

Мурнаева Л.И.  
(Пятигорск)

### Архетипы, концепты и символы как вербализованные когнитивные компоненты авторской картины мира (на материале произведений А. Макоева, Ю. Шидова)

Несмотря на то, что когнитивная лингвистика прошла период утверждения как средства познания языка и сознания человека как в отечественном, так и в мировом языкознании, споры вокруг выделения объекта, предмета и методов ее исследования не утихают.

Когнитивная лингвистика - применительно к задачам литературоведения – исследует не мир, а общие и субъективные знания о мире, отображенные в языке этноса и, конкретнее, в идиостиле писателя, принадлежащего данному этносу. А.А. Леонтьев писал: «В основе мировидения и мировосприятия каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов, когнитивных схем. Потому сознание человека всегда этнически обусловлено, видение мира одним народом нельзя простым «перекодированием» перевести на язык другого народа» [5: 16-21]. «Системам этнических констант является той призмой, сквозь которую человек смотрит на мир» [9: 228].

Ключевым в когнитивной лингвистике является понятие *концепт*. Концепт может иметь или не иметь непосредственной связи со словом, то есть возможно толкование концепта через лексическое значение слова или через ментальные образы, которые оно порождает. Концепты оформляются с помощью знаков, которые имеют место в человеческом сознании. Согласно Ю.С. Степанову, «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [16:43]. По мнению Ю.С. Степанова, концепт возникает при столкновении мира культуры и мира индивида, а значит, это определение является самым узким из всех перечисленных, так как автор дает лингвокультурологическое толкование концепта.

Концептуальная система подвержена воздействию на нее внешних культурных и исторических факторов. Она меняется, из нее исчезают исходные представления о мироустройстве. Структура концептов имеет свою историю, свое развитие. Формирование концепта идет параллельно с анализом когнитивной природы слова: осмыслением лексического значения слова, которое в свою очередь связано с определенным набором символов и образов. С изменением форм мышления в разные промежутки истории меняются и концепты. «Концепт является не столько категорией мышления вообще, сколько категорией вербального мышления, категорией вербального мира» [17: 187]. Устное народное творчество, художественная литература – это та база, которая помогает в отборе, анализе и структурировании концептов. Огромная роль в осмыслении мира принадлежит культуре народа, в которой нашли свое отражение этапы развития нации, нравы, обычаи, традиции, мифология и религия. Например, такие выражения, как *золотая рыбка*, *скатерть-самобранка*, *по-щучьему велению*, *Иванушка-дурачок*, *обломовщина*, *маниловщина* – характеризуют русскоязычную языковую картину мира. В состав любого национального языка

входят также и имена мифических героев, реальных объектов материального мира, абстрактные логические понятия, субъективные оценочные категории.

Что касается структуры концепта, то здесь многие ученые (С.Г. Воркачев, И.А. Стернин, Ю.С. Степанов, В.И. Карасик) выделяют три составляющие: «образно-перцептивную, понятийную и ценностную сторону».

М.В. Пименова считает, что концепт состоит из мотивирующих, понятийных, образных, ценностных и символических признаков [14]. В вопросе о классификации концепта, как и в его определении, также нет единого мнения. Нам представляется важной точка зрения А.А. Залевской [2: 36-44], согласно которой все концепты делятся на индивидуальные и национальные.

В.И. Карасик в книге «Иная ментальность» предлагает следующую классификацию концептов:

- Специализированные этнокультурные и социокультурные концепты (отражают особенности культуры); неспециализированные концепты (скрытая культурно-значимая ассоциация); универсальные концепты (не имеют культурной специфики);
- Параметрические (классифицирующие категории: время, качество, скорость) и непараметрические (предметное содержание);
- Универсальные, социоспецифические, этноспецифические и индивидуальные;
- Концепты художественного мышления; концепты культуры; концепты мировоззрения, эмоциональные концепты [3: 9].

Вне зависимости от типов концептов, все они являются структурными звеньями, строительным материалом концептосферы определенного языка. Базовые этноспецифические концепты лежат в основе национальной концептосферы и являются регулятором поведения, служат «каркасом» определенной культуры.

Образование в процессе литературного творчества когнитивных концептов и их устойчивых групп отчетливо демонстрирует, что когниция – сложная категория, имеющая врожденную природу, но постоянно и формирующаяся, и формирующая.

Когниция любой языковой личности, тем более автора художественного текста, связана и с воспринимаемым миром, и с волей человека, который, благодаря своим литературно-художественным когнициям, способен творить «новый мир».

Художественная литература – это образно-философский способ разрешения человеком его проблем через творчество, через познание и созидание. Писатель, создавая произведение, фактически интерпретирует действительность, а читатель же интерпретирует текст, опираясь на свою когнитивную модель освоения реальной действительности. Литература – особый вид искусства, материалом которого служит язык. «Язык — неотъемлемая и важнейшая часть любой национальной культуры, полноценное знакомство с которой обязательно предполагает не только изучение материальной составляющей этой культуры, не только знание ее исторической, географической, экономической и прочих детерминант, но и попытку проникновения в образ мышления нации, попытку взглянуть на мир глазами носителей этой культуры, с их «точки зрения» [4: 78]. В языковой картине мира (ЯКМ) писателя отражаются особенности менталитета данного этноса, национального мировосприятия, национального характера и т. п. ЯКМ включает в себя не только мир объективный, но и все то, что существует только в человеческом сознании (субъективные оценки, эстетические и нравственные категории).

«Северокавказский художественный текст, как и всякий текст, представляет собой когнитивную знаковую систему, составляющую в совокупности национальную картину мира, которая всегда вторична, так как отражает индивидуальную картину мира автора как языковой личности. Содержание и значение, вкладываемые автором в знаковую систему, присущи индивидуально когнитивному восприятию, что подтверждает концептуальный анализ текстов» [1: 13]. Анализ системы концептов того или иного произведения позволяет говорить как об этнокультурных особенностях

идиостиля отдельного писателя, так и об идиолекте северокавказских авторов в целом. «Создание художественного произведения – прежде всего когнитивный процесс, ярко и убедительно демонстрирующий интеграцию индивидуальной мысли в широкие сферы человеческой деятельности, чтение же и оценка литературного текста – еще более сложное интеркогнитивное действие, совершаемое по выявлению его смыслов» [1: 44]. Художественная литература – сложный процесс познания и отражения действительности: «писатель обладает способностью и возможностью «видеть» множество миров и изображать их с помощью «своего» языка, за счет чего создается многомерность смыслов» [1: 52]. Ю. Лотман считал, что художественный текст – «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [8: 252].

Основываясь на данном тезисе, мы рассмотрим повесть черкесского писателя Ю. Шидова «Давай улетим на облаке». В ней можно обнаружить следующие концепты: «встреча», «путь-дорога», «дерево», «река», «церковь» – «мечеть», которые являются важными фабулообразующими элементами повести, помогают раскрыть внутренний мир героев и понять идею произведения. Когнитивно-лингвистический анализ текста повести со всей определенностью показывает, что совокупность концептов «путь», «дерево», «встреча», «вода» представляет собой смыслообразующую матрицу текста, формирует концептуальный смысл и, таким образом, определяет когнитивную структуру произведения. Понимание авторской картины мира выявляется при вычленинии таких бинарных понятий, как *мальчик и старик, память и забвение, добро и зло, война и мир, ислам и православие, земля и небо* – основные концепты, лежащие в основе текста и эксплицитно раскрывающие авторскую когнитивную картину мира. Онтологической платформой авторского идиостиля является осознание бинарной и дуальной природы перечисленных концептов, которые четко выстраиваются по принципам семантической и аксиологической противоположности. Характерно, что все концепты в данном произведении представлены в своих наиболее ярких проявлениях: *старость – молодость, добро-зло, милосердие – жестокость*. Автора не интересуют усредненные, амбивалентные концепты, свойственные современной западной литературе. Художественный мир повести интересен Шидову именно органичным единством и борьбой противоположных, разнонаправленных знаков-векторов, полярные отрицательные и положительные заряды которых помогают создать в произведении малого жанра необходимый уровень сюжетной напряженности. Безусловно, в этом немалую роль играют упомянутые концепты, каждый из которых имеет четкую когнитивную «стоимость» по шкале ЯКМ автора. Это, скорее, уже не просто концепты, но архетипы, закрепленные многовековым жизненным укладом данного этноса.

Известно, что слово-концепт соединяет человеческое бытие и познание, оно может основываться и на архетипе, универсальном символе.

Понятие *архетип* введено К.Г. Юнгом. Под архетипом К.Г. Юнг понимал «*некие структурные схемы, структурные предпосылки образов как концентрированное выражение психической энергии, актуализированное объектом*» [12: 5]. Архетип – первичная схема образов и сюжетов, отраженная, в первую очередь, в мифах. В науке до сих пор не существует единого определения архетипа. «Архетип (греч. *archetypos* – первообраз) – обозначение наиболее общих и фундаментальных изначальных мотивов и образов, имеющих общечеловеческий характер и лежащий в основе любых художественных структур. Архетип, будучи, по сути, не самим образом (или мотивом), но его «схемой», обладает качеством универсальности, сопрягая прошлое и настоящее, всеобщее и частное, свершившееся и *потенциально возможное, что проявляется не только в художественной (от архаического ритуала и мифа до произведений новейшего искусства, в т.ч. литературы), но и в обыденной психической деятельности человека (снах, фантазиях)*» [7: 60]. Энциклопедия «Культурология XX век» определяет архетип

как «своеобразные когнитивные образцы, на которые ориентируется инстинктивное поведение» [15], как «когнитивную структуру, в которой в краткой форме записан родовой опыт». В архетипе сконцентрировано смысловое ядро приобретенного человечеством опыта и ключевые вопросы, постоянно решаемые человеком на протяжении всей его истории. Нам кажется логичным предположить, что архетипы той или иной ЯКМ имеет смысл распределить по уровням известной пирамиды потребностей-приоритетов А. Маслоу. Эти потребности можно разделить на семь основных категорий:

1. (Низший уровень) физиологические потребности: голод, жажда, половое влечение и т. д.
2. Потребность в безопасности: чувство уверенности, избавление от страха и неудач.
3. Потребность в принадлежности и любви.
4. Потребность в уважении: достижение успеха, одобрение, признание.
5. Познавательные потребности: знать, уметь, исследовать.
6. Эстетические потребности: гармония, порядок, красота.
7. (Высший уровень) потребность в самоактуализации: реализация своих целей, способностей, развитие собственной личности.

Если перечисленные потребности являются базовыми для любого этноса любого ареала обитания, то интересно выяснить, какие архетипические концепты, служащие лингвистическим выражением данных ментальных структур, частотны на том или ином уровне у конкретного этноса и конкретного автора, с учетом того, что архетипы дают возможность увидеть «преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом, то есть архетипической памяти, в чем бы она не проявлялась» [18: 23]. Говоря в целом, для всего дискурса современной северокавказской русскоязычной литературы, в том числе и для произведений А. Макоева и Ю. Шидова, характерно использование архетипов-концептов «высокого» (по Маслоу) плана, максимально ярких, значимых для выражения авторской картины мира.

Так, в новелле кабардинского писателя А. Макоева «В пору голых деревьев» главный герой Надир пытается восстановить полуразрушенный отцовский дом и сад. Образ сада имеет архетипическую концептуальную значимость для всей мировой литературы, начиная с библейского Эдема вплоть до «Вишневого сада» Чехова. Макоев по-своему интерпретирует данный концепт, подчеркивая в нем функцию сохранения родовых традиций. На каком же уровне пирамиды Маслоу находится данный концепт в ЯКМ героя повести? Относится ли он к низшим уровням, обеспечивающим чисто физиологическую выживаемость человека? Проследим, как интерпретирует автор образ сада. Нет смысла сносить посаженное и построенное предками, устами своего героя говорит он, только в преемственности поколений реализуется божественная цель человеческого существования, ибо нет иной, более высокой задачи у человека, как сохранение и укрепление традиций рода. То есть образ сада здесь ни в коем случае не следует понимать в его словарном значении как «участок земли, засаженный деревьями, кустами, цветами» [13: 601], то есть в его «физиологическом» предназначении как источнике пропитания. Если речь идет о саде «по-Макоеву», то тут, конечно, чеховский архетипический образ родного «дома-очага-сада». Но опять же не в чисто «физиологическом» понимании дома как приюта, убежища, укрытия. Все это вторично. Сад нужен главному герою в его высшем онтологическом предназначении – как Цель, соответствующая высшему, седьмому уровню потребностей. В этом плане новелла весьма показательна для кавказского менталитета, так как именно на Кавказе особо развиты культ предков и бережное отношение к семейному очагу. Вот как говорит об этом Надир: «Никогда ... не сноси дом отца. Это позволительно сделать его внукам, но сын, следующий за ним в их роде, должен беречь

все, что после отца осталось... Сын ... должен продолжать отцову жизнь и дело его, а не начинать сам все сначала. Опыт всех мужчин рода за прошедшие тысячелетия собран в отце, и сын должен опыт этот в нем расшифровать и дополнять его в течение своей жизни ... Сын может быть спокоен, если по каким-то причинам не смог делом, то хотя бы духом своим постичь задачу отца» [10: 420].

Архетип и концепт тесно связаны с символом, как способом художественного существования этих понятий. В Литературной энциклопедии символ определяется как «универсальная эстетическая категория, раскрывающая через сопоставление, с одной стороны, со смежными категориями художественного образа, с другой – знака и аллегории» [7: 976]. В широком смысле можно сказать, что символ есть образ. Предметный образ и глубинный смысл выступают и структуре символа как два полюса, невысказанные один без другого. В отличие от аллегии смысл символа невозможно дешифровать. По отношению к знаку символ тем содержательнее, чем более он многозначен. Символ-знак – это эмблема. Структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира. Символ древен, как человеческое сознание, но его философско-эстетическое осмысление приходит сравнительно поздно. «Язык, миф, религии, искусство и наука суть «символической формы», посредством которых человек упорядочивает окружающий его хаос» [7: 978]. Символ – предмет или слово, условно выражающее суть какого-либо явления. Символ заключает в себе переносное значение, этим он близок метафоре. Однако такая близость относительна. Метафора – более прямое уподобление одного предмета или явления другому. Символ значительно сложнее по своей структуре и смыслу. Смысл символа *неоднозначен* и его трудно, чаще невозможно раскрыть до конца. Символ заключает в себе некую тайну, намек, позволяющий лишь догадываться о том, что имеется в виду, о чем хотел сказать поэт. Истолкование символа возможно не столько рассудком, сколько интуицией и чувством. Символ есть «такая разновидность иносказания, которая позволяет через предметный или словесный образ передать многозначную жизненно-универсальную идею, не поддающуюся иному, отвлеченно-логическому выражению» [6: 503]. Символы в художественном произведении не столько убеждают в чем-то, сколько эмоционально воздействуют на читателя. С помощью символов автор как бы сдерживает свои чувства и позволяет читателю самому выбрать свое отношение к герою, предмету, явлению. Символы связаны с некой недосказанностью, намеками, таинственностью, загадочностью. Символизм различает два мира: мир вещей и мир идей. Символ становится неким условным знаком, соединяющим эти миры в смысле, им порождаемом. В любом символе есть две стороны — означаемое и означающее. Эта вторая сторона повернута к ирреальному миру. Символ является основным приемом художественной изобразительности для художника, который в окружающей действительности ищет лишь соответствий с потусторонним миром. Для поэтов-мистиков символы – это «ключи *тайн*», это «окна в *вечность*».

Весьма выразительной игрой с символикой романтизма характерен рассказ Амира Макоева «Золотые апельсины». Уже первый абзац повествования наполнен классическими образами: «неведомые дорожки», «мир сновидений и несбывшихся мечтаний», «темный чулан заброшенного дома», «сказочные избушки», «мышинный король», «беззаботные гномы», «величественный океан», «паруса». Когнитивно-лингвистическое толкование данного абзаца позволяет судить о том, что все использованные символы намеренно употреблены Макоевым в иронически сниженном смысле: «паруса потемнели», «мышинный король умер», «океан уменьшился до размера лужицы», «покрылись плесенью карусели и причудливые фигуры резных истуканов». Перед нами деконструкция старой ЯКМ, старой художественной модели, в которой символы соответствовали по своему уровню тем концептам, которые они выражали. В эпоху постмодернизма, которая оказала мощное влияние и на традиционно

ориентированный северокавказский дискурс, происходит абберация устойчивых архетипических символаобразов, замена их коннотативной составляющей. Исторически сложилось, что в малых формах северокавказской русскоязычной литературы упомянутые мифо-романтические клише напрямую заимствованы из классической европейской и русской литератур и не имеют аналогов в местной литературной традиции, которой не известны такие концепты, как "океан", «паруса» (в силу географического положения); "гномы" (в силу этнокультурных традиций). Для жителей Северного Кавказа подобные явления столь же умозрительно нереальны, как бурка и сакля для обитателя улицы Пикадилли.

Целью подобного «коннотативного размена» устойчивых образов сусально-сказочного «фэнтезийного» мира, несомненно, является реализация художественной задачи, решаемой автором в данной новелле – изображение крушения сказочного радостного мира детства и ломка устойчивой картины мира маленького героя новеллы. Высокое и низкое, доброе и жестокое, любовь и ненависть опять сходятся на страницах в вечной борьбе за приоритет называться настоящим, а не выдуманным. С одной стороны, на «платформе добра» находятся такие архетипичные литературные образы, как «дымчатые силуэты вечных странников», среди которых Дон Кихот, Одиссей, Гамлет. «Вот идет старик с опущенной головой, а за ним плетется шут, оба отчего-то измученные. За ними следует толпа людей, над головой одного из них, идущего впереди, что-то странно светится. Появляется беззаботный мужичок в чалме верхом на ослике... Отец поворачивается ко мне: «А-а, все смотришь, с ними в своей жизни ты много раз еще встретишься» [11: 395] Интересно, что автор не расшифровывает эти хрестоматийные символы, не забывая, что он описывает мир глазами маленького мальчика, для которого еще нет устоявшихся определений, четких границ, непоколебимых стереотипов. Наряду с нетленными библейскими образами активно используются простые: "оловянные солдатики", "галеры и фрегаты", которые в детской картине мира равноценны концептам самого высокого порядка. Заметно, что ЯКМ героя рассказа сформирована европейской и русской романтической литературой. Так, в образе «палящие пушки» легко прочитывается цитата из "Сказки о царе Салтане и семи богатырях" А. С. Пушкина.

Гипернасыщенность первой части новеллы указанными образами-символами помогает автору широкими точными мазками создать еще один образ, кумулятивный, инвариантный образ внутреннего мира Вечного Ребенка, детского универсума, восходящего к символическому наднациональному Маленькому Принцу. Дети не имеют расовых и религиозных предрассудков, они чисты сердцем, они видят мир цельным, а не дискретным, поделенным на свои и чужие территории, свои и чужие идеи. Но, к сожалению, мир взрослых могущественнее и эгоистичнее, им нет дела до детских «фантазий и грез», взрослые не могут и не желают видеть мир таким, как он есть, как видят его дети. Взрослые на все наклеивают ярлыки, кстати, также архетипические, которые подменяют собой живое восприятие окружающего. Какие же архетипы служат этой цели, по-Маковееву? Это, прежде всего, ветер, который «стучит ставнями, листает зачем-то страницы разбросанных по полу книг» [11: 397]. Образ брошенной на пол книги, издавна используемый в литературе и кинематографе как символ разрухи и запустения точно описывает опустошение в душе мальчика, которого разлучили с отцом. Абсолютно архетипичен и развернутый «послекарнавальнЫй» образ ночной осенней улицы: «Странник-ветер метет по улицам обрывки афиш, обертки от мороженого, останки флажков и лопнувших парадных шариков. А по ночам слышно, как скорбно он воет в водосточных трубах...» [11: 398]. Праздник закончился, цирк детства уехал, остались лишь пустые обертки, мишура. А было ли детство, задается вопросом автор, не было ли все сном, фантазией, миражом? Но в том и состоит жизнеутверждающий пафос рассказа, что детство героя имело некий материальный артефакт, подтверждающий его реальность – это те самые золотые апельсины, давшие

название произведению. Именно они, в отличие от сказочных гномов и принцесс, «грубо и зримо» замкнули на себя авторскую концептосферу, став сюжетообразующим символом и, в определенном смысле, актантом, цементирующим всю ткань повествования.

Рассмотренные выше примеры дали нам возможность проиллюстрировать тезис о том, что архетипы, концепты и символы являются вербализованными когнитивными компонентами авторской картины мира (на примере произведений А. Макоева и Ю. Шидова), которые помогают автору сохранить и передать следующим поколениям культурно-этнические доминанты, а читателю – дешифровать национально-этнические категории.

### ***Библиографический список***

1. Витковская, Л.В. Когнитивная парадигма «Образа автора» в северокавказской литературе [Текст] / Л.В. Витковская: дис. д-ра филол. Наук. – Пятигорск, 2005. – 351с.
2. Залевская, А.А. Психолингвистический подход к проблеме концепта [Текст] / А.А.Залевская // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Под редак. И.С. Стернина. – Воронеж: ВГУ, 2001, – С. 36-44
3. Карасик, В.И., Прохвачева, О.Г., Зубкова, Я.В., Грабова, Э.В. Иная ментальность [Текст] / В.И.Карасик, О.Г. Прохвачева, Я.В. Грабарова. – М.: Гнозис, 2005. – 352 с.
4. Корнилов, О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов [Текст]/ О.А.Корнилов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ЧеРо, 2003, 349 с.
5. Леонтьев, А.А. Языковое сознание и образ мира [Текст] / А.А.Леонтьев // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М.: Наука,1993. – С.16-21
6. Лермонтовская энциклопедия [Текст]/ Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст]/ Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
8. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь [Текст] / Ю.М. Лотман.– М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
9. Лурье, С.В. Историческая этнология [Текст] / С.В.Лурье. – М.: Аспект-Пресс,1998. – 446 с.
10. Макоев, А. В пору голых деревьев. [Текст] / А. Макоев // Война длиною в жизнь: Сборник рассказов северокавказских писателей. – М.: Фолио, 2007.- 763 с.
11. Макоев, А. Золотые апельсины. [Текст] / А. Макоев // Война длиною в жизнь: Сборник рассказов северокавказских писателей. – М.: Фолио, 2007.- 763 с.
12. Мелитинский, Е.М. О литературных архетипах [Текст]/ Е.М. Мелитинский.– М., 1994. – 136 с.
13. Ожегов, С.И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов: Ок. 57000 слов / Под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М.: Рус.яз., 1986. – 796 с.
14. Пименова, М.В. Концепт сердце: образ, понятие, символ: [монография] [Текст] / М.В.Пименова. – Кемерово: КемГУ.2007. – 500 с. (Серия «Концептуальное исследование». Вып.9).
15. Рудкевич, А.М. Архетип [Текст] // Культурология. XX век: Энциклопедия / Сост. Левит С.Я. – Спб., 1998.Т.1: А-Я.
16. Степанов, Ю.С. Концепт [Текст] / Ю. С. Степанов // Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический Проект», 2004. –992 с.
17. Теркулов, В.И. Поэтоконцепт Разин в творчестве В.Хлебникова [Текст] / Образ мира в зеркале языка: сб. научных статей/ отв. соред. В.В. Колесов, М.В. Пименова, В.И. Теркулов.– М.: Флинта, 2011.– 567 с. (Серия «Концептуальный и лингвальный миры». Вып.1).

18. Чернец, Л.В. Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины [Текст] / ред. Л.В.Чернец. – М., 1999
19. Шидов, Ю. Давай улетим на облаке [Текст] / Ю. Шидов // Цепи снеговых гор: Повести писателей Северного Кавказа. – М.: Фолио, 2009. –735 с.