

ИМАГОЛОГИЯ

УДК 82.091

DOI: 10.17223/24099554/12/5

Н.В. Хомук

БАРОЧНАЯ СТРАТЕГИЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «КАВКАЗСКОГО ТЕКСТА» В РОМАНЕ В.Т. НАРЕЖНОГО «ЧЕРНЫЙ ГОД, ИЛИ ГОРСКИЕ КНЯЗЬЯ»

Статья посвящена репрезентации «кавказского текста» в романе В.Т. Нарезного «Черный год, или Горские князья». Показано, как автор использует формы «народного театра», малороссийского вертепа, эмблематизацию, соотнося в этнографическом изображении конкретное, вымышленное и метафорическое. Герой романа переживает барочное самоотчуждение «я» в ролях, навязываемых судьбой. Таким образом, в систему отношений власти-подчинения у Нарезного включаются: социальное положение, национальная принадлежность, религиозные воззрения. Личность начинает их самовольно использовать как игровые формы самоидентичности.

Ключевые слова: В.Т. Нарезный, «Черный год», Кавказ, кавказский текст, барокко.

Первый русский роман о Кавказе, написанный Василием Трофимовичем Нарезным (1780–1825), «Черный год, или Горские князья» при жизни автора напечатан не был из-за социальной критики, индифферентно развернутой в романе на кавказско-восточном материале¹. Время создания «Черного года» точно неизвестно, но большин-

¹ В 1818 г. роман был представлен Нарезным на заседании Вольного общества любителей российской словесности. Роман, однако, не прошел цензуру. Секретарь цензурного комитета М.М. Сонин, наложивший запрет на публикацию,

ство исследователей склоняется к тому, что роман написан после «Российского Жилблаза», последние части которого были арестованы по цензурным соображениям. Ваню Шадурю в единственной монографии (1947), посвященной «Черному году», считал, что «роман был написан в самом начале XIX века, сразу после возвращения автора из Грузии» [2. С. 26], куда он отправился в составе русской миссии П. Коваленского, не закончив Московский университет. В Грузии происходили важные события, касающиеся ее объединения с Россией, шедшего негладко как раз в тот момент, когда в горах Кавказа оказался Нарежный. Служил он чуть больше года секретарем Доринской земской управы. Можно сказать, что молодой Нарежный (ему шел 21 год), как и герой его романа (ему наступил 25-й год – в предсказании «черный год» его жизни), пережил своеобразную «инициацию». Как пишет Н. Белозерская в биографическом очерке о Нарежном: «Перед ним открылся широкий реальный мир, с новыми для него сложными задачами, и заставил его отрешиться от отвлеченных фантастических образов и блуждания от одной формы к другой, которым отличаются его первые литературные опыты» [3. С. 33]. В Грузии Нарежный находился до 1803 г.

«Черный год, или Горские князья» был напечатан в 1829 г., и те самым «кавказский текст» Нарежного, воспринимавшийся в аспекте социальной нравоописательной сатиры, включающей некоторое этнографическое правдоподобие, выпал из имагологического контекста кавказской темы, содержательно обогащенного прежде всего романтизмом, а затем реализмом².

Задача бытописания жизни кавказских народностей вовсе не стояла перед Нарежным. Это объясняется уровнем развития русского романа и художественными задачами сатирического моделирования с его авантюрно-игровыми формами и псевдоисторичностью. Но, с другой стороны, в «Черном годе» косвенно сказывается конкретика

был возмущен «отвратительнейшими изображениями» и нападками автора на «предметы, везде свято уважаемые – правление и религию» (Цит. по: [1. С. 9]).

² В аспекте имагологии Кавказа «Черный год» оценивается «как ”переходное“ произведение, связующее “восточные повести” классицизма с поэтикой романтизма, вымысел с документальным материалом» [4. С. 34].

становления национального государственного самосознания в контексте колониальных отношений.

Предромантизм Нарезного периода «Славенских вечеров» (1809) обусловил интерес писателя к теме русской истории. В последующих нравоописательных романах отразятся впечатления родной для писателя Малороссии. «Черный год» посвящен кавказской тематике (включающей и «восточный текст»), спектр которой достаточно широк у Нарезного, несмотря на высокую степень условности, извиняемую авантюрно-плутовским жанром. Помимо «туземного быта» горцев в романе отражена этническая пестрота (осетины, армяне, евреи, татары), ведутся конфессиональные споры; косвенно, через переход одного персонажа романа от язычества в магометанство, в сюжете затрагивается конфессиональный конфликт. Принципиальное неупоминание о христианстве в «Черном годе», а также о российской державе дает автору возможность сатирического подтекста³ и свободу травестирования религиозной темы.

Ориентализм у Нарезного включает в себя, с одной стороны, высокий слог, выпретенный стиль (используемый еще в «Славенских вечерах») и, с другой стороны, грубость и бедность носителей этого речения. Народная стихия обыгрывания, снижения, иронизации го-

³ Сатирический подтекст романа стремилась тщательно прописать Н. Белозерская: «Нарезному пришлось увидеть Грузию в последние моменты ее самобытного существования, с ее полуазиатскими порядками и бесправием. Он познакомился с местными обычаями, узнал быт и нравы мелких владетельных князей, которые послужили основой его романа “Черный год, или горские князья” и прикрытием сатиры, как и новых, еще больших злоупотреблений, введенных с открытием “Верховного грузинского правительства”» [3. С. 32]. И все, писавшие о романе после, следовали за Н. Белозерской в дешифровке сатиры, ища «сатирический код» (подразумеваемые объекты, исторические и социальные реалии, ситуации и пр.), внося дискуссионные акценты. В. Шадури: «Белозерская считает, что в сатирическом романе Нарезного дано символическое изображение исторических событий и деятелей эпохи присоединения Грузии к России (с. 27), что при этом острое романа направлено как против русских правителей Грузии (Кнорринга, Коваленского и других), так и против кавказских князей (с. 32)» [2. С. 37]. Это противоречие вызывало недоумение ряда исследователей, однако оно объяснимо и опирается на существенную и очень перспективную форму «колониальности»: художественно выражена инверсия субъекта колонизации и объекта колонизации.

тового «пышного» слова создает богатые возможности для романного разноречия⁴ (тогда как восточная повесть XVIII века ориентирована на стилизацию как формальный прием). Важно отметить, что ирония и гротеск по отношению к эстетике «восточного текста» проистекают у Нарезного из народного мирозерцания, в сущности «международного» по своей природе. Видимо, тут сказалась общность духа «ожженных» народов – Кавказа и Малороссии – их карнавальная и вольная природы, не регламентированной цивилизационно и государственно по образцу рационалистически холодного Запада.

Нарежный имел тот ключ, с помощью которого раскрывались народно-демократические основы национальной культуры (не только родной «малороссийской», но и «кавказской») – это универсальная народно-смеховая культура в ее карнавальном аспекте. «Смех впервые открывает современность, как предмет изображения» [6. С. 80]. У Нарезного другая нация раскрывается изнутри народно-демократического сущностного начала своей самостийности и противостояния истории. В ситуации кризисной для Кавказа роман Нарезного – ответ свободной национальной стихии в ее оптимистическом жизнеутверждении. Это определяет исключительное положение «Черного года» для «кавказского текста». При таком условии даже умеренное внесение местного колорита иной культуры создавало эффект подлинности. Можно сказать, что роман Нарезного «Черный год» – это народно-смеховая увертюра барочного типа «кавказского текста», так сказать, «перед занавесом» его выстраивания в русской литературе.

В отношении «восточного» Ю.В. Манн отмечал, что «Нарежный – один из первых, кто придал этому понятию политический смысл; словом, кто стоял у истоков традиции, подхваченной затем демократической критикой, особенно Белинским» [7. С. 20]⁵.

⁴ По мнению Ю. М. Лотмана, «“разноязычие” (термин М. Бахтина) характерно для всех форм повествования барокко, а монологичность – и для поэтического, и для прозаического повествования романтизма (интересно, что в этом случае барокко структурно сближается с реализмом, вопреки вошедшему в обыкновение типологическому объединению его с романтизмом)» [5. С. 411].

⁵ Как уточняет исследователь: «...подразумевалось все отсталое, косное, невежественное, бесчеловечное, жестокое. “Как скоро победим – я дозволю вам целые три часа грабить княжество, – говорит Кайтук XXV воинам, – делать, ко-

В XVIII в. на почве Просвещения сформировался жанр политического романа, взаимодействующего с романом плутовским. У Нарезного мы наблюдаем не просто их соединение, но в результате – новое качество. Принципиально, что живая актуальность, политическая и идеологическая злободневность обусловлены временем написания в период присоединения к России Грузии, нахождением в ней Нарезного и даже участием в качестве российского чиновника в этих процессах. Именно Нарезный переключил политический роман XVIII в. на почву реальности в ее фамиллярно-реорганизующих интенциях⁶. При этом сатирико-метафорическая условность жанровой традиции «восточной повести» у Нарезного становится зияющей из-за иных факторов: этнографических, а также личностно-психологических.

И.Л. Багратион-Мухранели, развивая идеи В. Шадури, утверждает, что в «Черном годе» «место этого действия передано с большой точностью» [4. С. 34]; «В.С. Шадури сосредотачивает свое внимание на пространственном мире романа. Исходя из соотнесения места

му заблагорассудится, насилия, а старых и молодых брать в плен... Посудите, храбрые люди, сколько вдруг предстоит вам выгод!» Это вызывает в памяти слова Белинского о том, что для азиатского деспота “ценность человеческой крови... нисколько не выше ценности крови домашних животных”. Обозначение “азиатское”, “восточное” не заключает в себе ничего национально оскорбительного, ибо оно берется типологически – как обозначение устаревших форм жизни. Восточные начала жизни есть и в России, и в западноевропейских странах, где они подлежат скорейшему устранению и преодолению» [7. С. 21].

⁶ Например, постоянно всплывающая в романе тема политики, обсуждаемая персонажами, особенно муфтием Шамагулой, – не только дань дискуссиям в литературе Просвещения; у Нарезного эта тема актуализирована культурно-географически и исторически. Находившийся в Грузии в одно время с Нарезным С. Броневский писал: «Еще труднее изобразить общими чертами хаос многосложных видов, союзов и притязаний, составляющих политику Горских народов <...> средства, употребляемые для приобретения помощи, для выигрыша времени, для успокоения сильного неприятеля, или для взаимного примирения: союзы, договоры, посольства, подарки, посредничества, ручательства, залогов <...>» [8. С. 53]; «Нужно заметить также, что вышеупомянутые обычаи, хотя приняты повсеместно, но в Полуденных частях Кавказа, в Грузии в Ширване, в Араксени, теряют действие свое по мере приближения к Персидским границам, так, что в сопредельных провинциях употребляют уже другую, гораздо более утонченную и вероломнейшую политику, известную в тех местах под именем Персидской, для различения оной от Горской политики» [8. С. 54–55].

действия «Черного года, или Горских князей» и подлинной географии Осетии / Грузии, В.С. Шадури приходит к выводу, что роман является реалистическим» [4. С. 35]. В романе указано соседнее с княжеством героя владение его соседа – Ларс, за Ларсом – владения Казбека. Следуя этим реальным географическим указателям В.С. Шадури уточняет, что княжество Кайтука – это осетинское селение Чьми на склоне Главного Кавказского хребта, а от Чьми начинаются Дарьяльское и Тагаурское ущелье.

Пейзажи – неотъемлемая черта «кавказского текста» – довольно скупо представлены в «Черном годе». Так, спускаясь с гор, герой сравнивает природные условия Кавказа и Кабарды:

Там за утесами и лесами редко видал я солнце небесное, и должен был или умирать с голоду, или усладить вкус свой сушеными ястребами. Здесь, напротив – шел я хотя довольно густым лесом, всегда дающим мне нужную тень в часы дневного покоя, но никогда не закрывавшим предо мною светлого солнца, прекраснейшего и великолепнейшего произведения рук благодетельного Макука. Сверх того, вместо кавказских ястребов, я весьма часто встречал здесь фазанов, которые в наших княжествах показываются за некоторую редкость [9. Т. 6. С. 167].

Постоянство культурно-географической маркировки служит сценичному характеру пространства:

«остерегайся заходить далеко, ибо можешь встретиться с кабардинскими пастухами» [9. Т.6. С. 160]; «приметья сквозь щель плетеной моей темницы, что утренняя заря готовится озлатить Кабардинское небо» [9. Т. 6. С. 158]; «Когда солнце явилось уже выше твердынь Кавказских» [9. Т. 6. С. 161]; «Вся Кабарда в ужасном смятении и кипит отмщением» [9. Т. 6. С. 164]; «Солнце начало уже золотым кругом своим касаться верхних стремнин Кавказских» [9. Т. 6. С. 286].

Экспликация историко-культурной конкретности пространства позволяет обыгрывать отношения конкретного, вымышленного и метафорического. Для этого Нарезный многообразно использует театрализацию. Современник неслучайно сравнил героя-повествователя «Черного года» с Арлекином, который «посмешив публику со своего расписанного балкона, отправляется восвояси, а за ним вся труппа» [10. С. 320]. Категория сценичности и театра у Нарезного относится к контаминации в романе форм «народного театра», малороссийского вертепа с его вертикальным соотношении-

ем верха и низа, барочных эффектов эмблематизации, театральности рококо и идеологической назидательности театра Просвещения.

Этнографические элементы занимают в романе весьма скромное место и выполняют разные функции⁷. Подчеркивание экзотики касается ситуаций и персонажей, рядом с которыми вещи предстают в качестве аксессуаров действия или фона.

Стояло несколько низеньких хижин, по обыкновению из плетня сделанных, – мы вошли в одну из них, и нашли хотя пустую, однако снабженную всем необходимым. Посередине лежала новая циновка; в углу разостлано было несколько оленьих кож, и тому подобное [9. Т. 6 159–160].

Прислужники его разостлали на полу лоскут бумажной ткани багряного цвета, положили хлеб, и поставили несколько блюд с пилавом, приготовленным с жареною бараниной или с цыплятами [9. С. 179].

Упоминаются, например, кылымы (и приводится примечание автора: «Кылымом татары называют ковер» [9. Т. 6. С. 293]), печки на улицах для приготовления пищи и т.д. Для барочной специфики романа важно, что «детали, основанные на опыте автора, невозможно отличить от воображаемых» [13. С. 181]⁸.

⁷ «В описании Кавказа, несмотря на все элементы маскировки и **иносказания**, фантастики и гиперболизации, Нарезный отдал дань тому, что принято называть «местным колоритом», т. е. ввел в свое **произведение** кое-какие конкретные этнографические черты и подробности» [11. С. 94]. Например, Нарезный упоминает самоистязание скорбящих на похоронах у горцев, чему подтверждение есть у Ж. Дюмезиля: «Оплакивание покойника отличается такой же неумеренностью в выражении скорби. Мужчины, провожая гроб на кладбище, бьют себя по лбу кулаками и выпускают стоны; женщины, ползая на коленях, ударяют в такт руками по лицу и коленям и воют. Опустив гроб на землю близ могилы, мужчины становятся особо от женщин, и из толпы последних выступают вперед сестры, племянницы и другие близкие родственницы; остановясь довольно далеко от гроба и потом медленно подходя к нему, они рвут себе на головах волосы и царапают себе ногтями лица, так что щеки их покрываются струпьями. После того начинают шаг за шагом подходить к покойнику братья, сыновья и племянники, ударяя себя плетью по затылку и испуская вопли» [12. С. 41].

⁸ Возможен вариант, считает Кёхэй Норимацу, когда автор (субъект колониальной репрезентации) не видел и следует представлению, но совсем другое дело, когда сам видел, но видимое совмещает с репрезентативным стереотипом. Существенно также, что этнографические реалии в «Черном годе» эксплициро-

Часто сатира писателя задевает явления культового для кавказский народов характера (конь и вооружение горца). Исключительное значение имеют кони в мифологии осетин⁹. У Нарезного персонаж совершает неслыханные для горца манипуляции с конем:

Я отрезал кинжалом достаточное количество волос от конского хвоста и гривы, изрубил довольно мелко, и завернув, в мокрую ветошку, велел привязать в таком месте, которое было для того самое приличное.<...> Когда ж мы стали уже подходить к чертогу Мирзабекову и были перед окнами одного как на ладонке, я оскорбился, видя своего иноходца, шагающего с ослиным смирением; почему, для вразумления его, к кому он, приближается и от чьего имени, я со всей руки огрел его нагайкою. Конь вздрогнул, махнул хвостом, укололся, еще махнул сильнее, и еще сильнее укололся. Это привело его в сердце, он всхрапнул, – а я прельстясь успехом своей выдумки, стегнул его еще несколько раз, и видя, что он горячится более и более; начал уже беспрестанно оделять по чему ни попало. Конь ржал, храпел, скакал вперед, назад, направо и налево, лягал по лбам быков... [9. Т. 6. С. 228–229]¹⁰.

И здесь явственно проявляется противоположность снижения со стороны мароссийского народного театра и кавказской традиции возведения в культ некоторых объектов жизни горцев.

В текстах украинской культуры часто встречается сниженное изображение других народностей – евреев, татар и пр. Не касаясь исторических причин, а беря во внимание культурное самосознание национальной идентичности, можно предположить, что в этом «негативизме» сказывается двойственность самосознания Украины – в исторической своей памяти как самоценного государственного и культурного ареала (с превосходством коренного населения над другими), а в ключе современной Нарезному геополитики Российской империи унифицированной до одной из народностей. Эта двойственность отразилась в изображении малороссом-Нарезным кав-

ваны через сознание героя: он стремится определить типическое, которое относится к духу национальной общности.

⁹ «Почти все сказания говорят о том, сколь важную роль играли кони в жизни Нартов» [12. С. 35].

¹⁰ Тем самым конь в этом торжественном посольстве сватовства становится репрезентацией «нетерпения» жениха, а в барочной ключе выражением необузданности страстей.

казского мира, который представлен как объективный Другой, в то же время, в ключе принципа барочного соответствия, как альтернативный вариант положения Малороссии, как косвенная репрезентация национального самосознания автора.

Сначала в изображении княжества Кайтука и его правления – перед нами почти первобытное общество. Материальные реалии бедны (упоминаются в качестве этнографических маркеров: «шешлык» и просыная водка, юзлуки¹¹). Таковы же предметы культа и верования. Сказывается фольклорная традиция смеховых курьезов. Отстранив в своей вотчине первосвященника, молодой князь Кайтук сам занимает его место и, выражая религиозное рвение, истово дудит в рожок так, что падает с горы огромный камень; или же Кайтук, дабы похвастать своим «благочестием» перед визитом в храм знатных соседей, велит жрецу Шемеле:

...потому ты на мой счет вели сей час согнать всех пауков со стен храма, выколотить всю пыль из моего полосатого балахона, а пуще всего чисто начисто золою и мелом вычистить первосвященнический колпак и рожок, не забыв также поновить изображения Макука и Кукама. Чем боги бывают наряднее, тем с большим благоговением смотрят они на жрецов их [9. Т. 6. С. 48].

Происходит вторичное опредмечивание «знаков»: предметы религиозного культа и социального достоинства возвращаются к своей первоначальной вещественности и прозаичности. Тем самым в романе становится возможен театр манипулирования вещами и овеществлением ролей через карнавальное увенчание/развенчание. Кавказ (а шире – Восток) в своем доцивилизованном состоянии (с художественно упрощенной подачей) дает возможность сатирического «отстранения», по отношению к которому «этнографическая» точность весьма относительна. Перед нами неизменная первобытность¹², опирающаяся на мифологические основания жизни, наив-

¹¹ В документах для истории монетного дела 1803 г. читаем: «Монета за оную принимаемая была от них серебряная, так называемая юзлук, и цена ее переменалась ежечасно. При промене на Российские деньги принимали ее в 1 рубль 30 и в 1 рубль 35 копеек; а при покупке товаров в 1 рубль 70 копеек» [14].

¹² «В Горских республиках примечается более единодушия, и от того самого более устройства внутри, и более единства во внешних действиях, нежели в фе-

ность раз и навсегда установившегося уклада. В экспозиции, при изображении «домашнего» мира горцев у Нарежного наличествуют модальности явные и скрытые – сатирическая и идиллическая (писатель верен традиции Просвещения). Проявлением своей индивидуальной воли, доходящей до безоглядного самоуправства, правитель Кайтук выходит из границ цикличности прежнего «мифологического» состояния жизни, т.е. начинает «историю». Руссоистская гармония древнего народа нарушена, личность предьявляет свои права. Однако за изначальной простотой горской жизни сохраняется внутреннее идиллическое качество, как «зерно», которое «очистится» и усилится при дальнейшем сравнении Кайтуком-изгнанником своего «горного» мира с развитым укладом прикавказских долин (миром «дольным»). Тому, что сатирический модус до конца не уничтожает идиллические резервы горской жизни, способствует амбивалентность народно-смеховой (карнавальной) культуры, через которую эта жизнь Нарежным раскрывается. С последней связано, что «черный год» маркирует образ времени как аналог «веселой преисподней». В номинации «горские князья» также скрывается «обратность», задаваемая «преисподней времени», из-за которой «горские» – не горские, «князья» – не князья. В карнавальном ключе упрощенные вульгаризованные формы – это реакция на официальную культуру¹³. Ценностная иерархичность игнорируется, разыгрывается и

одальных правительствах; что должно приписать простоте нравов Горских, народов, кои не быв никогда покорены, удержали образ внутреннего управления и нравственность свою ближе к первобытной целостности» [8. С. 54].

¹³ В «Черный годе», в отличие от других романов Нарежного, с исключительным постоянством обыгрываются разного рода шествия и «парады» подчеркнуто карнавального типа: чествование Кайтука, принятого местным населением за сантона, а затем его развенчание, шествие трех персонажей в неподобающе смешных нарядах из тюрьмы под крики черни [9. Т. 6. С. 206]; кортеж с животными «посольства» Шамагула к князю Мирзабеку [9. Т. 6. С. 229], сатирически заостренные описания церемониала в Астраханском ханстве и смотр войск перед походом на соседнее княжество, и множество других эпизодов. Эти сцены взрываются карнавальной стихией, касающейся амбивалентного характера изображаемой действительности: «... чем грубее эта сфера, тем она стихийнее и, следовательно, ближе к грядущему воскресению» [15. С. 190]. Такому «карнавалу» «отводится позиция, с которой, в частности, критикуется текущая история» [16. С. 129]. Игра отстанавливает время, делая его уже преодоленным.

тем самым «взрывается» в народно-карнавальном ключе. Царит всепрофанирующая стихия. Смеховое травестийное начало оказывается шире сатирических задач, т. е. изображаемое двойственно в нем по барочному совмещает плюс и минус.

Простота быта сопряжена с акцентом удвоения репрезентативности: это и сатира, и народно-демократический театр, который показывает социальные отношения. Отсюда двойственность ценностного места «показывающего» персонажа: как носитель социальной характеристики он сатиричен, как персонаж из народного театра – вызывает наши симпатии. Изображение правления молодого Кайтука сопровождается карнавальной бранью и карнавальными тумакми, значение которых раскрыл М.М. Бахтин¹⁴.

То, что происходит с «прихожанами» в храме от испуга – карнавальный план телесного низа. Когда в дальнейшем изгнанного из родных мест Кайтука принимают за сантона¹⁵ (кавказского юридо-вого) и он в любовных утехх «одаривает» своей «святой» силой молодых прихожанок – в этом отражается карнавальная эротика и в тоже время: «мотив плотских утех праведников с прекрасными девами-гуриями, к утру восстанавливающими девственность, является особенностью мусульманской мифологии» [18. Т. 2. С. 186]. Но вот появляется «конкурент» – настоящий сантон:

«Посередине всех приметил я маленького, худенького мужичонка, со включенными волосами на голове и бороде, одетого точно по моему, с тою разницею, что платье мое было цело и чисто, а его в лохмотьях и запачкано. Он махал руками на все стороны, подпрыгивал, коверкался и

¹⁴ Эта очевидная «карнавальная» основа творчества Нарезного неоднократно подчеркивалась исследователями (см. [17]). Для «кавказского текста» карнавальная праздничность особенно симптоматична (но в романтизме и реализме она оказалась «нейтрализована» выдвиганием личностной точки зрения, «осезривающей» и драматизирующей мир Кавказа). Это праздничное основание высокогорной жизни вспомнит XX век (М. Булгаков, И. Ильф и Е. Петров).

¹⁵ Автор в примечании дает следующее пояснение: «Во всех Магометанских областях Сантонов почитают мужами святыми, вдохновенными свыше. Эти изуверы суть не что иное, как беснующиеся, производящие всякие мерзости без малейшего зазрения совести» [9. Т. 6. С. 134]. Видимо, название «сантон» у Нарезного имеет реальное основание, поскольку близко к санскритскому «сат» («постигший высшую реальность») или же: «сант мат» – «путь истины».

пел самым неистовым голосом. – Это конечно бешеный, сказал я сам себе; но зачем же и его принимают здесь так точно, как принимали меня при начале моего сюда прибытия?» [9. Т. 6. С. 144]; «остановился, проржал три раза жеребцом, потом, исправя некоторую нужду при всем народе, собрал грязь, и растерши в руках, начал комками швырять в предстоящих. Все как безумные хватали, что могли схватить, и натирали себе лоб и глаза» [9. Т. 6. С. 145].

В связи с метафизической составляющей понятия локального текста, важное значение для кавказского романа Нарезного получают религиозные мотивы. Нарезным дается следующее изображение местных богов:

«Небесный Макук имеет вид человека с козлиною бородой, глаза синие, а ноги петушьи; подземный же Кукам есть не что другое, как огромная лягушка с змеиным хвостом и бычачьими рогами, сидящая верхом на слепне» [9. Т. 6. С. 5]; а в дальнейшем высказывается сомнение: «Возможно ли, чтобы Татарский Алла мог поместить всю землю на спине лягушки, когда и наш Кукам едва помещается на спине овода?» [9. Т. 6. С. 20]. Произвольно автор опирается на мотивы мусульманской мифологии: «По одной версии, земля покоится на плечах ангела, опирающегося на скалу, которую поддерживает бык, стоящий на плывущей рыбе, по другой – земля держится на роге быка, бык на рыбе, рыба на воде, вода на воздухе, а воздух на влажности» [18. Т. 2. С. 184]. Образы верований, дополненные авторской фантазией, соответствуют барочному принципу пышности, затейливости и конкретности зоологической эмблематичности.

В барочном романе испытаний религиозная модель становится «игровой» или метафорической. Все местные жители веруют в двух богов: высшего мира – Макука¹⁶, и бога низшего мира – Кукама. Имена этих богов соотносятся по принципу палиндромии (перевер-

¹⁶ В вымышленном имени бога Макука у Нарезного в барочном ключе соединяются «высокий» план (Ж. Дюмезиль упоминает небесного Марсуга у осетин [12. С. 106]) и «низкий» игровой план прозвища (П. Михед делает предположение, что имена богов у Нарезного «по своему происхождению они, вероятно, связаны с детской считалкой, начальные слова которой: “Куку, мак, отдавай свой кулак”. При этом участвующие в игре касаются верха и низа кулака второго играющего» [17. С. 46]).

нутого тождества)¹⁷. Кайтук на протяжении романа, то достигая благополучия, то низвергаясь в несчастье, постоянно обращается к этим богам, которые, по его мнению, «борются» между собой за его судьбу¹⁸. В этом контексте в романе не только «родные» для героя языческие образы, но случайные реалии магометанства несут отпечаток метафор человеческого удела, важного для барокко вопроса судьбы в ее соотношении с индивидуальной волей¹⁹.

Реально-историческая пороговость национальной жизни Кавказа, присоединяемого к России, сублимирована в герое как «внутренний сюжет»²⁰. Контекст создания романа – Кавказ на пороге мировой политики. Выбор героя и его поиск корреспондируют с выбором нации. В образе «горских князей», и в том, что герой является повествователем, скрывается внутренняя связь автора с изображаемым, что предполагает личностную сублимацию национально-политической темы: национальное – не только объект, тема и пр., но как сокрытое личное, в его неразделенной двойственности «своего» и «чужого». На авторскую позицию Нарезного влияет то, что как непосредственный участник событий, инициирующих роман, в отношении его «материала» и «контекста» он – представитель империи, но наряду с этим – представитель Украины, в социальном ключе – исполнитель воли империи к местным народностям, и в то же

¹⁷ Все, указывавшие на этот факт (В.Ф. Переверзев, В.А. Комбай, П.В. Михед), не интерпретировали его в контексте барочного соответствия «верха» и «низа» в сюжете «Черного года».

¹⁸ Имена богов «Макук» и «Кукам» не случайно имеют звуковую переключку с именем князя Кайтука, постоянно обращающегося к своим богам, которые тем самым становятся аналогичны античным «гениям» или «демонам» и маркируют двойственность натуры человека: «В мусульманской традиции считается, что у каждого человека имеется “свой” шайтан <...> В противовес шайтану человеку придан и “свой” ангел, побуждающий его творить добро» [18. Т. 2. С. 186].

¹⁹ Например, автор дает такое пояснение: «Согласно укоренившейся традиции в рай ведет мост Сираг, тонкий как волос, острый, как меч. Под мостом – ад. Праведники свободно идут по мосту, грешники падают в пламя геенны» [9. Т. 6. С. 186].

²⁰ Известный исследователь барокко считает: «...возможность зашифровать в романе события совсем недавнего прошлого, совмещая их с событиями совсем иных эпох, укоренена в самом мышлении истории, как запечатлевается оно в барочном романе» [19. С. 122].

время «бедный чиновник», «маленький человек». Все эти установки оказываются противоположны и в своем соединении противоречивы: одна дает взгляд сверху, другая изнутри.

В парадоксальное (или обратное) соотнесение с этим вступает герой, который пытается найти себя. Ценности им выстраиваются «с нуля» (как, впрочем, свойственно «воспитательному» метароману Нарезного). Герой – как личность, но и как «государь», т.е. олицетворение своего национального пространства, – испытывает дефицит себя как суверенно культурного *места*, переживает момент самоотчуждения; и в барочном ключе это ведет к самоутверждению через «другое» (барочное самоотчуждение «я» в навязываемых судьбой ролях). В связи с похождениями главного героя расширяется пространство и, соответственно, обогащаются этнографические характеристики. Действие начинается на Кавказе, затем в связи с изгнанием героя переносится в области предкавказские (равнинные), обрисованные Нарезным как «Восток» (Астраханское ханство, мусульманство и пр.). Здесь используются уже конкретные названия: Кабарда, Кизляр – Моздок – Астрахань. Это мир истории (пространство показано в своей временной проекции), но наряду с этим каждый романский топос репрезентирует «свое» время по принципу симультанной декорации: каждый топос – сцена, показывающая определенную ступень характера мира.

На первом этапе сюжета Кайтук в управлении своим маленьким «государством» осваивает инсигнии как предметы и знаки через увенчания, битье, тумаки. Венчает дуприродность конфликта реально-предметного и знакового – учрежденный Кайтуком «Орден нагайки». Второй этап, связанный со странствием изгнанного Кайтука, начинается с натурализма «голого человека»; акцентируется телесное начало (поэтому усиливается эротизм), темы ритуального, жертвенного. На третьем этапе Кайтук со своими сотоварищами проходит театр социальных ролей. А на четвертом этапе сюжета объектом изображения становится империя – Астраханское ханство, как «другое» по отношению к маленькой вотчине Кайтука, но и как зеркальное «свое».

Учрежденный Кайтуком «Орден нагайки» и странный дворец хана Самсутдина представляют собой вариант «образа-текста», с помощью которого его «хозяин» выражает претензии владения миром.

Область большой политики составляет соотношение государства с другими государствами: Кайтукова вотчина и ближайшие его соседи (издалека присылают посла из Тибета Далай лама), а далее – Астраханское и Казанское ханства. И здесь особую роль в отражении парадокса связи вассала и сюзерена выражают социокультурные знаки креативной природы: «Орден нагайки» и номинации дворцов астраханского хана Самсутдина по названию столиц других стран. Для барочной репрезентации «колониального текста» значима модель ханского дворца как «текста». Дворец Хана состоит из пяти «дворцов-зданий», каждый из которых (о чем не догадывается поначалу читатель) имеет свое название: 1. Астрахань; 2. Москва; 3. Стамбул; 4. Неаполь; 5. Лондон. Дворец Хана – это своего рода модель или метафора мира.

Я думаю так, – продолжал Хан: – отобедаем в Москве, ибо я давно не ел русских пирогов; после обеда посетим Неаполь и послушаем музыки и пения; – там завернем в Лондон, ибо мне сказали, что кабардинский князь Гирей прислал в подарок пару добрых жеребцов; – вечер проведем в Стамбуле, а на ночь отведите меня в Астрахань [9. Т. 7. С. 89].

Автор специально не сразу объясняет, как может хан преодолеть пространство из Москвы в Лондон или Неаполь. Мнимость возникает от наложения реального пространства (мы воспринимаем названия буквально) и культурно-символического (а также семантически «нулевого» – поскольку перед нами образ-симулякр). «Астрахань», т.е. Астраханское ханство (представленное дворцом Самсутдина) является такой же частью мира, как Московия или Неаполитанское королевство, но через знаковое присвоение этих частей оно репрезентирует себя как целое мира. Части дворца начинают сопологаться по критерию своей объектно-функциональной специализации: «Астрахань» – «арсенал, кладовая и хранилище Верховного Совета»; «Москва» – столовая; «Стамбул» – лень, отдых; «Неаполь» – пение, т.е. искусство; «Лондон» – лошади и конюхи. За исключением «Лондона» каждой части соответствует свой тип красавиц. Этот критерий сужает «государственно-географический» принцип соположения и поэтому сопровождается гротескным усилением искусственности, заложником которой становится сам владелец.

Назир: «...ох мне эта неверная Москва! Как скоро его веление туда заберется, то уже никто, кроме особого приглашенных, не смеет показать и носу. Так де водится у князей и вельмож московских, и их терема столько же непроницаемы, как гаремы турецкие!» [9. Т. 7. С. 91].

При этом возникает уравнивающее соответствие: терема московские – гаремы турецкие – покои астраханского хана. Знаковое начинает довлеть над буквальным, проблематизируя критерий их различия. Игровая инициатива Я в упорядочивании осуществляется в малом (искусственном) масштабе по аналогии с «театром» прециозного романа или рококо²¹. Объект колонизации (т.е. потенциально колонизируемый или зависимый) начинает разыгрывать себя как субъект колонизации, вводя части мира как имена-знаки в пределы своего владения, т. е. осуществляя фиктивную компенсацию своего реального положения подчинения миру как целому. В такой барочной модели, как своего рода «вавилонской башне», осуществляется симультанная декорация пяти дворцов хана Самсутдина.

В систему отношений власти-подчинения у Нарезного включаются важные составляющие: социальное положение, национальная принадлежность, религиозные воззрения. Личность начинает их самовольно использовать как игровые формы самоидентичности. Знаковое моделирование как альтернатива реальному порядку не исключает, в конце концов, столкновения с этим порядком. Награждая князя Мирзабека нагайкой как знаком ордена, представитель Кайтука сам оказывается наказан реальной нагайкой. Кайтук в своей вотчине мнит себя властителем, присваивая сан первосвященника, затем, изгнанный, надеется на помощь «равных» ему князя Гирея или хана Самсутдина, попадая к последнему в качестве слуги или вассала, подобно тому, как Самсутдин оказывается в плену у своего тестя Курмангаля, а тесть – в плену у Самсутдина («ханство» и того и другого, а также родственные узы – знак этого потенциального равенства).

²¹ Аналогию культурно-национальной специализации наложниц астраханского хана в их типе красоты можно увидеть в распределении признаков красоты встречающихся Кайтуку женщин по их национальности (татарки, черкешенки, армянки), когда он попадает в Моздок [9. Т. 6. С. 183].

Герой в своих сюжетных ролевых положениях (от заключения в тюрьму в качестве ложного сантона – до тюрьмы у хана Самсутдина) соприкасается с религиозной практикой, управленческой (общественный функционер); героико-военной. Когда он странствует – им движут интересы политические (вернуть царство) и он – политический изгнанник. Но одновременно он – *никто* (не царь и не личность, а «имитатор» – потенциальный актер). Происходит смена ролей с нулевого положения «голого человека» – до государственного, но эти роли составляют промежуточный слой репрезентации Я, переживающего в них самоотчуждение.

Из плоскости реальных отношений, которые выражает каждая позиция – превосходство, равенство, подчинение – герой в конце концов выталкиваем к осознанию относительности (фиктивности) как реальной (*Vanitas*) так и креативно-знаковой их ценности; через корреляцию «государя» пространству он ходом событий обращается к скрытому «вертикальному» критерию; он проходит «лабиринт» мира от низшего положения (раб) до высшего (господин) и через драматизм невзгод вмещает мир уже как художественный коррелят: образ героя в системе романа коррелирует с каждым его элементом не только фабульно (горизонтально), но и парадигматически-знаково (вертикально).

В названии «Черный год или горские князья» отражается высокая степень анонимности (через множественное число, через географическую привязку). А с другой стороны, князя Кайтука и его визиря Шамагула и военачальника Бектемира неслучайно читатели назвали тремя осетинскими «мушкетерами» за их дружбу, демократически возобладавшую над царедворской иерархией. Испытания героя определяют его единство с другими: в дружбе (Кайтук и его друзья); в любви (Кайтук – Сафира); в осознании участи народа (Кайтук справедливо оценивает грабеж, чинимый воинами над крестьянами при ханских сражениях; а в финале подчиненный ему народ благоденствует как единая семья).

Но, прежде всего, значимо то, что Кавказ становится контрапунктом к этому горизонтальному пространству движения-странствия. В сюжете романа по-барочному эксплицируются повторы мотивов возвышения и падения. Это в контексте «горной» родины героя (по-

вестователем часто повторяется: «у нас на горах») начинает оплотняться в метафору «кремнистого пути» как испытания:

«...сначала объяснения Муллы о близкой моей казни потрясли во внутренности моей то, что не потрясали рыкающие громы и ослепляющие молнии, самовластно правящие вершинами Кавказа с его пропастьями, льдами и снежными долинами» [9. Т. 6. С. 154–155]; «однако теперь был я несравненно в лучшем положении, чем прежде, блуждая по родимым горам своим. – Там за утесами и лесами редко видал я солнце небесное, и должен был или умирать с голоду, или услаждать вкус свой сушенными ястребами. Здесь, напротив...» [9. Т. 6. 166–167].

Слова Бектемира в ответ на уныние Кайтука при виде падающих листьев: «На вершинах Кавказа – были мы в своем лете, ныне настала наша осень; легко станется, что не убежим и от зимы суровой. Но неужели никогда не расцветет для нас весна прелестная? Нет!» [9. Т. 6. 263]; «...в перенесении бедствий, обще на нас устремленных с высоты горней, или из пропасти преисподней» [9. Т. 6. 301].

В романе Нарезного присутствует внутренний метафорический смысл или код, который связан с «горой». «– Увы! отвечал он: – после рокового поражения, постигшего тебя на горах, у нас все пошло под гору» [9. Т. 6. С. 327]. С топосом горы связана «вершина» сюжетного положения героя: первоначально Кайтук волонтаристски присваивает власть и религиозное верховенство. Однако Нарезный обыгрывает и принцип обратного соответствия: вершина власти пробуждает в герое стихию его индивидуалистического и животнотелесного начала (духовный «низ»). «Падение» власти князя сопровождается его спуском с горы, герой попадает в «историческое» горизонтальное пространство, спустившись с гор (как бы упав на землю). И все последующие события, определяющие инициацию «просвещенного властителя», связаны с постепенным внутренним «восхождением» духовного существа героя, его сознания. И пройдя все испытания и достигнув благополучия, князь Кайтук вновь возвращается на «вершину» положения среди своего народа. Тем самым определяется схема «спуска-подъема» сюжета: от дикости через спуск в большой мир – к возвращению в горы с достигнутым знанием мира.

Кавказские горы выражают натуралистический низ примитивных и грубых форм жизни и одновременно «верх» патриархально-

родовой цикличности, так сказать, историческую «девственность» Золотого века как райского безвременья. В этом сказывается «вертикальная» отдаленность этого точечного горного топоса от большого равнинного (исторического) мира, что позволяет Нарезному в финале обратиться к Кавказу как утопии.

В связи с идиллическим поворотом финала контрастно меняются природные реалии горского уклада. В начале романа храм располагался в пещере, а княжеский Совет в каком-то закуте без крыши. В качестве трона использовались покрытые коврами козлы (с которых однажды свалился опьяневший молодой властитель). При неистовом дудении новоявленного первосвященника Кайтука с вершины горы обрушился огромный камень, что потребовало установления нового ритуала поклонения и пр. Естественные факты природной архаики (пещера – храм; козлы – трон; Совет без крыши) в финале превращаются в артефакты. Новая жизнь начинается со строительства, когда в основании крепости Кайтуком закладывается в грязь (низ) камень; а после строительства домов для подданных заканчивается эта тема строительства возведением храмов из цветных камней (где «камень» относится к «верху»). Сакральную акцентировку через «цвет-свет» связи «камня» с виртуальной семьей «гор» задает перед возвратом в горы обращение муфтия Шамагулы к своей астраханской свите, при передаче ее Кайтуку: «Великий Алла, да будет вечная хвала ему! осенил души ваши светом истинного разумения; вы охотно за мною устремились, и теперь видите уже блистающие в различных цветах вершины Кавказские, а посреди себя будущего своего властелина» [9. 7. С. 278]. На основе модели «пирамиды» (которая в сакрально-мифологическом ключе имеет переключки с «горой») сакральная и гуманистическая легитимность власти теперь уже определяется снизу вверх: ходом строительства жизни и тем, что сначала создаются семьи, объединяющие пришлых подданных с местными, магометан с язычниками, а уже после возводится княжеский дворец и играется свадьба Кайтука. Утопия самоорганизации на основе семейных отношений между подданными и властителем (автономность, содружество, интернационализм) исключает идею политической зависимости в теме колониальных отношений. Тема «малой» семьи и большой «семьи» властителя и подданных в финальной идиллии опирается на традиции национально-племенной

связи, выступающей для кавказских народов непрерываемым нравственным авторитетом. «Верность роду и святине домашнего очага – абсолютные ценности для народов Кавказа» [20. С. 87]; «Очень сильные родоплеменные связи на Кавказе сформировали особые братские отношения внутри национальной общности, поддержание которых приобрело культовый характер» [20. С. 88]. Нарезный, связанный с сентиментализмом, подводит под это основание мир бидермайера (житейский круг, семья), как иной срез мира по отношению к индивидуализму и обществу; этот мир нейтрализует (усмиряет) в себе как природно-мифологическое, так и историческое отчуждающее время. За этим проводится ценность покоя народа вдали цивилизации, а образ храма – выражает идею бесконфликтного единства религий²². Соединение «Дома» и мира в финале соответствует установке «кавказского текста» на архетип «рая»: «древнейших представлений о существовании гармоничной вселенной (Эдема-Рая) и высшего Знания (Тайны) мироздания, некогда ассоциировавшихся с условно-географическим Востоком» [22. С. 223].

Можно сказать, что последующая литература о Кавказе создает контекст дополнительной актуализации для различных подтекстов этой темы у Нарезного в «Черном годе» и, в свою очередь, резонирует, так сказать, «задним числом» в этом романе.

Литература

1. *Комбай В.А.* В.Т. Нарезный и его кавказский роман: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1967. 17 с.
2. *Шадури В.* Первый русский роман о Кавказе. Тбилиси: Заря Востока, 1947. 102 с.
3. *Белозерская Н.* Василий Трофимович Нарезный. Историко-литературный очерк. СПб.: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1896. Ч. 2. 297 с.
4. *Багратион-Мухранели И.Л.* Первый русский роман о Кавказе («Черный год, или Горские князья» В.Т. Нарезного) // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 34–37.
5. *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 847 с.

²² Эту тему «кавказского текста» будет развивать последующая литература (например, у А.С. Пушкина: «...стихотворение “Монастырь на Казбеке“ и его заключительное пятистишие воспринимаются как эпилог путешествия на войну и возвращения в мир духовного покоя и воли» [21. С. 13]).

6. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русское слово, 1997. Т. 5. 730 с.
7. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
8. Броневский С. Новейшие географические и исторические сведения о Кавказе. М.: Типография С. Селивановского, 1823. Т. 1. 385 с.
9. Нарезный В.Т. Черный год, или Горские князья // Нарезный В.Т. Романы и повести. 2-е изд.. СПб.: Типография А. Смирдина, 1836. Т. 6. 303 с.; Т. 7. 347 с.
10. Атеней. 1829. Ч. IV.
11. История русского романа: В 2 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 1. 629 с.
12. Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М.: Наука, 1976. 276 с.
13. Кёхэй. Субъекты колониальной репрезентации // Лев Толстой: Сквозь рубежи и межи. Sapporo: Slavic Research Center. Hokkaido University, 2011. С. 167–187.
14. Русская монета. URL: <http://rucoin.ru/catalogue/aleksandr1/6/>
15. Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 3. С. 185–200.
16. Смирнов И.П. Бытие и творчество. СПб.: Канун, 1996. 192 с.
17. Михед П.В. Кризь призму барокко. Киев: Ника-Центр, 2002. 328 с.
18. Мифы народов мира. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. 719 с.
19. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
20. Урюпин И.С. «Кавказский текст» в творчестве М.А. Булгакова // От текста к контексту. 2014. № 1. С. 83–89.
21. Янушкевич А.С. Русская романтическая монтаистика 1810–1830-х гг. как имагологический и компаративистский текст // Имагология и компаративистика 2015. № 2 (4). С. 5–19.
22. Багратион-Мухранели И.Л. Репрезентация Грузии и Кавказа в русской литературе XIX – начала XX века: дис. ...д-ра филол. наук. Тверь, 2015. 365 с.

THE BAROQUE STRATEGY OF REPRESENTING THE “CAUCASIAN TEXT” IN THE NOVEL BY V.T. NAREZHNY *BLACK YEAR, OR THE MOUNTAIN PRINCES*

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2019, 12, pp. 90–112. DOI: 10.17223/24099554/12/5

Nikolay V. Khomuk, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: homuk1@yandex.ru

Keywords: V.T. Narezny, *Black Year*, Caucasus, Caucasian text, Baroque.

V.T. Narezhny's *Black Year, or The Mountain Princes* (1829) was perceived as a social satire and fell out of the imagological context of the Caucasian theme. Narezhny witnessed and participated in the events of Georgia's annexation to Russia, which influenced his novel. It was Narezhny, who switched the political novel of the 18th century to the reality in its familiarly reorganizing intentions. The life of Caucasian peoples is portrayed through a "carnival" culture. *Black Year* is a popular-laughable overture of the Baroque type of Caucasian text. The explication of the historical and cultural concreteness of space allows playing with the real, fictional, and metaphorical, for which Narezhny employs various forms of the "street theatre", Little Russian Nativity plays, the baroque effects of emblemisation, the rococo theatricality and the ideological edification of the Enlightenment theatre. The metaphysical component of the local text makes religious motives important for Narezhny's novel. The real historical "liminality" of the national life in the Caucasus being annexed to Russia is sublimated into the hero as an "internal plot": his choice and search correspond to the choice of Caucasian nationalities on the threshold of world politics. The writer's position is influenced by his direct participation in the events that initiate the novel. He is a representative of the empire with regard to the "material" and "context" of the novel; however, he is a representative of Ukraine. Socially, he is to execute the emperor's will to local peoples, while, on the other hand, he is a "poor official", "little man". These attitudes are opposite and contradictory in their combination, with one giving a view from above, and the other from the inside. The hero, striving for self-identification, paradoxically corresponds to this narrative. As an individual and a "sovereign", personifying his national space, the hero suffers from a deficit of his cultural *place*, experiencing a moment of self-alienation. In the Baroque vein, this leads to self-assertion through the "other" (the Baroque "I" self-estrangement in roles imposed by fate). Narezhny's system of power-subordination includes social status, nationality, and religious views. The person begins to arbitrarily use them as play forms of self-identity. The plot contains a baroque-like explication of repeated motives of rise and fall. In the context of the "mountainous" homeland, it begins to condense into the metaphor of the "stony path" as an ordeal. The novel contains a metaphorical code associated with the "mountains". In the final, the description of the life order fits into cosmological coordinates, and the theme of the "family" of the ruler and subjects is based on the tradition of national-tribal communication, which is a moral authority for the Caucasian peoples.

References

1. Kombay, V.A. (1967) *V.T. Narezhny i ego kavkazskiy roman* [V.T. Narezhny and his Caucasian novel]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tbilisi.
2. Shaduri, V. (1947) *Pervyy russkiy roman o Kavkaze* [The first Russian novel about the Caucasus]. Tbilisi: Zarya Vostoka.
3. Belozerskaya, N. (1896) *Vasiliy Trofimovich Narezhnyy. Istoriko-literaturnyy ocherk* [Vasily Trofimovich Narezhny. Historical and literary essay]. Vol. 2. St. Petersburg: Izdanie L.F. Panteleeva.

4. Bagration-Mukhraneli, I.L. (2012) The First Russian Novel about The Caucasus “Black Year, or The Mountain Princes” by V.T. Narezhny. *Filologiya i kul'tura – Philology and Culture*. 4(30). pp. 34–37. (In Russian).
5. Lotman, Yu.M. (2000) *Pushkin* [Pushkin]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB.
6. Bakhtin, M.M. (1997) *Sobranie sochineniy: v 7 t* [Collected Works: In 7 vols]. Vol. 5. Moscow: Russkoe slovo.
7. Mann, Yu.V. (1987) *Dialektika khudozhestvennogo obraza* [The Dialectic of the Artistic Image]. Moscow: Sovetskii pisatel'.
8. Bronevsky, S. (1823) *Noveyshie geograficheskie i istoricheskie svedeniya o Kavkaze* [Latest geographic and historical information about the Caucasus]. Vol. 1. Moscow: Tipografiya S. Selivanovskogo.
9. Narezhny, V.T. (1836) *Romany i povesti* [Novels and novellas]. Vols 6–7. St. Petersburg: Tipografiya A. Smirdina.
10. *Ateney*. (1829). 4.
11. Bushmin, A.S. et al. (eds) (1962) *Istoriya russkogo romana: V 2 t* [History of the Russian Novel: In 2 vols]. Vol. 1. Moscow; Leningrad: USSR AS.
12. Dumézil, G. (1976) *Osetinskiy epos i mifologiya* [Ossetian Epic and Mythology]. Moscow: Nauka.
13. Kyouhei, N. (2011) Sub'ekty kolonial'noy reprezentatsii [The subjects of colonial representation]. In: Nakamura, T. (ed.) *Lev Tolstoy: Skvoz' rubezhi i mezhi* [Leo Tolstoy: Through the boundaries and interies]. Sapporo: Slavic Research Center. Hokkaido University. pp. 167–187.
14. Rucoin.ru. (n.d.) *Russkaya moneta* [Russian coins]. [Online] Available from: <http://rucoin.ru/catalogue/aleksandr1/6/>
15. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i: V 3 t*. [Selected Articles: In 3 vols]. Vol. 3. Tallinn: Aleksandra. pp. 185–200.
16. Smirnov, I.P. (1996) *Bytie i tvorchestvo* [Being and Creativity]. St. Petersburg: Kanun.
17. Mikhed, P.V. (2002) *Kriz' prizmu baroko* [Through the prism of the Baroque]. Kyiv: Nika-Tsentr.
18. Tokarev. S.A. (ed.) (1992) *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. An Encyclopedia]. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
19. Mikhaylov, A.V. (1997) *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 112–175.
20. Uryupin, I.S. (2014) “Kavkazskiy tekst” v tvorchestve M.A. Bulgakova [“The Caucasian text” in works by M.A. Bulgakov]. *Ot teksta k kontekstu*. 1. pp.83–89.
21. Yanushkevich, A.S. (2015) Mountain art, or the “mountain philosophy” of Russian Romanticism of 1810s – 1830s. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 2(4). pp. 5–19. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/4/1
22. Bagration-Mukhraneli, I.L. (2015) *Reprezentatsiya Gruzii i Kavkaza v russkoy li-terature XIX – nachala XX veka* [Representation of Georgia and the Caucasus in Russian literature of the 19th – early 20th century]. Philology Dr. Diss. Tver.