




ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ LITERARY DIMENSION

DOI 10.22363/2618-897X-2022-19-2-175-192

Научная статья

Последний дагестанский европеец: ностальгический миф в прозе и живописи Халилбека Мусаясула

К.К. Султанов  

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Российская Федерация, 121069, Москва, ул. Поварская, 25а
 sulkaz@inbox.ru

Аннотация. В статье прослеживаются основные вехи творческой биографии прозаика, живописца, графика Халилбека Мусаясула, покинувшего Дагестан в 1920-е годы. Его книга «Страна последних рыцарей» появилась на немецком языке в 1936 г., а до нас дошла с опозданием в шестьдесят три года. Впервые в дагестанской культуре заявила о себе идея художественного синтеза, предполагающая органическое совмещение вербального и изобразительного. Размещенные в тексте три акварели и двадцать шесть графических рисунков создали особую атмосферу взаимоопыления слова и кисти, когда описательность переводилась на язык визуального образа и наоборот. Предпринята попытка проанализировать ценностно-семантическую взаимодополняемость этнокультурной тождественности и чуткости к транскультурным новациям, самобытности и культурных универсалий. В двух заметных в двадцатые годы прошлого столетия романах — «Столовая гора» Ю. Слэзкина и «Улыбка Диониса» К. Гамсахурдиа — запечатлен молодой Халилбек, уже «европеец», как сказано в первом из них. Восток и Запад сошлись в его личности и творчестве в том смысле, что европеизм заявил о себе не в утрате непохожести, а во включенности в диалог надэтнических художественных идей. В то же время рассказ-исповедь, описывающий ритуалы, обычаи, обряды, ориентирован на жизнестойкость традиции как противодействия размыванию культурно-генетического кода. Космос национальной жизни открывается в своей исконной многозначности, совмещающей психоментальный склад и особенности горского этикета с тонко стилизованными мифологическими сюжетами, с ненавязчивым воскрешением архетипов и древних обычаев явно доисламского происхождения. Автор «Страны последних рыцарей» не спешил списывать в архив за-

© Султанов К.К., 2022



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

веты предков и традиционные ценности, продолжая находить в них ядро позитивной идентичности.

Ключевые слова: художественный синтез, традиция, аутентичность, межкультурная коммуникация, исповедальность, восток-запад, генетический код, самоидентификация

История статьи: поступила в редакцию: 04.02.2022; дата принятия к печати 04.04.2022


Конфликт интересов: отсутствует

Для цитирования: Султанов К.К. Последний дагестанский европеец: ностальгический миф в прозе и живописи Халилбека Мусаясула // Полилингвильность и транскультурные практики. 2022. Т. 19. № 2. С. 175—192. DOI 10.22363/2618-897X-2022-19-2-175-192

Research Article

The Last Dagestan European: Nostalgic Myth in Prose and Painting by Khalilbek Musayasul

K.K. Sultanov  

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
25a, st. Povarskaya, Moscow, 121069, Russian Federation
 sulkaz@inbox.ru

Abstract. The article traces the milestones of the creative biography of the novelist, painter, graphic artist Khalilbek Musayasul, who left Dagestan in the twenties of the twentieth century. His book “The Land of the Last Knights” appeared in German in 1936, and reached his father’s house with a delay of sixty-three years. For the first time in Dagestan culture, the idea of artistic synthesis, which presupposes an organic combination of verbal and visual, declared itself. The three watercolors and twenty-six graphic drawings placed in the text created a special atmosphere of mutual pollination of the word and the brush, when the descriptiveness was translated into the language of the visual image and vice versa. An attempt is made to analyze the value-semantic complementarity of ethno-cultural identity and sensitivity to transcultural innovations, identity and cultural universals. Two notable novels in the twenties of the last century — “Table Mountain” by Y. Slezkin and “Smile of Dionysus” by K. Gamsakhurdia — depict a young Khalilbek, already a “European”, as stated in the first of them. The East and the West came together in his personality and creativity in the sense that Europeanism declared itself not in the loss of dissimilarity, but in the inclusion in the dialogue of supra-ethnic artistic ideas. Meditative autobiographical prose has absorbed not only ethno-uniqueness, but also worldview breadth: the mutual attraction of the hearth-house and the image of the world initiated the “elevation of the small”, which does not lose sight of “the whole”, because “he needs the whole, the whole world...” — let us refer to the lecture “The Art of the Novel” by T. Mann, a contemporary and interlocutor of Khalilbek (in the photo of 1927 He sits in a Circassian between T. Mann and F. Rubo). At the same time, the confession story, describing rituals, customs, rituals, is focused on the resilience of tradition as a counteraction to the erosion of the cultural and genetic code. The cosmos of national life opens up in its primordial ambiguity, combining the psychomental warehouse and features of mountain etiquette with finely stylized mythological plots, with an unobtrusive resurrection of archetypes

and ancient customs of clearly pre-Islamic origin. The spiritual founder of the “Land of the Last Knights” was in no hurry to write off the precepts of ancestors and traditional values according to the department of archival memory, continuing to find in them the core of a positive identity.

Key words: artistic synthesis, tradition, authenticity, intercultural communication, confessional, east-west, genetic code, self-identification

Article history: Received: 04.02.2022; Accepted: 04.04.2022

Conflict of interests: none

For citation: Sultanov, K.K. 2022. “The Last Dagestan European: Nostalgic Myth in Prose and Painting by Khalilbek Musayasul”. *Polylinguality and Transcultural Practices*, 19 (2), 175—192. DOI 10.22363/2618-897X-2022-19-2-175-192

В Дагестане движение чаще всего возвышение...
Крыша над крышей — ступени к небу!
Мушка Нагель, стихотворение «Халилу»

Введение

Живописец, график, прозаик, вынужденный в начале двадцатых годов прошлого века покинуть Дагестан, Халилбек Мусаясул не уставал заклинять себя заветной аффирмацией «все равно вернусь на Родину» — именно она стала референсом его произведения «Страна последних рыцарей». Неизменный лейтмотив книги обнаруживался при любом сюжетном повороте: «...неприкосновенной осталась в моем сердце родина, и она как вечность простирается позади меня и передо мной!» В той же сокровенной тональности прозвучал финальный аккорд: «Я не предал ни землю отцов в горах, ни мужчин, ни женщин, ни пастухов с их бесчисленными стадами, ни оружия, ни коней, ни старинные песни, ни древние сказания, ни звуки барабанов и чунгуров!» [1. С. 85].

За песнями и сказаниями, барабанами и чунгурами нетрудно уловить рационально неуловимую субстанцию — то, что мы называем ментальностью или, как предпочитали говорить в эпоху древнегреческой мифологии, психеей, олицетворяющей душу, свободное дыхание, дух народа и человека. Так проникновенно писать о родной земле, казалось бы, можно только при обязательном присутствии дома, но подлинного художника чувство возвращения на родину, к истокам, и причастности к материнской традиции никогда не оставляет — независимо от местожительства.

Халилбек Мусаясул (1897—1949) дважды приезжал на учебу в Королевскую академию изобразительных искусств (сегодня — Мюнхенская академия художеств). Первая поездка в 1913 г. оказалась кратковременной по более чем уважительной причине: началась мировая война, в которой Германия и Россия противостояли друг другу. Второй раз, через восемь лет, он взял билет в один конец по идейным соображениям, мужественно реализуя фундаментальное право человека на свободную жизнь и свободное творчество.

Еще одна знаменательная дата связана со столицей Баварии: именно здесь в 1936 г. увидела свет книга, название которой — «Страна последних рыцарей» —

предопределило постоянство ностальгического мотива в его многогранном творчестве. В акценте на слове «последние», в романтизации прошлого, в окрашенной в идиллические тона архаике угадывалась хрупкость красивой вазы перед ее роковым падением...

Пронзительная в своей исповедальности «повесть о Мире Кавказских гор» прочитывается и как реквием по «потерянному раю» (так названа третья часть), и как духовное завещание человека, который всегда жил и творил навстречу, если так можно сказать, Дагестану, искал успокоение в приближении к нему, повторяя как заклинание одну и ту же мысль: «... вернусь на Родину, даже если мое паломничество будет долгим, может быть, продлится всю мою юность, а, возможно, и всю мою жизнь!» [1]. Или: «Многое я потерял, что-то новое приобрел, но неприкосновенной осталась в моем сердце родина, и она как вечность простирается позади меня и передо мной!» [1].

Обсуждение

Как и почему возникли, стали возможными эта высокая нота безвозвратной утраты, это просветленное и в то же время безмерно трагическое в своей безысходности восприятие родины?

Ничто, казалось бы, не предвещало подобного исхода. Еще до революционных потрясений 1917 г. Халилбек заявил о себе как о яркой творческой личности, если точкой отсчета считать поступление 15-летнего мальчика в Тифлисское художественное училище Общества поощрения изящных искусств. И в дальнейшем удача и успех не отворачивались от него: активное сотрудничество в журналах «Молла Насредин» и «Танг Чолпан» (каждый из тринадцати номеров украшали работы Халилбека), пребывание в составе девятой русской миссии Красного Креста на территории Месопотамии, должность заведующего отделом искусств республиканского Наркомпроса, первая масштабная выставка 22-летнего Халилбека во Владикавказе, где были представлены портреты не только Н. Тарковского, Н. Гощинского, шейха Узун-Гаджи, но и их смертельных классовых врагов — Д. Коркмасова, А. Тахо-Годи, С. Габиева [2]. Само по себе это совмещение несовместимого достаточно выразительно характеризует избранную художником позицию «над схваткой», когда доминирующим становится свободный выбор темы и персонажа, а не угодливая оглядка на ту или иную партийную указку.

Будучи знатоком геральдики, Халилбек мог создавать гербы независимой Горской республики (четырёхчастный щит французской формы), рода Тарковских (двухчастный щит испанской формы) [3. С. 679] и с не меньшим успехом, насколько не смущаясь сменой идеологических ориентиров, мог оформить сцену Темир-Хан-Шурина театра, который в ноябре 1920 г. принял участников Чрезвычайного съезда народов Дагестана и Сталина, по некоторым свидетельствам, отметившего портрет Троцкого кисти Халилбека.

Позднее в «Стране последних рыцарей» Халилбек найдет нужные и точные слова, описывая свое умонастроение, во многом предопределившее решение покинуть родину. После отречения царя от престола кавказскими патриотами овладело предчувствие новой исторической перспективы: «вновь проснулась дре-

мавшая надежда на самостоятельность» и жизнь «наполнилась страстным ожиданием и ощущением внутреннего подъема». Для Халилбека «услышать зов родины и последовать ему ... было одно и то же». По этому зову, участвуя в общем движении «навстречу высокой мечте»¹, он последовал в Анди на съезд горских народов, на котором имамом провозгласили Н. Гоцинского.

Чувство надэтнической солидарности, когда «одна судьба связала... всех вместе воедино», было настолько всепоглощающим и, по словам автора, опьяняющим, что не вызвала сомнения долгожданная реализация «жажды великих дел». С нескрываемой горечью Халилбек пишет об упущенном историческом моменте, о крахе идеала свободы и катастрофическом опыте поражения, о рухнувшей под ударами Деникина и большевиков горской независимости: «Вот так рухнуло все, что мы хотели создать. Старая вековая мечта о независимости наших гор была снова разбита».

Пережитые духовный надлом и потрясение, недвусмысленно отраженные в негативно-оценочной лексике (воздух «становился все более гнетущим и ядовитым» и «дышать им было ...тягостно, унижительно и недостойно»), подвели к краю пропасти, к осмысленному поступку: «...когда Советы приказали мне в 1920 году оформить поезд-люкс, предназначенный для Ленина, картинами побежденного Кавказа, я согласился для видимости, но при первой же возможности решил уехать в Германию» [1].

Через три года после отъезда Халилбека с ним связался А. Тахо-Годи (письмо подписал и близкий друг художника Б. Малачиханов). Любопытны и стилистика документа, и форма «мы» от имени коллективного руководства, и избранная тактика убеждения, и выбор аргументации: тогда еще позволительна была попытка умиротворения классово чуждого элемента, превращения его хотя бы в попутчика пролетарской культуры. Выдерживается тон заинтересованного товарищеского отношения: «...если бы Вы были с нами...», «всецело ощущаем Ваше отсутствие», демонстрируется — в расчете на благодарный отклик адресата — понимание творческого роста художника («Вы совершенствуетесь в искусстве, не отрываясь от родной почвы Дагестана...») и его авторитета как «единственного лица, способного стать в центре художественно-эстетического влияния на массы...». Ненавязчиво, но твердо Халилбека подводили к необходимости политически правильного выбора, закамуфлированного ссылкой на императив «любви к родине»: «Ваша любовь к родине должна бы в ближайшее время вылиться в конкретной форме возвращения в родные горы...» [Цит. по: 4. С. 9].

Ни в «ближайшее время», ни в последующие годы Халилбек не отозвался и избрал «конкретную форму» невозвращения, отстаивая свое право быть другим. Отказавшись приравнять кисть и перо к штыку, он вышел за пределы жесткого идеологического дискурса и не горел желанием вернуться. Те, кто остались, — в том числе инициаторы упомянутого письма Д. Коркмасов, А. Тахо-Годи, Б. Малачиханов — позднее были расстреляны, а Халилбек остался жив, стал первым дагестанцем, получившим европейское художественное образование, провел де-

¹ Цитаты, не снабженные ссылками, приводятся по [1].

сятки персональных выставок по всему миру, написал замечательную книгу, оставил богатейшее художественное наследие, до сих пор не изученное в полной мере.

Стоит добавить, что успешно провалились все попытки обречь его имя и дело на забвение, используя дурно пахнущие идеологические ярлыки, вплоть до обвинений в сотрудничестве с фашистами, хотя все было точно наоборот: Халилбек активно помогал мученикам концентрационных лагерей и в своих дневниках обличал «безумие расовой теории», клеймил фашизм как «позор человечества» и «торжествующую подлость» [Цит. по: 5. С. 33]. Он, конечно же, не был «блудным сыном Дагестана», как поспешно и недальновидно назвал художника Р. Гамзатов в «Моем Дагестане», хотя позднее поэт говорил о «Шамиле в искусстве» и начал посвященную ему поэму. Халилбек покинул отчий дом не в поисках лучшей жизни, а во имя творческого самосохранения, что означало только одно и самое главное: духовно он не покидал и тем более не предавал Родину.

Приемлемой формы интеграции в новое социокультурное пространство он не видел, а роль «призванного и мобилизованного» его явно не устраивала. Да и амплуа борца с режимом и диссидентствующего бунтаря тоже не привлекало. Та и другая позиции были разными сторонами одно и той же несвободы. Политический и культурный догматизм в их советском или антисоветском облики был органически чужд художнику, который был одержим совсем другой целью: «...у меня никогда не было другого тщеславия, кроме как всецело отдаться искусству» [Цит. по: 5. С. 32].

Если художник верен своему призванию и своей духовной интуиции, то он ничто так не оберегает, как свою свободу, и уже по этой причине не может не быть инакомыслящим. Подлинное творчество всегда предполагает свободный, а не кем-то продиктованный выбор как свое необходимое условие и обязательную предпосылку.

Известно, что в телефонном разговоре М. Булгакова со Сталиным прозвучал адресованный писателю вопрос: «Неужели мы вам так надоели?» Исходя из логики творческого поведения дагестанского нонконформиста, можно без натяжки предположить его утвердительный ответ на подобного рода державный вопрос. Не думаю, что Халилбек стоял в тягостном раздумье на развилке двух дорог, одна из которых вела в царство идеологического послушания и воинствующей классовой узости, а другая олицетворяла торжество творческой свободы, мировоззренческой широты и искусства непослушания.

Неуклонная ориентация на приоритет творчества и подлинности, понимание того, что судьба культуры внутренне связана с идеей свободы, не оставляли места для эфемерных иллюзий и прекраснотушных ожиданий. Халилбек как человек творческий мыслил стратегически, а не конъюнктурно, в полной мере осознавая, что у свободы нет альтернативы, что сформулированный А. Пушкиным принцип самоценности творческого начала — «Ты сам свой высший суд» — не имел шансов на выживание в условиях новой политической ситуации.

1921 год — время радикального перелома, серьезного мировоззренческого поворота в жизни не только Халилбека, но и российской интеллигенции в целом (кто-то вспомнит, что именно в этом году зловещим и наглядным символом—

сигналом великого Исхода прозвучало известие о расстреле Н. Гумилёва). По временным параметрам, по характеру сложившихся обстоятельств, по типу мотивации отъезда он вписывается в первую волну российской эмиграции. Помещаю его имя в этот контекст по причине нашего недостаточного внимания к типологии российской эмиграции — не русской, не кавказской, а общероссийской. Типологическое сходство индивидуальных версий несовместимости с режимом, общая этическая доминанта состоявшегося выбора, общее превалирующее умонастроение «мы унесли с собой Россию» и по аналогии «мы унесли с собой Кавказ» — эти и другие содержательные признаки позволяют ставить вопрос о социокультурном типе российского эмигранта, отлученного силой обстоятельств от родины, о едином историко-культурном процессе.

Временной разброс дат рождения представителей первой волны российской эмиграции незначителен: Халилбек на три года младше двух Георгиев — Иванова и Адамовича, на два года старше В. Набокова, на четыре года старше Н. Берберовой и В. Смоленского, на шесть лет старше Б. Поплавского и Г. Газданова. Последний в ноябре 1920 г. отплыл на корабле в Стамбул, через несколько месяцев этот путь повторил Халилбек, но с большими затруднениями, ибо ему пришлось пройти через процедуру интернирования. Дальше дороги расходятся: осетин Газданов оказался в Париже, дагестанский художник — в Мюнхене, который к классическим центрам рассеяния не относился (такowymi были София, Прага, Берлин, Париж), но с этим городом его издавна связывали особые отношения (учеба в местной академии художеств, широкий круг общения, а потом и женитьба на Мелани фон Нагель из знатного баварского рода).

Постоянство и необычайная интенсивность творческих и дружеских контактов выводили Халилбека на мировые культурные перекрестки, ускоряя его формирование как незаурядного мастера. Ему посчастливилось называть своими учителями таких мастеров, как Оскар Шмерлинг, Евгений Лансере, проживший три года после революции в Дагестане, Франц Рубо, автор колоссальной по размерам панорамы «Штурм Ахульго», созданной за семь лет до рождения Халилбека, почетный академик Санкт-Петербургской академии художеств и профессор Мюнхенской академии художеств.

Ладо Гудиашвили, близкий друг еще по раннему тифлисскому периоду, находил стиль Халилбека «очень своеобразным», а его самого «исключительным человеком» [6. С. 5]. В двух заметных в 1920-е гг. романах — «Столовая гора» Ю. Слезкина и «Улыбка Диониса» К. Гамсахурдиа — запечатлен молодой, одержимый творчеством Халилбек, уже «европеец», как сказано в первом из них.

Одним из показательных свидетельств круга общения, в котором вращался дагестанский художник, стала заметка в парижской газете «Дни» о встрече нового, 1925 г. в отеле «Лютеция». В ряду «живых знаменитостей» названо и его имя: «Тут были и Бунин, и Куприн, и Зайцев, и Тэффи, и Цветаева, и Зинаида Гиппиус, и Ходасевич, и Халилбек, и Берберова, и Потемкин...» Видимо, под напором славных имен репортер не мог удержаться от обобщения: «...Россия жива не в границах Русского мира, а в царстве Духа, которое превыше всех границ...» [7. С. 27]. В июле 1934 г. Халилбек написал брату Абдул-Каиру о своем пребывании

«в местечке Дева, напоминающем мне наш родной Дагестан» (Балеарские острова). И продолжал в той же интонации неизменного ностальгического переживания:

Горы и долины с их симпатичными обитателями так вдохновляют меня создавать родные картины: туманное утро, девушки... все это так напоминает мне мое детство, и страшная тоска взяла меня: как бы хотелось домой приехать и вас всех повидать. Я здесь очень много работал, в особенности в области иллюстраций, посвященных нашей родине. К концу этого года должна выйти книга... [8. С. 14].

Через два года «Страна последних рыцарей» была опубликована на немецком языке, а до соотечественников дошла с опозданием в шестьдесят три года в переводе на русский язык С. Гаджиевой, бережно воссоздавшей дух и букву немецкого оригинала [9].

Свободная от назидательного пафоса, от столь популярного в мемуарном жанре авторского нарциссизма, эта книга открывает мир прожитого и пережитого с подкупающей психологической достоверностью. Чувствуется, что для Халилбека возвращение к истокам, к впечатлениям детства и юности — властная и естественная, как дыхание, потребность души. В то же время этот духовный прорыв в «страну последних рыцарей» — не в заповедник экзотики, не в антикварный Дагестан — пронизан глубинной метафизической тоской.

В одном из своих лучших романов «Прощальный вздох мавра» (1995) С. Рушди, британский писатель индийского происхождения и автор скандального романа «Сатанинские стихи», рассуждает о неспособности современного человека удерживать четыре якоря души (место, язык, люди, обычаи). Проза Халилбека — это попытка удержать памятью сердца и ума «свой Дагестан», который присутствует в сознании изгнанника и как некая идеальная величина, соотносимая с нравственным идеалом, и как неопровержимая реальность, локализованная в определенном месте, в родном языке, в родственниках и земляках, в обычаях, этикете, ритуале — во всем том, что можно назвать онтологией национального бытия.

О себе и об эпохе, в которой ему довелось жить, художник говорит с той возможной полнотой и искренностью, за которыми стоит выстраданный и очень личный взгляд на вещи. Чужбина многократно усиливает стремление к тому, что можно назвать ретроспективной идентичностью, когда прошлое актуализируется как непреходящая ценность, а для автора становится важным самочувствие наследника и воспреемника определенной национальной традиции.

О феномене эмигрантского сознания, так или иначе соотнесенного с национальным самосознанием, с идеологией наследования и преемственности, со знанием дела писал Э. Саид, выходец из палестинской семьи, ставший американским интеллектуалом и автором нашумевшей книги «Ориентализм» (1978). В другой своей значительной работе — «Мысли об изгнании» — он вглядывается в анатомию духовного самочувствия изгнанника. Человека, размышляет Э. Саид, обрекают на страдания ставшие реальными утрата «общинного дома» и пребывание «вне сообщества». Далее он пишет о потребности «срочно восстановить свою жизнь из осколков», «заново соткать свое “я” из образов и нитей, искаженных и

оборванных изгнанием», предлагая свое понимание спасительного рецепта: «Воспринимайте свои переживания и впечатления так, словно от них вскоре может не остаться и следа. Что укореняет их в реальности? Какие из них вы хотели бы уберечь в памяти? С какими предпочтете распрощаться? На эти вопросы может ответить только тот, кто обрел независимость и беспристрастность, тот, кому родина мила, но в силу обстоятельств недоступна». И, наконец, такой важный поворот «мыслей об изгнании»: оно не будет таковым, «если нет родины — если изгнанник не считает какую-то землю родной, не любит ее, не ощущает связи с ней; изгнание ни в коей мере не означает, что дом и любовь к дому утрачены, напротив, именно чувство утраты свидетельствует: они для тебя существуют» [Цит. по: 10]. Книга Халилбека стала свидетельством того, что утраченное остается спасительным индикатором существования твоей неутраченной — пока живешь — любви к родной земле.

Повествование выстраивается как стенограмма вхождения детского сознания в мир, духовного повзросления героя. Автор настолько точно выписывает первоначальные импульсы роста души, что читатель как будто держит руку на пульсе самовозрастания личности. С наибольшей выразительностью энергетика самопознания проявляется в том, как страстно будущий художник отстаивал свое «неистребимое желание» рисовать.

Его обвиняли в безбожии, отнимали карандаши, ссылались на религиозный запрет изображать человека и любое живое существо, видя в этом посягательство на привилегию и волю Создателя, напоминали о цветах и орнаментах как единственно возможном объекте художественного внимания. Сакральная культурная традиция предписывала ограничительные берега, сводила изобразительное начало исключительно к орнаментальности. Еретическое «но» Халилбека уже в детские годы заявило о себе как перспективная примета свободного человека и художника: «Но именно люди и животные привлекали меня, так как у них была душа...» [1].

Суть духовного конфликта определяло не только внешнее осуждение дерзкого вызова однозначному предписанию. В глазах ортодоксальных мусульман Халилбек был «закоренелым грешником», но ведь и наедине с собой, со своей «великой и искренней» набожностью он испытывал муки совести. По совету одного из учителей был найден шаткий, но единственно возможный компромисс: «...я проводил по шеям изображенных мною фигур тонкую, невидимую черту, как бы отсекая им головы. Так как они были мертвы и не могли требовать от меня, своего создателя, душу и привлечь меня к ответственности за то, что я, второй Прометей, вмешиваюсь в дела бога».

Еще один знаменательный эпизод в подтверждение интенсивности религиозного переживания, которое подчас оборачивалось неожиданным потрясением неокрепшей юношеской души. Как-то в шкатулке брата Халилбек увидел крестик, что «могло означать только одно! Мохаммад стал христианином!». Самочувствие младшего брата сопоставимо с ужасом лермонтовских черкесов, увидевших «белый крест на ленте полосатой» на теле убитого Измаил-Бея, который из кумира тут же превратился в «джаура проклятого» и «отступника», обреченного на самое страшное наказание: «Пусть, не оплакан, он сгниет бесславно» [1].

Чувственный накал переживания и разочарования буквально раздавил юного мусульманина: «...небеса обрушились на меня, и я потерял почву под ногами. Я дрожал и молился за спасение души бедного, несправедливого, но все еще очень почитаемого брата...» Потом «сбитое с толку сердце смягчилось», как только выяснилось происхождение крестика: в качестве талисмана и знака любви он был подарен брату русской девушкой.

Многочисленным и явно обращенным к себе оказался вывод рассказчика, который открыл для себя какую-то очень важную, доселе неведомую грань жизни: Мохамма «умел находить в своем сердце нужное место для многих, казалось бы, противоречащих друг другу вещей, не ставя при этом на карту связь с Родиной и веру».

Откровение подобного рода действует на человека как духовный толчок, преобразующий мировосприятие, стимулирующий переоценку ценностей в пользу большей раскрепощенности и широты. Прозревающий Халилбек глубже стал понимать и мотивировку переезда в Грозный на учебу: брат «решил взять меня из ограниченного, хотя и совершенного мира наших гор и ввести в далеко несовершенное, но значительное большее окружение».

Естественный максимализм человека, для которого вся вселенная сосредоточена в родном ауле («совершенный мир наших гор») подспудно переосмысливается под давлением или под знаком универсальных ценностей, не посягающих на этнокультурное первородство личности, но неуклонно расширяющих горизонты его понимания и самоопределения.

Когда-то шейх Андал, призывая отца Халилбека воспитать мальчика «верующим сыном родины», предостерегал от возможной главной ошибки: «Не посылай его в Россию, чуждое не должно его коснуться». Суровое наставление шейха позднее откликнулось в решительном нежелании Халилбека учиться в грозненском реальном училище: «...ни за что не хотел ехать к русским, чтобы, в первую очередь, не нарушить клятву, данную отцом шейху Андалу, и не взять на себя еще один грех». Когда отъезд все-таки состоялся по настоянию брата Мохамма, то в восприятии никогда не покидавшего аул ребенка путь в Грозный, не такой уж далекий, разворачивается как «дорога на чужбину», хотя потом наш герой признает, что русская школа оказалась не «страшной и греховной... а скорее приветливой и правильной».

Кто мог тогда предположить, что жизнь со временем откроет перед Халилбеком не символическую, а подлинную в своей невыдуманном трагизме «дорогу на чужбину»? Кому в те годы могло прийти в голову, что именно ему выпадет жребий странника, который оказавшись в сложнейших лабиринтах XX века, познает как никто бездонную глубину ностальгии по Дагестану?

Человек, укорененный в национальной традиции, сохранивший чувство родового корня и за пределами Дагестана, превратился в гражданина мира — прежде всего в культурно-творческом смысле. Халилбек с его жадной самоопределенности не уставал расширять свой художественный кругозор, свободно передвигаясь по миру (Париж, Тегеран, Каир, Нью-Йорк и т.д.). Для него, обреченного судьбой на странствия по миру и, следовательно, на открытие иносациональных культурных миров, чужое переставало быть чуждым, приобретая статус близкого «чужо-

го». Не столько вопреки, сколько благодаря этой культурной открытости Халилбек остался самим собой и верным своей теме. В нем горский традиционалист уживался с рафинированным европейцем. Восток и Запад непротиворечиво, поверх возможного конфронтационного духа, сошлись в сознании, обнаруживая ту взаимодополнительность, которая изначально предопределена единством человеческой природы. Европеизм заявил о себе не в утрате «лица необщего выраженья», т.е. своей непохожести и национально-культурной самобытности, а во включенности в диалог художественных идей, в готовности и способности синтезировать различные культурные импульсы, новые возможности живописного языка.

Судьба и творческие достижения Халилбека подтвердили известную истину: человек — это становление человека, это постоянство духовных усилий, непрерывный путь к самому себе, который предполагает и интеграцию цивилизационных различий.

В своем первом романе «Машенька» В. Набоков писал о путешествии к «восхитительно точной России». Признаки этой восхитительной точности отличают и мусаевский Дагестан. Необходимым условием ее достижения, надежной гарантией этой бережной реконструкции какого-то сокровенного подлинника выступает верность автора Традиции с большой буквы в ее героико-эпической и этической ипостасях — той традиции, которая олицетворяет идею культурного первородства, здорового консерватизма и исторической памяти.

Благодарный летописец мира высокого традиционализма, Халилбек наверняка не согласился бы с позицией «ангажированного» дагестанского поэта, который обращался к Ленину как человек, пораженный синдромом утраченной памяти и не скрывающий своего отречения от корней и предков: «...ты первым пришел и людьми нас назвал». И наверняка не примирился бы с пафосом подобной революционной нивелировки прошлого.

Апология малой родины сказывается прежде всего в нескрываемой поэтизации исконных ценностей национального бытия, в ряду которых чувство земли и очага занимает особое место. Авторский комментарий прослушанной песни о «необыкновенном спасении» Хаджи-Мурата, который бросился со скалы, спасаясь от плена, фиксирует важнейшую точку опоры и отсчета: он «...не считал свое положение безвыходным, так как чувствовал под ногами родную землю». Напомним, что этот сокровенный мотив родной земли возникает в эпилоге повести уже на волне духовного самоотчета, в порыве откровенной самохарактеристики, важного для рассказчика итогового признания: «Я не предал ни землю отцов в горах, ни мужчин, ни женщин, ни пастухов с их бесчисленными стадами, ни оружия, ни коней, ни старинные песни...»

О позитивной силе традиционализма, запечатленной в книге Халилбека, сказано во многих откликах немецкой печати в 1936—1937 гг., подтвердивших его европейский успех (опубликованы в приложении к махачкалинскому изданию 1999 г.). Взгляд со стороны или изнутри немецкой культурной традиции, конечно, прежде всего улавливал эффект бьющей в глаза непохожести («неизвестная нам культура», «незнакомая страна»), но в лучших откликах восторженно-эмоциональная реакция на своеобразие горского мира дополнена пониманием его ос-

новополагающих ценностей. Чаще всего авторы, отмечая талантливо воплощенные в слове героический дух народа, верность рыцарским идеалам, культ женщины, склонялись к эпической трактовке, говорили об эпическом масштабе (рецензия Г. Майера в газете «Франкфуртер цайтунг» от 24 января 1937 г. так и называлась: «Кавказский эпос»).

Образы мужественных горцев, представленных в ореоле впечатляющей героики, побуждали идентифицировать их с мифологическими героями древнегерманских баллад («что-то родственное», по словам одного рецензента), исландских саг, находить сходство с «Песней о Нибелунгах» и подвигами Зигфрида. Один из авторов, покоренный, видимо, «своенравной душой этого горского народа», не устоял перед ее сравнением с «нашей европейской покорностью» явно не в пользу последней.

Почти девять десятилетий отделяют нас от давней рецепции книги, но и сегодня нисколько не потускнела ведущая тональность немецких отзывов и мы можем подтвердить главное: под рукой Халилбека космос национальной жизни открывается в своей исконной многозначности, в своем волнующем многозвучии, в своей эпической широте. Четко выписанные этнокультурные координаты, устойчивые автостереотипы (представления о самих себе), психоментальный склад и поведенческий стиль горцев, особенности этикета, уклада и религиозного мировосприятия предстают у Халилбека в сплаве с тонко стилизованными мифологическими сюжетами и образами, с поэзией ненавязчивого воскрешения архетипов и древних обычаев явно доисламского происхождения.

Выделяются красочно описанные молебны о ниспослании дождя с песнопениями и религиозный ход вокруг аула, праздник первой борозды Оцбай, который «отмечали мои предки еще во времена древних языческих богов». Из глубины веков дошел до юного Халилбека и бублик гигуч как символ прихода весны. Детское восприятие родного аула формировалось в атмосфере мифотворчества и причудливых фантастических представлений. Взаимную обусловленность фантастического и первозданной детской чистоты, высокой наивности ребенка, устами которого глаголет истина, хорошо уловил рецензент «Гамбургской газеты для иностранцев» (от 14 января 1937 г.) Г. Вайт, который назвал текст Халилбека «фантастическим и одновременно очаровательным в своей наивности».

Мальчика окружали «удивительные истории о нартах и джиннах», рассказы о древних богах, «когда еще не было царства единого бога». Не удивительно, что огни вечернего аула воспринимались не иначе как «глаза многоголового аждаха», а трогательное очеловечивание «доброты духа» («еще с дедовских времен в нашем доме обитал домовый») требовало подношения ему хлеба и меда, которые ставили «на один и тот же камень» каждую пятницу. С нескрываемым восторгом, конечно, воспринималась и баллада о легендарном абреке-правдоискателе Хочбаре из Гидатля, который мстительно увлек с собой двух ханских сыновей в предназначенный только для него костер.

Сближая реальность чуда и чудесную реальность, фольклорно-мифологический пласт и эмпирику событий, символические константы национального бытия и автобиографическую фактологию, балансируя на границе реального и идеального, злободневного и вечного, консервативной утопии и жесткой социальной

действительности, Халилбек добивается смысловой многозначности повествования.

Подтверждает это положение и тот факт, что автор предпочитает описывать органику национальной жизни через теплую конкретику художественной детали, через прием одомашнивания остановленных памятных мгновений детства — этих драгоценных кристалликов прошлого. Запоминается выразительно описанный и к тому же зафиксированный в рисунке эпизод проникновения в кладовую юного героя, который погрузил руку в кувшин меда, но вот вытащить уже не мог, пока на его крик не пришла «моя спасительница, моя добрая мама». Свист крыльев вспугнутой куропатки, скрип тяжелых колес арбы, зимний вечер, «насыщенный рассказами о смелых поступках и захватывающих приключениях» — каждая востребованная подробность становится содержательным элементом ретроспективного взгляда.

Если подготовка к охоте на медведя или дикого кабана требует определенного запаса еды, то непременно уточняются его составляющие: сушеная колбаса, хлеб, хинкал, буза, вино. Если тебя преследует раненый медведь, то спасение в бегстве вниз — ни в коем случае вверх! — по горному склону. А вот наступающее после осенних полевых работ и сбора урожая время «гвая» — общего неспешного труда и взаимопомощи — включает в себя не только чесание шерсти и отделение кукурузных зерен от початков: главной становится возможность непринужденных встреч девушек и юношей. Одна из говорящих деталей — кизячный дым из печной трубы сакли — не просто маркируется на языке элегической грусти, но и воспринимается как конкретно-чувственная материализация метафоры «дым отечества»:

...по прошествии стольких лет этот запах кажется мне невыразимо сладким и приятным. Он остался моим самым первым чувственным воспоминанием о Родине. В этом же ряду незамутненных «воспоминаний о Родине» — медресе, которое «отчетливо стоит у меня перед глазами», и духовный наставник муталима (ученика) Мохаммед из Согратля, общение с которым оставляло «впечатление чистоты и святости [1].

Сосредоточенность на нюансах, обертонах, приметах национальной стихии не оставляет впечатления статичной и самодовлеющей локальности, какой-то программной отъединенности. Энергетика этнокультурного контекста перерастает рамки эпической семейной саги или тривиальной манифестации домашней этнографии. Поэтому трудно отделаться от ощущения, что на наших глазах творится динамичный культурный миф, выстраивается определенная культурная модель, отмеченная доминирующими признаками уникальности и неповторимой самобытности, которая не сводится только к магии этнокультурного субстрата.

Вообще в творчестве Халилбека, независимо от его жанровых предпочтений, императив исторической памяти, соотношенный с мучительным становлением национального самосознания, всегда отчетливо артикулируется. О чем бы он ни писал, какие бы темы ни затрагивал как живописец, лейтмотив национальной истории оставался неизменным как квинтэссенция художественного смысла, как стержень авторской рефлексии. Достаточно вспомнить, как любовно и доско-

нально он выписывал геральдическую символику, вникал в тонкости иерархической структуры имамата, усердно реставрируя атрибутику, штандарты эпохи Кавказской войны, знаки отличия сподвижников Шамиля, которому ставил в заслугу объединение горских племен.

Халилбек вряд ли без оговорок принял прозвучавший в упомянутых выше немецких отзывах тезис о «неприступной изоляции» горского мира, о живущем вне истории «оазисе средневековья». Тонус его размышлений и воспоминаний определяет другой вектор — идея живого творчества национальной истории, которая не укладывается в схему романтизации застывшего в горах средневековья и не может быть редуцирована к эффектной, но в данном случае не совсем точной, метафоре средневекового оазиса.

Поистине «бесценным дополнением» [11. С. 22] стали сопровождающие текст три акварели и двадцать шесть графических рисунков — эти двадцать девять композиционно-организующих вех, акцентированных узловых моментов сюжетной динамики, которые перерастают значение обычного иллюстративного ряда, усиливая эмоциональное воздействие слова и информативный потенциал текста.

Впервые в дагестанской культуре новаторски воплощена идея художественного синтеза, в рамках которого графическое изображение становится компонентом текста, а слово вовлекается в пространство живописной конкретизации. Халилбек создал художественный прецедент пограничной эстетики или интегрирующей поэтики, сопрягающей слово и визуализацию образа, когда описательность и фигуративность внутренне рифмуются. Совмещением словесного и образительного планов создается особая атмосфера повествования и открываются выразительные возможности синтетической художественной речи. Связующей остается позиция рассказчика, способного переложить высказывание на язык живописного образа. Подобный изоморфизм оставляет ощущение не только семантической многозначности: двойная оптика усиливает смысловой объем повествования, эффект полифоничности. При этом автор обнаруживает легкость и естественность в живописной инструментровке текста, непринужденную импровизационность в обращении к внелитературному художественному языку.

Отметим и такое немаловажное обстоятельство: зрительные образы, воплотившие возвышенные представления о Дагестане, постепенно, по мере приближения финала, осознания обжигающей достоверности революционного катаклизма и нарастания мотива неизбежного ухода контрастно оттеняют другой, зафиксированный в слове политически злободневный и ожесточившийся Дагестан, в котором художник уже не находил своего места...

Присущее Халилбеку безошибочное чувство меры и эстетической границы предостерегает от безвкусицы провинциального перебора по части незатейливой экзотики и демонстративного этнографизма. Тонко стилизованная орнаментальность никогда не переходит в самодовлеющую декоративность, о чем красноречиво свидетельствуют и живописные работы, особенно та их часть, которая позволяет говорить об открытии образа горянки в мировой живописи.

В ритмико-интонационной организации женских портретов, в самой их фактуре («Мадонна», «Аварка», «Печаль», «Девушка из Дагестана», «Чохинки», «Андийка» и др.) есть то, что можно назвать эффектом магической притягательности,

точнее, волнующей близости какого-то идеального начала. Неоспоримо свойственные искусству Халилбека стилистическое изящество и колористическое мастерство позволяет ему добиваться необычайной выразительности образного решения, утонченной пластики жеста, экспрессивной рельефности характера.

В то же время реалистический, даже — в смысле профессиональных навыков — академически выверенный портрет, одухотворен, изнутри приподнят возвышенностью чувства преклонения перед женщиной, внутренним благородством замысла, таким воссозданием мелодии женской души, когда за лицом проступает еще и Лик. Ощущение некоторой каноничности женского образа, подспудно отсылающее внимательного зрителя к контексту и драматургии иконографического искусства, несколько не влияет на главное — безусловную индивидуализацию характера.

В составе художественных исканий Халилбека знатоки живописи находят переклички и явные отзвуки эстетики восточной миниатюры, классического опыта эпохи Кватроченто (раннее Возрождение), «неоклассицистских тенденций», школы мастеров петербургского художественного объединения «Мир искусства». Близкое и длительное общение с одним из «мироискусников» Е. Лансере, конечно же, не прошло бесследно и не без оснований исследователи вспоминают палитру В. Серова, линию Л. Бакста, выразительные мазки М. Врубеля.

В европейское искусство Халилбек вошел, если вспомнить удачное выражение другого автора, «не снимая бурки» [12. С. 32]. На датированной 1927 г. фотографии, неоднократно опубликованной в печати, он сидит в черкеске между Францом Рубо и Томасом Манном. К этому поистине звездному составу добавьте Людвига, дочь немецкого кайзера, и известного кавказоведа А. Дирра, в мюнхенском доме которого дагестанский художник дружески и равноправно общался со светилами европейской культуры.

Найдутся желающие истолковать такой выбор национального костюма как нарочито демонстративный и потому неуместный жест, слишком подчеркивающий различие и далекий местный колорит. Подобный подход иначе как приблизительным и поверхностным не назовешь. Халилбек оставался индивидуальностью, т.е. самим собой, с той непринужденностью и с тем достоинством, которые вызывали у просвещенной публики не настороженность или этническую предубежденность, а неизменное уважение и, судя по благожелательным лицам на фотографии, дружеское расположение. Черкеска не может и не должна быть помехой для взаимопонимания — таким было и остается отношение свободных людей к свободному человеку и к его праву быть другим независимо от его национальной принадлежности, формы одежды и нося.

И в живописи, и в книге, и, смею предположить, в обыденной жизни Халилбек жил в согласии с самим собой и, согретый на чужбине внутренним светом неутраченной традиции, никогда не проваливался в пустоту усредненности, сохраняя этнокультурную генетику горца и духовную самостоятельность творца. Он мог ходить в европейском костюме, мог в нем появиться и на приеме у А. Дирра, но духовно — в стиле мышления и жизненного поведения, в выборе ценностных ориентаций — не порывал с унаследованной системой ценностей. Если позволить

себе претенциозную красоту, то можно сказать и так: томление по черкеске никогда не покидало его.

«Находясь в гуще европейской художественной жизни, — писал С. Гейбатов, — творчество Х. Мусаева оставалось самобытным» в той степени, которая успешно предостерегала от «влияния революционных концепций западного авангарда». Столь значимую для Халилбека традиционную культуру Дагестана, в которой, как в тигеле, переплавлялись инокультурные влияния, искусствовед оценивает как «сакрально эстетизированный быт, в котором сосуществовали принципы религиозной ортодоксии с культовыми представлениями древности...». Он апеллирует к поучительному творческому поведению представителей неевропейского искусства (грузин Л. Гудиашвили, армяне М. Сарьян, Е. Кочар, иранские, арабские художники), которые, безусловно, заимствовали «сюжетные и технические достижения» авангарда, абстракционизм и др., но «определяли их значение через культурные традиции своих народов» [13. С. 656, 658].

Заключение

Возвращение Халилбека в отечественную культуру сопоставимо с возвращением имама Шамиля в отечественную историю. Тот и другой прошли через такое идеологическое чистилище, через такую изощренную стратегию замалчивания и разрушительного нигилизма, которые, казалось, навсегда гарантировали прочное и безоговорочное забвение. Но история распорядилась по-своему, просеивая через свое сито людские дела, и в очередной раз преподала классический урок: все в подлунном мире в итоге становится на свои места.

Сто лет отделяют годы рождения Шамиля и Халилбека, но в постсоветском общественно-культурном пространстве, в сознании дагестанцев они сошлись как символические фигуры, как хранители какого-то важного камертона, олицетворяя героическое и культурное начала национальной истории. Определяющей стала не только харизматическая притягательность того и другого: их, преодолевших страх и явивших миру мужество свободного выбора, объединяет стоическая преданность кавказским ценностям и возвышенная мысль о традициях и народах, проживающих от Черного до Каспийского моря. Люди такого масштаба нуждаются не в апологии, не в культе, не тем более в оправдании, а в понимании потомками. Ведь давно и хорошо известно, что нет лучшего способа ослабить духовное величие и притяжение «властителя дум», чем канонизировать его как «священную корову», превратить в символ слепой и экзальтированной веры, в забронзовевшего кумира...

Список литературы

1. *Халил-бек Мусаясул*. Страна последних рыцарей. Махачкала: Юпитер, 1999. С. 251.
2. *Мусаев О.К.* Художник Халилбек Мусаясул — видный деятель культуры XX века // XX столетие и исторические судьбы национальных художественных культур: традиции, обретения, освоение. Махачкала: Дагестанский научный центр РАН, 2003. С. 631—635.
3. *Мусаева Н.* Геральдические мотивы в творчестве Халилбека Мусаясул // XX столетие и исторические судьбы национальных художественных культур: традиции, обретения, освоение. Махачкала: Дагестанский научный центр РАН, 2003. С. 679—682.

4. *Коркмасов А.* Имена — в истории, история — в именах // Дагестан. 2005. № 2. С. 9.
5. «Я хотел бы жить в разумном мире». Из дневников Халилбека Мусаева (Мусаясул). 1941—1945 гг. // Советский Дагестан. 1991. № 5. С. 33.
6. *Путерброт Э.* Столь долгое возвращение после долгого отсутствия // Новое дело. 1992. № 37. С. 5.
7. *Мусаев М., Рамазанова Р.* Халилбек Мусаясул дома и за рубежом // Дагестан. 2005. № 4. С. 27.
8. «Лишь Родина неприкосновенна». Переписка двух братьев. Подготовка материала М. Мусаева и Р. Рамазановой // Дагестан. 2005. № 5. С. 14.
9. *Гаджиева С., Мутаева У.* Структурно-семантические особенности повести Халилбека Мусаясула «Страна последних рыцарей» // Семантика языковых единиц разных уровней. 2001. Вып. 8.
10. *Саид Э.* Мысли об изгнании // Иностранная литература. 2003. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/1/mysli-ob-izgnanii.html> (дата обращения 15.02.2022).
11. *Раджабов И., Исхаков И.* Творческое наследие Халилбека Мусаясула в эстетическом воспитании школьников. Махачкала: Дагучпедгиз, 2005.
12. *Мацкевич М.* Сны на чужбине // Эхо Кавказа. 1992. № 1. С. 32.
13. *Гейбатов С.* Творчество Халилбека Мусаева в контексте культур Запада и Востока // XX столетие и исторические судьбы национальных художественных культур: традиции, обретения, освоение. Махачкала: Дагестанский научный центр РАН, 2003. С. 656, 658.

References

1. Musayyasul, Kh. Strana poslednix rytsarei. 1999. Makhachkala: Yupiter publ. Pp. 251. 305 Print. (In Russ.)
2. Musaev, O. 2003. “Khudozhnik Khalilbek Musayyasul vidnyi deyatel’ kul’tury KhKh veka”. In 20 stoletie i istoricheskie sud’by natsional’nykh khudozhestvennykh kul’tur: traditsii, obreteniya, osvoenie. Makhachkala: Dagestanskij nauchnyj centr RAN publ. Pp. 631—635. Print. (In Russ.)
3. Musaeva, N. 2005. “Geral’dicheskie motivy v tvorchestve Khalilbeka Musayyasul”. In 20 stoletie i istoricheskie sud’by natsional’nykh khudozhestvennykh kul’tur: traditsii, obreteniya, osvoenie. Makhachkala: Dagestanskij nauchnyj centr RAN publ. Pp. 679—682. Print. (In Russ.)
4. Korkmasov, A. 2005. Imena — v istorii, istoriya — v imenah // Dagestan. № 2. 2005. P. 9. Print. (In Russ.)
5. “Ya khotel by zhit’ v razumnom mire”. Iz dnevnikov Khalilbeka Musaeva (Musayyasul). 1941—1945 gg. In Sovetskii Dagestan. No 5. 1991. P. 33. Print. (In Russ.)
6. Puterbrot, E. 1992. “Stol’ dolgoe vozvrashchenie posle dolgogo otsutstviya”. Novoe delo 37: 5. Print. (In Russ.)
7. Musaev, M., Ramazanova R. 2005. “Khalilbek Musayyasul doma i za rubezhom”. Dagestan 4: 27. Print. (In Russ.)
8. “Lish’ Rodina neprikosnovenna”. Perepiska dvukh brat’ev. Composed by M. Musaev and R. Ramazanova. 2005. Dagestan 5: 14. Print. (In Russ.)
9. Gadzhieva, S., Mutaeva U. 2001. “Strukturno-semanticheskie osobennosti povesti Khalilbeka Musayyasula ‘Strana poslednix rytsarei’”. In Semantika yazykovykh edinits raznykh urovnei 8. Makhachkala. Print. (In Russ.)
10. Said, E. 2003. “Mysli ob izgnanii”. Inostrannaya literature 1. Web. Access: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/1/mysli-ob-izgnanii.html> (data obrashcheniya 15.02.2022).
11. Radzhabov, I., Iskhakov I. 2005. Tvorcheskoe nasledie Khalilbeka Musayyasula v esteticheskom vospitanii shkol’nikov. Makhachkala: Daguchpedgiz publ. Print. (In Russ.)
12. Matskevich, M. 1992. “Sny na chuzhbine”. Ekho Kavkaza 1: 32. Print. (In Russ.)
13. Geibatov, S. 2003. “Tvorchestvo Khalilbeka Musaeva v kontekste kul’tur Zapada i Vostoka”. In 20 stoletie i istoricheskie sud’by natsional’nykh khudozhestvennykh kul’tur: traditsii, obreteniya, osvoenie. Makhachkala: Dagestanskij nauchnyj centr RAN publ. Pp. 656, 658. Print. (In Russ.)

Сведения об авторе:

Султанов Казбек Камилович — доктор филологических наук, профессор, заведующий Отделом литератур народов Российской Федерации и СНГ Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. E-mail: sulkaz@inbox.ru
ORCID: 0000-0003-4173-2075

Bio Note:

Kazbek Kamilovich Sultanov is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literatures of the Peoples of the Russian Federation and the CIS of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. E-mail: sulkaz@inbox.ru
ORCID: 0000-0003-4173-2075