще ближе лхнуть к Хангерю; 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 себя*, утратил власть над собой. Хангерей впервые *обрел* страх – Ханифа, осознавшая поло-

жение, *избавляется* от страха: *«– Пусти меня!.. Я не боюсь... Я больше не боюсь... Я перестала бояться...»* [5, 43] Наконец, кинжал Хангеря, оказавшийся в ее руке, подводит кровавую черту под первой частью рассказа.

Вторая менее выразительна, поскольку психологическая программа новеллы уже реализована, – осталось только возможно более пластически сформулировать *идею*. Вероятно, именно в виду 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 Хангеря в Кеца. Построение несколько неловкое, громоздкое. Но 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 Хангерю 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»* [5, 47].

Схватка Хангеря с его же внутренней стихией (сказать «внутренняя борьба» было бы здесь явным эвфемизмом) является главной коллизией рассказа. Трудно согласиться с З.Н. Суменовой, которая видит последнюю «в столкновении внезапно вспыхнувшей

страсти Хангерей, оказавшейся сильнее его воли и разума, с целомудрием и решительностью Ханифы» [8, 14]. Это только внешняя, видимая сторона коллизии. В идейно-психологическом аспекте событий Ханифа предстает почти второстепенным персонажем, ее функция ограничивается только невольной и невинной *провокацией* основного – *внутреннего* Хангереева – конфликта.

Так же 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 не братской любви» [8, 14]. Решение заманчиво, но вряд ли правомерно. Очевидно, исследовательница отталкивалась от мотива, имевшего место в более ранней редакции текста, финал которой *уплощен* декларативной репликой Казбулата: «(...) С детства 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» [6, 228].

Для нас очевидно нечто прямо противоположное: важно не то, что Казбулат сказал в первой редакции, а то, что он этого не говорит во второй; важно, что Туганов в итоге ликвидировал этот пассаж. Коллизия 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 З. Н. Суменовой, которая, таким образом, противоречит сама себе). Туганов не зря отказался от указанного варианта: он видел, что новелла парадоксальным образом беднеет и бледнеет в случае *заданности* любовного чувства героя: в таком случае притупляется его самобытная идея, ибо *любовь* горца к сестре названного брата

– это полноценная и самостоятельная коллизия совсем *другого* рассказа<sup>1</sup>.

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, казалось бы, *естественными* человеческими страстями и инстинктами. Сколь ни низко падение героя – он сподоблен возрождения, ибо смирился и согласился с ценой (смерть), которую надо заплатить, чтобы вернуть себе имя горца.

Моральная сторона, впрочем, очевидна; есть смысл, завершая рассмотрение «Ханифы», еще раз сосредоточиться на ее психологической концепции. Повторяем, что для осетинской и, шире, горской литературы XIX и начала XX в. 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» [8, 15]. Точка зрения если не абсолютно бесспорная (ибо здесь нет натурализ-

<sup>1</sup> Да и мог ли бы страх заставить Ханифу столь неосторожно прижиматься к Хангерее, ища у него защиты, если бы она полагалась лишь на обет родства? Еще один парадокс, заложенный в основу произведения: плотский порыв удостоверяет платонические чувства героя (сознание этого парадокса послужит бескорыстным и благородным поощрением внимательному читателю); если в экспозиции мы только, как было сказано, готовы верить в исключительно братское отношение Хангерей к Ханифе, то в финале мы в него верим.

ма в описании, хотя он присутствует собственно в предмете, в теме), то достаточно симптоматичная: «излишняя натуралистичность описаний» вряд ли была бы очевидна, если бы фабула и тема рассказа были в той или иной мере типичны для современной ОРЯЛ.

Вероятно, в таком критическом замечании опосредованно сказались литературные вкусы, присущие осетинскому *пуританизму*. Тем более замечательным представляется эксперимент Туганова в эпоху, когда осетинская литература только начинала 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 упадка (собственно де-

каданса). Вот, пожалуй, единственная сюжетная и психологическая аналогия осетинской «Ханифы»<sup>1</sup>, причем стоит заметить, что рассказ Туганова написан, как минимум, двумя годами раньше андреевского.

<sup>1</sup> Героев Туганова и Андреева «поглотила» одна и та же «черная бездна» – «бездна темная, страшная, притягивающая» [9, 112]. Андреева, к слову сказать, не только упрекали в излишней натуралистичности, но прямо ругали за «моветон» и «эпатаж», как, например, Н.И. Игнатов, утверждавший, что «молодой автор», следуя за Г. Мопассаном, создал в погоне за оригинальностью «образцовую гнусность» [10]. А в литературных кругах получило известность остроумное двустишие:

Будьте любезны:

Не читайте «Бездны» [11].

Можно предположить, что если бы осетинская литературная критика была во время Туганова на уровне развития русской, то и «Ханифа», хоть она и не завершается «черной бездной» для героя, удостоилась бы гораздо более решительных дефиниций, чем позволила себе в свое время профессор З.Н. Суменова.

1. Хугаев И. С. Генезис и развитие русскоязычной осетинской литературы. Владикавказ, 2008.
2. Ковский В. Е. Мастер психологической прозы // Грин А. С. Психологические новеллы. М., 1988.
3. Хетагуров К.Л. Особа // Хетагуров К.Л. Собр. соч.: В 5 т. Владикавказ, 2000. Т. 4.
4. Левитан Л. С. О некоторых соотношениях фабулы, сюжета и композиции // Вопросы сюжетосложения: Сборник статей. Рига, 1969.
5. Туганов Б. И. Ханифа // Туганов Б. И. Произведения. Орджоникидзе, 1986.
6. Суменова З. Н. Примечания // Туганов Б. И. Произведения. Орджоникидзе, 1986.
7. Хугаев И. С. К проблеме этнокультурной идентичности транслингвального текста (этнический субстрат литературного осетинского русскоязычия) // Вестник МГОУ (Серия «Русская филология»). 2010. №1.
8. Суменова З. Н. Батырбек Туганов. Критико-биографический очерк // Туганов Б. А. Произведения. Орджоникидзе, 1986.
9. Андреев Л. Н. Бездна // Андреев Л. Н. Повести и рассказы. М., 2010.
10. Игнатов Н. И. Литературные новости // Русские ведомости. 1902. № 17. (17 января). – URL: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/text\\_0240.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0240.shtml) (Дата обращения: 19.11.12.)
11. Телешов Н. Д. Записки писателя. Рассказы. М., 1987. URL: [http://www.history.vuzlib.org/book\\_o044\\_page\\_4.html](http://www.history.vuzlib.org/book_o044_page_4.html) (Дата обращения: 19.11.12.)