

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. Г. ИБРАГИМОВА

Д.Ф. Загидуллина

**ТАТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX – нач. XXI в.:
«мягкость» модернизма-авангарда-
постмодернизма
(к постановке проблемы)**

Казань
2020

УДК 821.512.145
ББК 83.3(2=632.3)
3 14

*Печатается решением Ученого совета
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

Рецензенты:

*доктор филологических наук В.Р. Аминева;
кандидат филологических наук Г.М. Хасанова*

Загидуллина Д.Ф.

3 14 Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы) / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 256 с.
ISBN 978-5-93091-320-0

Монография посвящена исследованию эстетической природы классических и неклассических (постнеклассических) парадигм в татарской литературе XX – нач. XXI века. Определяются содержание и объем понятий «модернизм», «авангард», «постмодернизм» «постколониальная литература» применительно к национальному историко-литературному процессу. Автор приходит к заключению, что в татарской культуре процесс формирования новых парадигм происходил не в виде разрыва с традициями, а в форме наслаивания нового – на существующее, привычное, «старое». Такое наслаивание обеспечило «мирное» сосуществование различных художественных систем; взаимосвязь, взаимопроникновение и синтез различных приемов и форм, относящихся к разным художественным парадигмам.

УДК 821.512.145
ББК 83.3(2=632.3)

ISBN 978-5-93091-320-0

© Загидуллина Д.Ф., 2020
© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2020

ВВЕДЕНИЕ

А был ли модернизм в татарской литературе начала XX века? Наблюдался ли авангард (татавангард) в татарской культуре середины XX века? Сформировался ли у нас постмодернизм на рубеже XX–XXI веков? Эти вопросы не потеряли свою актуальность по сей день. Несмотря на отсутствие единства взглядов относительно существования неклассического или постнеклассического типов в татарской культуре, тем не менее, восприятие начала XX века, 1960-х годов или рубежа XX–XXI веков как времени смены художественных парадигм не вызывает сомнений.

Поэтому необходимо, с одной стороны, относительно современной татарской культуры (и многих других постсоветских культур) констатировать смену дискурса и возникновение новой художественной парадигмы на фоне одновременного сосуществования традиционного классического (премодерна), неклассического (модернизма) и постнеклассического (постмодернизма) типов культур. С другой стороны, пришло время осознания того, что в каждом конкретном обществе ситуация формирования и существования этих типов культур характеризуется своими историко-культурными особенностями.

Эту особенность в татарской культуре мы предлагаем обозначить термином «мягкий», так как относительно западного модернизма принято использовать термин «твердый модернизм»¹. Британский ученый причиной твердости называет

¹ Бауман З. Индивидуализированное общество / пер. с англ. – М.: Логос, 2005. – 390 с.

вмешательство центра, власти, иерархии, которое приводит к «разрыву» с традицией в сознании этнического сообщества. В татарской культуре мы априори можем указать на отсутствие такого вмешательства. Имеются и другие причины для мягкости новых художественных парадигм.

Начнем издалека. В теоретической типологии культур принято выделять доклассический, классический (постклассический), неклассический (постнеклассический) типы художественного развития. Во временном отношении *доклассический тип культуры* охватывает древний мир и средневековье. Основными характеристиками данного типа называют целостность восприятия мира; коллективистские ориентации и невыделенность личности; мифологический или религиозный характер мировоззрения; отсутствие историзма.

Современная гуманитарная наука относит время возникновения доклассического типа культуры у предков татар к V–XII векам, называя этот период древнетюркской или общетюркской эпохой. Татарская литература доклассического типа является неотъемлемой частью общетюркской и общемусульманской литературы, она структурируется вокруг оппозиции «Человек – Аллах», невыделенность личности объясняется особой ролью автора-писателя, который воспринимает себя проводником Божественного слова. Поэтому на материале художественных произведений, относящихся к доклассическому типу культуры, сложно выделять проблему общего и особенного в национальном художественном сознании.

Например, знаковое произведение периода Булгарского государства, относящееся к доклассическому типу культуры¹ – романтическая поэма Кул Гали «Сказание о Йусуфе» («Кыйссаи Йосыф», 1233) написана в канонических традициях общетюркской и общемусульманской литературы. Использован коранический сюжет (12-я сура) о Йусуфе, он

¹ Необходимо отметить, что термин «классическая литература» не связан с классическим типом культуры. Классическими называются произведения, считающиеся образцовыми для той или иной эпохи.

дополнен деталями из ряда источников: «Тефсира» Табари (IX в.), поэмы «Йусуф и Зулейха» Фирдоуси, прозаического сочинения Абдаллаха Ансари «Анис ал-мюридин ва шамс ал-маджалис» («Друг мюридов и солнце собраний», XI в.)¹. Структура поэмы также подчинена канону: почти четверть текста поэмы (более 250 четверостиший из 1010) включает в себя обращения к Аллаху и художественное отражение божественной сущности (аз-Зат) и его атрибутов (ас-сифат)²; в прологе поэмы автор восхваляет Бога, Пророка и четырех праведных халифов (Абу Бакра, Умара, Усмана, Гали), последователей Пророка, и воспевает самоотверженность всех мусульман. По ходу развития событий подчеркивается постоянное вмешательство Бога в жизнь героев и события. На материале каждой ситуации утверждается справедливость и мудрость, терпение Аллаха.

Долгое время религиозно-дидактические, суфийские, романтические традиции татарской литературы были подчинены канону. Творчество Махмуда аль-Булгари ас-Сараи (кон. XIII в. – 1360), Кул Шарифа (?–1552), Мухаммадьяра (ок. 1497–1552), Габдерахима Утыз Имяни аль-Булгари (1754–1834) и других поэтов может быть рассмотрено как следование канону, внутри которого проявлялось мастерство писателя.

Формирование же *классической модели культуры* – культуры Нового времени – у татар «запаздывало», и для этого имелись свои причины. Переходный период, начавшийся в XVIII веке, продолжался в татарской литературе более длительное время по сравнению с другими литературами. С одной стороны, историческими границами доклассической эпохи является рубеж XVIII–XIX веков: об этом свидетельствует творчество Г. Утыз-Имяни, в философской мысли – Г. Курсави. С другой,

¹ Хисамов Н. Литература. «Кыйсса-и Йусуф» Кул Гали // История татар с древнейших времен в семи томах. Т. 2: Волжская Булгария и Великая степь. – Казань: РухИЛ, 2006. – С. 583.

² Ислам на европейском Востоке: Энциклопедический словарь. – Казань: Магариф, 2004. – С. 175.

татарская светская просветительская литература появляется только в последней четверти XIX века. Как впервые было указано в трудах Г. Газиза и Г. Рахима, одна эпоха наслаивается на другую, образуя переходное звено, и этот переходной этап оказывается длиною в целый век¹. В татарской культуре этот период в «чистом виде» длился недолго – до начала XX века, однако многие его признаки сохранялись в течение всего XX века. Таким образом, получился не разрыв, а наслаивание нового на традиции. Основное условие формирования новой художественной парадигмы – разрыв с предыдущей традицией – не было выполнено. В основе этого лежали историко-культурные причины. И не только они.

Если европейская и русская классическая культуры ориентировались на воспроизводство античных форм, то тюрко-татарская соотносила себя со своим же доклассическим типом: восточной мусульманской культурой, одновременно интересовалась достижениями русской и европейской культур. Необходимо отметить, что общими чертами и западной, и восточной классической литературы являются абсолютность истины, гуманизм и завершенный, гармоничный характер бытия. «В литературе классического типа всегда присутствует художественный образ Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, переживание, действие концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни»².

Классическому типу культуры свойствен логocентризм, т. е. четкое разделение бытия на добро и зло, хорошее и плохое. Картина мира представляется как поле битвы между ними, и добро (позитивные нравственные ценности) всегда побеждает

¹ *Рахим Г., Газиз Г.* Татар әдәбияты тарихы өчен материаллар жыю юлын-да бер тәжрибә. Беренче жилд. Борынғы дәвер. 1 бүлек. Мәдхәл. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комб., 1924. – Б. 40–41.

² *Лейдерман Н.Л.* Мирозобразы Космоса и Хаоса в русской литературе XX века // Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 1. – М.: Изд. центр «Академия», 2006. – С. 13.

зло, так как истина абсолютна. В татарской классической, или светской просветительской, литературе оппозицией стали две стороны действительности в разных модификациях: новое – старое; просвещение – невежество; счастье – несчастье; живое – мертвое; духовное – материальное; бедность – богатство. По сути, эти оппозиции напоминали религиозную структуру картины мира, так как их противостояние завершалось верой в победу позитивного начала.

В основу классического типа культуры были положены вера в преобразующую силу человеческого разума, стремление возродить идеи справедливого общества, ненависть к любым проявлениям невежества, лицемерия, злости. Это находило понимание и поддержку в татарском общественном сознании периода национального возрождения.

Таким образом, можем констатировать: в татарском обществе стремление к европеизации было неотделимо от желания сохранить восточные традиции, они дополняли и обогащали друг друга. Почти все татарские просветители – выходцы из мусульманского духовного сословия. Поэтому в литературе сохраняется преемственность со средневековой культурой, с восточными традициями. Татарские писатели и поэты неукоснительно следуют культурно-нравственным и художественным принципам Востока, и призывают развиваться именно на этой почве, но по образцу передовых европейских народов. Эта особенность оказала сильное влияние на художественное мышление. Концепция человека, стремящегося изменить жизнь своей нации, избрав путь европеизации, но при этом желающего сохранить этнические историко-культурные традиции, позволяла синтезировать «два крыла» – восточный и западный типы мышления в художественных текстах.

Синтетизм проявлялся во всем: жанровые структуры, создаваемые по примеру европейских и русской литературы, сохраняли традиционные особенности восточных жанров. Например, в литературном процессе эпохи ведущую роль начинает играть проза, формируются жанры романа, повести и

рассказа. Рассказы просветительского толка – своеобразное повествование о необычной ситуации и дидактическое обобщение-назидание от лица рассказчика («Счастье в образовании, или прекрасное время...» («Тəгаллемдə сəгадэт ...», 1897) Г. Исхаки, «Женитьба Салиха-бабая» («Салих бабайның өйләнүе», 1897), «Обучение Джигангира-шакирда в сельском медресе» («Җиһангир шәкертнең авыл мәдрәсәсендә укуы», 1898) Ф. Карими и т. д.) провозглашали могущество разума и просвещения, но создавали картину татарского мира, находящегося на этапе борьбы между новым и старым.

В первом романе Мусы Акъегетзаде «Хисаметдин менла» (1886) главный герой – образованный религиозный деятель Хисаметдин. Поэтизируя этого героя, писатель утверждает такие ценности, как общественно-полезная деятельность, личная свобода человека, просвещение народа, женская эмансипация. Будучи идеалом автора, Хисаметдин выступает примером того, как способности и знания служат нации. Рисуя жизнь и быт своего времени, Акъегетзаде указывает на необходимость сохранения традиционных нравственных законов. Такая бинарность особенно заметна во втором романе – «Тысячи, или Красавица Хадича» («Өлүф, яки Гүзэл кыз Хәдичә», 1887) З. Бигиева, выдвинувшем на первый план социальный мотив – власть денег, и по праву считающемся первым произведением приключенческого (детективного) характера в татарской литературе. Рассказывая о любовных приключениях героев, автор подчеркивает мысль о том, что уход от норм и традиций, принятых в национальном сообществе, приводит к преступным деяниям.

Таким образом, классический тип культуры у татар сформировался на фундаменте тюрко-мусульманской картины мира, которая стала традиционной для последующих типов культур, возникающих в диалоге с ним (отталкиваясь либо используя в ином контексте).

Неклассическим типом культуры принято называть авангардные, модернистские искания, которые у татар характе-

ризуют культуру XX века. Считается, что в мировой культуре неклассический тип складывался в результате пересмотра философских основ и творческих принципов художественной культуры «классического типа» и разрыва с ними. Своеобразной его верификацией принято считать возникновение теории относительности А. Эйнштейна (1905), которая доказывала контекстуальную зависимость любой истины. Вера в абсолютность истины исчезла. «Рубеж XIX–XX вв. был эпохой слома, перехода от классической эстетики Аристотеля, миметического характера изображения к неклассической, антиаристотелевской традиции. Обращение к моделям непрезентативного искусства легло в основу как модернизма, так и авангардизма. Определяющим было влияние Ф. Ницше, теории бессознательного З. Фрейда, эстетической теории Б. Кроче. Смена художественной парадигмы получила международный резонанс»¹.

Формирование модернизма (и постмодернизма) изначально в европейской культуре предоставило возможность рассуждать о нем как о феномене западной культуры, являющемся результатом крушения ее традиций. Соотнесенность с другими (незападными) культурами же объясняется трансформацией этих культур в соответствии с западной моделью.

Обобщенный взгляд на модернизм или постмодернизм в татарской (незападной) культуре выявляет в этих процессах два взаимосвязанных этапа: в период формирования явления ощущается сильное влияние иной культуры (в нашем случае – русской и европейской). Но затем возникает качественный скачок: татарская культура рождает абсолютно новое явление, не идентичное западному модернизму (или постмодернизму), которое воспринимается как явление сугубо национальное. Наше исследование посвящено изучению «секретов» такой трансформации.

¹ Саруханян А.П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. (под ред. Ю.Н. Гирина). Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 23.

Методы и материалы. Теоретико-методологическую основу проводимого исследования составили труды отечественных и зарубежных ученых, разрабатывающих проблему смены типов культур. Главное различие между классическим и неклассическим типами культуры обозначил Н.Л. Лейдерман. По его мнению, возникший на исходе XIX века и получивший название модернистского новый тип культуры рожден глубочайшим разочарованием и сомнением в достижимости мировой гармонии вообще и ориентирован «не на преодоление хаоса космосом, а на поэтизацию и постижение хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия»¹. Он фокусирует внимание на личности, а внешний мир воспринимается как непостижимый хаос, «который возник в результате распада единого направления и возникновения альтернативных вариантов»². По мнению Н.А. Хренова, именно в такие «бифуркационные моменты» происходят творческие вспышки, необходимые для последующего развития культуры.

Между тем, отрицание абсолютности истины приводило и к отрицанию наличия высшего авторитета! Процесс секуляризации, активизация светской культуры пробуждали интерес к философии, стремление к философствованию. То, что раньше воспринималось как аксиома, вдруг превратилось в философскую проблему. И новый тип культуры, который сменил религиозный и просветительский взгляд на бытие, аккумулировал в себе философское содержание, ассоциативность и сложность образа мира.

Из этой особенности вырастает еще один формальный признак, присущий неклассическому типу культуры, который Юрген Хабермас назвал «расколом культуры на специальные

¹ Лейдерман Н.Л. Мирозобразы Космоса и Хаоса в русской литературе XX века // Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 1. – М.: Изд. центр «Академия», 2006. – С. 13.

² Хренов Н.А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Ч. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 18.

дискурсы о проблемах вкуса, истины и справедливости»¹. По сути, немецкий философ отмечает тот факт, что культура модернизма предложила единый образ мира, который вобрал в себя различные, зачастую противоречащие друг другу точки зрения, пришедший на смену монологу и «единственно верному» взгляду на жизнь. В современных энциклопедиях понятие «модернизм» разъясняется именно в данном ключе: «модернизм – неклассический тип философствования, радикально дистанцированный от классического интеллектуальным допущением возможности плюрального моделирования миров и – соответственно – идеей онтологического плюрализма»².

Еще одно свойство, присущее неклассическому типу культуры, было названо Ю. Хабермасом «принципом субъективности». В отличие от самих создателей модернистской культуры (Бодлер и др.), ученый рассматривает данный термин шире. «Исходным пунктом модерна становится актуальность, которая поглощает себя, освобождается от транзитов переходного и новейшего времени, складывавшихся десятилетиями, и конституируется в центре модерна. Актуальному настоящему, современности непозволительно искать самосознание в оппозиции к отвергнутой и преодоленной эпохе, к форме прошлого. Актуальность может конституировать себя только лишь как точка пересечения времени и вечности модерна, однако избавляется не от своей неустойчивости, а от тривиальности (...) Произведение искусства времени модерна стоит под знаком объединения подлинного с эфемерным»³.

Таким образом, мы исходим из того, что инвариантным свойством модернизма выступает описание хаоса. На этой тео-

¹ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Пер. с нем. – М.: Весь мир, 2003. – С. 350.

² Постмодернизм. Энциклопедия. / сост. и научн. редакторы: А.А. Грицано, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 478.

³ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Пер. с нем. – М.: Весь мир, 2003. – С. 12.

ретической базе делается попытка определения национальных особенностей форм описания.

Материалом послужили выявленные и введенные нами в научный оборот модернистские произведения татарских писателей и поэтов первой трети XX века¹ и 1960–1980-х гг., авангард 1960–1980-х гг.² и художественный процесс рубежа XX–XXI веков³.

¹ *Загидуллина Д.Ф.* Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 255 б.

² *Загидуллина Д.Ф.* 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданлары һәм авангард эзләнүләр: монография. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.

³ *Загидуллина Д.Ф.* Современная татарская проза (1986–2016 гг.): основные тенденции историко-литературного процесса: монография. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 246 с.; *Загидуллина Д.Ф.* Татарская поэзия рубежа XX–XXI веков (1986–2015 гг.): эстетические ориентиры и художественные поиски: монография. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 268 с.; *Загидуллина Д.Ф.* Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски: монография. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2018. – 287 с.

1. МОДЕРНИЗМ: ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВЕКА

Формирование модернизма: культурная ситуация.

Формирование модернизма в татарской литературе было связано с борьбой за эстетическое совершенство, «за художественность», на что обращали внимание в свое время и татарские литературоведы¹. Начиная с 1912 г. «законодателем моды» в литературном процессе становится журнал «Аң» («Сознание»), который уделяет особое внимание философским материалам и готовит теоретическую базу для модернистской литературы. И в это же время были выявлены многие особенности культурной ситуации и новых явлений, которые свидетельствуют о возникновении новой парадигмы художественной литературы.

Так, автор статьи «Бытие и философия» (1913) М. Кайбышев (молодой писатель М. Ханафи) заявляет, что пришло время найти новый философский и духовный компас, не ограничиваясь мусульманской философией². Подробно анализируя мусульманскую и христианскую философию в статьях «Хазрати Мухаммед» и «Хазрати Гайса», он стремится изменить отношение общества к считающейся единственно верной религиозной концепции миропонимания (иначе говоря, к гармонии, Космосу!), представив ее, по сути, как одну из многих концепций.

В статье «Женщина – кто она?» (1914)³, проследив эволюцию отношения к женщине в мировой философии,

¹ *Каримов Х. Әдәбиятта үзгәрешләр көтелә // Аң. – 1913. – № 17. – Б. 297–298.*

² *Хәнәфи М. Хәят вә фәлсәфә // Аң. – 1913. – № 11. – Б. 359.*

³ *Хәнәфи М. Хатын – кем? // Аң. – 1914. – № 4. – Б. 80–81.*

культуре на примере произведений М. Метерлинка, Г. Ибсена, Ф.М. Достоевского и др., он разъясняет татарскому читателю преимущества модернистской литературы. Продолжив начатый разговор в статье «Преступление и наказание» (1915), Кайбышев размышляет о проблеме свободы женщины через призму философии Ницше, подчеркивает, что данная проблема – не только социальная, а прежде всего общечеловеческая, философская¹. Философия осознается словно как та грань, которая разделяет традиционную и новую культуры. Вместо мусульманской философии модернизм предлагает вариативность познания и объяснения бытия.

Параллельно в татарском обществе начинается разговор о национальных особенностях новой литературы. Газета «Йолдыз» («Звезда») в 1915 г. публикует статью Н. Думави «Одно суждение», где модернизм (декаданс) называется естественной формой эволюции художественной мысли. Но ставится вопрос: нужен ли он татарскому читателю? Думави обращает внимание на возможность обогащения романтизма и реализма в татарской литературе модернистскими приемами. Однако автор подчеркивает необходимость сохранения национальных традиций (традиций описания Космоса) при выражении нового содержания: национальные идеи, восточную эмоциональность необходимо выразить в национальном стиле, в национальной форме². По его мнению, национальная литература будет интересна другим нациям и станет частью общемировой литературы, только если сумеет сохранить свои особенности. Национальная особенность литературы – в национальной форме. Та же мысль красной нитью проходит через следующую статью Думави – «Одно суждение о философии» (1915), где он предупреждает об угрозе потери самобытности культуры вследствие влияния Запада³. В ответ Дж. Валиди приводит убедительные аргументы в пользу «ориентации на Запад», которую он считает «исторической и социаль-

¹ *Хәнәфи М.* Жиняять һәм жәза // Аң. – 1915. – № 9–10. – Б. 194.

² *Думави Н.* Бер мөлэхазэ // Йолдыз. – 1915. – 14 окт.

³ *Думави Н.* Фэлсәфә хакында «Бер мөлэхазэ» // Йолдыз. – 1915. – 22 окт.

ной неизбежностью», и призывает оппонента не ограничиваться в данном вопросе литературой¹. В ответной статье Н. Думави переносит разговор в сферу литературы, заявляя, что литература романтизма, символизма, модернизма позволяют писателю довести до своего читателя величие духа, фантазии, любви и красоты. Однако он считает, что новые явления должны развиваться на базе национальных традиций. Эти дискуссии указывают на причины синтетизма, «несформированности до конца» «чистого» модернизма: сами писатели и поэты были сторонниками использования новых художественных явлений на уровне приемов, и даже те писатели и поэты, которые апеллировали к необходимости коренной трансформации татарской литературы, подчеркивали при этом важность сохранения «национального фундамента» художественной традиции.

В 1926 году выходит в свет книга Г. Сагди – «История татарской литературы», которая охватывает литературный процесс XIX – начала XX вв. (до 1920-х гг.). В татарской литературе начала XX века ученый выделяет два направления: реализм, в том числе просветительский, и романтизм. По его мнению, символизм в татарской литературе является последним этапом в развитии романтизма, активно проявляется в творчестве Дэрдмента, в гисьянистской поэзии С. Рамиева, его элементы присутствуют в творчестве Ф. Амирхана, Ш. Бабича, Н. Исанбета, Ф. Бурнаша и др. Таким образом, выявляя модернистские явления, Г. Сагди рассматривает их как «продолжение» романтизма, в рамках классического типа культуры.

В монографии «О символизме» (1932) Г. Сагди констатирует: «...символизм называют “новым романтизмом” и “модернизмом”»². Наряду с социальными факторами, ученый отмечает первостепенное значение для зарождения модернизма в татарской литературе влияние восточной и русско-европейских литератур. Исходя из генезиса, ученый разделяет «восточный» и «западный» типы модернизма. Общими для них он считает

¹ *Вэлиди Ж. Шэрыктан – Гарекэ // Аң. – 1916. – № 4. – Б. 69–71.*

² *Сэгьди Г. Символизм турында. – М.:Центриздат, 1932. – Б. 10.*

4 признака: концептуальность (идеологический монизм); мистицизм и пантеизм; индивидуализм; особый стиль, структурирующийся вокруг символа¹.

Сагди стремится выделить устойчивые признаки «восточного» модернизма, заявляет, что таковыми являются суфийская философия и философия гисьянизма, которые испытали сильное влияние персидской культуры. Модернистами в татарской литературе он называет Дэрдменда, С. Рамиева, Н. Думави, М. Кайбышева, после 1917 г. – Х. Такташа, К. Наджми (имажинизм). Сегодняшняя наука о литературе также усматривает сильное влияние восточных традиций на творчество вышеназванных поэтов. Анализируя общеизвестные стихотворения Дэрдменда («Мь», «Корабль», «Не окропил я саван...», «Бытие»), ученый выявляет значение средневековой суфийской поэзии для творчества татарского поэта. Стихотворения Н. Думави, М. Гафури свидетельствуют, по мнению ученого, о том, что суфийская философия стала основой модернистского творчества ряда поэтов. Их последователями он называет В. Джалыла, И. Кияуле, «М», Х. Абушева, Ф. Ибрагимова, Х. Габдуллаева, Г. Сунгати, Б. Мирзанова, Ченакая, «Илгاما» и др.

«Второе крыло» модернизма, по мнению Г. Сагди, складывается под влиянием русской литературы. В пример он приводит творчество С. Рамиева, последователями называет И. Кияуле, Х. Такташа, Ф. Ибрагимова, Бабича, Н. Исанбета, Г. Сунгати и др. В прозе в этом контексте рассматривается творчество М. Ханафи (Кайбышева), Накии, Г. Рахима, Н. Гасрыя, Ф. Амирхана, Г. Губайдуллина. Футуризм и имажинизм исследуются на примере творчества К. Наджми, Х. Туфана.

Таким образом, Г. Сагди определяет такую особенность модернизма в татарской литературе, как тесная связь с романтизмом. Ученый объясняет отсутствие «чистоты модернизма» влиянием философии и поэтики восточной литературы.

Кроме того, современная научная мысль рассматривает «несформированность до конца» художественных явлений ре-

¹ *Сэгъди Г.* Символизм турынды. – М.:Центриздат, 1932. – Б. 41.

результатом ритмико-хронологических несовпадений в мировом историко-литературном процессе, когда сходные явления и процессы, их историческая типология в разных национальных литературах размещаются на разных хронологических уровнях: «...во-первых, в творчестве многих представителей татарской литературы этого периода обнаружили черты различных литературно-эстетических позиций, во-вторых, творчество отдельных представителей татарской литературы приобрело достаточно сложный, противоречивый характер, и, в третьих, некоторые течения не получили в татарской литературе отдельного, обособленного развития, а дали о себе знать как составные части или как дополнение особенности других течений»¹. Это означает, что социокультурные факторы, не позволившие художественной литературе развиваться «в ногу» с мировым литературным процессом, сыграли первостепенную роль в качественном состоянии национального искусства.

Модернистские эксперименты. Модернистские поиски в татарской литературе начала XX века начинаются с трансформации идейных ориентиров: место просветительских или этических установок все больше стала занимать новая социально-философская концепция, которая имела два источника: национальную идею и общечеловеческую направленность.

При этом, если в литературах Запада, а также многих народов Востока подобные эксперименты начинались с отказа от просветительской парадигмы в пользу романтической, у татар просветительская литература стала базой для становления романтизма. Это объясняется несколькими причинами. Сформировавшаяся сравнительно поздно, только во второй половине XIX века, в период становления национального самосознания народа, татарская светская просветительская литература на первый план выдвинула необходимость преобразования конкретного национального общества. По времени движение просветительства совпало с процессом секуляризации, поэтому наблюдаются резкие перемены

¹ Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе начала XX века: дис. ... д-ра филол. наук. – Казань, 1998. – С. 4.

в сторону европеизации жанровых и стилевых структур. В целом в татарской просветительской литературе преобладал утверждающий пафос, мотивированность стремлений и поступков героев, доминировали мотивы взаимосвязанности нравственного совершенства и просвещенности, важности роли семьи в деле реформы общества, освобождения женщины от семейного и духовного гнета и т. д. Эти особенности не противоречили, а были созвучны стремлениям молодой татарской интеллигенции, вышедшей на литературную арену в начале XX в. Исследования последних лет доказывают, что просветительская парадигма играла значительную роль в татарской литературе вплоть до 1917 года, и сохраняла значение в национальной культуре всего XX века. Таким образом, модернизм в татарской литературе начала XX века был ориентирован на озвучивание национальной идеи на фоне (и с учетом) общечеловеческого культурного развития!

Именно поэтому татарская литература не смогла или не захотела полностью освободиться от **синкретизма** в широком смысле, как явления, обозначающего изначальную слитность различных видов культурного творчества, свойственную ранним стадиям его развития. Английский просветитель Дж. Браун, обосновавший в 1763 году идею синкретизма в истории культуры, полагал, что это явление обладало большой силой этического воздействия на народ, в то время как разделение искусства на обособленные виды ослабило его общественное значение. Другой просветитель – Д. Дидро ратовал за создание на примере синкретизма – нового искусства, которое обладало бы теми же эмоциональными установками, как и во времена взаимосвязанности с религиозно-магическим обрядом¹.

Мы не беремся утверждать, что синкретизм в татарской литературе начала XX века был специально вызван культурным сценарием, придуманным представителями татарской творческой интеллигенции. Но необходимо указать на то, что для татарского общества это было «пограничным этапом» – временем

¹ Гусев В.Е. Синкретизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 987.

смены идейных ориентиров в обществе; поиска ответов на вопрос, что такое бытие и где место человека в нем; определения сути нравственной цельности личности.

В исламе, как и в других религиях, смысл жизни воплотился в формулу достижения совершенства ради познания Бога. Начало процесса секуляризации в татарском обществе совпало с движением просветительства, в котором в качестве смысла предлагались идеи прогресса. Однако к началу XX века наступил период, когда бесконечная вера в разум перестала удовлетворять всех. «Смысл исчез», и в новой татарской литературе начались поиски его в «пограничной ситуации», в которой человек и мог понять, что он есть, и отыскать неуловимый смысл, ускользающий в обыденной жизни, в условиях существования человека в мире без Бога, среди иррациональности и абсурда, в состоянии страха и тревоги («Среди фиалок» («Миләүшәләр арасында», 1915) Г. Рахима, «В поисках попутчика» («Юлдаш эзләгәндә», 1916) Г. Газиза, «Откуда? Куда?» («Кайдан? Кайда?»), 1916) М. Ханафи и др.). Таких произведений немного, однако именно в них ярче всего проявляется как процесс секуляризации, так и разрушения традиционной мусульманской картины мира. Интересно и то, что авторы этих произведений – мусульмане, осознавшие необходимость выразить свое мнение по поводу возникающих в татарском обществе новых тенденций. Этой идейно-творческой установкой обусловлена художественно-содержательная специфика перечисленных произведений, в которых структурообразующую функцию выполняют дискуссия, спор, столкновение противоположных точек зрения. Синкретичные по форме, они являются философскими трактатами, изложенными художественными средствами.

Опубликованный в 1915 году в журнале «Аң» философский рассказ (или трактат) «Среди фиалок» («Миләүшәләр арасында») **Гали Рахима (Мухаметгали Мухаметшакировича Габдурахимова)** задуман как разговор двух друзей о любви. В основе сюжета – история любви Рашида к жене брата – Зулейхе. Имя женщины ассоциируется с главной героиней произведения Кул

Гали. Кроме того, автор подчеркивает, что полное имя Рашида – Гарун ар-Рашид. Имя арабского халифа (786–809) из «Тысячи и одной ночи», имеющего прозвище «справедливый», уводит читателя к средневековому жанру сказок, в конце которой слушателя всегда ждал сокрытый смысл, вывод, мудрость. По жанру «Тысяча и одна ночь» – городская новелла («кыйсса») с любовной интригой. Рассказ Г. Рахима написан как стилизация под средневековый жанр «кыйсса», что стало характерной чертой татарской литературы начала XX века. Известные произведения: «Сенной базар, или Новый Кисекбаш» («Печән базары, яки Яңа Кисекбаш», 1908) Г. Тукая, «Дочь хана» («Хан кызы», 1908) Ш. Мухамедова, «Адам и Иблис» («Адәм белән Иблис», 1910) М. Гафури, «Газазил» (1916) Ш. Бабича и др. – являются пародией на канонические восточные жанры. Однако в них хаос изображенного события в конце произведения приводится в состояние спокойствия и гармонии. Так, в поэме Г. Тукая развязка сюжета – чудесное спасение всех потерпевших – возвращает в привычное спокойное русло возникший в результате деяний Дива хаос изображенного мира, а отношение автора к изображенному («посмеялся над состоянием национального общества, стало легче, и продолжаю жить дальше») гармонизирует идейный мир произведения.

Сюжет рассказа Г. Рахима прост, скорее даже, он отсутствует. Ретроспективно сообщается, что дружба между Рашидом и повествователем началась в годы учебы в Казани. Через несколько лет после окончания учебы, они встречаются весной на берегу озера Кабан. Их разговор и представляет всю содержательную сторону произведения. Эпиграф из Г.Тукая («Если всмотреться, есть, наверное, поэтичность в озере») и пространно, детально описанная картина озера и окружающих его домов, которая заметно выделяется в структуре текста и заставляет искать скрытые смыслы, создают образ закованного в кандалы богатыря и стоящих рядом с ним людей. Нетрадиционная для татарской литературы картина намекает на жизнь человека среди ненавидящей его толпы. Время года – весна – в общем кон-

тексте татарской литературы начала XX века приобретает символическое значение: это время перемен в татарском обществе и пробуждения национального самосознания.

Философская концепция рассказа строится на основе диалога двух противоположных позиций. На это указывают и психологические характеристики, данные повествователем себе («был материалистом») и своему другу («шагырь табигатле, хыялпәрәст, идеалист»¹). Рассказывая о своей любви к жене брата, Рашид подчеркивает, что это – духовная, платоническая любовь, и она не требует ничего взамен. Объясняя свои чувства, Рашид сравнивает влюбленности, которые он переживал раньше, с любовью к фиалкам – ведь их бесконечное множество на берегу озера; а настоящую единственную любовь – с любовью к розе. Использование суфийского символа розы, обозначающего любовь ко Всевышнему, создает определенные ассоциации, в результате любовь к Богу и платоническая любовь к женщине воспринимаются явлениями одного ряда. И то, и другое дает возможность почувствовать себя счастливым: «среди ненавистной толпы» любой может найти ту единственную или обрести любовь к Богу. Рассказчик, стоящий на материалистических позициях, призывает ограничиться земной любовью. Он напоминает, что божественная любовь – удел фантазии человека, в состоянии экзистенции человек понимает иллюзорность своей веры в такую любовь.

Конкретно-историческое содержание рассказа также вытекает из этой концепции. В «моменты пробуждения» национального самосознания человек может оказаться в одиночестве, в отверженном состоянии. Но вера в достижимость своей цели, вера в свой идеал, как любовь к розе, способна дать силы для противостояния, для сокрушения кандалов. Так Г. Рахим показывает, что великая любовь и вера смогут дать человеку надежду в беспросветной жизни, где человек одинок и окружен враждебными людьми. В то же время он напоминает, что это

¹ Рахим Г. Миләүшәләр арасында // Аң. – 1915. – № 7. – Б. 136.

чувство – иллюзия, не подкрепленная ничем. Подобная параллель подчеркивает, что для человека важно не существование потусторонней силы, а вера в Нее. Но и в конце рассказа диалог остается открытым: есть своя «правда» у Рашида, но она есть и у рассказчика. Автор не подводит своего читателя к какому-то одному умозаключению. Состоявшийся разговор приводит и Рашида, и его друга-повествователя, и даже читателя-мусульманина в замешательство, в состояние хаоса.

Рассказ (по сути, философский трактат) «В поисках попутчика» («Юлдаш эзлэгэндә», 1916) **Г. Газиза (Газиза Салиховича Губайдуллина)** продолжает разговор, начавшийся на страницах журнала. Герой – «потерявший Бога Ильяс» (югалган Аллалы Ильяс) – также находится в поиске экзистенциальных основ бытия. Но в чем причина его беспокойства, бозни, ощущения трагичности бытия?

В самом начале пути он решил, что «каждый должен найти свой ответ на этот сложный вопрос». Он обратился к книгам, трудам известных философов, но пришел к выводу, что именно книги привели его к отказу от Бога. Состояние экзистенции в душе героя объясняется осознанием им неизбежности смерти. «Что будет после смерти? Неужели я исчезну насовсем? Неужели я утону в темноте?» – вот вопросы, которые мучают Ильаса. Смерть представляется ему концом пути, и одинокому человеку страшно пройти его до последней точки. Он считает, что человеку необходимы попутчики – не для ощущения счастья в молодости или спокойствия в старости, а для того, чтобы бесстрашно встретить смертный час.

Отвечая на вопросы о силе любви, поставленные Гали Рахимом, автор показывает, что Ильяс женат, рядом с ним находится любимая жена Зухра (имя также узнаваемо в тюрко-татарской литературе – героиня любовной истории Тахира и Зухры). Но «потерявший Бога герой» считает ее лишь «попутчиком жизни, а не попутчиком вообще».

Далее мысли Ильаса принимают форму молитвы, обращения к кому-то или к чему-то выше него. Он вопрошает: «Где ты,

где ты? Куда ты исчез, тот мягкий отзвук, тот, кто в те далекие времена, когда не удавалось заснуть – дарил сон, когда страшилась смерти – приносил успокоение?»; «Где ты, просочившийся в сердце камня, давший исцеление нашим душам?» («Кая син, кая син? Кая киттең син, әүвәл заманнарда йокламаганда – йокы биргән, үлемнән курыкканда – тынычлык биргән йомшак аһән»; «Кая син, ташлар эченә кереп, безнең рухыбызга дәва биргән мәгъбудә»¹).

Таким образом, для героя Г. Газиза смысл жизни – это вера вообще. Экскурсы в историю тюрко-татар в рассказе показывают, что содержание веры меняется в зависимости от исторического времени. Каждый век формирует свою веру, но она должна быть. Хаос в душах и мыслях своих современников автор объясняет потерей веры.

В следующем номере журнала **М. Ханафи (Мухаметханафи Саитгалиевич Кайбышев)** выступает с трактатом «Откуда? Где?» («Кайдан? Кайда?», 1916). Как и авторы предыдущих произведений, он считает, что все люди несчастны, и описывает три модели поиска смысла жизни. Первый вариант – жизнь Тимура (в переводе с татарского языка – «железный»), который, встретив свою любовь, отказался от нее («Сөю, имеш, богау, сөйгән үзенә ихтыярын югалта»²). Он промышлял «ночными делами», попадал в тюрьму, то богател, то терял все, считая смыслом жизни – силу. Но этот путь не сделал Тимура счастливым – он наложил на себя руки.

Второй герой, Батыр (в переводе – «доблестный, храбрый»), любил жизнь и искал смысл жизни в книгах. Но люди начали использовать его доброту и святость в своих корыстных целях: он умер, не поняв секрета бытия. Письмо Батыра напоминает концепцию Ницше о сверхчеловеке: все стремятся к власти, а жизнь – поле битвы за власть. История Батыра приводит

¹ Газиз Г. Юлдаш эзлэгәндә // Аң. – 1916. – № 18. – Б. 283.

² Хәнәфи М. Кайдан? Кайда? // Аң. – 1916. – № 19–20. – Б. 304.

читателя к заключению, что, живя среди грешных людей, нельзя оставаться святым.

Третий из друзей, рассказчик, сидит в тюрьме и полагает, что нашел смысл бытия. Истина в том, что человек обречен быть одиноким; стремление к богатству, счастью, любви – иллюзия; только осознание бессмысленности жизни дает человеку ощущение свободы. Свобода – в смерти, восклицает он вслед за А. Шопенгауэром. Проблема свободы осмыслена им как выбор человеком одной из бесчисленных возможностей. Каждый человек, подобно героям М. Ханафи, постигает свою сущность в течение всей жизни и несет ответственность за каждое свое действие.

Появление этого необычного художественного явления – трактатов, повторяющих, по сути, клише средневековых этических трактатов, относится к 1916 году. Однако концептуально созвучные им произведения рождались и ранее. Герой рассказа «Постарел!» («Картайдым!», 1909) Ф. Амирхана 29-летний юноша Мустафа, казалось бы, достиг того, к чему стремился, – получил аттестат зрелости и поступил в университет. Но Мустафу гложет тоска, он далек от ощущения счастья, разочарован и неудовлетворен своей жизнью. Причины переживаемого героем острого и мучительного духовного кризиса сложны и многообразны: это и трудности, с которыми он сталкивался на пути к своей цели, и лишения, выпавшие на его долю как на представителя татарского народа, и отсутствие настоящего дела, которому он мог бы себя посвятить, и осознание скоротечности жизни, кратковременности человеческого счастья на земле, и сомнение в безусловности высших духовно-нравственных ценностей и общественных идеалов. Однако самое главное – он достиг всего, во что верил, но не обрел чувства удовлетворения. Поэтому сомнения в правильности поставленных целей равнозначны сомнениям в существовании смысла жизни. Мустафа близок к отчаянию, поэтому он чувствует себя постаревшим и уставшим от жизни: «Кайтарып бирегез миңа шул яшьлек, мөкатдәс яшьлегемне, мин сезгә бөтен уздырган гомеремнең

мәхсулатын бирәм»¹, восклицает герой. «Преждевременная старость души» (состояние хаоса) объясняется и отсылкой к общечеловеческому закону – противостоянию высоких порывов души и безвозвратно уходящей молодости: для этого автор использовал цитату из стихотворения А.С. Пушкина. Читатель, проследив за мыслями и чувствами Мустафы, приходит к заключению, что герой – в состоянии хаоса, в состоянии осознания того, что может не успеть понять смысл.

Тема поиска смысла жизни в татарской литературе начала XX века была взаимосвязана с репрезентацией нового героя – интеллигента и интеллектуала, стремившегося осознать свое место в жизни вообще и в жизнедеятельности татарского общества, в частности. Было заметно, что новый герой воспринимает себя частью национальной общности: сомнения и печали, одолевающие его, также присущи многим. В общей устремленности татарской литературы к возрождению национального самосознания, к развитию татарской культуры по образцу европейской, экзистенциальный компонент дополнялся социальным и национальным содержанием. Поэтому во многих произведениях центральным становился мотив этнической идентификации, а причиной экзистенциального стеснения – состояние татарского общества. В подобных произведениях основным средством выражения философской концепции являлись символы или мифологические образы («Девушка-булгарка Айслу» («Болгар кызы Айсылу», 1910) М. Гафури и др.).

Произведение **М. Гафури (Габдульмаджита Нурганиевича Гафурова)** в этом плане созвучно со знаменитой антиутопией Г. Исхаки «Исчезновение через 200 лет» (1902–1904), в которой символом исчезающей нации становится «последняя из болгар» Сююмбике. Г. Исхаки, предостерегающий о возможном исчезновении через 200 лет, указав на причины катастрофы, оставлял надежду, что при условии изменения мировоззрения людей подобной катастрофы можно избежать. «Где белолицая,

¹ *Әмирхан Ф. Картайдым! // Ф. Әмирхан. Әсәрләр. 4 томда: Т. 1. –Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – Б. 45.*

черноглазая, высокая, длинноволосая девушка–булгарка Айслу?» вопрошает М. Гафури. «Шул көннән бирле кара жир астында...»¹ («С того дня – в черной земле...»). Подобная концовка исключает возможность преодоления хаоса и трагедии.

Вместе с тем, сравнение двух текстов позволяет воочию увидеть еще один признак, связанный с синкретизмом – эклектику. Под этим явлением мы рассматриваем соединение разнородных, внутренне не связанных, скорее всего, несовместимых взглядов, идей, стилей и т. д. Для него характерно игнорирование логических связей и обоснования положений.

По мнению философии, несостоятельная в качестве «приема описания действительности», эклектика иногда «выступает в качестве неизбежного момента в развитии» мировоззрения отдельных этносов, групп людей, особенно «в период формирования теории, концептуальных взглядов, когда осваивается новая проблематика»².

Такая социокультурная ситуация возникает в татарской литературе в начале XX века в связи с формированием нового взгляда на национальную действительность и перспективу этнического развития. Во многих произведениях писателей того периода объектом критики и причиной экзистенции становятся традиции татарского общества, препятствующие его развитию.

Примером произведения, в котором есть элементы **эклектизма**, тяготеющего к синтезу, выступает рассказ **Ф. Амирхана (Мухаметфатиха Зарифовича Амирханова)** «Татарка» («Татар кызы», 1909), который был воспринят современниками как новое явление в татарской литературе³. Позднее Г. Толымбай назовет это произведение и рассказ «Среди развалин...» (1913) явлениями символизма в татарской литературе⁴. Действительно, писатель выстраивает в «Татарке» образную систему, соответ-

¹ *Гафури М.* Болгар кызы Айсылу // М. Гафури. Сайланма эсэрләр: 4 томда. – Т. 3. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1983. – Б. 156.

² *Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина.* – М.: Гардарики, 2004. – С. 1014.

³ *Искәрмә һәм аңлатмалар // Фатих Әмирхан. Эсэрләр. 4 томда.* – Т. 1. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 428.

⁴ *Толымбай Г.* Фатих Әмирхан. – Казан: Татгосиздат, 1936. – Б. 81.

ствующую эстетику символизма. Однако в рассказе «намешаны» и просветительские, и романтические тенденции, и религиозные мотивы. На это указывает Р.К. Ганиева: «Рассказ этот, будучи реалистическим в своей основе, оригинально синтезирует в себе различные приемы модернистской литературы. Целенаправленное превращение татарки, под воздействием темных сил, в игрушку для будущего мужа, затем в живой труп, стилистически выражено художественными приемами экспрессионизма (например, безымянный собирательный образ татарки, обилие аллегорических и символических образов, резкость и экспрессивность авторских монологов, оценочных характеристик, страстный социально-критический пафос, ориентация на высокий стиль коранических сур и т.д.). Фрагментарность, схематичность композиции произведения, указание на пограничные этапы существования татарки между двумя полюсами – Жизнью и Смертью – тесно связывают Фатиха Амирхана с философско-эстетическими канонами экзистенциализма»¹.

В изображении судьбы женщины-татарки писатель претендует на универсализм обобщений. История татарки не является лишь аллегорическим изображением жизни всех женщин-мусульманок, этот образ символизирует Жизнь, Искренние Мечты, Красоту, Святость. Темная Сила – символическая модель типических, повсеместно распространенных обстоятельств, сковавших жизнь, негативных факторов общественной действительности. Она лишает человека свободы, убивает красоту, мечты и надежды.

Сигналом к подключению мистических смыслов становится отсутствие явной вины, причин, по которым Темная Сила приговорила татарку к погребению заживо. Ее цель – душа татарской девушки и последовательное исполнение вынесенного ей смертного приговора.

Автор последовательно прослеживает процесс «погребения» – превращения в живую куклу: до 6 лет девочка жила сво-

¹ Ганиева Р.К. Татарская литература: традиции, взаимосвязи. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2002. – С. 94.

бодно, с 7 лет начинается ее изоляция. С этого момента ее жизнь в родном доме ассоциируется с долей узницы. Выход из темницы один – замужество. Однако образ семейной жизни также прочитывается в контексте несвободы. Татарке суждено в будущем стать игрушкой для мужа, его рабыней. Параллель с 81 сурой Корана о девочках-арабках, закопанных заживо в раскаленный песок, упоминание в финальном эпизоде учеников медресе в Египте, чтецов Корана в стамбульской мечети, мусульман Индии, паломников среди развалин города Булгар и паломников всего земного шара, собравшихся в Мекке, которые повторяют стих из Корана: «Терелэй күмелгән кыз баладан ни гөнаһи өчен үтерелгәнән сорау көне – кыямәт көнедер, – диләр иде»¹ – указывает, что бытовавшее в жизни «живое погребение» не соответствует кораническому взгляду на «женскую проблему». Это несоответствие и становится объектом экзистенции автора.

В произведении «В печали» («Эч пошканда», 1913) Гали Рахима причиной беспокойства, тревоги героя-повествователя также являются схоластические традиции в татарском обществе, а именно – запрет на общение молодых людей, достигших совершеннолетия. Автор прослеживает состояние героя – молодого человека по имени Ибрагим, который лишен возможности не только общаться, но даже видеть лицо возлюбленной. Эти порядки герой воспринимает как враждебные для человека, обрекающие его на одиночество.

Ситуации, характерные исключительно для татарского общества, представлены в рассказах **А. Тангатарова (Ахнафа Зигангировича Тангатарова)** «Нет сил» («Көч юк», 1914), Ш. Камала «Тревожно» («Эч пошулы», 1912) и др. Своего рода обобщающим подобные многочисленные рассказы, объединяющим их под единым углом зрения произведением стал нэсер М. Ханафи «Моя нация» («Милләтем!», 1913). Он задуман как риторическое обращение к нации, к которой автор испытывает чувства болезненного сострадания и любви одновременно. Как

¹ *Әмирхан Ф.* Татар кызы // *Ф. Әмирхан. Әсәрләр: 4 томда: Т. 1.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – Б. 56.

и другие авторы, Ханафи говорит об исчезновении надежд, называя нацию «могилой мечты». Воспринимая современное состояние своей нации как предсмертное, автор, в отличие от других, рисует черными красками не только сегодняшний день, но и прошлое народа. И каждый раз звучит рефреном: «Несмотря на это, люблю тебя, несчастная моя нация!» («Мин сине сөямен, аяныч милләтем!»¹), и рассказ заканчивается словами: «Я тебя люблю, моя скорбная (аяныч) нация!».

Наряду с немногочисленными проявлениями синкретизма и эклектики в художественных текстах, которые скорее всего, явились следствием недостатка мастерства, основным свойством формирующейся татарской неклассической литературы (и не только неклассической) стал художественный **синтез** во всех его проявлениях.

Синтез, и прежде всего, внешний – литературы и живописи, литературы и музыки – стал в татарской литературе новым механизмом образотворчества. Основанием для подобных экспериментов послужили теоретические труды русских писателей – представителей литературы Серебряного века. Например, в самом первом номере нового журнала «Аң» Ф. Амирхан опубликовал нэсер «Восток спит... (относительно рисунка)» («Шәрәк йоклы... (рәсемгә даир)», 1912) рядом с иллюстрацией к картине Леконта де Нойля «Сон Востока», в котором синтез видимого (рисунок) и воображаемого (текст) миров создавал новый культурно-исторический смысл.

Были опыты и иного плана. Например, в рассказе **Файзи (Файзрахмана Исламовича Валиева)** «Поют» («Жырлылар», 1917) народная песня, с одной стороны, послужила основой изображаемой художественной ситуации, с другой – стала средством для масштабного обобщения. Песня превратилась в символ: в окопах Первой мировой войны, в условиях холода, голода и тьмы встретились солдаты-татары, и татарская народная песня, прозвучавшая неожиданно, случайно, за миг изменила их

¹ Хәнәфи М. Милләтем // Аң. – 1913. – № 4. – Б. 52.

внутреннее состояние. В другом рассказе того же автора, «Намаз» (1916), те же функции выполняет мусульманская молитва.

Мифологизация литературы, стилизация под народные мифы, сказки, легенды, которые переживали расцвет в татарской литературе, также может быть примером внешнего синтетизма в литературе. Стремясь осмыслить современные события в их исторической перспективе, в проекции на прошлое и будущее, писатели обращались к мифологическим образам и сюжетам (цикл «Татарские девушки» Ф. Амирхана («Татар кызлары», 1913) и др.).

Кроме «внешнего» синтеза, в период становления неклассической литературы наблюдаются и активные проявления внутрилитературного синтеза. Смещение жанров, взаимопроникновение восточных и западных структурообразующих традиций, философско-художественный синтез, объединение поэтики различных художественных стилей воспринимаются как возможность для наиболее точной и выразительной репрезентации нового художественного мышления. Создателей новой татарской литературы объединяет обостренный интерес к внутренней жизни человека, миру его чувств, особенностям восприятия окружающего мира, памяти, соотношению сознания и подсознания. В творчестве отдельных представителей татарской литературы движение мыслей, впечатлений, памяти передается с помощью «потока сознания», приемов «психологического импрессионизма».

В этом плане наибольший интерес представляют эпические произведения Ш. Камала, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова и Г. Исхаки. Основатель психологической прозы в татарской литературе **Ш. Камал (Шариф Камалетдинович Байгильдиев)** уже в 1909–1910 гг. в коротких рассказах стремится раскрывать сложные психические процессы, происходящие в сознании и подсознании людей. Его герои – простые люди – изображаются в пограничном состоянии, в моменты прохождения нравственных испытаний и прозрения. Историко-социальный детерминизм, с одной стороны, служит передаче трагизма существования человека как представителя своей нации. С другой, эти произведения

выходили за рамки реализма: предметом художественного изображения становились явления подсознания, труднодоступные глубины психологии. Реалистическая художественная парадигма в творчестве Ш. Камала обогащается приемами импрессионистской эстетики: использованием «потока сознания» как метода психологического изображения, фрагментарностью, монтажностью композиции произведений, символизацией как способа обобщения. Возникает «пограничный феномен», который связывает воедино психологизм и импрессионизм с реализмом (рассказы «Пробуждение» («Уяну», 1909), «В метель» («Буранда», 1909), «Увядший цветок» («Сулган гөл», 1909) и др.).

Взаимодействие приемов романтизма и импрессионизма в творчестве Ф. Амирхана также покоряет особой эмоциональностью стиля и красотой изображенного мига. Фрагменты потока сознания, движения мыслей, чувств, ощущений, ассоциаций, воссозданные в воспоминаниях фразы складываются у Амирхана в цельный психологический образ человека и образуют второй, эмоциональный, импрессионистический сюжет, который оказывается важнее романтического или реалистического плана.

Иначе психологическое состояние человека изображается Г. Ибрагимовым: его интересуют пограничные состояния – сон, болезнь, потеря душевного равновесия. Поток мыслей зачастую направлен на оценку внешней действительности и выполняет второстепенную функцию: функцию уточнения социокультурных характеристик человека и жизненных ситуаций (рассказ «Одна страница из жизни молодежи» («Яшьләр хятынан бер ләүхә», 1909), роман «Молодые сердца» («Яшь йөрәкләр», 1912)). Импрессионистический сюжет становится ключом к пониманию философии автора, которая репрезентуется как национальная философия.

В творчестве **Гаяза Исхаки (Мухаметгаяза Гилязетдиновича Исхакова)** психологические мотивы также выражаются при помощи приемов импрессионизма. Движение вечно изменяющейся, интересной в своем круговороте обновления

природы созвучно душевным переживаниям его героев. Как и у **Г. Ибрагимова (Галимджана Гирфановича Ибрагимова)**, в большинстве случаев поток мыслей и чувств выполняет второстепенную функцию в воссоздании картины действительности татарского общества. Однако у Исхаки имеются и чисто импрессионистические произведения (нэсер «Одна картина» («Бер манзара», 1913)).

Синтетизм иного плана наблюдается в творчестве поэта **Дэрдмента (Мухаметзакира Мухаметсадиловича Рамиева)** уже в 1904–1907 гг. Образно и интонационно его стихотворения воспринимаются как глубоко традиционные, как «преемники» средневековой тюрко-татарской поэзии. Такому восприятию способствует постоянное обращение поэта к образной и интонационной системе суфийской поэзии: суфийские символы и мотивы становятся объектом для стилизации и своеобразным кодом данного типа культуры, определяющим двуплановость содержания стихотворений; элементы недосказанности, мистцизма включаются в систему философского знания. Возникает особая поэтика усложненных, интеллектуально и эстетически утонченных стихотворений.

Любое описание природы, одушевленной поэтом, рождает ощущение сопричастности человека к величественной красоте бытия, становится средством психологического и ментального откровения. Например, четверостишие: «В стране красивых скал и гор, / Потоки бурные шумят. / На глади глянцевого озера, / Собираясь, лебеди кричат» (перевод В. Думаевой-Валеевой¹). Романтическое пейзажное описание на фоне всего творчества Дэрдмента, объединяющим центром которого является печальная интонация (мон), заставляет заострить внимание на последней строфе: о чем же кричат лебеди? За красивым рисунком природы скрыто то, что незаметно невооруженному глазу: об этом шумят потоки и кричат лебеди. Лирический герой так-

¹ *Дэрдмент*. Стихотворения / авт. предисл. и пер. с тат. В. Думаева-Валиева. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. – С. 32.

же не в состоянии разглядеть суть сокрытого и стать обладателем тайны бытия: в этом причина хаотичности восприятия мира. С другой стороны, именно хаотичность изображенного становится причиной недосказанности. Умение поэта преобразить едва мелькнувшие ощущения в поэтическую ситуацию сопровождается мифологизацией собственного образа, тождественного с лирическим героем его стихотворений. Его лирический герой был не только романтиком или пессимистом, он, как и в символизме, мистифицирован и возведен в ранг мессии. Лирический герой – гностик, размышляющий об основах бытия; философ, осознавший невозможность постичь истину; созерцатель внешнего мира, который в любом движении или шорохе улавливает глобальный смысл, а в каждом явлении природы – что-то большое и необъятное, непостижимое человеческим разумом... В стихотворениях он предстает в статусе интеллектуала, находящегося в точке пересечения восточной суфийской и европейской философской культур.

Глубокий лиризм и даже музыкальность; содержание, передаваемое через эмоциональный слой произведения; символы и детали, воссоздающие подтекст и др. стали теми признаками, которые со временем перешли из лирики – в лиро-эпику. Художественный потенциал, скрытый внутри каждого вида: масштабность изображения и воссоздание цельных характеров, присущие эпике; музыкальность и ритмичность формы, использование повторов, открытый финал, эмоциональность лирики – обеспечивал органичное соединение в новую синтетическую единицу. В результате жанр нэсер, по сравнению с рассказом, предоставлял большую возможность, с одной стороны, высказывать нечто конкретно-философское, делать глубокие общечеловеческие обобщения, и оставлял, с другой стороны, широкий простор для фантазии, продолжения ассоциативного ряда. Если в поэзии философская мысль требовала обязательного соучастия читателя и была представлена на уровне ощущений, секундных озарений, то нэсер изображал готовую к восприятию цельную гносеологическую картину мира. Процесс познания

изображался с точки зрения отношений субъекта познания (человека) к объекту познания (бытия). Основная гносеологическая схема анализа познания включала субъекта, наделенного сознанием и волей, и противостоящий ему объект, независимый от сознания и воли субъекта.

К примеру, нэсер «Из-за неразумности» («Гакылсызлыктан», 1914) М. Ханафи, созвучный со стихотворениями Дэрдменда не только содержательно, но и по поэтике, написан как диалог двух друзей. Один из них интересуется причиной беспокойства, печали своего друга. Второй (субъект познания) отвечает, и ответ состоит из четырех частей. В первой части причиной указывается желание «быть как облако». Монолог раскрывает стремление человека быть сильным, достичь – невозможного, стать – «всем»: центром мира. Поэтому герою не удастся преодолеть хаос в душе.

Второй рассказ – о желании быть талантливым: «как ястреб бросаться ввысь», «как сокол быть зорьким», «как лебедь – храбрым», «как соловей – певцом». Третья часть повествует о сокровенном желании стать свободным – как ветер, как волны. И в завершение рассказа, в четвертой части говорится об ограниченности человеческих возможностей физическими параметрами и о желании человека парить над вселенной, как дух.

Таким образом, причиной душевной дисгармонии человека, по Ханафи, становится невозможность человеком познать бытие и стать частью бытия, тем самым реализовать свои желания и мечты. Понимание этого, как отмечает Б.Л. Сучков, касаясь особенностей модернизма вообще, приводит к тому, что в модернизме «...личность перестает себя осознавать существом, которому принадлежит мир, или может принадлежать... Момент разорванности человеческой личности приводит человека к абсурдности бытия»¹. Нэсер объясняет происхождение такой «разорванности» несоответствием между желанием человека «стать всем» и ограниченностью его возможностей.

¹ Сучков Б.Л. Лики времени. Т. 1. –М.: Худож. лит-ра, 1976. – С. 265.

В модернистском нэсере М. Гафури «Ощущения (При лунном сиянии летней ночи)» («Тээссорат (жэй көненең төнге ай яктысында)», 1913) описывается состояние стремления к познанию смысла жизни всем живым: речь идет не только о человеке, но и о природе вообще. Гафури считает любовь способом приближения к истине, «ощущения истины», которая понимается как проявление веры. Поэтому нэсер назван «Ощущениями». К постижению каких истин приводит любовь? Во-первых, в произведении утверждается, что, кроме земной жизни, есть что-то высшее, непознанное – небытие. Во-вторых, описание природы свидетельствует о том, что земная жизнь прекрасна. В-третьих, изначально земля была святой и не знала ни горестей, ни преступлений. В-четвертых, все живое – единый, цельный организм. И, в-пятых, всем должна управлять любовь: главный закон бытия в том, что все в мире – и люди, и природа – должны жить в любви и согласии. Но по законам модернизма, остается еще что-то, какая-то истина, недоступная человеку: эта ситуация рождает хаос в чувствах и мыслях.

Среди наиболее важных причин, способствовавших возникновению символизма, А. Пайман указывает на ослабевание веры¹. Подобное состояние души в суфийской системе символов называется «трусщобы» («хэрабэ»). В начале XX века и в романтических, и в модернистских произведениях данная лексема часто используется в сильной позиции. Таков, например, нэсер Ф. Амирхана «Среди трущоб...» («Бер хэрабэдэ...», 1913). В нем посещение героем развалин, в которые превратилась усадьба, бывшая символом молодости, красоты и богатства, меняет представления человека: космос превращается в хаос, жизнь – в движение к неизбежной смерти. Одна половинка души, живущая надеждами, «встречается» с другой, осознавшей конечность бытия. В этот момент происходит прозрение – постижение истины. Рассказчик констатирует, что в мире царит смерть, он полон тьмы и страданий. Все разговоры и надежды на прекрасное

¹ Пайман А. История русского символизма. – М., 2002. – С. 9.

будущее – иллюзии. Человек может жить заботой о будущем только до встречи с истиной. Ужас осознанной герою истины заключается в отсутствии всякого смысла и цели, в отсутствии всяких условий, при которых этот смысл появился бы.

В подобных произведениях ставится под сомнение наличие любви (и веры) вообще и это сомнение раздирает душу героя. Татарская модернистская литература приближается к позиции агностицизма, который считает невозможным познание истины в вопросах существования Всевышнего и других проявлений «иной жизни», но не исключает принципиально возможности существования чего-то высшего, запредельного («Возлюбленная» («Мэгъшука», 1913) М. Ханафи).

Многие произведения неклассического типа посвящены проблеме поиска «земных» проявлений высшей истины. У молодого прозаика-модерниста А. Тангатарова признаком существования высшей духовной субстанции выступает любовь (нэсер «Не мечта» («Хыял түгел», 1914)). Нэсер «Любовь – палач» («Сөю – жэллад», 1913) М. Ханафи рассказывает трагическую историю любви. Влюбленный в красавицу юноша не пытается даже признаться в своих чувствах. Для него «Сказать “люблю” – все равно что признаться “я – раб”» («Сөям, дию – мин кол дию»¹). Повествователь описывает три встречи юноши и его любимой девушки. Осознав влюбленность, юноша прячет свои чувства. Когда девушка дарит ему цветок – он отвергает ее подарок. Услышав от нее о чувствах к нему, он уходит в себя и, не сумев преодолеть силу своих эмоций, решает покончить с собой. Игра слов, использование омонимов указывает на дополнительные смыслы каждого предложения. Фраза о дервишах включает в семантику слова «любовь» и любовь к Богу, и веру. В то же время покончить с собой для мусульманина – недопустимый грех, только Бог распоряжается жизнью и смертью человека. Таким образом, рассказ заставляет вновь и вновь вернуться к содержанию и искать новые смыслы. Стенания автора направлены на человека

¹ *Ханафи М.* Сөю – жэллад // Аң. – 1914. – № 19. – Б. 338.

вообще, который не в силах совладать с таким чувством, как любовь, а значит и с высшей истиной. Так происходит масштабное обобщение небольшой ситуации до уровня закономерности. Как пишет Д.В. Затонский, «...процесс модернистского творчества есть процесс превращения реальных явлений, событий и проблем в идиомы, символы, знаки – т.е. абстрактные формы, которые не отражают действие, а лишь символически моделируют, создают нечто вроде адекватного ей душевного настроения»¹.

Восприятие действительности в виде хаоса связано также с осознанием конечности бытия, подобное отношение заметно отличалось от традиционного религиозного мировоззрения. Ислам рассматривает и жизнь, и смерть человека как дар: смерть – конец его земной жизни и переход к вечной, и от того, как человек прожил свою жизнь, зависит дальнейшее, вечное. В новой литературе начала XX века формируется и постепенно видоизменяется несколько иной взгляд. Как признание конечности бытия, он появляется в поэзии Дэрдменда, в нэсерах А. Тангатарова, М. Ханафи, в которых чувствуется иллюзорность жизни.

Классическим образцом, представляющим философию иллюзорности в художественной форме, является нэсер Г. Рахима «Летний рассказ» («Жэйге нэсер», 1916). Всю трагедию человека автор объясняет иллюзорностью мира. В татарской поэзии того периода также имеется множество стихотворений, базирующихся на данной философии. Нэсер Н. Гасрья «На кладбище» («Мазарстанда», 1916) подвергает сомнению наличие не только жизни, но и смерти. Жизнь и смерть – одно целое, результат человеческого вымысла, констатирует философия иллюзорности Гасрья, которая никак не соотносится с мусульманской картиной мира.

Зачастую мотив осознания конечности жизни структурируется вокруг образа смерти. Во многих произведениях авторов начала XX века «момент прозрения» наступает тогда,

¹ Затонский Д.В. Что такое модернизм? // Контекст-1974. – М., 1975. – С. 156.

когда человек осознает неизбежность смерти (нэсер М. Ханафи «Оттуда» («Тегеннэн», 1914), поэмы Ф. Бурнаша «Коркут» («Коркыт», 1916), Н. Исанбета «Беженец» («Качкын», 1916) и «Скиталец» («Сукбай», 1916) и др.).

Многие экзистенциальные мотивы противоречат традиционным для мусульманского общества взглядам. Так, бытие в мире с точки зрения философии экзистенциализма отождествляется с понятием свободы, вплоть до свободы ухода из жизни. Этот лейтмотив присутствует в творчестве М. Ханафи и у других прозаиков данного периода («Весенние размышления» («Язгы фикерлэр», 1915), «Потерянный» («Мине югалткан иптэшлэрэмэ», 1916) А. Тангатарова и др.). С одной стороны, это позволяет закрепить за смертью единственный смысл и придать ему статус единственного настоящего в бытии. С другой стороны, подобный подход углубляет негативное отношение к жизни: только смерть способна спасти человека от тех несчастий и лишений, которыми его награждает жизнь.

Таким образом, развитие татарской неклассической литературы было обусловлено возникновением такого сложного явления, как художественный синтез во всех его проявлениях. Диалог татарской литературы с философией, художественное взаимопроникновение прозы и поэзии стали основой модернистских поисков. Очевидно, что татарские писатели пытались выйти за пределы традиционной эстетики, используя художественное произведение как механизм осмысления разнонаправленных жизненных ориентиров. Категория психологизма выступила в роли скрепы между приемами, принадлежащими различным художественным системам. На наш взгляд, механизм текстовой синтетизации происходил двумя способами. Первый способ предполагает воссоздание второго, эмоционального, импрессионистического сюжета. Второй способ включает в себя символизацию текстового пространства с помощью психологических вставок. Открытые финалы, недоговоренности, амбивалентность сопровождали новую модель художественного изображения.

При этом главная отличительная черта нового типа культуры – поэтизация и постижение хаоса как универсальной формы человеческого бытия – наблюдается в творчестве многих авторов. Внимание фокусируется на личности, находящейся в сложном, хаотическом внешнем мире, однако взамен «единственно правильного» монолога о жизни предлагаются различные, зачастую противоречащие друг другу точки зрения. Этим выделяются в общелитературном процессе неклассические литературные тексты, которые становятся составной частью размышлений и дискуссий о перспективах развития нации. Благодаря синкретизму и синтетизму, даже эклектике они обретают «мягкость» по сравнению с русско-европейской модернистской литературой.

«Мягкость» проявлялась в поэтике основных течений неклассической татарской литературы. В первую очередь, модернистская литература была онтологична и гносеологична – ставила проблему познания: бытия; историко-культурной ситуации; места человека в мире или смысла жизни. Онтологизм отражается в лирической подсистеме литературы, которая через поэтику невыговоренности, ассоциативности и символичности формирует представление об объекте постижения, ведет поиск некоей фундаментальной основы – высшей истины (Дэрдменд, М. Гафури и др.). В эпике и лиро-эпике наблюдается движение в сторону гносеологизма, даже агностицизма: предпринимается попытка восстановить рефлексию, воссоздать процесс мышления, когда под сомнение берется возможность вычленения высшей истины, констатируется непостижимость ее для познания, прослеживается экзистенция по поводу потери веры (Ф. Амирхан, Г. Губайдуллин, М. Ханафи, Ш. Ахмадеев, А. Тангатаров и др.). По нашему мнению, именно процессом секуляризации было стимулировано возникновение философии стенания (сызлану), типологически сходной с экзистенциализмом в европейской культуре.

В затрагиваемых онтологических проблемах произведениях более выпукло и ярко проявились разрушение традиционной

картины мира и демонстрация неизбежности хаоса. В них были репрезентованы новые, непривычные для татарской литературы мотивы, однако форма их воплощения, приемы и интонации казались традиционными, исконно восточными, прежде всего, благодаря наличию катарсиса в противовес бескатарсичной картине мира в «жестком» варианте модернизма. Катарсис как эмоциональный контакт читателя с героями в момент их катастрофы (прозрения, постижения какой-то истины), создающий смысловые границы произведения и его художественную завершенность, позволял переживать изображенное и пропускать его через себя чрезвычайно глубоко и эмоционально ярко. Поэтому мы сочли необходимым назвать это течение «литературой стенания» («сызлану эдэбияты»), подчеркнув его нетождественность экзистенциализму. Необходимо отметить, что еще в 1930-е гг. Г. Сагди обозначил данное явление в национальной литературе термином «нидачылык»¹: «нида» – в значении ропота, жалобы, скорби. К сожалению, сегодня это слово ушло из лексикона татар.

Противоположное по своему содержанию течение в татарской литературе еще в начале XX века получило название «гиссианизма». Для него характерно наличие особого типа героя, который восстает не только против земных и небесных правил и законов, но и против любых проявлений несправедливости, темного начала в самих людях, отвергает прошлое и черпает духовную силу в себе самом. «Девиз «Бог-человек», – пишет в связи с этим Ч. Зарипова-Четин, – свидетельствовал о становлении новой личности, которая осознавала себя хозяином на земле. Это было самоутверждение личности на самом высоком уровне»².

В формировании гиссианизма в татарской поэзии начала XX века значительную роль сыграла западная философия

¹ *Сагди Г.* Пролетариат диктатурасы дәверендә татар эдэбияты. – Казан, 1930. – Б. 41.

² *Зарипова-Четин Ч.* Проблема демонизма в творчестве С. Рамиева в контексте восточно-европейской эстетики. – Казань: Мастер Лайн, 2003. – С. 10.

и, в первую очередь, ницшеанская идея «сверхчеловека», а также европейский экспрессионизм (на уровне поэтики). Как и для экспрессионизма, для гиссианизма характерны трагическое мироощущение, суггестивность образов, напряженность в выражении эмоций. Но если экспрессионизм использует «подчеркнутую гротескность образов и культ деформации в самых разных ее проявлениях», отказываясь от требований изображать действительность правдоподобно¹, то для гиссианизма гротескность – средство абсолютизации человеческой свободы. В этом проявляется «мягкость» данного художественного явления.

Кроме того, в отличие от западного богоборчества, оппозиция человека и Бога в татарской литературе не имеет абсолютный характер. Гиссианист борется не ради конкретного результата, а с целью сохранения свободы духа, с целью возрождения заложенных в нем самой природой, но утраченных со временем сил и качеств. С другой стороны, как и в средневековой восточной литературе, в картине мира гиссианизма составляющие оппозицию «Я» и «Бог» оказываются равнозначными, исчезает антиномия целого и части, так как сам человек воспринимается как «отражение Бога в зеркале мироздания»: поэтому он имеет право бороться за сохранение сильного духа – признака «человечности», и за право быть творцом: творцом своей судьбы, действительности.

Гиссианизм в татарской поэзии начала XX века, таким образом, складывается как синтез восходящих к средневековой суфийской философии представлений о человеке, и концепций, сформировавшихся в европейской философии на рубеже XIX–XX вв. Через все творчество гиссианистов (С. Рамеев, Н. Думави, Ш. Бабич и др.) красной нитью проходит призыв к абсолютному совершенству. Причина сложных отношений гиссианиста со Всевышним, стремление к уничтожению дистанции между чело-

¹ Терехина В.Н. Экспрессионизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПКи «Интелвак», 2001. – Стб. 1223.

веком и Богом объясняется этим. Божественное начало, которое присутствует в каждом человеке, возвеличивает его, дает право на преобразование себя и окружающего мира, констатируют поэты. Прежде всего, оно проявляется в способности человека найти в себе силы восстать против зла.

Однако бунт лирического героя в действительности оборачивается бунтом индивида против собственной же природы. Причем, в этом бунте он либо обретает все: вечность, собожественность; либо он проигрывает, а значит, теряет всякие надежды к изменению существующих первооснов. При любом исходе как одно из самых лучших человеческих качеств выдвигается способность быть творцом – равным Богу.

После 1917 года ситуация, связанная с модернистскими течениями в татарской литературе, начинает резко меняться. С одной стороны, некоторые эксперименты, связанные с модернистскими исканиями начала XX века, еще продолжают. В малочисленных произведениях, относящихся к течению с активным экзистенциальным компонентом («сызлану эдэбияты»), наблюдается дальнейшее совершенствование в области форм выразительности: сдвиг от «мягкого» модернизма – в сторону «твердого». Специальный подбор созвучных слов, многочисленные повторы, активное использование таких изобразительно-выразительных средств, как аллитерация, анафора и эпифора, ассонанс, реди́ф и др., способствовали сохранению жанра нэсер, в то же время эти опыты приводили к изменению всей структуры художественного произведения вообще, в которой начинают отчетливо проявляться импрессионистические приемы (Ф. Амирхан, нэсеры «Утешение» («Тэгъзия», 1922), «Первые порывы» («Беренче ашкыну», 1922), повесть Г. Рахима «Идель» («Идел», 1921) и др.). В интонационном плане даже эпические произведения зазвучали как поэтические, и усложненность символами предоставляла возможность двоякого прочтения текстов, обогащая произведения различными смысловыми нагрузками. Центром их образности стало слово-психологическое состояние, слово-переживание, слово-чувство.

Но социокультурные условия для развития сформировавшегося в начале XX века модернизма уже отсутствовали.

Под влиянием русской литературы начали формироваться иные течения модернизма, и они были сориентированы на озвучивание не национальной, а революционной идеи. Авторы в какой-то степени учитывают открытия в области образности и психологизма, которые были достигнуты философской прозой начала XX века, особенно стремление к элитарности, мистицизму, к созданию оригинальных форм, но в теоретическом плане полностью опираются на концепцию русских «левых» имажинистов. Поэтому модернизм 1920–1930-х годов в татарской литературе нельзя считать прямым продолжением «мягкого» модернизма начала XX века.

В татарской поэзии 1920-х гг. имажинистские опыты были представлены в сборнике стихов **К. Наджми (Габдулкави Хибатуллоевич Наджметдинов)** «Вихри» («Өермэлэр», 1924) и в отдельных публикациях других авторов. Поиски в области формы были направлены на усложнение структуры и содержания образа. В центре имажинистского образа в татарской поэзии лежал принцип аналогии, образ создавался из отдельных незавершенных картин, которые по времени могли распадаться на две части: прошлое и сегодняшнее. Особое внимание уделялось хаосу изображенного, или, иначе говоря, в произведениях создавался единый образ хаоса революционного времени. В результате смысл образа не всегда был понятен, можно было по-разному интерпретировать его: и с конкретно-исторических, и с общечеловеческих – но не с национальных позиций. Он начинал воздействовать на читателя в результате неожиданного сочетания далеких друг от друга понятий, пробуждая различные ассоциации (К. Наджми «Две клятвы» («Ике ант», 1923), «Рапорт земному шару» («ДЖир шарына рапорт», 1923) и др.), связанные с «человеком периода перемен». В имажинизме герой изображался ни как сильный человек, ни как представитель конкретного этноса (К. Наджми «Кому плетешь ты лапти?» («Чабатаңны кемгә тукыйсың?», 1922), «Время перемен» («Кичү чоры», 1924) и

«Сенной базар в период НЭПа» («НЭП чорында Печән базары», 1924), «На дне жизни» («Тормыш төбендә», 1924) и др.).

Вслед за имажинизмом, благодаря творчеству двух талантливых поэтов-друзей – **Х. Туфана (Хасана Фахриевича Туфанова)** и **Г. Кутуя (Адельши Нурмухаметовича Кутуева)**, в татарской литературе возникает новое явление – футуризм. Татарские поэты усмотрели в концепции кубофутуристов элементы, использование которых могло способствовать совершенствованию татарской поэзии, и футуризм стал восприниматься, прежде всего, как работа над словом. В центре футуристического образа в татарской поэзии лежал неожиданный взгляд на привычные картины. Вычурные футуристические образы, гиперболизированные до абсурда, игра со словами, звучанием, метафоризация позволяли фантазиям поэтов вырваться за пределы действительности – к новому мироощущению, служили средством усиления воздействия образа на читателя (Х. Туфан «Ломаные брови» («Сынык кашлар», 1925), «Идем» («Барабыз», 1925) и др.; сборник стихов А. Кутуя «Когда бегут дни» («Көннәр йөгөргәндә», 1925)). Футуристическая концепция в татарской литературе возрождает традиции начала XX века по воссозданию образа сильного героя, бунтаря, который посвящает себя созданию светлого будущего, новой жизни – но для всего человечества.

В татарской литературе 1920–1930-х гг., особенно в творчестве молодого и талантливого поэта **Хади Такташа (Мухаметхади Хайрулловича Такташева)**, переживает второе рождение гиссианизм. Инвариантные для гиссианизма мотивы богоборчества и возвеличивания человека, характерные для него мифологизм, стремление к символизации и абсолютизации приобретают новый, обусловленный временем, смысл.

Выводы: первая треть XX века. Модернизм оказал огромное влияние на художественный процесс XX века, привлек к себе талантливых творцов и изменил систему духовных ценностей. Поэтому каждая нация пыталась «примерить» данное явление к своей культуре и литературе.

В научных кругах на рубеже XX–XXI сложилось мнение об «особости» модернизма¹, в том числе, в результате анализа особенностей постмодернизма у татар и некоторых тюркоязычных народов бывшего СССР. Отсутствие или нивелированность некоторых важных признаков постмодернизма позволяют констатировать его «мягкость», в отличие от постмодернизма «европейского». Поиски причин данного явления приводят к экстраполяции данной проблематики в сферу модернизма.

Необходимо отметить, что мы исходим из того, что инвариантным свойством модернизма выступает описание хаоса. Но и в содержательном, и в формальном плане это описание может быть «твердым» или «мягким», иметь свои этнические сценарии развития, в зависимости от социокультурных условий, особенностей развития той или иной литературы, целей и средств «модернизации» художественного процесса.

По нашему мнению, в «мягкости» модернизма сыграли свою роль исконные восточно-тюркские традиции: мифологические, архетипические образы и мотивы, традиционные символы выступают «культурным донором» и обеспечивают глубокую связь с «первобытным мышлением», тюрко-татарским фольклором. Они же и обеспечивают, в отличие от «твердого модернизма», сохранение катарсиса, структурирующего смысловые границы произведения и его художественную цельность. Наличие катарсиса создавало эмоциональную привлекательность, позволяло сохранить в единой структуре литературного текста философские размышления и концепции, конфликт идей и взглядов, просветительские, романтические и иные тенденции, не выходя за пределы художественности.

Однако надо отметить, что «мягкость» модернизма – это, прежде всего, результат невыделенности «новых явлений» в качестве отдельных литературных направлений и интегрированности с элементами других художественных систем в творчестве отдельных авторов и художественных произведений. Это хорошо

¹ *Амантай Д.* Казахская литература: классика, модерн и постмодерн // Литературная газета. – 2015. – № 23.

прослеживается в проявлениях синкретизма и эклектики как в содержательном, так и формальном планах. Особый интерес представляет синтетизм как высшая форма взаимосвязи и интегрированности разных элементов в целое, который дал толчок образованию таких специальных жанров, как нэсер, формированию диалога видов искусств и сочетанию особенностей западного и восточного типов культур. Благодаря синтетизму, по нашему мнению, модернизм в начале XX века был сформирован как единое движение, художественное явление в татарской культуре, со своими национальными особенностями, но на единой волне с модернистскими процессами в мировой культуре.

Новые модернистские явления в татарской литературе 1920–1930-х гг. не были продолжением традиций, которые закладывались в начале XX века. Они выражали эмоции и мироощущение революционного времени, «механического» человека, иногда обнажая и пародируя механизм формирования ущербной личности¹. Формируемые под сильным влиянием русской литературы, имажинизм и футуризм просуществовали недолго.

Но традиции модернизма начала XX века не исчезли: они ждали удобного момента, проявились и развивались в татавангарде 1960–1980-х гг. «Мягкость» модернизма сыграла первостепенную роль в особенностях формирования авангарда и постмодернизма в татарской литературе.

¹ Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. – 207 с.

2. АВАНГАРД: 1960–1980-е гг.

Авангардные явления в татарской литературе в середине XX века возникают под влиянием авангардных тенденций в мировой литературе. В то же время начавшийся в 1960-е гг. в татарской литературе процесс возрождения был обязан своим появлением, прежде всего, социально-политическому фактору. «Хрущевская «оттепель» приоткрывает клапан, питающий искусство нетрадиционными для соцреализма идеями, сюжетами, образными решениями. Задним числом, фрагментарно впитываются достижения западного модернизма (произведения Хемингуэя, Ремарка, Фолкнера, чуть позже Кафки, Беккета, философов-экзистенциалистов и писателей Сартра, Камю), восстает авторитет русского модернизма в лице символизма, акмеизма, футуризма, появился вкус к эксперименту, авангардному художественному поиску»¹.

Но основные векторы развития авангарда в национальной культуре определяются не только схожими во многом процессами, происходящими в других литературах, а концептуальными идеями представителей творческой интеллигенции о перспективах развития национальной культуры в новых условиях. В литературный процесс возвращаются имена и творчество М. Джалиля, Х. Туфана, снимаются ограничения в отношении изучения творческого наследия Дэрдменда, С. Сунчалая, Ш. Бабича, Н. Думави, Ф. Бурнаша и других. Так возникли

¹ *Васильев И.Е.* Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – С. 180.

условия для использования творческих достижений предыдущих поколений, прежде всего, для продолжения литературных традиций начала XX века. Поэтому возрождение 1960-х гг. становится процессом возвращения к национальным традициям, к продолжению модернистских поисков татарской литературы начала XX века¹.

Схожую мысль о влиянии поэзии начала XX века на русскую литературу всего XX века высказывает И.Е. Васильев: «Поэзия начала XX в. жила ощущением своей новаторской миссии. Взрыв творческой активности оказал ферментирующее влияние на художественное сознание последующих поколений. Это было что-то вроде лавинообразного схода, вызванного подземным трясением. Именно внутрикультурным первотолчком склонны называть сегодня стимулирующий выброс авангардной энергии»².

В татарской литературе периода «оттепели» возрождение художественных традиций начала XX века способствует коренному обновлению художественных форм, выводя на литературную арену реализм и романтизм европейского типа, активизируя модернистские поиски. Известно, что резкое изменение социокультурных условий после революции 1917 года уводит национальную литературу с общей стилевой парадигмы, сформировавшейся в начале XX века. Однако этот «первотолчок» продолжает негласно оказывать существенное воздействие на творческий процесс, напоминая об иных возможностях развития национальной культуры. Как только появляется возможность, начинается всплеск активности, направленной на восстановление прервавшихся связей с литературной традицией.

Процессы, происходившие в 1960–1980-е гг. в татарской культуре, были отличны от модернистских исканий первой четверти XX века, но слово «авангард» в значении ведущего

¹ Загидуллина Д.Ф. Модернизм и татарская проза начала XX столетия. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. – 255 с.

² Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – С. 102.

направления охватывает и модернистские опыты. В данном случае в теоретическом плане мы опираемся на определение Р. Уилльямса, изложенное в книге «Политика Модернизма. Против новых конформистов» (1989). Английский мыслитель исходит из того, что модернизм провозглашает новый тип искусства для нового мира, авангард же видит себя как прорыв в будущее¹.

Возникшая в результате оттепели ситуация не смогла подняться до уровня создания «нового мира» – как в Европе, как в начале XX века у татар. Если основной лейтмотив всей татарской литературы начала XX века – служение нации – обеспечивал «создание идеального мира» в творческом представлении, то его разрушение в результате исторических событий, жесткие идеологические ограничения «загнали» национальную литературу в глубокий кризис. «Оттепель» открывает перспективы предполагаемых скачков в области национальной культуры, позволив почувствовать те традиционные основы, на которые эти скачки могли бы опираться.

Именно традиционные, так как в отличие от многих национальных литератур, авангардные эксперименты в татарской литературе начинались не с диалога со схожими явлениями в других культурах, а с попытки трансформации национальной литературы путем масштабной стилизации под народные песни, широкого использования системы образов, приемов и средств, особенностей стихосложения тюрко-татарского фольклора; обращения к приему «эзопова языка», создания подтекста, дополнительных смыслов – в поэзии, а в татарской прозе – не только с усиления критического начала, появления в художественных произведениях «неудобных» тем или национальных по сути проблем, но и через возрождение традиций романтизма, психологизма, экзистенциальности, появление таких явлений как постромантизм, лирическая проза, орнаментализм и т.д.

¹ Саруханян А.П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. – Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 19.

Таким образом, смена парадигм в татарской литературе середины XX века была связана с представлениями отдельных писателей и поэтов о перспективах национальной литературы. В этом случае мы обращаем внимание не только на эстетические новшества, которые были привнесены авангардным искусством в национальную литературу, но и на выступление авангарда в качестве «философии открытия другой реальности»¹. Основная характеристика «другой реальности» нами определяется тем, что если инвариантным свойством модернизма выступает описание бытия как хаоса, то авангард приступает к поиску средств преодоления хаоса. В татарской литературе он воспринимается как следующий за модернизмом этап неклассического типа культуры.

В этот период в многонациональной литературе России ведущим направлением остается реализм, наблюдается стремление к обогащению соцреализма гуманистическими представлениями о ценности жизни отдельно взятого человека. Хотя увлечения романтизмом и модернистскими течениями официальной идеологией не поощряются, «оттепель» открывает возможности для развития модернистского искусства. В русской литературе среди читательской аудитории популяризируются произведения представителей авангардной литературы. Среди молодежи появляются приверженцы авангардной эстетики (Г. Айги, В. Казаков и др.), как и в 1920–1930 годы, формируются отдельные литературные неконформистские группы, объединяющие людей по эстетическим и мировоззренческим предпочтениям (первая – группа Л. Черткова). Создаваемые в условиях глубокой конспирации, произведения «иной литературы» передаются из рук в руки и распространяются настолько, что начинают воздействовать на литературный процесс.

В татарской литературе, как и в русской, авангардные искания начинаются в 1950-х гг. в поэзии. Но среди татарских

¹ *Гирин Ю.Н.* Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. – Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 44.

поэтов сложно выделить тех, кто создавал исключительно авангардную литературу. Авангард в татарской литературе, как и модернизм, создается параллельно с традиционной литературой, и эта особенность позволяла написанные в «иной» форме произведения донести до читателя внутри традиционных стихотворных сборников. Если представители русского авангарда подвергались гонениям, могли публиковать свои произведения только за рубежом или распространять в рукописном виде, в татарской литературе авангард «живет» в рамках классической литературы. В качестве примера можно привести не только стихотворные сборники Р. Файзуллина (который уже в то время воспринимается как поэт-авангардист), но и известного поэта-романтика И. Юзеева, в которых наряду с классическими произведениями представлены абсолютно новые стихотворные формы и не укладывающееся в рамки классических парадигм содержание.

В то же время новые форма и содержание находят свое место в литературном процессе и начинают оказывать прямое воздействие на творчество татарских художников слова. Поэты обращают внимание на социальное неблагополучие, на духовный кризис в обществе, на некоторые проблемы национального бытия. Вместе с тем, они стремятся создать иной художественный мир, найти отличную от традиционной советской поэзии форму. **В результате в татарской литературе происходит возрождение модернизма, различных его течений и явлений.**

Конечно, выделение и оценка авангардных произведений, опубликованных в сборниках традиционного толка, оказывается сложным для простого читателя: в татарском литературоведении возникает особое отношение к поэзии середины XX века, рассмотрение классических и авангардных (в том числе модернистских) произведений в едином ключе, которое отражается в семантике словосочетаний «возрождение 1960-х гг.», «новизна поэзии шестидесятников». Эти определения были взаимосвязаны не с возрастом «шестидесятников», а их мировоззрением и взглядами на жизнь, с теми приоритетами и отношением

к творчеству, которое преобладало в творчестве отдельных представителей татарской литературы.

Предпосылки возникновения авангарда. 1960–1980-е годы – время кардинальных изменений в содержании и форме татарской поэзии, время смены идейно-эстетических принципов художественного творчества.

Глубокие корни этих перемен фактически относятся к рубежу 1930–1940-х годов. Именно тогда тенденция воспевания революционных идей, создание произведений, пронизанных героическим пафосом, достигает своего апогея и становится очевидной неизбежностью схематического повторения. Модернистские опыты в области формы официальной идеологией отвергаются и преследуются. Неслучайно такие поэты, как Х. Туфан и А. Файзи, обращают внимание на народную песню, ведь она имела доступную форму, передавала простые явления и чувства, обладала яркой образностью, использовала проверенные временем оригинальные стихотворные приемы. Так татарская профессиональная поэзия понемногу усваивает и закрепляет звучание и стихотворные размеры народной песни, ее систему художественного изображения.

Повествование от имени масс, проникшее после 1917 года в поэзию различных народов, и приведшее национальные поэзии к единой общей форме, сменяется описанием переживаний отдельной личности, индивидуальных чувств: в поэзию возвращается лирический герой, лирическое «я», обладающее своим взглядом, мнением, своим душевным миром. Личные переживания превносятся как достойный объект изображения, как ценность, которая должна ставиться во главу угла искусства, и таким образом получает развитие интимная лирика. Кроме того, на смену резкого противопоставления, под влиянием идеологического давления, картин прошлого и настоящего, очернения прошлого, прославления существующего в мечтах светлого будущего приходит тенденция повествования о дне сегодняшнем.

Трансформация концепции личности начинает оказывать влияние на картину мира, на ее образы и детали: в националь-

ную поэзию проникают белые березы, родники, гармонь и песня, соловьи и лебеди, перистые облака и печальные ивы, цветущие сады, просторные поля, богатый урожай и др. краски мира. Вместо интернационализма в образной системе начинают предлагаться идеализированные образы матерей, национальных героев как достойных борцов, отдавшие жизни ради счастья других. Тематику борьбы за новое социалистическое будущее полностью заменяет воспевание красоты мирной жизни.

В 1960–1980-е годы этот процесс достигает своей наивысшей точки, в поэзии основное место занимают романтические произведения, прославляющие окружающий мир, красоту простых человеческих отношений и переживаний. В то же время эта мирная жизнь существует в пределах своей национальности, родной земли. Мысль о том, что родина – это красота, свет, доброта и тепло, становится лейтмотивом поэзии той эпохи. Зачинателем этого направления в татарской поэзии является С. Хаким. Его стихотворения «Больше ничего не надо» («Башка берни дэ кирәкми», 1959), «Эх судьба, судьба» («Әй язмыш, язмыш», 1975), «Родная сторона – моя вечная грусть» («Туган як – мәнҗелек моңым», 1980) и др. привлекают внимание читателя простотой и ясностью. Идея о том, что душевное тепло, заботу, безграничное счастье, вдохновение для творчества можно найти лишь на родной земле, насквозь пронизывает творчество поэта. Оживляя образ родной земли, поэт обогащает его чертами, характерными для человека, в результате воспевает не только чувства лирического героя к родине, но и передает ответную любовь родной земли к своим детям. Мотив неразрывного единства природы и человека становится характерной национальной особенностью творчества С. Хакима, основой антропологической философии поэта («Поднявшись на твои холмы» («Үрләренне менгәч»), «Родная сторона» («Туган як»), «В этих полях, в долинах этих» («Бу кырлар, бу үзәннәрдә») и др.). Таким образом, в татарской поэзии 1960–1980-х годов тема родной земли становится ведущей.

Простые, привычные образы так же дают возможность философских обобщений, прием недосказанности дополняет

романтические тексты экзистенциальными мотивами. К примеру, в стихотворении С. Хакима «Знакомые мне ивы» («Минем таныш өянкеләр», 1970) философия быстротечности молодости раскрывается в сравнении с ивами. Мысль о том, что вместе с человеком меняются его среда, мир в целом, поэт выражает на ноте волны сожаления и светлой грусти: «Күбәйде миндә дә тутлар / Сездәге тутлар кебек, / Ул тутлар учакта сүнөп / Бетмәгән утлар кебек¹ (И на мне стало больше конопушек, / Как и на вас, / Они похожи на / Непогасшие огоньки костра). Заметим, что здесь на печальной волне неожиданно появляется слово «утлар» («огни») и побуждает к поиску в стихотворении недосказанного мотива. Недосказанность, в свою очередь, обеспечивает бесконечность вариантов, которые находит в своем воображении читатель. Идет ли здесь речь о возвращении «огней» – нереализованных устремлений человека? Или «огни» – это ценности, передаваемые человечеством от поколения к поколению? Ответы на загадку поэта могут быть разными: этим и завораживает стихотворение.

В эти годы в татарскую литературу возвращаются мотивы, пресекавшиеся официальной идеологией в 1930-е годы: отчизна – земля предков, народ – род, мать – дитя, которые одновременно являются ценностными понятиями, связанными с национальным самоопределением. Они, в свою очередь, способствовали усилению в гражданской лирике национальной проблематики – в поэзии звучала тревога за вековые традиции, поэты озвучивают необходимость хранить исторической памяти. Например, Фаннур Сафин назвал свой поэтический сборник «Тынлык» («Тишина»)², и в открывающем книжку стихотворении «Обращение к тишине» («Тынлыкка мөрәжәгать») «тынлык» («тишина») приравнивается исторической памяти. С. Хаким в стихотворении «Записи на стене мельницы» («Тегермән стенасындагы язугар», 1979) задумывается

¹ Хаким С. Минем таныш өянкеләр // С. Хаким. Көмеш яңгыр. – Казан, 2011. – Б. 50.

² Сафин Ф. Тынлык. Шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 80 б.

о возвращении народу своей истории. Мысль о том, что историческая память способствует сохранению и трансляции самых важных духовных ценностей, повторяется почти в каждом произведении.

С. Хаким в стихотворении «...Хожу-хожу, и склоняю голову» («...Йөрим-йөрим дә баш иям», 1978) предостерегает: «Үткәнән оныта торган / Гадәте бар яңаның»¹ (У нового есть привычка / Забывать прошлое). Х. Туфан сокрушается: «Нигә соң без саграк булмадык, – / Балаларны телдән биздердек»² («Что ж мы были так беспечны, – / Отучили своих детей от родного языка»). Так начинается разговор об основополагающих для народа, для татарского этноса ценностях.

В стихотворении «Мама, сколько раз я от тебя слышал...» («...Әнкәй, синнән күпме ишеттем мин...», 1970) в качестве ценностей, нацеленных на сохранение национальной идентичности, С. Хаким называет народные традиции и литературу. В татарской поэзии появляется большое количество лирических и лиро-эпических произведений о сабантуях, обрядах и обычаях, о письменности татар, писателях средневековья, исторических событиях и пр. Чрезвычайно активизируется внимание поэтов к национальной истории, культуре, прошлому. Понятия «отчизна», «нация», «народ» воспринимаются как синонимы и начинают использоваться в неразрывной связи. Таким образом, татарская поэзия 1960–1980-х гг., отвергнув единое понятие «страна советов», сформировавшееся в конце 1930-х гг., внедряет в культуру понятие «родная земля – татарская страна». Понятие «народ», в свою очередь, уточняется и начинает звучать как «татарский народ» (М. Аглямов, «Я разгадываю загадку» («Мин табышмак чишәм», 1972); Х. Туфан, «Даже если ветры не приносят радость...» («...Сөенчләр бирмәсә дә

¹ Хаким С. ...Йөрим-йөрим дә баш иям // С. Хаким. Сусау: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 152 б.

² Туфан Х. ...И туган ил! – дигән идек без // Х. Туфан. Гүзэл гамь. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 192 б.

жилләр», 1975), «В тихие вечера жизни страны...» («...Ил гомеренең тыныч кичләрендә», 1977) и др.).

Мотив творчества в гражданской лирике этого периода используется в связке с мотивом нации (С. Хаким, «Я весь целиком от земли») («Бөтенләе белән жирнеке мин», 1962)). Цепочка «творчество – творец – народ (нация)» закрепляет мысль о служении народу посредством творчества. Впервые в советском пространстве звучит мысль о том, что поэт должен поднимать современные национальные проблемы и искать пути их разрешения.

В рамках юмористических и сатирических стихотворений начинает звучать критика существующей действительности, ирония по отношению к воспевавшемуся «идеалу» советского человека, эти тенденции постепенно, маскируясь в одежды «эзопова языка», начинают проникать и в гражданскую лирику. Наиболее ярко эти мотивы проявляются в концепции смеха Гамиля Афзала. В его поэзии формируется своеобразный, доселе не встречавшийся в татарской литературе герой – смешной, нелепый, трусливый, хитрый и т.д. Для всех стихотворений поэта характерен общий скрытый смысл: высмеивание идеологии, которая сделала из человека трусливого, равнодушного раба («Задумчиво улыбаюсь...» («Елмаям уйчан гына...», 1968); «Смелость из-под шубы» («Тун астында кыюлык», 1969); «Книга жизни» («Гомер китабы», 1969); «...Слишком кротко ступал по земле...» («..Бигрәк юаш басып йөрдем жиргә»); «Волга, в которой плавают плотва» («Чабаклар йөзгән Иделдә») и др.). Прием «эзопова языка», используемый поэтом в рамках сатиры и юмора, переходит в область гражданской лирики.

История татарской литературы свидетельствует о том, что «эзопов язык» в гражданской лирике начал сформироваться еще в середине 1930-х годов в поэзии Х. Туфана. Этот прием возникает, с одной стороны, на основе иносказания, с другой – через игру с символами. Например, в известном стихотворении поэта «А звезды молчат» («Ә йолдызлар дәшми», 1937) иносказание направлено на раскрытие трагической сути куль-

та личности; досада поэта – на лидеров нации, «великих», которые обязаны были донести правду о ситуации в стране до народа. Однако эти стихи не доходят до читателя, не оказывают влияния на литературный процесс, после ареста поэта в 1940 году обрекаются на забвение. Только в 1960-х годах Туфан опубликует некоторые из них. В то же время стихи, написанные «эзоповым языком», пусть их и немного, встречаются в его творчестве 1960–1980-х годов: «Буран» (1966), «Кони мои – крылья мои» («Атларым-канатларым», 1967), «...В огне не сгорит, в воде не утонет» («...Утта янмас, суда батмас», 1967), «Расправляет паруса...» («Жилкәнен кьерә...», 1961–1967), «Приближается» («Якыная бара», 1961), «Это можно простить» («Бәхилләрлек», 1954) и др.

Поэт обращает внимание и на национальные проблемы. Например, в стихотворении «О родная земля! – говорили мы...» («И туган ил! – дигән идек без...») речь идет о сожжении книг, отказе от арабской графики, создании негативного отношения к духовному наследию, принижении этнической составляющей культуры – всем том негативном, что вело к духовному разрушению молодого поколения. Поэт сокрушается: пренебрежительное отношение к малочисленным народам, бездумное провозглашение принципа интернационализма ведет народ к духовному обнищанию. Образно и иносказательно оценивается советский строй: «Чыпчык туган гүя бөркеттән» (Словно у орла родился воробей). Стихотворение «Что случилось с тобой?» («Ни булды сиңа?», 1970) также указывает на неприглядные явления в стране. Используя символы Волги (страна), аллегорических образов шуки, соловья, автор рисует картину тоталитарной действительности, как земли остаются под водой, растет число пришлых временщиков, уже нельзя говорить о подлинной истории. Так «эзопов язык» способствует возрождению в татарской поэзии **символизма и символизации**.

Пользуясь доступными приемами, Р. Файзуллин, М. Агьямов, Р. Мингалим, Раш. Ахметзянов, Зульфат и другие татарские поэты высказывают в своих стихотворениях достаточно

смелые суждения. Среди них достойна отдельного внимания поэма Н. Наджми «Дьявол» («Иблис», 1974–1978). В поэме немало мотивов, которые дают возможность затрагивать проблемы, характерные для советского времени. Поэт «одним из первых в татарской, башкирской литературах использует мотив разрушения минарета мечети для показа расшатывания духовных основ нации»¹.

Философская лирика развивается и в «других» авангардных формах. Молодые поэты Р. Файзуллин, Р. Харис, Роб. Ахметзянов, Раш. Ахметзянов, Р. Гатауллин, Р. Мингалим начинают разговор об основных законах и ценностях бытия. Эта тенденция в национальной поэзии была связана также с возвращением в поэзию после долгой ссылки Х.Туфана. В 1960-х годах поэт всерьез увлекается творчеством Омара Хайяма, переводит его стихи, пишет о них статьи. Например, в стихотворении «Гори ты еще, гори...» («Ян эле син, ян!..», 1973), поэт, называя тело человека лишь «материальной оболочкой», формирует идеалистическую философию: душа человека – огонь, который спасает его от равнодушия, духовной смерти; если в душе человека погаснет огонь, то в стране исчезнет совесть.

В 1960 году М. Аглямов пишет четверостишие: «Ян, йөрәгем! / Ян белеп: / Гомерлек гәүдәң эчендә / Тыпырчына мәнгле-лек»² (Гори, мое сердце! / Гори, но знай: / В твоём теле, живущем лишь одну жизнь / Бьется вечность), в котором явственно звучат гиссианистские нотки.

Романтическая тема героизма и героев в гражданской лирике возрождает образов татар-героев. Классический образец таких стихотворений – это цикл «Татарские поэты в Европе» («Европада татар шагыйрьләре», 1973–1976) Р. Гаташа. В нем упоминаются имена М. Джалиля, Ф. Карима, А. Кутуя, которые отдали свою жизнь, защищая Отчизну, но их могилы остались

¹ Хайбрахманов Р. Нажар Нәжми шигърияте (стиль, дәвер һәм шәхес концепциясе). – Казан: GUMANITARYA, 2004. – Б. 123.

² Әгъләмов М. ...Ян, йөрәгем // М. Әгъләмов. Иман тәрәз шакый: шигърьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 74.

в Европе. Вслед за этим была написана поэма М. Аглямова «Помни, Европа!» («Онытма, Европа!»). В стихотворении И. Юзеева «Двенадцать лебедей» («Унике аккош», 1973) предстают образы джалиловцев – защитники святости, чистоты Отчизны.

Однако постепенно образы идеализированных героев, мотив борьбы за счастье других замещаются **авангардным мотивом борьбы за сохранение в человеке человечности**, который впоследствии долгие годы будет доминировать в татарской поэзии. Стихотворение Р. Гаташа «Будем мужчинами» («Ирләр булмыйк»), являющееся «визитной карточкой» данной тенденции, позволяет в полной мере осознать суть этого мотива: поэт призывает во всех (любых!) ситуациях оставаться людьми. В стихотворениях М. Аглямова «Стать бы березой» («Каеннар булсаң иде»), И. Юзеева «Эй, Человек, куда путь держишь» («...Эй, Кеше, кайларга юл тоттың», 1973) и др. необходимость оставаться человеком представляется главным условием достижения гармонии. В авангардных поэмах Роб. Ахметзянова «Играй, сынок!» («Уйна, улым!», 1964), «Каменный скакун» («Гаш аргамак», 1963) ответственность человека за жизнь и бытие в целом, его сила и свобода утверждаются с помощью символических форм, что свидетельствует о возрождении модернизма.

Облачив в авангардные формы рассуждения о свободе и величии Человека, Р. Файзуллин говорит «о судьбе своего поколения»¹, его идеалах и надеждах. Например, в стихотворении «Человек свободен...» («Кеше ирекле...», 1966) поэт подчеркивает, что борьба на земле должна вестись во имя личной свободы. В контексте советской литературы творчество поэта с его человекоутверждающей философией было настолько новым явлением, что в скором времени стало ориентиром, определяющим направление и качество авангардной поэзии.

¹ *Вәлиев М.* Безгә ак болыт булырга язмаган шул... // Мансур Вәлиев. Яшьләр майданга чыга. Тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 14.

Начало начал: авангардное творчество Равиля Абдрахмановича Файзуллина. «Если мы говорим, что в шестидесятые годы в татарской поэзии наблюдалось обновление, начались перемены какого-то иного качества, в этом случае перед нашим взором предстают главные силы, т. е. те, кто стоял во главе этого процесса. Равиль Файзуллин – один из таких поэтов. Поэты, вдохнувшие в нашу поэзию, как весеннее обновление, новое дыхание, в шестидесятые годы пришли целым поколением, мощной командой: Р. Харис, Р. Мингалим, Р. Гатауллин, Г. Рахим, Рашид Ахметзянов, несколько позднее – М. Агьямов, Зульфат... Соразмерно уровню таланта, работоспособности, оригинальности природного дара Р. Файзуллин совершенно справедливо был признан лидером этого поколения. Для обозначения полноценного литературного явления возникло даже понятие «поколение фэйзуллиных»¹, – писал Гариф Ахунов.

«Самым важным в том новом, что появилось в поэзии Р. Файзуллина, был, разумеется, его лирический герой. Жизнь лирического героя в стихотворении – это жизнь беспокойной души, более всего, жизнь борца, гражданина. (...) Для поэта ценность представляет не сама жизнь, а вопрос «для чего жить», – писал Ф. Зулкарнай². И, действительно, романтический герой-максималист, борец, отличающийся особыми требованиями к жизни и к людям, он напоминает **лирического героя-гиссианиста**, сформировавшегося в творчестве Г. Тукая и С. Рамеева, пережившего обновление в поэзии Х. Такташа, поражает стремлением к свободе, совершенству, не ограниченной никакими рамками. Лирический герой Р. Файзуллина, стремления которого противопоставлены равнодушию в обществе, вновь возвращает в татарскую поэзию вкус к «охвату небес»: «Оч, оч, кошкай, кис жиллэрне! / Шаш, рухым – дуласын

¹ Ахунов Г. Яңарыш // Равил Фэйзуллин: Заман. Ижат. Шәхес / сост. и автор вступит. слова З. Мансуров. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 13.

² Зөлкарнай Ф. Күзләрем һаман шулмы?... // Равил Фэйзуллин: Заман. Ижат. Шәхес / сост. и автор вступит. слова З. Мансуров. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 79.

жан! / ...Егылсак – белгән-күргәннәр / Яхшыга юрасыннар!»¹
(Лети, лети, птица, рассекай ветры! / Сходи с ума, душа – бу-
шуй душа! / ... Если упадем – пусть, кто видел, / Истолкуют
к добру!).

Стихотворение свидетельствует о безграничности стремлений человеческой души, крепости духа. При помощи традиционных для татарской литературы начала XX века парных образов-символов птицы и души, оно заявляет, что личность обязана жить большими устремлениями и ставить великие цели, даже если действительность не предоставляет ей таких возможностей. Идея, заложенная в стихотворении, входит в полемику с идеологией эпохи, переживающей великие перемены, когда к личности относились как к щепке, которую несут волны жизни. Поэт воспевае силу человеческого духа, способного, несмотря на внешние препоны, подняться ввысь и подчинить себе небеса. В стихотворениях подобного рода возрождается **модернизм с его способностью структурировать стихотворные тексты вокруг символической картины мира**. Этот дуализм, когда хаотический фон действительности противопоставляется романтическим устремлениям человека, обеспечивает «мягкость» модернизма в эпоху авангарда.

Таким образом, новизна, привнесенная поэзией Р. Файзуллина в татарскую литературу 1960-х годов, состояла в трансформации отношения к человеку и в возрождении модернистской поэтики. Поэт приходит в литературу с мыслью о величии личности, обладающей силой и способной совершить большие перемены в жизни. Эта позиция, перекликающаяся с доктриной гиссианизма, в обстановке главенствования концепции соцреализма, рассматривающей человека как винтик в машине исторических процессов, привлекала новизной и прозвучала в унисон со стремлениями многих интеллектуалов периода наступившей хрущевской «оттепели».

¹ Файзуллин Р. Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 16.

С одной стороны, поэт выбирает путь прославления обыкновенного человека. Стихотворения вроде «Гимн обыкновенным» («Гадилэргә гимн», 1963) проводят философию о том, что простой человек должен быть героем жизни. С другой стороны, поэт призывает человека стремиться к вершинам, соответствующим его великой душе. Стихотворение «Мелочность твоей души...» («Жаныңның ваклыгын...», 1967) – «визитная карточка» творчества Р. Файзуллина – продолжает, развивает эту философию, определяет в истории роль личностей, «сохранивших совесть»: «Жаныңның ваклыгын / Сылтама заманга. / Куркырга, өркөргә / Жай бар ул һаман да. / Ә бит бар кешеләр – / Шәхесен ватмаган, / Вөжданын саклаган»¹ (Мелочность души своей / Не списывай на время. / Трусить и бояться / Можно во все времена. / А ведь есть люди – / Не разрушившие свою личность, / Сохранившие совесть).

Стихотворения, утверждающие, что человек – как мрамор, сила, способная справиться с любой трудностью, разрушить любые преграды, вошли в сборник «Мәрмәр» («Мрамор», 1969). Структурообразующим центром стихотворений «Обращаясь к весне человечества...» («...Кешелек язына йөз төбәп», 1968), «...Мало ли надо для жизни» («...Азмы кирәк яшәү өчен», 1967), «Как и сам» («Үзем кадәр», 1968) является возвеличивание человека, которое рассматривается как единственный путь для достижения свободы и совершенствования духа в изображаемой картине хаоса. Эта мысль становится авангардным мотивом.

Хаотическая картина действительности в поэзии Р. Файзуллина воссоздается при помощи символов, через прием «скрытого содержания», основанного на параллелизме смыслов явных и скрытых. В стихотворении «Время» («Вақыт», 1958) параллелизм идеологически устойчивой фразы «башкалар бәхете өчен сарыф ителгән» («потраченное для счастья других») и слова «вақыт» («время») приводит к возникновению в подтексте символа значения советской эпохи. То, что молодость была

¹ Фәйзуллин Р. Жаныңның ваклыгын...// Р. Фәйзуллин. Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 95.

потрачена ради счастья других (счастье целого общества), получает негативную оценку и указывает на причину хаотичности изображенного мира. Или в стихотворении «Ворота» («Капка», 1958) у образа-символа ворот возникает политический смысл: фразы «яңа тормышка инкыйлаб ачкан юл» (дорога, открытая революцией в новую жизнь) и «Белми сабый: бер заманны, терәп монда, кешеләрне атканнарны...»¹ (Не знает ребенок: когда-то у этих ворот расстреливали людей) указывают на скрытое содержание. То, что ворота, открытые в новую жизнь, являются местом кровопролития, становится символом революционных преобразований.

В дальнейшем образы-символы, несущие в себе идеологическое содержание, все более конкретизируются, становятся узнаваемыми, поэт начинает обращаться к деталям, пробуждающим ассоциативные чувства. К примеру, в стихотворении «На берегу» («Яр буенда», 1963) образ старика, уверовавшего в то, что на старой лодке сможет «на раздутых парусах доплыть до далекого берега» («жилкән киереп ерак ярга барырына»²), подразумевает несостоятельность революционной идеи. Одновременно с образом-символом «лодки-страны» деталь «раздутые паруса» формирует интертекстуальную связь с образом корабля в национальной литературе. Однако, в отличие от корабля Дэрдменда, попавшего в шторм, «старая лодка» не может спуститься даже на воду и обречена лежать на берегу!

На эту тенденцию в творчестве поэта обращает внимание и Н. Гамбар. «В этой связи особенно характерно стихотворение «Метаморфоза» (1963). Здесь поэт с помощью одной детали, одного иносказательного образа смог отобразить судьбу народа, весь пережитый им трагизм. Образ валяющегося в сарае ржавого топора-колуна – это трагическая тень героя тех лет (и сегодняшних дней!), который, находясь во власти, держал в страхе

¹ Фәйзуллин Р. Капка // Р. Фәйзуллин. Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 20.

² Фәйзуллин Р. Яр буенда // Р. Фәйзуллин. Ажаган. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – Б. 62.

полмира, а теперь, состарившись, когда пришло время отвечать перед лицом истины, лежит и сопротивляется смерти»¹.

Наряду с **игрой с идеологемами и символами**, в поэтике модернизма у Р. Файзуллина проявляется еще одно явление, напрямую связанное с экзистенциальным мироощущением лирического героя – **«сызлану фэлсэфәсе»**. Например, в стихотворении «Песня развевающегося белья» («Жилфердәүче керләр жыры», 1965) нет идеологически узнаваемых образов-символов. Обращают на себя внимание повторяющиеся в несколько измененном виде в начале, середине и конце текста строки: «Без сансыз күп төрле, / ә жырыбыз – бер: / Кояш турында гел, / Жил турында гел. // (...) Безнең жыр – мәңгелек, / Безнең һаман бер: / Кояш турында гел, / Жил турында гел. // (...) Без авыр булсак та, / Яшкә мул булсак та, / Елый белмибез, – / Бары жырлыбыз без. / Ә жыр һаман бер: / Кояш турында гел, / Жил турында гел»² (Мы бесчисленно разнообразны, / А песня у нас одна: / Всегда о солнце, / Всегда о ветре. // (...) Наша песня – вечная, / Всегда у нас одна: / Всегда о солнце, / Всегда о ветре. // (...) Хоть и тяжелы мы, / И много у нас слез, / Плакать не умеем, – / Мы только лишь поем. / А песня одна и та же: / Всегда о солнце, / Всегда о ветре.).

Эти повторы указывают на параллель «белье/люди», на то, что в идеологически заведенных рамках (хаотичный фон) люди вынуждены петь «о солнце, о ветре», даже когда «много слез». Появляется авторский символ, каждая деталь стихотворения начинает конкретизировать картину мира. Такие строки, как «Иногда и пошуршим, но все равно поем» («Кыштырдап куйсак та, бары жырлыбыз»), «пуля пробивает нас, сода проедает нас...» («пуля тишә безне, сода кисә безне...»), «когда люди уходят от нас в вечность, мы не льем слезы, а машем вслед и

¹ *Гамбәр Н.* Шигъри дөньяга сәяхәт, яки 3 томлык фонында ижади портретка штрихлар // Равил Файзуллин: Заман. Ижат. Шәхес / сост. и автор вступит. слова З. Мансуров. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 41.

² *Файзуллин Р.* Жилфердәүче керләр жыры // Р. Файзуллин. Ажаган. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – Б. 33–34.

поем» («кешеләр мәнҗегә киткәндә бездән, яшь агызып түгел, – кул болгап калабыз, җырлап калабыз») говорят о советском периоде жизни общества. Возникает содержание, оценивающее несвободное существование «выстиранных» людей» («юылган кешеләр»), «людей, полных слез» («яшькә тулган кешеләр»).

Так же прочитываются и стихотворения «Прибрежная лачка» («Яр карлыгачы», 1963), «Песня хлебопек» («Күмәч пешерүчеләр җыры»), «Зарница» («Ажаган», 1963), вошедшие в первый поэтический сборник Р. Файзуллина. В стихотворении «Эх, как гор не хватает!..» («Ах, тау юклыклар!..», 1968) экзистенциальный мотив выделен уже в самом названии. В тексте повторы продуманы так, что позволяют выявить два смысловых центра. Первый начинает и заканчивает стихотворение: «Ах, тау юклыклар! / Кыя юклыклар! / Үзән, калкулыклар – / Күз текәмә кая...»¹ (Эх, как гор не хватает! / Не хватает скал! / Низины, возвышенности – / Куда не глянь...).

Этот повтор указывает на неудовлетворенность действительностью, чувство сожаления в душе лирического героя, порожденное жизненными ограничениями. Такие уточнения, как «мескен җилләр» («убогие ветры»), «карсақ калкулык» («невысокая возвышенность») служат дополнением безрадостной картины жизни.

На первый взгляд, кажется, что второй повтор продолжает первый: «Бөркетләр түмгәктә / Канатларын кага... / Тырнаклары чумган... / Ә күзләре яна! / (...) Бөркетләр түмгәктә / Канатларын җилпи. / Басар кыя җитми, / Менәр күге җитми»² (Орлы о кочки / Бьются крыльями... / Когти втоплены... / А глаза горят! / (...) Орлы на кочках / Бьются крыльями. Не хватает возвышенности, / Не хватает высот). Но уточняющие детали («күзләре яна» – «глаза горят», «таңнарын бөркетләр, һай, ничек очына» – «а как на заре орлы летают»), с одной стороны, указывают на то, с какими большими устремлениями живут люди. Отсутствие

¹ Файзуллин Р. Ах, тау юклыклар!.. // Р. Файзуллин. Кошлар юлы: шигырләр. Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 94.

² Там же. – С. 94.

же условий для воплощения этих устремлений в жизнь привносит в стихотворение ощущение трагедии поколений, живущих в условиях всевозможных ограничений и несвобод.

Поэтику модернизма поэт успешно использует не только в гражданской, но и в интимной лирике. Особенно много стихотворений такого плана вошли в сборник «Монологлар һәм диалоглар» («Монологи и диалоги»). В стихотворениях «Яблоко» («Алма», 1966), «Герань» («Яран гөл», 1966) поэт, повествуя о трагедии частного человека, через аллегорический параллелизм создает символ и превращает эту трагедию в жизненную закономерность. Экзистенциальность в подобных стихотворениях возникает как результат столкновения двух противоположных взглядов, их несоответствия: некоторое «хвостовство» яблока тем, что спрыгнул на землю, и «сомнительное» отношение «людей», к которым оно обращается, становится причиной противоречивых чувств и переживаний.

Основной прием в творчестве Р. Файзулина – акцент на параллелизме приводит к **синтезу поэтических особенностей символизма и сюрреализма**. Эта тенденция берет начало со стихотворений «Будь ты синим цветом радуги...» («Булчы, зинһар, зэнгәре син...», 1966), «Все, что растет, – может гореть...» («Үсә алган һәрбер нәрсә яна ала...», 1968), «Ты – словно кочующий городок» («Син – гүя бер күчмә шәһәр», 1966), «Древо жизни» («Гомер агачы», 1967), «Высохшая речка» («Кипкән инеш», 1966) и др., присутствует в творчестве поэта и поныне. (Заметим, что и в творчестве чувашского поэта Г. Айги имеет место «диалог» символизма и сюрреализма, по мнению критиков, он придает его произведениям национальное звучание).

К примеру, характерное в этом плане стихотворение «... Охватив небо...» («...Күкне индереп...», 1966) состоит из четырех строф. В каждой строфе рождается определенный сюрреалистический рисунок: «Күкне индереп, / Башымны идең. / Мин бит – тургай! // Төннәремне кудың. / Яктыртучы бөжәк мин! // Жырларымны будың. / Мин бит – аваз! // Миннән барысын алдың. / Мародерның күзе төшмәгән / Үлек кулындагы сәгать ке-

бек, / Ялгыз калдым...»¹ (Опустив небеса, / Ты пригнула голову мою. / А я ведь – жаворонок! // Изгнала ночи мои. / Я же – светлячок! // Песни мои задушила. / Я же – голос! // Все у меня забрала. / Я остался один, / Словно часы на руке мертвеца, / Не замеченные мародером...)

Лирический герой, обращающийся к любви или к ее воплощению – любимому человеку, говорит о том, что личные переживания ограничивают его свободу, его стремления: точно так же, как жаворонку нужно небо, светлячку – ночь, голосу – песня, любящему человеку необходимо ответное чувство! Повтор этого рисунка превращается в средство усиления тоски и сожаления, глубина переживаний достигается символизацией образов жаворонка, светлячка и голоса. Перестав быть случайно возникшим чувством в жизни отдельной личности, оно становится результатом жизненной закономерности.

Обращение к приемам сюрреализма и символизма определяет поэтику коротких стихов поэта, их национальный колорит: ибо такой диалог создает возможность устанавливать ассоциативные связи. В стихотворениях Р. Файзуллина сюрреалистически воображаемая картина, часто присутствующая непосредственно рядом с символом, служит обобщающей оценке действительности.

Вот, например, стихотворение «Реальность» («Чынлык»): «Чия чэчэклэре пышылдашты иртэн: / «Бизэк булсаң иде күккә!» / Төне буе кара туфракка / Нэни ак йолдызлар яуды»² (Утром шептались цветы вишни: / «Вот бы украсить небо!» / Всю ночь на черную землю / Падали маленькие белые звезды).

Картина в стихотворении во временном отношении делится надвое: утром – стремление в небо, вечером – падение на землю. Образ вишневых цветов имеет аллегорическую природу: напоминает, что и человеческая жизнь, и все, что есть

¹ Фэйзуллин Р. ...Күкне индерең... // Р. Фэйзуллин. Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 158.

² Фэйзуллин Р. Чынлык // Р. Фэйзуллин. Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 222.

в ней, движется в направлении от рождения к смерти. Но помимо этого образа, детали «бизэк» («узор») и «ак йолдызлар» («белые звезды») также имеют символическую природу. Они подчеркивают, что люди живы своими прекрасными устремлениями, что эти устремления остаются в памяти как нечто чистое, святое. Таким образом, символическая природа образов вынуждает читателя вновь возвращаться к контексту, искать новые мотивы и смысловые нюансы.

Стихотворение «Упорство» («Үжәтлек») с помощью аллегорической образности, сюрреалистического рисунка предлагает три самостоятельных суждения. Во-первых, оно подчеркивает, что у каждого есть своя дорога к достижению цели. Во-вторых, напоминает, что человек вступает в жизнь с большими устремлениями (приблизиться к солнцу!). В-третьих, воспекает человеческий дух, способный бороться за приближение к цели.

В отдельных случаях поэт делает акцент на каком-то одном мотиве, обобщает его до уровня афоризма (стихотворения «Понял я и...» («Аңладым да...»), «Не легко» («Жиңел түгел») и др.). Особенно ярко это проявляется в однострочных стихотворениях. В двустрочных текстах впечатляет достижение философичности с помощью сюрреалистического рисунка (например, «История» («Тарих») ассоциируется кинжалом с красивым рисунком на рукояти, но с кровавым клинком.

После издания Р. Файзуллиным в 1978 году сборника коротких стихотворений, в литературной критике возникли жаркие споры по поводу экспериментов поэта в области формы. «Р. Файзуллин и, в целом, это поколение поэтов отличаются своеобразием поисков в области поэзии, несколько иным отношением к новому по сравнению с предшественниками. Внимание и читателей, и критиков, в первую очередь, привлекло именно это. Обновленная стихотворная форма, ритмика, новое, не похожее на традиционное поэтическое мышление, поначалу кому-то не понравились, воспринялись как разрушение традиций. Словно говорили: «Гостя встречают по одежке». Но после этого оказалось, что и вторая

часть поговорки соответствует истине. После того, как рассеялись первые впечатления, стало понятно, что молодые, оказывается, принесли с собой и новую «мысль», и новое содержание»¹. С одной стороны, возрождение традиций короткого стиха, свободного стиха, белого стиха, интонационного стиха тут же заняло место в национальной поэзии, эти формы начинают активно использоваться наряду с классическим стихотворением, находят своего читателя. С другой стороны, высказывается мнение, что на короткие стихи поэта оказали влияние жанры, в частности, японской средневековой поэзии.

В европейской литературе интерес к японской поэзии возникает еще на рубеже XIX–XX веков. Во многих национальных литературах происходят формальные изменения под влиянием жанров японской поэзии. В то же время сохранение стихотворных размеров хокку и танка (в хокку – 5-7-5; танка – 5-7-5-7-7), характерных для японской поэзии, не всегда соответствует лексико-фонетическим особенностям других языков. Поэтому считается, что в отдельных литературах были созданы жанры, схожие с японской поэзией (например, синквейн в американской литературе, дрезейлер у российских немцев).

В творчестве Р. Файзуллина, экспериментировавшего с различными размерами свободного стиха, есть образцы, в которых экзистенциальность возникает благодаря воспроизведению отдельного явления природы или картины жизни, как это характерно для классических хокку и танки. Как и в японских текстах, татарский поэт строит основанные на разнообразии рифмы и ритма строфы из трех или пяти строк, обращается к «деталю времени года» – прошлого-настоящего или прошлого-будущего. Но их размер отличается от размеров классических японских жанров, они особенные и в плане поэтических приемов: обязательные для классической японской поэзии чувственные оттенки (моно-но-аварэ, саби, ваби, сибуми, каруми)

¹ *Зөлкарнай Ф.* Күзләрем һаман шулмы?.. // Равил Фэйзуллин: Заман. Иҗат. Шәхес / сост. и автор вступит. слова З. Мансуров. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 77.

размещаются свободно, поэтому их переходы и изменения отходят от концепции «недостроенного моста». Вместо них нередко используются изобразительные детали, иногда наблюдается монолог от первого лица. Поэтому в творчестве поэта и в целом в татарской литературе будет правильнее оценивать эти образцы как стилизацию под восточные жанры.

Так, стихотворение «В стране гор» («Таулар илендә») написано размером 6-6-9: «Яралы кыялар... / Яшеннәр оясы... / Бөркетләр очыра баласын!»¹ (Раненые скалы... / Гнездо молний... / Орлы учат птенцов летать!). На первый взгляд, описана обыкновенная картина природы. Но воссоздание этим размером грустной интонации в контексте первых двух строк, которые следует расценивать как устрашающие, указывает на тревогу в душе лирического героя. Образ орлов, которые учат детенышей летать среди «раненых скал», в «гнезде молний», объясняет причину этой тревоги, превратив его в символ, а текст – в образец гражданской лирики.

В отдельных случаях, как и в японской поэзии, причина лирически-грустной интонации не раскрывается («Этюд»). Тогда поэт на передний план выводит философское умозаключение: связь вещей с тенью или со своим продолжением называется законом жизни; отражение луны (серебряная монета «льет свет» на луну в душе читателя) может пробудить различные ассоциации: это может быть потребность ребенка в родительской ласке, человека – в национальных корнях, ученика – в учителе, мастере, или отношения творчества с действительностью, иначе говоря, каждый додумывает сам. Но наличие этих связей способствует пробуждению у читателя личных воспоминаний, овеянных экзистенцией и тоской по прошлому.

С середины 1970-х годов лирического героя-романтика Р. Файзуллина, отстранявшегося от других (потенциального читателя) сменяет лирический герой страдающий (экзистенциалист), выступающий в качестве представителя челове-

¹ Фэйзуллин Р. Таулар илендә // Р. Фэйзуллин. Жил – вакыт ул... – Казан: Мәгариф, 1996. – Б. 50.

ства в целом. Например, стихотворение «...В земле снесенных кладбищ...» («...Туфрагында сөрелгән зиратларның...», 1978) оживляет традиционную философию человека, определяет ответственность личности за все происходящее. Выражение «без бар» («мы есть») связывает читателя с автором текста, и теперь уже лирический герой говорит о том, что он – один из многих. Экзистенциальная по своей природе философия часто принимает форму поисков ответа лирического героя на свои же вопросы, формирования ответов на них («В вышине» («Биеклектә», 1976)). Нередко лирический герой определяет своей главной целью понимание души своего народа. Усиливается экзистенциальность и лиризм, эмоционально-щемящее удивление поразительной красотой мира и ощущение несвободы человека (прежде всего, как философской проблемы: отсутствие выбора в главных вопросах – жизни и смерти и т. д.), дуалистическое восприятие жизни. Например, стихотворение «Внутренний диалог» («Эчке диалог», 1976) воспроизводит психологическое состояние человека, потерявшего смысл жизни. Причина экзистенции – осознание старения, движения жизни к смерти. Понимание этого меняет мировоззрение человека, его отношение к действительности, особенно – к потерям. Поэт дважды рефреном повторяет: «барабыз, барабыз, барабыз» («идем, идем, идем»). В первом случае параллельно с фразой «чыгар юл – кояшлы, бәхетле» («предстоящий путь – солнечный, счастливый»), которая ассоциируется с лозунгом советской идеологии. Но во второй раз подчеркивается, что человек живет с высокими стремлениями, не имеет возможности остановиться и оглянуться на пройденный путь, задуматься.

В этом отношении интересно и стихотворение «...Закрой глаза и...» («...Күзең йом да...», 1976), созвучное с экзистенциальной философией Г. Тукая: человек может быть счастлив только в детстве. Его каждодневная жизнь – это «сгнивший корень», тянущий вниз. Повседневности поэт противопоставляет «сказки», «природу, красоту, мечты и надежды, книги». Только приближаясь к ним, можно освободиться от мелочей. Такое

устремление в стихотворении «Душа желает голоса неба...» («Күңел тели күкнең үз өнен...», 1977) формируется как мечта, характерная для человека любой эпохи. Причина душевной боли лирического героя кроется в самом человеческом характере. В стихотворении «Проходя мимо» («Үтеп барышлы»), 1977) поэт, оценивая жизнь, объясняет ее несовершенство тем, что «любовь и ненависть перемешаны, наша жизнь такова, что и улыбаемся мы сквозь слезы»¹.

Таким образом, уже с первых своих стихотворений поэт ориентируется на интеллектуальность, элитарность, эстетичность, философичность. Лирический герой-романтик Р. Файзуллина с точки зрения свободы духа напоминает героя-гиссианиста татарской поэзии начала XX века. Сохранение в человеке человеческого, его личной и социальной свободы показывается как путь к избавлению от любых ограничений. Концепция личности, привнесенная в поэзию Р. Файзуллиным, составляет основу татарской авангардной литературы 1960–1980-х годов.

Р. Файзуллин трансформирует татарскую поэзию – возрождая поэтику символизма и сюрреализма, экзистенциальные мотивы, испытанные в татарской литературе начала XX века, приемы ассоциативного мышления, формы свободного, белого, интонационного стиха, через стилизации под короткие жанры восточных литератур, в особенности, японской. Эти поиски открыли новые творческие возможности, в корне изменили и малые жанры авангардных форм, и большие жанры, такие как поэма.

Еще одним представителем авангардного подъема 1960-х годов является **Роберт Валеевич Ахметзянов**. Его **модернистские произведения относятся к течению психологического абстракционизма**.

Основным приемом в творчестве Роб. Ахметзянова выступает параллелизм. Например, в стихотворении «Книга жизни»

¹ Файзуллин Р. Күңел тели күкнең үз өнен... // Р. Файзуллин. Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 362.

(«Гомер китабы», 1964) параллель «книга и жизнь» позволяет, как в сказке, выстроить модель романтической картины мира. Такая же параллель «человек – родная земля» («Долг земли» («Жир эжәте», 1963); «Утром, когда ты спала» («Иртән эле син йоклаган чакта», 1965) указывает на особую ценность человеческой жизни. В отдельных случаях для этого используются известные параллелизмы: петух, позарившийся на жемчужину (жемчуг – петух) и человек, влюбленный в жизнь (жизнь – человек) («Жизнь! Я рано соблазнился тобой...» («Тормыш! Сиңа иртә ымсындым мин...»)) и др. Параллели и повторы связывают внутри единого образа черты, которые не могут находиться рядом, в том числе картину внешнего мира с психическим, психологическим состоянием: так возникает абстрактный образ.

Уже с первых стихотворений Роб. Ахметзянова проявляется чрезвычайно активный и позитивный лирический герой. На фоне картины внешнего мира, который воссоздается при помощи гармоничного звучания, музыки слов и красоты окружающего мира, поэт показывает настроение человека, его отношение к этой красоте. В восприятии лирического героя день так хорош, что голубь никак не может налетаться («День, когда голубь не налетается» («Күгәрчен очып туймас көн», 1961), дома обращены к солнцу («К весне» («Язга таба», 1957), ветер превращает шелест листвы в аплодисменты («У дома аплодисменты листвы» («Өй түрендә яфрак алкышлары», 1962)). Эти образы напоминают элитарные стихи французских модернистов. Поэт и сам, вспоминая юность, пишет: «Из представителей мировой поэзии мне близки Поль Верлен, Артур Рембо, Федерико Гарсия Лорка, Уолт Уитмен, Юлиан Тувим, Пабло Неруда (...) Меня пленит прекрасная гармония чувств, формы и мысли этих поэтов!»¹

Показ жизни в стиле модерн, в движении, демонстрация его отражения в зеркале впечатления выполняются с помощью параллелизма на основе оживления, очеловечивания явлений. В отдельных случаях параллели вырастают в абстрактный

¹ Эхмәтҗанов Р.В. Каләм жиле. – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 38.

образ. Например, наиболее часто используемый в творчестве Роб. Ахметзянова образ «день» служит воспеванию красоты каждого мгновения. В многочисленных романтических стихотворениях, таких как «У дома аплодисменты листвы» («Өй түрендә яфрак алкышлары», 1962), «К солнцу, к солнцу!» («Кояшка, кояшка!», 1960), «день» означает жизнь, время, все прекрасное в действительности.

В модернистском стихотворении «О потерянном дне» («Югалган бер көн хакында», 1963) день, проведенный без толку, по мнению поэта, растоптал человека. Параллели «зря прожитый день» – «не забитый гол», «пуля, попавшая «в молоко»» еще более усиливают это впечатление. По сути, это стихотворение утверждает, что каждый день, каждое мгновение дорого и ценно не только для человека, а во вселенском масштабе – для бытия в целом. Абстрактный образ дня, раздавившего человека, превращается в главный элемент хаотичной картины мира. Например, в отличие от основанного на преувеличении образа «Шагыйрьләр дән көчле итеп, / үзенә сүзен Көн әйтә!»¹ («Сильнее, чем поэты, / свое слово День говорит!») в стихотворении «Стихотворения зари» («Таң шигыйрьләре», 1961), в абстрактном варианте возникает новая модель мира, не похожая на реальность.

Абстрактный образ «вырванного» дня, который вынесен в название стихотворения о любви «Из дневника (Вырванный день)» («Көндәлектән (Өзелеп калган көн)», 1963), составляет лишь часть цельной абстрактной картины. В первой части стихотворения описывается, как лирический герой, разлученный с любимой, сидит у фонтана – свидетеля его любви, и тоскует. Вторая часть стихотворения с помощью цвета, образов внешнего мира и параллелей рисует абстрактную картину вырванного дня: «Таш юлларда яфрак бөтерелә –/ әйтерсең лә кызыл кошлар / талпыналар язлар каршына. / Урам себерүче

¹ *Әхмәтҗанов Роберт. Таң шигыйрьләре // Р. Әхмәтҗанов. Хәтер елгасы: шигыйрьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 33.*

карт / Ялкын-яфракларны / Туфрак белән күмә: «Ярсыма!» / Күмә, күмә / Тере кошларны... / Безнең жәйне!»¹ (На дорогах листья кружатся – / словно красные птицы / машут крыльями навстречу весне. / Старик, подметающий двор, / Листья-пламя / Засыпает землей: / «Не пламеней!! / Засыпает, засыпает / Живых птиц... / Наше лето!)).

В этом рисунке красные птицы – символы любви; они параллельны воспоминаниям о любви; цветовые переходы «зеленый – красный – черный», детали: старик, подметающий двор, осенние листья, красные птицы – важны, и стечение их воедино создает сложный рисунок.

Подобные произведения поэта в свое время подвергались критике. Об этом писал и сам Роб. Ахметзянов: «В поэмах «Уйна, улым!» («Играй, сынок!»), «Таш аргамак» («Каменный скакун»), в посвященном Ленину стихотворении «Сэгать суга» («Бьют часы») усмотрев разрушение татарского традиционного стиха, меня обвинили в «абстракционизме», дав кличку «поэт-стиляга»². Но его удивительный поэтический мир, отразивший глубину и богатство души, никого не оставлял равнодушным. Поэтому, несмотря на существенное отличие его поэзии от традиционных форм, по отношению к Роб. Ахметзянову не прозвучало негативной оценки (как это было с другими авангардными поэтами), критика, в первую очередь, фиксировала непохожесть данного творчества на другие.

В «Белой поэме» («Ак поэма»), обозначенной как «длинное стихотворение», абстрактный образ основан на параллели: мать вяжет, распуская клубок – течет жизнь, в этом клубке замотаны терпение матери и ее надежды. Эта поразительная картина в движении – процесс вязания дополняется деталями сменяющих друг друга времен года: лето, осень, зима. В последних строках стихотворения поэт указывает на подтекст: матери

¹ *Әхмәтҗанов Роберт*. Көндәлектән (Өзелеп калган көн) // Р. Әхмәтҗанов. Орчык жыры: Шигырьләр, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – Б. 7.

² *Әхмәтҗанов Р.В.* Каләм жиле. – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 64.

«вяжут» бытие за счет своей жизни. Возникает ассоциация с образами Великих ткачей из греческой мифологии. В то же время образ старушки-татарки, вяжущей шаль и согревающей свое окружение, обретает архетипичность. Этот образ повторяется во многих стихотворениях поэта: «Весна матери» («Эни язы», 1972), «На полях моих, мама, все ли благополучно...» («Кырларымда, эни, иминлекме...», 1971) и др. Стихотворение «И вы стареете, ивы...» («Сез дә картаясыз, таллар...», 1977) также построено на параллелизме: закат солнца – старение матери. В этом причина экзистенциальной грусти лирического героя.

Еще одним центральным образом выступает Итиль-страна (родина): «К Итиль-стране приближается дождь...» («Идел-йортка килә яңгыр...», 1971), «Окна Итиль-страны...» («Идел-йортның тэрэзэләре – күк...», 1966), «Идет с ветром издалека...» («Жил белән килә ерактан...») и др. – родина лирического героя, который описывает ее через красоту природы, урожайные поля, любовь и святость матери. Эти четыре ценности, повторяющиеся в стихотворениях, в поэме «Булгарские фрагменты» (Археологические эскизы) («Болгар фрагментлары» (Археологик эскизлар)», 1969) составляют ее основную идею.

Поэма начинается с риторического обращения лирического героя, приехавшего с археологами на раскопки развалин Великого Булгара. Отраженное сначала в «зеркале Волги» лицо древнего человека в интертекстуальной связи с эпитафией понимается как один из предков лирического героя. В четвертой части ретроспективно воссоздаются образы Белой Палаты, булгарского хана, позволяя лирическому герою выделить основные этнические ценности, сформированные у татар с давних времен. Для этого используются образы: пара фиолетового цветка – символ любви; священная капля крови, пролитой, защищая родную землю; богато уродившаяся золотая пшеница; почитание матери – они составляют основу исторической памяти, дошедшей до наших дней.

Обращение к абстрактным образам литературоведы связывают со стремлением личности уйти от действительности¹. Это бегство представляется как погружение человека в свой внутренний мир, уход от реальности. В поэзии Роб. Ахметзянова оно приобретает чрезвычайно своеобразный оттенок. Например, в стихотворении «Ответ» («Жавап», 1971) родина возводится на уровень идеи. Но образы, уточняющие это понятие, могут прочитываться по-разному: «Күрәсезме, дуслар, кыр өстендә / Асылынып тора ак болыт? – дим, – / Ак болытның кыл бер уртасында / Минем йортым күренә ак булып, – / Тургай оя корган жирдә, / Сандугачлар торган жирдә, / Идел-елга аккан жирдә, / Моңын ярга каккан жирдә, – / Минем оям! / Шунда – сыям...»² (Видите, друзья, над полем / Висит белое облако?, – говорю я, – / В самой середине облака / Виднеется мой белый дом, – / Там, где жаворонок строит гнездо, / Там, где живут соловьи, / Там, где протекает Волга-река, / Задумчиво омывающая берега, – / Мое гнездо! / Мне его достаточно...).

В картине идеализированного отражения страны-Итили постепенно проступает выдуманный, идеализированный мир, в котором живет лирический герой: на белом облаке между небом и землей.

В стихотворениях Роб. Ахметзянова параллели «жизнь человека – времена года» принимают форму лейтмотива: во многих их эмоциональной сердцевиной становятся осенняя грусть, тоска по ушедшей цветущей поре жизни. В стихотворении «Страна Июнь» («Июнь иле», 1971) предстает идеально прекрасный мир – месяц июнь. Лирический герой определяет его как место, в котором осталось «влюбленное детство». Эта мысль пересекается со строками эпиграфа из произведения Сен-Экзюпери: «Откуда я? – / Из своего детства». Это то место, куда «убегает» лирический герой от действительности и

¹ Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 281.

² *Әхмәтҗанов Роберт. Жавап // Р.В. Әхмәтҗанов. Жәяүле күбәләк: шиғырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 15.*

воссоздает его в своих произведениях во всех подробностях. Понимание того, что нельзя сохранить его, став взрослым, – становится объектом экзистенции.

По мнению исследователей, в абстракционизме формируется два течения: «Первое течение – лирико-эмоциональный, психологический абстракционизм: симфония красок, гармонизация бесформенных цветовых сочетаний. Это течение родилось из импрессионистской пестроты впечатлений о мире, которые запечатлел Анри Матисс»¹. Как и представители этого течения в изобразительном искусстве, Роб. Ахметзянов вместо реальности создает картины, высвечивающие нереально прекрасные мгновения. Его лирический герой, отрицая действительность, живет в созданном им самим мире и слагает оды в честь его красоты. Птицы, ветра, мир растений, чувство восторга к ним доминируют над всеми остальными отношениями и чувствами. Лирический герой поэзии Роб. Ахметзянова – человек, разговаривающий «с глазу на глаз» с природой и жизнью. В конечном счете, поэт подчеркивает, что каждый человек живет наедине с собой.

Лирико-эмоциональный, психологический абстракционизм свободно обращается к приемам импрессионизма. В этом кроется причина того, что подобные произведения Роб. Ахметзянова играют разрозненными картинками, показывая мир меняющимся, передавая и свое меняющееся в зависимости от этого настроение. В таких стихотворениях поэт, очеловечивая картины природы, расширяет смысловое поле. Вот, к примеру, в стихотворении «Уже вечер. Тополя ждут ветер» («Инде кич. Тирэклэр жил кетэ») с первых строк используется прием олицетворения: внимание приковывают тополя, опирающиеся на плетень, облака, загружающиеся на корабль. Следующая строфа еще более усиливает это ощущение, и чувство сожаления, которое зародил этот вечер, переносится на самого лирического героя, живущего в раскаянии.

¹ Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 281–282.

В подобных довольно многочисленных стихотворениях поэта состояние природы намекает на переживания лирического героя: словно природа говорит от его имени.

Поэт проводит эксперименты с психологическим параллелизмом: в итоге порой явственно проявляются мотивы японской философской поэзии. К примеру, в стихотворении «Элегия» (1974) параллелизм «птица покидает гнездо – распадается родное гнездо» указывает на уход человека в вечность: «Мәңгелек тә өмет итмим, туган туфрак, / Шуны гына сорыйм бары бу жырда: / Соңгы йортым, моңлы йортым түбәсенә / Жылы яңгыр булып кына шыбырда!»¹ (Я о вечности не прошу, земля родная, / И песней этой прошу об одном: / На крышу моего последнего печального дома / Пролейся лишь теплым дождем!).

В то же время состояния природы служат средством демонстрации богатства и красоты человеческой души. В стихотворении «На небосводе твоего долгого лета...» («Синең озын жәең күгендә...», 1975) трудно точно определить, кто главный герой: может быть, это возлюбленная или ребенок, сестренка, а может, речь идет о человеке вообще. Кем бы он ни был, он сравнивается с самыми прекрасными мгновениями природы родной земли, живущими в воспоминаниях: «Синең озын жәең күгендә / очар әле өмет карлыгачлары, / Зәңгәр күккә учарланып менә / Уйчан хыял агачлары!.. // Көнеңә яфрактар шавы, сабыллар авазы, / Күбәләкләр лепелдәве тулган! / Көнең – мөлдәрәмә! // Бала кошлар утыра жирдә, / Мамык кына – канатларда...»² (На небосводе твоего долгого лета / еще полетают жаворонки надежды, / В синее небо, разветвляясь, поднимаются / Деревья задумчивой мечты!.. / Твой день шумом листья, голосами детей, / Трепыханием мотыльков наполнен! / Твой день наполнен до краев! / Птенцы сидят на земле, / На крыльшках пух...).

¹ *Әхмәтҗанов Роберт. Элегия // Р. Әхмәтҗанов. Жәяүле күбәләк: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 146.*

² *Әхмәтҗанов Роберт. Синең озын жәең күгендә... // Р. Әхмәтҗанов. Жәяүле күбәләк: Шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 104.*

В стихотворении в сильной позиции абстрактный образ коротких теней («Синең озын жәендә кыска эле күләгәләр» (В твоём долгом лете тени еще коротки)), повторяющийся в начале и в конце, выполняет роль ключа: вспоминая прекрасные мгновения природы, и через них восхищаясь духовным богатством другого человека, лирический герой сожалеет о том, что проходит жизнь, что в его долгом лете «тени удлиннились», взор устремлен на закат солнца. Символизация образа теней (образ может прочитываться как приближение старости; проявление грусти, сожаления, равнодушия или других состояний), и как результат – постепенное размывание красоты души другого человека – становится причиной экзистенции.

Во многих произведениях природа или параллельно существующий с ней абстрактный образ раскрывают состояние, настроение, переживания лирического героя, это настроение переносится в целом на человеческую жизнь, принимает форму закономерности, которая может случиться в жизни любого. За прекрасным, светлым сегодня, описываемым поэтом с исключительным изяществом, порой проглядывает трагедия жизни, которую невозможно избежать.

Использование поэтом свободного стиха помогает выстроить картину внешнего мира в форме «рисунка», состоящего из отдельных фрагментов. Но по-разному прочитываемый абстрактный образ объединяет и обобщает все эти части, собирает авторские мысли вокруг нескольких осей и указывает читателю на существование разных мотивов.

В стихотворении «Пеший мотылек» («Жәяүле күбәләк», 1974) образ желтого мотылька, который не может взлететь, прочитывается как постаревший, утративший надежды человек (но по-прежнему – хранитель красоты и вечных ценностей): «Жәйге болыннарның жаны – / Жәяүле күбәләк»¹ (Душа летних лугов – / Пеший мотылек). Поэт переносит эту философию на жизнь человека: в детстве каждый стремится к красоте, создает свой иде-

¹ *Әхмәтҗанов Роберт. Жәяүле күбәләк // Р. Әхмәтҗанов. Хәтер елгасы. Шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 130.*

ал, ищет его где-то в заоблачных высотах. Состарившись, понимает, что она у него под ногами, и сам становится хранителем этой красоты. Дуализм образа – стремление летать как мотылек и отсутствие крыльев – в свою очередь, прочитывается и в индивидуальном, и в социальном, и в философском ключе.

В творчестве Роб. Ахметзянова абстрактные образы преимущественно обозначаются цветом. В стихотворении «И снова осень» («Тагын да көз») это – красные птицы, летящие с зеленых просторов к синим волнам. Или серебряная цепочка в синем небе: голоса улетающих журавлей осыпаются на землю в форме желтых листьев («Летят журавли» («Торналар оча»), синие следы на белом снегу – юность («Ты – всего лишь рисунок...» («Син – тик рәсем...»)) и др. Как правило, первую параллель, заложенную в основу абстрактного образа, поэт определяет сам. Например, в стихотворении «Вечерние птицы» («Кичке кошлар», 1973) – это вечерние птицы, их нечеткие силуэты на темнеющем небе напоминают лирическому герою вопросы, на которые нет ответа. При помощи деталей поэт указывает путь к завершению параллелизма: возвращение птиц вечером – поиск места для остановки, поиск своего гнезда (здесь прочитывается как архетипический мотив «вечное возвращение»). Таким образом, это стихотворение о невозможности познания: каждое поколение людей стремится познать свою суть, это стремление и представляет собой непрерывное движение бытия, говорит поэт.

Поэма Роб. Ахметзянова «Играй, сынок!» («Уйна, улым!», 1964) стала одним из первых авангардных произведений, по-новому подошедших к теме войны. Поэт строит хаотичную модель мира, вобравшую в себя судьбу трех поколений, при помощи образа игры, которая символизирует и жизнь каждого человека.

По мере развития поэмы расширяется значение образа игры. Игра в войну сменяется «игрой с Отчизной» («Ватан белән уйнау»). Война идет не только между странами, эпохами, но и между природой и земным шаром: следовательно, это – закон

жизни. Строки, приведенные в качестве эпиграфа, в этом круге размещают солнце и еще раз подчеркивают, что в жизни все является игрой: «...Уйный кояш, / Эйе, ул да уйный, / Уйный язны, Жирдә жэй ясый, / Уйный Кояш, сөю жырын уйный...»¹ (... Играет Солнце, / Да, и оно играет, / Весну играет, дарит Земле лето, / Играет Солнце, песню любви играет...). Эпиграф указывает и на то, что этот хаос победить невозможно: он заложен изначально, является началом всех начал. Пути достижения гармонии поэт определяет в конце поэмы: любая игра должна быть способной приносить человечеству тепло! Эта мысль входит в ассоциативную связь с образом солнца в эпиграфе, и поэт объявляет человека солнцем вселенной и бытия.

Возвеличивание человека, желание видеть его хозяином жизни звучит и в написанной чуть ранее авангардной поэме «Каменный скакун» («Таш аргамак», 1963).

Таким образом, авангардное творчество Роб. Ахметзянова, объединив в себе цвета, звуки, колоритные картины внешнего мира и богатство внутренних переживаний человека, по-своему возрождает модернистские поиски татарской литературы. Его лирический герой находится между небом и землей, на белом облаке, смотрит на мир глазами ребенка и живет в нем, убежав от реальности. По-разному прочитывающийся абстрактный образ объединяет картину хаотичного мира и обобщает его, превращая в причину экзистенции лирического героя – в философскую закономерность.

В творчестве народного поэта **Ильдара Гафуровича Юзеева** (1933–2002) – вернувшего в литературу в середине XX века романтизм, авангардные поиски идут параллельно с романтическим творчеством. Поэт считает: в человеке от рождения заложены сила и возможность изменить окружающий мир, и они зависят от степени его человечности – тем самым развивает авангардную концепцию человека. Он воспекает богатый духовный мир личности, а все негативное, встречающеесяся

¹ *Әхмәтҗанов Роберт*. Уйна, улым! // Р. Әхмәтҗанов. Жәяүле күбәләк: Шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 373.

в жизни, становится причиной экзистенции, тоски и душевных тревог его лирического героя. Авангардное содержание поэт вкладывает в своеобразную форму «юзеевской строфы», основанной на повторении грамматических форм. Повторяя начинающую и завершающую строки многострочной строфы, достигается особое напряжение чувств и переживаний: **«Юзеевская строфа» приводит поэта к экспрессионизму.**

Интерес к модернизму в творчестве И. Юзеева появляется с середины 1960-х годов. Возможность возвеличить человека поэт находит не в гиссианистском протесте против внешнего зла, а скорее – во внутреннем потенциале личности. Он полагает важным самосохранение человека, утверждая, что чистота и красота заложены в нем от рождения. Человек для поэта – бездонная кладовая души, которая обладает особенностями, не встречающимися нигде, это своего рода «темный лес»: «Күңелем минем – чиксез кара урман: / шаульй, тына, / үрли, сына, / сайрый, келә, / туа, үлә... // Күңелем минем – чиксез кара урман: / эзли, таба, / күккә аша, / сөя, паша, / ыңгыраша... // Күңелем минем – чиксез кара урман: / өмет өзәр, / түзәр, чыдар... / Тик кояшлы / юлга чыгар...»¹ (Душа моя – бескрайний темный лес: / шумит, успокаивается, / стремится вверх, ломается, / поет, смеется, / рождается, умирает... // Душа моя – бескрайний темный лес: / ищет, находит, / воспаряет в небо, любит, сходит с ума, / стонет... // Душа моя – бескрайний темный лес: / утратит надежду, / вытерпит, выдержит... / Только все равно на солнечную дорогу выйдет...).

Рисунок души выстроен в контекст природы, а ее глубина и бескрайность, богатство прекрасных устремлений определяют как критерий величия человека, возможность достижения им любых вершин. Первая строка трехстрочной строфы состоит из 10 (4–6) слогов, в ней выражается основная мысль, далее происходит ее раскрытие, детализация, углубление. В плане формы

¹ Юзеев И. Күңелем минем – чиксез кара урман // И. Юзеев. Мәхәббәт китабы: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 52.

следующие три строки делятся пополам, появляются 4-х слоговые самостоятельные строки (10/4/4/4). Одновременно в смысловом отношении они составляют единое целое – созвучные глаголы-синонимы (в отдельных произведениях – имена существительные, прилагательные), повторяясь, развивают заявленную ранее мысль. Они складываются в 12 слогов и возникает строфа из двух строк размером 10/12 (4/6 и 4/4/4). Эта форма основана на восприятии поэтом картины мира как обобщенной концепции бытия. Например, в оговоренном выше стихотворении таким тезисом является фраза: «Моя душа – бескрайний темный лес», которая подчеркивает, что каждый человек обладает глубокой духовностью, непознаваемость которой указывает на хаотичность этого мира. Глагольный ряд позволяет сверх меры развивать заложенную мысль. Композиционное построение стихотворения основано на повторах, их сходном звучании, соразмерности. Помимо этого, повторы побуждают к поиску других смысловых вариантов. В результате произведения оказываются созвучными с «конкретизмом» в немецкой и русской литературах.

Таким образом, И. Юзеев находит удобную форму для возрождения модернистской поэтики. Она свидетельствует о стремлении поэта воссоздать элитарное искусство, эстетически совершенную и напевную форму для содержания, «наполненного чувством»¹. Данная тенденция сохраняется в творчестве И. Юзеева вплоть до его последнего произведения, соседствует рядом с классическим стихотворным размером, соответствующим романтической концепции поэта. Авангардная «юзеевская строфа», основанная на повторе, позднее будет усвоена и другими татарскими поэтами, и займет свое достойное место в татарской поэзии.

Поэт работает с различными вариантами этой формы, позднее используя их за основу некоторых своих поэм, изобилующих авангардными приемами. Возьмем, к примеру, стихотво-

¹ Вольф Н. Экспрессионизм. – М.: АРТ-РОДНИК, 2004. – С. 6.

рение «На все восторженно гляжу» («Һәрнәрсәгә карыйм исем китеп», 1967), в гиперболизированной форме повествующее о свойстве человека восторгаться. В стихотворении основным композиционным приемом служит повтор первой строки в каждой строфе. Кроме того, частично повторяется последняя строка («Словно вижу в первый раз»). Получается двойной повтор и размер 10/4/4/5/4/4/5//10/9. Эти повторы указывают на способность личности уметь восторгаться жизнью, природой, словно в первый и в последний раз. Выражается философская мысль о том, что прекрасное – в душе человека, ее можно оценить лишь через умение видеть красоту в окружающем.

В стихотворении «Скажите, из чего зародилась душа?» («Әйтегез, жан нидән яралган?», 1964) поэт находит в душе человека бурю, молнию, летний дождь, огонь и лед, любовь и ненависть, чувство и цвет и т. д., и доказывает, что она обладает «тысячами свойств». В стихотворении «Тревога» («Борчылу», 1972) говорится, что лиризм, глубина и чистота, свойственные человеческой душе, – естественны, они даны ему при рождении, и характерны для каждого. В отдельных стихотворениях звучит, что истоки жизненной силы уходят корнями в «древнейшие времена» («Чувствую» («Тоям»)), связаны с «родной землей, домом, родом» («Цветок картофеля» («Бэрәңге чэчәге», 1970)).

Лейтмотивом авангардного творчества И. Юзеева является мысль о том, что самое важное в жизни – умение оставаться человеком, необходимость жить, сохраняя в себе человеческие качества («В поисках себя...» («Үз-үзеңне эзләп табыйм диеп...», 1973). Оставаться человеком – означает стремиться к свободе. В представлении поэта человек способен быть выше любых жизненных обстоятельств, выше судьбы. Но такой человек одинок на земле, поэтому поэт неизбежно обращается к теме вселенной. Она открывает возможность встретить на «высоте небес» «души, тебя понимающей» («...Земля сотрясается...» («...Жирләр тетри...»)). Если «земля» в творчестве И. Юзеева – это «сегодня – жизнь – труд», то «небо» воспринимается как «прошлое» и «будущее – надежда – искусство – дух».

В отдельных произведениях поэта звучит уверенность в том, что безграничная сила человека заявит о себе в будущем. Часто утраченное прошлое и будущее представляются как идиллия, противопоставленная хаосу сегодняшнего дня. Например, в стихотворении «Преклонение» («Табыну») звучит вера в то, что человек подчинит себе природу, небеса, но при этом душа человека останется в первобытном, хаотическом состоянии. Лирический герой стихотворения «...Привыкли...» («...Күнеккэнбез...») заявляет, что, если мир погрузится в мрачную пучину, человек «достанет из груди своей чистые лучи, / вознесется в небо, создаст Солнце»¹. Но при этом человек, способный привести в гармонию бытие, не сможет найти порядок во внутреннем хаосе. Тревоги человека в большинстве своем сводятся к вопросам: достиг ли он жизненной цели, какой след после себя оставит, в чем был смысл жизни, сумел ли он остаться человеком. К примеру, в стихотворении «Сожаление» («Уфтану», 1972) лирический герой обращается с риторическим вопросом «Так уж бесследно ли исчезну?».

В творчестве И. Юзеева с человеческой душой связаны не только понятия добра и красоты, но и зла и насилия. Например, в стихотворении «Родная земля и дитя» («Туган жир һәм бала») (написанном как эскиз к поэме «Отзвук каменных стен» («Таш диварлар авазы») и воплотившем в себе основную мысль поэмы) показывается, что источник зла, непреодолимая преграда, тюрьма – это сама душа человека. Ибо человек сам ограничивает свои возможности («Что я наделал...») («Нишләдем...», 1976), создает себе препятствия и сам же их преодолевает («Эй, Человек, куда путь держишь...») («...Эй, Кеше, кайларга юл тоттың...»): «Барасы юлыма корылган / Диварны сүтэргә барышым»² (Созданные на моем пути / Стены спешу разобрать).

¹ Юзеев И. ...Күнеккэнбез... // И. Юзеев. Мәхәббәт китабы: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 82.

² Юзеев И. ...Эй, Кеше, кайларга юл тоттың... // И. Юзеев. Мәхәббәт китабы: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 85.

Экзистенциальное содержание, привнесенное И. Юзеевым в татарскую поэзию, кажется простым и понятным. Одновременно акцент на повторении дает возможность незаметно для читателя выражать в простой форме глобальные общественно-политические мысли. На эту особенность обратил внимание и Г. Ахунов: «Ильдар Юзеев – поэт широкого мышления, но очень трудно провести грань: когда у него начинают звучать гражданские чувства, а когда излагаются самые тонкие, самые интимные душевные движения»¹.

В 1980-е годы в творчестве поэта начинают доминировать грустные интонации: лирический герой выбирает путь дистанцирования от других. В стихотворении «...По привычкам своим – я дикий гусь...» («...Гадэт-холкым белэн – кыр казы мин», 1982) гранью служит определение «оча алу» – «оча алмау» («умение летать» – «неумение летать»). «Неумеющие летать» – жестокосердные (способные выстрелить), «умеющие летать» – способные к состраданию, и эти основные черты подчеркивают то, насколько люди разные (здесь можно подчеркнуть, что данная бинарная оппозиция является одной из самых часто используемых в татарской авангардной литературе, она повторяется в творчестве практически всех поэтов-шестидесятников).

Во многих стихотворениях лирический герой выступает как представитель своей нации («...Не ждал, когда придешь ты...» («...Көтмәдем, кайчан килер дип...», 1990). Этническая проблематика раскрывается на волне тревог, печалей и разочарований («Грустное наследие» («Сагышлы мирас», 1995), связанных с осознанием быстротечности жизни, которая не предоставляет возможности изменить ни себя, но самое главное – мир. В небольшом по объему стихотворении «Горестная песня» («Хәсрәтле жыр», 1991) появляется мотив несвободы: «йөрәгем – көрәшче, / кул-аяк кол булды» (сердце мое – борец, / а руки-ноги стали рабами). Мысль о том, что только в конце

¹ Ахунов Г. Кыядагы бөркетләр // Казан утлары. – 1983. – № 1. – Б. 148.

жизни человек обретает свободу («Минутлап, сэгатьлэп / таралган гомеремнең / хэсрәтле азагын / коллыктан ычкынган / кул белән язамын...») (По минутам, часам / растроченной жизни / горестный конец – / освободившейся из рабства / рукой описываю), указывает на то, что рабство связано с условиями действительности, с окружением, но и свидетельствует о появлении на фоне прежних тем мотива краткости человеческой жизни.

Стихотворение «...Хочется выплакаться на чистом снегу...» («...Ап-ак карга ятып бер елыйсы килә...», 1991) производит впечатление монолога человека, осознавшего необходимость поиска иных путей изменения окружающего мира. Вопрос «Дөнъяны ничек жылытырга?» («Как согреть мир?») в поэзии этого периода остается без ответа. Ибо лирический герой отчетливо осознает, что, даже оставаясь человеческим человеком, этого достичь невозможно. В этот период человеческую жизнь он понимает как поиск ответа на загадку о том, как же прожить ее: «...Эта жизнь – словно удивительная песня...» («...Бу тормыш – гажәеп жыр сыман», 1995).

Модернистская поэма И. Юзеева «Отзвук каменных стен» («Таш диварлар авазы», 1971–1991) дает поэту возможность связать воедино многие волновавшие его проблемы, завершить поиски в сфере формы. В произведении автор «предоставляет слово» известным в истории человечества узникам, рабам, стенам тюрем, которые вобрали в себя все их стоны-стенания, оценивая человеческую историю как историю рабства. Первая глава произведения «Жир астында коллар жыры» («Песнь рабов в подземелье») раскрывает сущность рабства и, подчиняясь лейтмотиву творчества поэта, повторяет, что в рабстве виновата не каменная темница, а сам человек. В истории рабства И. Юзеев определяет место и для этнических трагедий. В главе «1000 ел. Шәһре Болгар. Зиндан. Билгесез болгар чәчәне» («1000 год. Город Болгар. Темница. Неизвестный болгарский чичан») говорится о том, что поэтов лишают свободы для того, чтобы обуздать их творчество. Глава «1552 ел. Октябрь. Жимерелгән Казан ханлыгы төрмәсендә калган сүзләр» («1552 год. Октябрь.

Слова, оставшиеся в темнице разрушенного Казанского ханства») описывает, как было покорено государство, а его народ обращен в рабство. В главе «Торналар жыры» («Журавлиная песнь»), завершающей поэму, выражается надежда на то, что в будущем система, порабощающая человека, развалится.

В произведении получает своеобразное развитие философия антропоцентризма, насквозь пронизывающая творчество поэта: делается попытка обозначить в человеке самую отрицательную, самую разрушительную черту. Для этого автор использует различные значения символа камня и показывает, что человеческое равнодушие и беспечность сродни бессловесному, бездушно-му камню. Именно равнодушие оценивается поэтом как самая опасная черта для человечества.

Эта мысль становится основной в поэме «Разговор с тишиной» («Тынлык белэн сөйлэшү», 1966–2000). Произведение о судьбе Земли и человечества задумано как разговор ребенка с матерью-Землей, с Равнодушной тишиной, Одноминутной тишиной, Атомом и др. Поэма напоминает о событиях, угрожавших и угрожающих человечеству: развязывание фашистами Второй мировой войны; бомба, брошенная на Хиросиму; испытания атомного оружия; введение советских войск в Афганистан; активизация «наследников Гитлера». И называются причины, благодаря которым все это стало возможным: это равнодушие и беспечность. Равнодушная тишина хочет, чтобы были забыты все произошедшие на земле трагедии, хочет стереть память. В поэме тишина выступает синонимом смерти. Риторическое обращение в сильной позиции «Дәшегез, аналар, уянсын балалар!» («Зовите, матери, пусть проснутся дети!») звучит как призыв быть бдительными, не быть равнодушными.

Таким образом, И. Юзеев выступил со своеобразной антропоцентристской концепцией, которую можно назвать философией возвеличивания человека, закрепив ее экспрессионистскими экспериментами в области формы, обогатив экзистенциальными мотивами. Все, что есть в мире: войны и кровопролития, и красоту окружающего мира поэт связывает с человеком, он говорит

об ответственности человека за все. Если вера и надежда, любовь, умение восторгаться представляют собой прекрасные стороны человеческой души, то равнодушие и безразличие, по мнению И. Юзеева, – самые страшные ее черты, способные разрушить будущее.

Зульфат (Дульфат Усманович Маликов) – один из последних в ряду этого поколения, ворвавшийся в 1970-х годах на литературную арену со своей мощной эмоциональной и интеллектуально глубокой поэзией. Несмотря на то, что уже с самых первых своих произведений поэт был ориентирован на классические традиции, он ведет поиски и в альтернативных областях творчества. Сила мысли в его поэзии часто сопровождается хаотичностью чувств, переходящих из одной крайности в другую. Использование отдельных лексических единиц на стыке противоречий дает возможность поэту создать свой индивидуальный стиль в общем течении экспрессионизма.

Стихотворение «Империя» (1973) Зульфата – образец социально-политической лирики, поэт в нем оценивает СССР как империю – систему рабства, поработившую народы. Строками, полными сожаления, описывается, что до 1917 года страна являлась «тюрьмой народов», но поэт не ограничивается прошлым, показывает в стихотворении характерные черты общественного строя в СССР: «...Без һаман да акыл төрмәсендә. / Һәм шул килеш, шундый хәлдә килеш / Азат итеп маташабыз тагын / Үзебезнең түгел – Олы Жирнең / Бездән иреклерәк халыкларын!»¹ (Мы по-прежнему в тюрьме разума, / И при этом, в этом состоянии / Пытаемся еще освободить / Не свои, а Большой Земли / Народы, которые свободнее нас!).

В следующей строфе также присутствует чувство сожаления по поводу того, что ничего невозможно изменить, и это чувство превращается в ощущение безнадежности: «Империянең тик бер сәләте бар –/ Революцияләр туып тора аннан. / Ә безнеке, / Безнең империя / Инде бала тапмас хәлгә

¹ *Зөлфәт. Империя // Зөлфәт. Адашкан болыт: шигырьләр, поэмалар, балладалар.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 36.

калган...»¹ (У империи есть одна особенность – / Она рождает революции. / А наша, / Наша империя / Уже не способна рожать...).

В последней строфе чувства и переживания окрашены самоиронией: «Ерак йолдыз булды безнең бәхет, / Бичаракай, тизрәк жиргә атыл! – / Тыным куырылып дәшәм сина, / Дәшә сиңа жирдән император, / Император, димәк, мәңгелек кол!» (Далеккой звездой оказалось наше счастье, / Несчастливая, лети скорей на землю! – / Обращаюсь к тебе, задыхаясь, / Обращается к тебе с земли император, / Император, стало быть, вечный раб!).

Такой эмоциональный скачок связан с основной идеей стиха. Империю поэт называет плодом разума раба, так как здесь и сам император – раб этой системы. Для усиления этой мысли лирический герой выдает себя за императора, ибо и он сам – один из тех рабов! Подобная самоирония в последней строке сводит на нет возможность изменить эту ситуацию.

Метафизическая мысль в таких стихотворениях возникает параллельно с постколониальными мотивами. Если в классических стихотворениях Зулфата последние строки приводят картину мира к гармонии, то в модернистских концовка еще более укрепляет ощущение хаоса, подчеркивая, что преодолеть его невозможно.

При оценке трагедий, случившихся после 1917 года, поэт обращается к этой же форме. К примеру, стихотворение «Хлебобоб (Кулак, сбежавший из ссылки)» («Игенче (Сөргенән качкан кулак)», 1974) описывает события периода коллективизации. Таких стихов в творчестве поэта становится особенно много с середины 1980-х годов: «Заблудшее облако» («Адашкан болыт», 1985), «Дыхание» («Сульш», 1989), «Явь» («Өн», 1989) и др. В них поэт часто обращается к подробным монологам, снам, воображению, подсознанию, с их помощью усиливает эмоциональное воздействие на читателя.

¹ *Зөлфәт*. Империя // Зөлфәт. Адашкан болыт: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 37.

В стихотворении «Пепел корней» («Тамыр көлләре», 1978) лирический герой делает попытку оценить многовековую историю татарского народа. Стихотворение выстроено на параллелизме: сжигание в тайге корней деревьев – уничтожение родов, являющихся цветом нации. Эту трагическую картину поэт называет «позором, которого хватит на тысячу поколений вперед» («мең буынга житәр бер хурлык»), а воспоминание об этом – «днем позора»¹. Чувства, переполняющие душу лирического героя, который когда-то стал в тайге очевидцем сжигания корней, и который связал это явление с судьбой своего народа, мечутся из одной крайности в другую.

Как это характерно для творчества Зульфата, в последних строфах выражается емкая философская мысль, которая с помощью ассоциативности намекает на целый ряд скрытых смыслов: «Офыкларны каплар кара көлләр – / Хурлык көле – Тамыр көлләре...» (Горизонт накроет черный пепел – / Позора пепел – пепел корней...). В этих строках заложена и вера в то, что эти события получают в истории свою правильную оценку. В то же время фраза «горизонт накроет» привносит ощущение сожаления, боли и трагизма в связи с тем, что уничтожение родов-племен равноценно тому, чтобы затмить горизонты будущего. В конце противоположные чувства собираются вокруг этой фразы в сильной позиции.

Поэт завершает стихотворение обобщающими мысль строками, или же такие строки повторяет внутри текста так, чтобы они читались на различной эмоциональной волне. К примеру, его стихотворение «Ноготь» («Тырнак», 1971) посвящено описанию гибели безвинных людей в период культа личности и коллективизации. Эпиграф стихотворения: «Сәрҗеннән котылган Гарәфи ага Хасәнов болай сөйләде» («С рассказа Гарафи-ага Хасанова, возвратившегося из ссылки») настраивает читателя на соответствующий лад. В то же время в подобного рода стихотворениях поэт использует параллелизм, акцентирующий

¹ *Зөлфәт*. Тамыр көлләре // *Зөлфәт*. Адашкан болыт: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 57.

внимание на других явлениях. Так и здесь: после рассказа о случае с медведем, который произошел в ссылке, он направляет внимание читателя на тему судьбы нации: «Ятим жаным карлы кырлар аша / Татар илләренә атлады...»¹ (Моя сиротливая душа сквозь снежные поля / Шагала в татарские края...). Затем слово «медведь» используется в трех строфах, характеризуя три разные эпохи: «Ә илемнең баш түбәсен / Аю / Кубарды да атты бер читкә. / Кара төндә: / «Киен!» – дия-дия / Кемнәр какты жылы ишеккә? / «Яшәсен!»не кемнәр кычкырды да, / «Яшәсен!»не кемнәр жырлады? – / Нишләп безнең илнең / Баш түбәсен / Ачты / Ата Аю тырнагы? / Бүтән Аю килде ил өстенә, / Кыргыз Аю тырнак чыгарды, / Ата жинаятьче / Илнең баш сөяген / Бөек Жңү өчен кубарды. / Кыргыз Аю / Изге үчен алды. / Ә без кем соң, илем? – / Кол гына...»². (А голову страны моей / Медведь / Оторвал и отбросил в сторону. / Черной ночью приговаривая: / «Одевайся!» / Кто постучал в теплую дверь? / Кто крикнул «Да здравствует!» и / Кто пропел «Да здравствует!»? / Почему нашей страны / Голову / Разворотили когти Медведя-самца? / Другой Медведь напал на страну, / Дикий Медведь выпустил когти, / Прожженный преступник / Голову страны / Снес ради Великой Победы. / Дикий медведь / Отомстил. / А кто же мы, страна? – / Лишь рабы...)

Таким образом, в одной из указанных строф упоминается уничтожение после революции «классового врага», во второй – культ личности, в третьей – Великая Отечественная война. Нанизанные на одну нить «медведи» – Ленин, Сталин, Гитлер – воспринимаются как строители тоталитарного режима. Образное выражение «баш сөяген кубару» («оторвать голову») понимается по-разному: уничтожение лидеров, лучших умов страны; разрушение системы управления страной; и, наконец, в целом, как принесение людей в жертву. Лирический герой, оценивающий это как несправедливость, в последней

¹ *Зөлфәт*. Тырнак // Зөлфәт. Адашкан болыт: Шигърьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 59.

² Там же.

строфе сравнивает и себя с Медведем; мысль о том, что любая несправедливость в ответ рождает зло, становится в произведении центральной.

Нагнетание чувств, экспрессия сверх меры также часто приходится в последние строки. Особенно ярко это проявляется в философских произведениях. Например, в стихотворении «Страх» («Курку», 1976) тревога и боль поэта звучат уже в названии стихотворения, страх связан с тем, что человек убивает другие живые существа, птиц: «Ничәнче төн бер үк төш күрәм мин, / Мин – исемсез нәни кош икән... / Кемдер мылтык төзи астан миңа, – / Тың алганын хәтта ишетәм»¹ (В какой уж раз вижу один и тот же сон: / Будто я – безымянная маленькая птица... / И кто-то снизу целится в меня – / Я даже слышу его дыхание).

Первые строфы подробно описывают переживания птицы, стремящейся к звездам: «Йолдыз серен анламакчы идем» (хотел понять тайны звезд), «сайравымны, хәтта, оныттым» (даже забыл свое пение), «очам кичке нурда ялтырап» (лечу, блистая в вечернем свете), «күтәр мине, канат, биеккэрәк» (поднимите меня выше, мои крылья) и др. Но две последние строфы направляют эти чувства совсем на другой объект и вызывают чрезмерное напряжение: строки «Мин уянам. / Шомлы курку белән / Кош сулкулдый эчтә – күкрәктә» (Я просыпаюсь. / С тревожным страхом / Птица трепыхается во мне – в груди) показывают, что причина переживаний человека кроется в том, что он «вращивает» в себе, – в его прекрасных устремлениях. Последняя же строка: «Очар кош булуың шомлы чакта / Жинаятьтер – кеше булуың...» (Когда тревожно быть птицей, / Быть человеком – преступление...), говорит о том, что человеческий мир и отношения не столь безоблачны и безопасны, и для лирического героя это становится подлинной трагедией, погружая в чувство безысходности.

Провозглашение борьбы за справедливость считается главным мотивом экспрессионизма. Не условно-фантастический

¹ *Зөлфәт*. Курку // *Зөлфәт*. Ике урман арасы: Эссе, шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 90.

или мифологический сюжет, не сверхэмоционально напряженные герои, не картины внешнего мира, а именно внутреннее отношение к ним рождает в произведениях Зульфата своеобразное настроение и состояние. Вот, например, баллада «Черная бабочка» («Кара күбэлэк», 1981). Условный сюжет воспроизводит историю Старого Дома. События развиваются так: девочка-сирота нашла на улице куклу и дала слово не бросать ее; эта кукла стала светлым моментом в безрадостной жизни девочки и Дома; девочка выросла и вышла замуж, а кукла ждала ее очень долго; и все это заканчивается однажды в одной трагической точке: кукла понимает, что вместо подруги к ней вернулась ее душа в виде бабочки. А вскоре и дом, и куклу, оставшуюся внутри дома, уничтожает бульдозер.

С помощью условных образов стихотворение приводит к неказочному обобщению. Дом превращается в символ, который означает страну, общество, род, эпоху. Кукла – прочитывается как воплощение прекрасных ценностей, позволяющих сохраниться человеку и обществу. Формулируется мысль о том, что утрата человеком истинных, вечных ценностей, всего самого дорогого разрушает его самого, общество и страну. И это утверждается как самая страшная трагедия.

Такая же идея, касающаяся сохранения ценностей, связанных с землей, природой, повторяется в стихотворении «Ночное прощание болота в 39-м квартале города Казани» («Казан шәһәренә 39 кварталы янындагы сазлыкның төнге бәхилләшүе»). В последних строках звучит мысль о том, что осушение болота равноценно уничтожению Земли.

Утрату человеком еще одной ценности – красоты – поэт ставит в центр внимания в балладе «Я задыхаюсь» («Тыным бетте», 1976). Произведение начинается эпитафией «Түбән Новгород Кремленә Көянтә манарасы нигезенә тере килеш бер кыз бикләп калдырылган. Манара каршысында аның барельефы тора» (В фундамент Коромысловой башни Нижегородского Кремля была заживо замурована девушка. Напротив башни установлен ее барельеф). Баллада написана

от имени этой девушки и восстанавливает то утро многовековой давности. Образ девушки поэт превращает в символ красоты. Причиной авторской экзистенции становится то, что человеческое общество всегда приносит в жертву красоту. Тревожные чувства и страдания девушки сливаются с чувствами лирического героя и принимают чрезвычайно напряженный характер: «Абау! – Матурлыкның нәфис жаны биктә!.. / Абау! – ул жан жансыз таш эчендә калган! / Абау! – матурлыкны коткарырга кирәк! / Абау! – матурлыкның тыны беткән тәмам!»¹ (Ах! – Нежная душа красоты под замком!.. / Ах! – эта душа осталась внутри бездушного камня! / Ах! – надо немедленно красоту спасти! / Ах! – красота уже задохнулась!).

Философская мысль углубляется и усиливается при помощи повторов и аллюзий. Например, на протяжении всей баллады повторяется вопрос «Сездә кайсы гасыр?» (Какой у вас век?). Этот повтор указывает на то, что красоте, независимо от эпохи, всегда угрожает опасность, и это свойственно человеческому обществу. В последних строках дважды повторяются слова «Авыр тәре салган яшь Цыганок» (Молодой Цыганок с тяжелым крестом на груди): цитация расширяет культурно-географические и хронологические рамки.

На схожей идее построено стихотворение «Горим!» («Янабыз!», 1975), в котором проводится параллель – сжигание леса равноценно «сжиганию общества». Повтор выражения «Заманадай куге шаулы урман...» (Шумный, как наша эпоха, лес...) говорит об образе жизни людей, привычных к беспокойству, распространению смуты («ялмады ут сусыл болыннарны» – «огонь охватил сочные луга»), о разрушении ценностей, восходящих к древности («тонык чишмә парга очты чажлап» – «мутный родник с шипеньем превратился в пар»), стремлении к жизни («үлем алмый яшел кәүсәләрне» – «смерти не подвластны зеленые стволы»), труде («кырмыскалар» – «муравьи»), надежде («абагалар» – «папоротники»), красоте («яна былбыл» – «горит

¹ Зөлфәт. Тыным бетте // Зөлфәт. Ике урман арасы: эссе, шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 98.

соловей»), любви («утлы алма кыргый алмагачта» – «огненное яблоко на дикой яблоне»). Многократное повторение выражения «Янабыз!» («Горим!»), перечисление всего живого, уничтоженного огнем, создает в произведении экспрессию. Лирический герой – тот, кто предупреждает об этой трагедии.

Стихотворение «Проклятие татарского языка» («Татар теленең каргышы», 1970) касается проблемы утраты языка. Прием, часто встречающийся в творчестве Зульфата – монолог от имени объекта описания – представлен в форме проклятия (стилизация). Язык прощается с носителями: «Хушлашабыз... Бетте көнем-төнөм... / Сау бул инде, яна, көчле буын! / Үткәннәргә китәм. / Ялгызым. / «Татарым», дип күпме таң аттырдым, / Күкләренә йолдыз кабыздым»¹ (Прощаемся... Закончились мои дни и ночи... / Прощай новое, сильное поколение! / Ухожу в прошлое. / Я одинок / Сколько зорь я встретил, приговаривая: / «Мои татары», / Звезды зажигал на вашем небосводе).

Основная мысль выражается с помощью условно-мифологического образа: «Суқыр йолдыз янсын күгендә!» (Пусть слепая звезда горит в твоём небе!), т.е. подчеркивается, что у народа, утратившего язык, нет будущего. Проклятие и прощание, переплетаясь друг с другом, рождают чувства сожаления и боли, возмущения, звучат как предупреждение.

В отдельных стихотворениях мифологический сюжет или образы становятся средством достижения особой экспрессии. Например, в стихотворении «Судьба» («Тәкъдир», 1976) миф о Сак-Соке наталкивает автора на мысль о том, что одиночество (всех и каждого в отдельности) свойственно природе человека. В балладе «Фатыйма» (1971) народное поверье (эйтеш), связанное с божьей коровкой, дает поэту толчок для рассуждений о неизбежности утраты любви.

Таким образом, в 1970–1980-е годы в творчестве Зульфата появляются стихотворения, наполненные чрезмерным напряжением и экспрессией, резкими переходами чувств из одной

¹ *Зөлфәт*. Татар теленең каргышы // Зөлфәт. Ике урман арасы: эссе, шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 225.

крайности в другую, что в целом **свидетельствует о возрождении экспрессионизма**. В них повторы, обращение к условно-символическим образам, служат, с одной стороны, усилению чувств и переживаний, с другой стороны, – обобщению философской мысли. Поэт рассматривает жизнь человека как историю потерь, эти потери возведены на уровень трагедии, угрожающей человечеству. Лирический герой осознает это и стремится предупредить общество, но сам не может найти пути решения проблемы.

Ренат Харис (Ренат Магсумович Харисов) – поэт, который по праву считается представителем интеллектуальной поэзии, поэзии мысли¹. В его классической лирике ведущими являются три основных мотива: любовь, творчество и жизненная философия. С точки зрения художественной образности, в творческой манере поэта доминирует стремление возродить поэтические средства, восходящие к далекому прошлому татарской поэзии. Особенно ярко это проявляется в создании сложного рисунка, в усложнении мотивов при помощи ассоциаций. В этом смысле лирика Р. Хариса – это, несомненно, поэзия художника.

Именно художественно прорисованный образ превращается в признак присутствия авангардных (модернистских) поисков в творчестве поэта. Рисунок, создаваемый с помощью метафор, аллегорических и символических образов, обретает вид необыкновенной ирреальной картины. В 1960–1980-е годы стихотворения, создающие такие картины, занимают в творчестве поэта довольно значительное место. Своим литературно-эстетическим своеобразием они напоминают «искусство удивления» сюрреалистов.

Вот, например, стихотворение поэта «Моя вышивка, мое шитье» («Чигешем, тегешем»). Лирический герой «вышивает» цветной рисунок размером от земли до небес. «Нить» этой вышивки – время, иголка – «я». Эта картина обобщается антропонимической философией: в жизни все – картина ли приро-

¹ Галиуллин Т. Дөнъям кызыксындырса... // Т. Галиуллин. Еллар юлга чакыра. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – Б. 101.

ды, созданное ли руками человека творенье – рождает и хранит человеческий разум. Данная мысль положена в основу аллегорической пары «нить – игла», наряду с реальной картиной, восстановленной подетально, рисунок, созданный с помощью «времени» и «я», принимает сюрреалистический характер. Сюрреалистический рисунок, в свою очередь, дает ключ к пониманию авторской философии.

Завораживающее стихотворение «Красная лиса» («Кызыл төлке»): «Ак кар. / Кызыл төлке – / Яшел күзле, / Зәңгәр эзле. // Ак кар. / Ак каз. / Кызыл тәпиләр. / Их! Тәти лә! // Ак кар. / Ак каурый, / Кызыл каурый... // Төлке качты, / Ә эзенә / Мушка аша күз карый. // Ак кар... / Кызыл төлке... / Кызыл кар...»¹ (Белый снег. / Красная лиса – / Глаза зеленые, / След голубой. / Белый снег. / Белый гусь. / Красные лапки. / Эх, хорош! / Белый снег. / Белое перо, / Красное перо... / Лиса убежала, / А ей вслед / Сквозь мушку смотрит глаз. / Белый снег... / Красная лиса... / Красный снег...)

Картина уничтожения слабого сильным, повторяясь, превращается в философскую картину сюр: мысль о том, что в жизни за каждым наблюдает смерть и это закон жизни, поэт доносит с помощью аллегорических образов. Картина убийства гуся лисой, а лисы – охотником возникает в сознании лирического героя, причиной мысли и переживания оказывается не первичная действительность, а пересозданная.

Стихотворение «Ядро» («Ядрә») продолжает эту мысль: подчеркивает несоответствие законов жизни и свободы воли человека. Знание этого порождает в душе лирического героя череду переживаний. Сведения, живущие в сознании, в памяти, даже где-то в глубинах человеческого подсознания, полученные в процессе освоения чужого опыта, чтения, познания, как картины, с которыми человек непосредственно сталкивается в жизни, проходят сквозь душу, превращаются в художественное произведение. В этом особенность сюрреалистической концепции Р. Хариса.

¹ Харис Р. Кызыл төлке // Р.М. Харис. Сайланма әсәрләр: 7 томда. Т. 1: Шигырьләр (1960-1980). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 113.

Мир, возникший в сюрреалистической картине, состоит из повторов («Когда остался лишь один горизонт» («Бер генә офык калгач»)), подчиняется ритму природы. Если человек вливается в ритм природы, возникает гармония («В моих аплодисментах» («Кул чабуымда»)). Эта гармония – необходимое условие для созидания, развития нового («...Цветок сломала буря...» («... Гөлне давыл бәреп екты...»)). В то же время красота и гармония природы могут посеять и печаль (моң) в душу человека («Зеленые клавиши» («Яшел клавишлар»)). Поэт считает, что суть мира, законы жизни определяет человек («За моей спиной» («Минем ышыгымда»)). Если человек считает себя центром мироздания, то он его себе и подчиняет («...Ночь все равно – прекрасный купол...» («...Төн барыбер гүзэл гөмбәз...»)): «Таулардан да, агачлардан да жиргә ныграк / Береккән килеш, / Циркач сыман, күз нурыма терәп әйләндерәм / Төн гөмбәзен / Йолдызлары, / Ае, космик кораблары белән...»¹ (Соединенный с землей крепче, / Чем горы и деревья, / Словно циркач, на оси своего взгляда / Вращаю ночной купол / Вместе со звездами, / Луной, космическими кораблями...).

Призыв поэта жить с высокими устремлениями, желанием изменить мир высказывается через аллегорическую образность. Например, в стихотворении «Недолгий ветер» («Кыска жил») ветер, заявляющий «Нәрсәнедер / фәкать алга, / Алга этәм» («Что-то / только вперед, / вперед толкаю»), и вторящий ему лирический герой: «Көнне / төн аша / яктыга / чыгарышкан бер жил булым»² (Буду ветром, выталкивающим / день, / сквозь ночь / к свету) возвеличивают человека, обращая внимание на то, что жизнь должна быть осмысленной, наполненной делами.

Нередко воспроизведение определенного природного состояния дает поэту возможность через аллегорию сделать заключе-

¹ Харис Р. ... Төн барыбер гүзэл гөмбәз... // Р.М. Харис. Сайланма әсәрләр: 7 томда. Т. 1: Шигърьләр (1960–1980). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 149.

² Харис Р. Кыска жил // Р.М. Харис. Сайланма әсәрләр: 7 томда. Т. 1: Шигърьләр (1960–1980). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 238.

ние о законах бытия. В стихотворении «...И солнце есть, есть и дождь...» («...Кояш та бар, яңгыр да...») – это рисунок солнечного дождя. Две последние строки стихотворения («илаһи шау хөкем сөрә – / әллә елау, әллә жыр...»¹ – «царит божественный шум – / то ли плач, то ли песня...») подчеркивают, что в жизни и горе, и радость всегда рядом. Иногда состояние человеческой души передается через сюрреалистический рисунок природы («...Осыпаются листья...» («...Коела яфрак...»): «Яфрак коела, димсез?! – / Шул казларның / Гомер үткәнгә уфтанып / Саргаешкан авазлары / Коела аяк астына»² (Говорите, осыпаются листья?! / Под ноги осыпаются / Пожелтевшие голоса / Тех гусей, / Что горюют о прошедшей жизни).

Во многих текстах сюрреалистический рисунок воспринимается как представление лирического героя о переменах в собственной жизни. Например, в стихотворении «Если хочешь жить» («Яшим дисән») лирический герой, взявший взамен своего сердце Меджнуна, и осознав, что это плохо закончится, «возвращает» жизнь на прежнюю стезю. Так и поэт, живший только любовью и ради любви, приносящий себя в жертву, однажды вдруг меняется и начинает жить по законам не сердца, а ума.

В отличие от лирического героя классической философской лирики, обнаружившего истину, лирический герой-философ Р. Хариса – ищущий, размышляющий, сомневающийся художник. Но его созданный из слов рисунок не похож на реальную природу или окружающую действительность. Этот сюрреалистический по характеру рисунок, с одной стороны, помогает гиперболизированно показать и оценить жизнь. К примеру, в стихотворении «Дерутся два мотылька» («Сугыша ике күбәләк») наблюдение над вьющимися над цветочной клумбой мотыльками вызывает в воображении лирического героя картину

¹ Харис Р. ...Кояш та бар, яңгыр да... // Р.М. Харис. Сайланма әсәрләр: 7 томда. Т. 1: Шигырьләр (1960–1980). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 140.

² Харис Р.М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. Т. 1: Шигырьләр (1960–1980). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 227.

страшной катастрофы, случившейся между землей и луной. С другой стороны, сюрреалистическая изобразительность помогает донести философию возвеличивания человека: картина взрыва в океане наталкивает поэта на мысль, что осколок от этого взрыва живет в душе человека («...Сгустившись, небо капнуло на землю...») («...Куерып, күк жиргә тамган...»). Порой, называя один аллегорический образ на другой, или собирая их вокруг одного образа, автор создает сюрреалистическую картину. Так, в стихотворении «...Я пришел в этот мир и...» («...Мин бу дөнъяга килдем дә...»), например, процесс самоутверждения человека описывается через показ его в различных жизненных ситуациях.

Иногда аллегорический образ доводится до уровня символа («Ива» («Өянке»), «Обиженная яблоня» («Үпкәләнгән алмагач»)).

Таким образом, можно утверждать, что особое философское звучание в поэзии Р. Хариса достигается при помощи своеобразных ассоциативных образов; аллегория и метафора при помощи дополнительных знаков, деталей, узнаваемых ключевых слов превращаются в символы; в свою очередь, такие изменения привносят в стихотворение новое содержание, новые смыслы.

Литературоведы, исследующие историю авангарда в национальных литературах, особое внимание обращают на связь этого явления с символизмом. Например, по мнению немецкого ученого Р.-Д. Клюге, авангард не изобретает никакого учения, он всего лишь «доводит»¹ до предельного совершенства идеи символистов. В творчестве каждого поэта, который в 1960–1980-е годы был увлечен поисками новых форм в татарской поэзии, можно отчетливо увидеть следы символизма. Но в творчестве **Мударриса Аглямова (Мударриса Зуфаровича Агляметдинова)** эти поиски обретают целостный характер.

¹ Клюге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Русский авангард в кругу европейской культуры. – М., 1994. – С. 76.

Опыты, которые были начаты предшественниками в начале XX века, он поднимает на новую высоту, выступает со стихами в стиле постсимволизма.

В период 1960–1980-х годов поэт активно обращается к символам: находит нетрадиционные для татарской литературы символы, превращает их в стихообразующий центр, и строит свои стихотворения так, что в контексте его творчества они прочитываются как философские, в то же время претендуя на место в ряду гражданской лирики. Мансур Валиев совершенно справедливо замечает: «Самая убедительная позиция поэта Мударриса Агьямова, видимо, состоит в том, что он очень глубоко чувствует душу народа»¹.

Возьмем, к примеру, его стихотворение «Мы – отава» («Без – курпылар», 1964). Лирический герой – один из представителей «отава», т.е. «поросли, проросшей после первого укуса»: это человек, которого судьба не пощадила. Так проясняется первый переносный смысл слова «отава». Говоря от имени «мы», при помощи пояснений поэт указывает на второй смысл – это «поколение»: «...Безнең йөрәкләрдә атайлардан / Күчеп килгән яшәү уты бар. / Алар тамырыннан шытып чыктык, / Без алардан калган курпылар»² (В наших сердцах от отцов / Перешедшее пламя жизни есть, / Мы взошли от их корней, / Мы – отава, оставшаяся от них).

Далее рядом с многозначным образом начинают раскрываться различные значения понятия «укус отавы» («курпы чабу»). Фраза прочитывается как «ранение» («яралану») и «смерть» («үлем»), и как «несчастья, постигшие общество» («жәмгыятькә килгән бәләләр») – намек на годы культа личности, и как трудности, которые выпадают человеку в жизни. В этих строфах раскрывается и третье значение образа «отава» – это человек вообще, так как каждый из нас встречается с трудностями на жизненном пути (бывает скошенным). Используя в последней

¹ Валиев М. Шагыйрьләр нигә кирәк? // Мансур Валиев. Табарга һәм югалт-маска: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 65.

² Әгъләмов М. Без – курпылар // М. Әгъләмов. Иман тәрзәе шакый: шагыйрьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 32.

строфе слово «род» («нәсел»), поэт дает ключ к прочтению четвертого смысла – «нация». Таким образом, символ «отава» выступает структурообразующим элементом стихотворения, и для понимания текста необходимо расшифровать все его значения. Каждая деталь, фраза, добавляя новые мотивы, превращают его в сложный образ. В подобных текстах символы обеспечивают основную силу воздействия стихов, их чувственное единство. С. Хаким писал: «В стихотворениях Аглямова читателя захватывает чувство, корни которого уходят в историю, судьбу, традиции народа, – это драгоценное чувство принадлежности к этой Земле, к этому Народу. Это чувство находится очень глубоко, и, кажется, оно исчезнет не скоро»¹. Здесь поэт-классик имеет в виду особые приемы, обеспечивающие глубину этих переживаний.

Часто бывает так, что уже найдены все значения, но вдруг сильная позиция указывает на совершенно иной, намного более глубокий смысл. Например, стихотворение «Всё ветер и ветер» («Жил дә жил», 1965) сфокусировано вокруг символа «ветер». Помимо основного значения, поэт использует образ для передачи состояния тревоги (хаоса), живущей в душе человека: «Тынгысыз жилләр йөрәккә / Иртә дә, кич тә керә»² (Беспокойные ветры в сердце / Проникают и утром, и вечером). Дальше «ветер»-тревога играет с другими значениями: «юллар жыры» (песни дорог) – прочитываются как жизненные трудности; «толлар жыры» (песни вдов) – как горе, «үткән чорлардан янгыраган» (звучащие с прошлых времен) – как история, «кешелекнең каршысына / давыллар чыгып баса» (перед человечеством / возникают бури) – как глобальные испытания. В последних строках – в сильной позиции – обозначается причина трудностей, с которыми человек встречается в процессе жизни: она – в общественно-исторических условиях.

¹ Мөдәррис Әгъләмов турында Каләмдәшләре // Балачак әдипләре. Библиографик белешмәлек. Беренче китап. – Казан: «Мәгариф», 2006. – Б. 18.

² Әгъләмов М. Жил дә жил // М. Әгъләмов. Иман тәрәзә шакый: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 33.

Мысль о том, что «ветер – это жизнь» («жил – яшәеш»), также находится в сильной позиции и созвучна со строфой, вынесенной в эпиграф: «Карадыңмы үткән көнгә, / Лаекмы син бүгенгегә? / Шундый сорау бирә-бирә / Яши кем дә егермедә»¹ (Оглянулся на прошедший день, / А достоин ты сегодняшнего? / Задавая такие вопросы, / Живут те, кому сегодня двадцать).

Это стихотворение – о поиске смысла жизни. Поэт утверждает, что смысл жизни в том, чтобы выдержать и выстоять перед трудностями жизни, которые «на дыбы поставили время». Каждый человек проходит через них: суть в том, чтобы оставаться при этом человеком. Эта мысль нашла отражение в символистском стихотворении «Сабантуй» (1966). Наряду с мотивом нестигаемости, в нем чувствуется стихия борьбы. Помимо того, что Сабантуй символизирует праздник, он еще подразумевает арену борьбы, войны против врага. Повторение в обеих строфах последних строк: «– Бирмә билеңне! / Бирмә-э-э...» (– Не поддавайся!...) и «Бирмә илеңне! / Бирмә-э-э...»² (Не отдавай страну! ...) делает акцент на этом.

Порой поэт превращает в символический образ не только какое-то одно понятие или образ, но и целую фразу. В связи с этим особый интерес представляет стихотворение «Попробуй отойти» («Еракка китеп кара», 1967). Первый пласт содержания носит событийный характер: лирический герой находится в Доме пионеров, ребенок просит его «посмотреть рисунок с некоторого расстояния»: «Чигенәм, карыйм. Соклангыч. / Якыннан – буяу гына... / Ерактан кәшмир яулыклы / Бер карчык карап тора»³ (Отхожу, вглядываюсь. Восхитительно. / Вблизи – просто краски... / Издалека в кашемировом платке / Видится старушка).

¹ *Әгъләмов М.* Жил дә жил // М. Әгъләмов. Иман тәрәзә шакый: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 33.

² *Әгъләмов М.* Сабантуй // М. Әгъләмов. Иман тәрәзә шакый: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 35.

³ *Әгъләмов М.* Еракка китеп кара // М. Әгъләмов. Иман тәрәзә шакый: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 39.

Эта ситуация подталкивает поэта сделать умозаключение: «Үз халкыңның киләчәген, / Үткәнен, бүгенгесен, / Кайгысының, шатлыгының / Зурлыгын белер өчен / Еракка китеп кара син, / Еракка китеп кара!»¹ (Чтобы увидеть будущее своего народа, / Его прошлое и настоящее, / Размеры его / Горестей и радостей / Ты взгляни издалика, / Взгляни издалика).

Следовательно, настоящее народа следует оценивать сквозь призму его истории. В то же время двойной повтор этой фразы в последней строфе намекает на наличие еще одного значения: возникает мысль о том, что, только уехав далеко, начинаешь по-настоящему ценить родину.

В стихотворении «Кострища» («Учак урыннары», 1969) вынесенная в подзаголовок фраза становится авторским символом. В прямом смысле «кострище» указывает на то, что в этой местности когда-то жили люди. Во второй строфе появляется значение памяти («хәтер»). В третьей строфе упоминаются Сонгми – вьетнамская деревня, утопленная в крови американскими солдатами, и Орадур – городок Орадур сюр-Глан, жители которого были жестоко вырезаны фашистскими солдатами в 1944 году. В свете этих исторических фактов «кострища» начинают восприниматься как свидетели трагедий в истории человечества. В четвертой строфе поэт вспоминает памятные места из истории татар. Образы исчезнувших в силу исторических событий древних городов Булгар, Сувар дополняют картину трагических страниц в истории наций и всего человечества. В пятой строфе делается попытка оценить глубинную суть трагедии этих городов: «Учак урынына / Тишелмәгән курпы, – / Минем яшь йөрәгем / Урыныннан купты: / Тишелмәгән курпы, тишелмәгән курпы...»² (На кострищах / Непроросшая отава, – / Мое молодое сердце / Сбивается с ритма: / Непроросшая отава, непроросшая отава...).

¹ *Әгъләмов М.* Еракка китеп кара // М. Әгъләмов. Иман тәрәзә шакый: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 39.

² *Әгъләмов М.* Учак урыннары // М. Әгъләмов. Иман тәрәзә шакый: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 49.

Так поэт напоминает о том, что сотворенные людьми трагедии приводят к прекращению рода, к исчезновению целых поколений. Каждая смерть – это «выстрел» в будущее.

В более поздних стихотворениях М. Аглямова авторские символы становятся знаками особенной манеры письма поэта (стихотворения «У последней черты» («Соңгы чиктә», 1986) выражение «ахыргача барам» (пойду до конца); или само название другого стихотворения: «Мин эйттем...» («Я сказал», 1990) и др.). Превращенные в символы образы перекочевывают из произведения в произведение, становятся лейтмотивами.

Несмотря на наличие авангардных поисков, в целом поэт ориентируется на традиции романтизма. Как справедливо заметил Р. Зайдулла, «Сегодня у татар, похоже, нет такого истинно-традиционного поэта, как Мударрис Аглямев. Его традиционность восходит к древности, к далеким чичанам. Мы их творения уже забыли. И только наши гены, желая напомнить былую божественную красоту, вздрагивают при их упоминании. Но М. Аглямев – поэт своей эпохи, и его традиционность воспринимается нами как новое открытие»¹. Ибо он раздвигает границы традиционности, ведет разговор о больших понятиях, широких просторах, постоянно напоминает, что великая миссия поэзии – это забота об интересах народа. В то же время и в его традиционно-романтической поэзии символы служат обогащению и углублению содержания. Например, в стихотворении «Белые перья» («Ак каурыйлар», 1965) М. Аглямев через логические цепочки: «китап» – «канат» – «кош» – «халык рухы» («книга» – «крылья» – «птица» – «дух народа»), «китап битләре» – «каурий» – «хәтер» («страницы книги» – «перо» – «память») приходит к символизации. В стихотворении «Если упадем» («Без егылсак», 1984) параллель «өянке сыну» – «остаз шагыйрьнең үлеме» – «Икарның канаты эрү» («повалившаяся ива» – «смерть поэта-наставника» – «расплавившиеся крылья Икара») превращает образ ивы в символ.

¹ Ркаил Зәйдулла. Ачык тәрәзәләр // М. Әгъләмов. Иман тәрәзә шакый: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 8.

Использование символов на новом уровне, в новом масштабе особенно бросается в глаза в произведениях большого объема – поэмах. Обращение к модернистским приемам дает возможность придать им широту и всеохватность. Поэмы «Повозка Акмуллы» («Акмулла арбасы», 1981), «Письма Тукая» («Тукайдан хатлар», 1972–1985) воспринимаются не только как повествование о судьбах этих поэтов, но и о судьбе народа в целом.

«Смягчающим» фактором модернистских произведений М. Аглямова является его лирический герой-гражданин. Он – один из многих (соотечественников, современников, единомышленников), который взялся донести их слова и чувства, призывает жить во имя интересов народа. Для него быть верным своей совести, до последнего вдоха бороться за свой народ – равноценно сохранению истинных жизненных основ этноса. На примере творчества М. Аглямова можно констатировать о такой особенности татарской поэзии, как использование традиционного классического субъективного образа при создании неклассических текстов.

Центральной фигурой в поэзии **Шамиля Анака (Шамиля Гумеровича Махмутова)** является задумчивый, наблюдательный лирический герой-экзистенциалист, для которого каждое мгновение жизни или окружающего мира становится пищей для философских обобщений. Лирический герой находится в состоянии дисгармонии, напряженном противостоянии с жизнью. Причина этого состояния – невозможность полностью и объективно познать и понять действительность.

По форме стихотворения Ш. Анака выстроены на отрицании классического силлабического стихосложения. Его творческие поиски направлены на развитие разговорного стиха, который был активен в татарской поэзии после революции 1917 года, на волне «отказа» от дореволюционного художественного наследия. Данная форма, получившая особую популярность в творчестве Х. Такташа, давала возможность свободно использовать пафосность, интонационные подъемы, агитационные фразы, призывы, которые были востребованы литературой той эпохи.

Однако, несмотря на обращение к разговорной форме стиха, Ш. Анак находит возможность избежать пафосности. Его стихотворения – это внутренний монолог, разговор человека с самим собой, вопросы к самому себе, не требующие ответов. Если в 1920–1930-е годы татарский разговорный стих тяготел к «потоку речи», то Ш. Анак отдает предпочтение «потоку сознания». Обрыв, незавершенность мысли делят строфы на части – так возникает своеобразный ритм. Отсутствие традиционного ритма и рифмы усиливает содержательный потенциал стихотворения, слова, на которые падает ударение, становятся ключевыми. Например, в первой строке стихотворения «Разговор со звездами» («Йолдызлар белэн сөйләшү»): «Чыгам да төнгә, сөйләшәм тынлык белән – / Тынлык кебек тын гына, өнсез генә. // Ни турында сөйли төн тирәнлеге өнсез? / Ни турында кычкыра йолдызлар жемелдәшеп?»¹ (Выхожу в ночь, говорю с тишиной – / Тихо, как тишина, беззвучно. / О чем говорит глубина ночи беззвучно? / О чем кричат, поблескивая, звезды?) фразовое ударение падает на слова «төнгә» (в ночь) и «сөйләшәм» (говарю), во второй строке на слово «өнсез» (беззвучно). Такое положение не подчиняется разговорным правилам, наоборот, все идет по принципу выделения самого важного слова.

В тексте указывается на страдания одинокого человека в пограничном состоянии. Это одиночество настолько трагично, что человеку не с кем поговорить, разве что с тишиной! Одновременно и «глубина ночи» («төн тирәнлеге»), и «звезды» («Йолдызлар») в таком же трагическом состоянии – их крики остаются безответными. Звезды, ночные образы указывают на то, что не только лирический герой, но и каждый человек, живая душа и даже явления, – все одиноки, их никто не понимает. Наряду с этим, вопрос в сильной позиции указывает на то, что жизнь познать невозможно. Все три вопроса в стихотворении усиливают этот вечный мотив: на них нет ответа, ибо ответов не

¹ Анак Ш. Йолдызлар белэн сөйләшү // Ш. Анак. Тыйнак табын: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 53.

может быть вообще! Так, в разговорной форме стихотворение передает течение мысли человека, осознавшего суть жизни.

В творчестве поэта немало места занимают короткие стихи, являющиеся образцом поэтической прозы: их больше ста. Несмотря на прозаическую форму, они выражают философскую мысль в виде переживания; сами становятся образцами «потока сознания»: «Төннең иң тын сәгатендә, пышылдау шикелле, чакчак ишетелгән өннәр килә колакка. Бу – ерак галәм өннәре, әллә нинди сәер, ят, юксынулы, сагышлы өннәр; гүя ниндидер бөек һәлакәттән соң галәм киңлекләре буйлап кемнедер эзлиләр... Әллә уй житмәслек ерак галәм төпкелләрендә бездәй акыл ияләре, ялгызлыкларына түзә алмый, безне эзлиләр микән?»¹ (В самое тихое время ночи, словно шепот, до уха доносятся едва уловимые звуки. Это – звуки далекого космоса, какие-то таинственные, чужие, тоскливые, грустные звуки; словно после какой-то великой катастрофы кого-то ищут по просторам космоса... А может, в уму непостижимой бездне космоса такие, как мы, разумные существа от невыносимого одиночества ищут нас?).

Образ одинокого лирического героя, неспособного понять тайны бытия, структурирует все стихотворения на фоне центральной темы – сложных отношений человека с жизнью. В этом плане стихотворение «Высоко поднимая лицо» («Югары күтәрәп йөзнә») является «визитной карточкой» поэта: оно о том, что жизнь возлагает на людей большие задачи. Поэтому каждый должен жить, подтверждая великое назначение человека. Сначала кажется, что мысль созвучна с официальной идеологией: «выступить в поход во имя счастья мира» («дөнъя бәхете өчен яу чыгарга»). Но то, что этот поход должен быть «во имя добра и красоты», переносит повествование в другую плоскость: рождается диалог с татарской романтической поэзией начала XX века. Так, поэт, с одной стороны, подчеркивает то, что человек приходит на землю с великой миссией, с другой – величие личности он видит в жизни ради других, и эта идея пронизывает все его творчество.

¹ *Анак III. ...Төннең иң тын сәгатендә... // Ш. Анак. Тыйнак табын: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 155.*

Поэт перебирает ценности, сделавшие человека человеком. В стихотворении «Дом, Земля, Отчизна» («Йорт, Жир, Ватан») он утверждает, что дом дает человеку твердость, земля – корни, страна – имя: «Йорт, Жир, Ватан – / Шулар булса гына кеше кеше бит»¹ (Дом, Земля, Отчизна – / Только при наличии этого человек может быть человеком).

Любовь к Дому, Земле и Отчизне, забота о них рождает у человека два чувства: любовь и надежду. Эти два чувства поэт считает самыми важными, рассматривает как ценности, дающие человеку возможность жить. Данная философская позиция также напоминает концепции, предложенные татарской модернистской литературой начала XX века.

В стихотворениях «Земля» («Жир»), «Гнездо» («Оя»), «Окна» («Тәрәзэләр») данная мысль становится более конкретной. Мысль о том, что «Человек, стремящийся к высоте, – велик» («Биеклеккә омтылган кеше бөек») отчетливо выражена в стихотворении «Разбиваясь о камни...» («...Ташларга бәрәп...»). Стремление к вершинам – свойство человека, отличающее его от других живых существ, составляющее его человеческую сущность. Это свойство – дает силу жизни, смысл бытию, составляет его красоту. Стремление ввысь приносит человеку бессмертие («... Выходя из первой каменной пещеры...» («...Тәүге таш мәгарэдән чыгып...»)), оно заложено в душу человека изначально («Благо» («Яхшылык»)).

Стихотворение «Против человека» («Кешегә каршы») затрагивает национальную проблематику в философской плоскости. Оно о том зле, которое обрушилось на народ во второй половине XX века: «Кеше кеше булмасын, дисэләр, / Юк, үтермиләр аны шундук – / Башта тамырларын кисэләр. / Тартып алалар жирен, / Жирсез – кеше кайда түксен тирен? / Туздыралар оясын, / э оясыз – кайда барып сыясың? / Аералар якыннары, халкыннан, – / Шәүлә булып кала кеше, көчсез талпына. / Сындыралар аның рух көчен – / Ул аларны уйламасын, сагынмасын, / Хәтта

¹ Анак Ш. Йорт, Жир, Ватан // Ш. Анак. Тыйнак табын: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 5.

төшләрәндә күрмәсен өчен...»¹. (Чтобы обесчеловечить человека, / Нет, его убивают не сразу – / Сначала лишают корней. / Потом лишают земли, / А без земли где ему проливать свой пот? / Разоряют его гнездо, / а куда ему деваться без гнезда? / Разлучают с близкими, с народом, – / И только тень остается от него, обессиливает он. / Ломают ему силу воли – / Чтоб он не думал о них, не тосковал, / Чтоб даже во сне их не видел...).

Наряду с этим поэт подчеркивает, что человеческая жизнь, то, как она складывается, связана с личными качествами и возможностями. В этом контексте человек-экзистенциалист противопоставляется равнодушному человеку, как и в поэзии Р. Файзуллина.

В стихотворении «Песни людей» («Кешеләрнең җырлары») выражается мысль о том, рождение и смерть даны каждому, но жизнь у каждого своя. Поэт ставит равенство между жизнью и любовью («...Так матери из сыновей делают людей» («...Аналар болай кеше итэләр улларын»). Различие между людьми и остальными живыми существами он видит в том, что человек живет ради красоты: а для этого нужен разум («... Зачем нам совершенный разум» («...Нигә безгә акыл камиллеге»). Там, где есть поле битвы Добра и Зла, по мнению поэта, победа Добра естественна: ибо добро свершается ради жизни. Основная мысль данной философии в очень своеобразной форме представлена в абсурдистском стихотворении «Матери и генералы» («Аналар һәм генераллар»). Рассуждая на тему смерти и убийства, поэт ставит Матерей и Генералов по разные стороны барьера. Матери закладывают в сердца детей любовь, а генералы – гнев; матери учат: «когда убивают – умирают тоже» («үтергәндә үлэләр дә»), генералы твердят: «если ты не убьешь, он убьет тебя» («син үтермәсән, ул сине үтерер»)².

¹ *Анак III*. Кешегә каршы // Ш. Анак. Тыйнак табын: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 30.

² *Анак III*. Аналар һәм генераллар // Ш. Анак. Тыйнак табын: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 36.

Ш. Анак обращает внимание на то, что каждый человек является частицей большого мира («Единство» («Бергәлек»), и каждому свойственна черта «кочевничества» («күчмәлек») – постоянного стремления к новым мирам, и именно это стремление становится силой, движущей жизнь вперед, меняющей человека («Вечное путешествие» («Мәңгелек сәфәр»).

У Ш. Анака немало стихотворений, развивающих тему непознаваемости мира. В отдельных случаях поэт напрямую декларирует агностицизм («Идолы» («Балбаллар»)). Иногда картина природы абстрактна («Летний этюд» («Жәйге этюд»)). Как и у Дәрдемнда, появляются «знаки-намёки» («билге-ишарәләр»), «звуки, голоса» («өннәр») («Говоря, что у животных нет языка...» («...Тел белми дип кошлар-хайваннар»)), «...Выхожу в ночь» («...Чыгам да төнгә»). Эти знаки подразумевают картины и явления, неподвластные разуму человека («...Камни, разумеется, говорят» («...Ташлар, әлбәттә, сөйләшә»). Наряду с этим, поэт вводит мотив – невозможности человеком познать и понять себя. В этом отношении представляет интерес стихотворение «Странные вопросы» («Сәер сораулар»). Познание поэт рассматривает как субъективный процесс, при котором каждый видит только то, что хочет видеть, он считает, что отражающийся в сознании человека мир далек от реальной действительности. Стихотворение «Ответы» («Жаваплар») так формулирует это умозаключение: «Очар коштан сорадым: / – Ни күренә биектән? / – Күк читендә ак болыт. // Карт агачтан сорадым: / – Ни күренә ерактан? / – Жир читендә тын урман. // Үләннән мин сорадым: / – Ни күренә түбәндә? / Туфрақ карасы. // Сорадым жирдән, әйтте: / – Кояш артында йолдыз»¹ (Спросил у летящей птицы: / – Что видно с высоты? / – На краю неба белое облако. // Спросил у старого дерева: / – Что видно вдаль? / – На краю земли тихий лес. // Спросил у травы я: / – Что видно внизу? / – Чернота земли. // Спросил у земли, она сказала: / Звезда позади солнца).

¹ Анак Ш. Жаваплар // Ш. Анак. Тыйнак табын: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 51.

В данном случае нетрудно узреть «жизненную философию» Ф. Ницше о частичном познании, которое и является истиной. Как и немецкий философ, считающий, что у каждого своя истина, и абсолютной истины не существует, так и Анак говорит об этом в литературной форме.

Большинство стихотворений поэта объединяет философия язычества. Он не видит «границы между живым-неживым», в стихотворении «Говорящие деревья» («Сөйләшкән агачлар») природа полностью очеловечена. В стихотворении «Звезды» («Йолдызлар») беспокойство лирического героя связано с тем, что он не понимает язык звезд. Стремление людей разгадать эти тайны оценивается как стремление открыть новые дали, новые вершины. В стихотворениях «Степь» («Дала»), «Ветер» («Жил»), «Реки» («Елгалар»), «Лес» («Урман»), «Облака» («Болытлар»), «Огонь» («Ут») бездушным объектам придают черты живых людей. Задумчивость, бескрайность, древность, тишина степи, отсутствие памяти, холодность, безжалостность, подвижность ветра, грусть, торопливость реки – все эти черты и картины подталкивают поэта к мысли, что окружающий мир – иной и разговаривает на другом языке. По мнению поэта, суть непознаваемости мира в том, что человек не понимает этот язык.

Таким образом, Ш. Анак стал тем поэтом, который в корне изменил философскую лирику, вдохнул в нее новое авангардное дыхание. Его задумчивый, наблюдательный лирический герой – экзистенциалист, находящийся с бытием в состоянии напряжения и дисгармонии. Трагедия в том, что человек не может справиться с этим, что он одинок, причиной этого является отсутствие силы для познания жизни.

Творчество **Ради́фа Гата́ша (Ради́фа Кашфулло́вича Гатауллина)** развивается, главным образом, в русле романтизма. «Главная черта поэта, о которой он сам декларативно заявил еще в период вступления на литературную стезю, – это романтика. Тогда еще не был до конца определен его стиль, известный нам сегодня. Он сам, как и несколько предшествующих ему

поколений, начинается с Такташа»¹. Однако «повествование в простой форме о сложных переживаниях», умение увидеть прошлое, настоящее и будущее пересекающимися в одной точке и, таким образом, создание возможности для самого разного прочтения смыслов придает его творчеству черты авангардного искусства. В одном из своих интервью об этой поре своей жизни поэт сказал: «Мы были влюблены в авангард!»².

Общую для романтизма и народного творчества черту – параллелизм переживаний лирического героя и природы Р. Гаташ применяет и в модернистских стихах. В стихотворении «...Так должно было быть, или случайность?» («...Шулай тиеш идеме, очраклымы?», 1964), например, повествуется о двух встречах лирического героя с девушкой. То, что эти встречи для юноши были неожиданностью, спрятано под названиями месяцев: «Беренчесе: / – Апрель, – дидем. Ә син Май булгансың. / – Йолдыз, – дидем. Ә син Ай булгансың. / Алмагачлар чәчәк атканда / Күбәләкләр куып йөри идең / Ак күлмәктән, язгы бакчаңда. // Икенчесе: / – Май, – дидем мин. Ә син Июль икән. / – Яшь Ай, – дидем. Ә син – тулып житкән. / Алмагачта алма кызара. / Алма кебек нигә кызардың / Бакчагызга карап узганда?!»³ (В первый раз: / – Апрель, – сказал я. А ты оказалась Маем. / – Звезда, – сказал я. А ты Луной оказалась. / Когда цвели сады, / Ты гоняла бабочек / В белом платье в весеннем саду. / Во второй раз: / – Май, – сказал я. А ты, оказывается, – Июль. / – Молодая Луна, – сказал я. А ты – полная Луна. На яблонях краснеют яблоки. / Почему ты покраснела, как яблоко, / Когда я посмотрел, проходя мимо сада?!). Хаос бытия, таким образом, поэт разъясняет непохожестью людей, несовпадением их ритмов жизни.

Тема любви в творчестве Р. Гаташа является главной, в любовной лирике поэт часто обращается приемам экспрессионизма.

¹ Баянов Ә. Романтика иленнән // Ә. Баянов. Заман сурәтләре: Лирик язмалар, мәкаләләр, очерклар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – Б. 200.

² Гаташ Р. Шигърият, синең хакка!... – Казан: Мәгариф, 2003. – Б. 227.

³ Гаташ Р. Шулай тиеш идеме, очраклымы? // Р. Гаташ. Ирләр булмыйк: лирика. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 29.

Гиперболизированное, родившееся на грани мечты и сумасшествия, болезни чувство любви у поэта – как иной мир («Кажется, люблю...» («Яратам бугай...»). Этот пробужденный любовью и состоящий из тысячи чувств и переживаний мир богат и разнообразен («Смотри, мои деревья давно в белом...» («Яратам бугай...»)). Любовь дает возможность человеку ощутить бескрайность чувств, дарит ему дух свободы («Призыв» («Чакры»)).

В 1960-е годы Р. Гаташ проводит первые эксперименты в стилизации текстов под восточную поэзию. В цикле «Семь ночей (Арабские мотивы)» («Жиде төн (Гарэп мотивлары)»), например, любовь лирического героя проходит испытание «семью ночами», как в сказках Шахерезады. В течение этого времени герой ищет пути избавления от любви: «бармы ул мән-гелек көчтән / коткарыр бер-бер чара?»¹ (есть ли какое-нибудь средство для избавления / от этой вечной силы?).

С каждой «ночью» чувства героя претерпевают изменения. Первая ночь – любовь с первого взгляда, вторая – осознание, что это действительно любовь, третья – гордость за то, что человеку дано чувство любви, четвертая – тревога за то, что любовь может быть безответной, пятая – ожидание, шестая – осознание вечности чувства любви. Седьмая ночь, представленная в заключительном стихотворении, свидетельствует о том, что любовь раскрывает в человеке способности, пробуждает в нем творческие задатки, но не приносит ему счастья, успокоения, гармонии.

Возрождение и стилизация под многочисленные жанры, жанровые формы, использование стихотворных элементов восточной поэзии придают творчеству Р. Гаташа особое звучание: в них восточная философия, «древность» мысли используется с ориентиром на вечные ценности. Стилизация под средневековые формы создает иллюзию чтения произведений поэтов давно ушедших веков.

К примеру, стихотворение «Древний баит» («Борынгы бәет») состоит из пяти строф, каждая строфа выстраивается

¹ *Гаташ Р.* Жиде төн (Гарэп мотивлары) // Р. Гаташ. Гамь шәрабе: шигырьләр, жырлар, газәлләр, робагылар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 14.

вокруг риторических вопросов, задаваемых юношей – лирическим героем самому себе: «Хэятта ачылып капка, / Багъка – матурлыкка баксам, / Хыял күллэрэнэ батсам, – / Дэрткэ дэрман шул булырмы? // Гөлчэчэккэ якин барсам, / Чөнечкесенэ кадалсам, / Жаныма жэрэхэт алсам, – / Дэвачы да ул булырмы? // Китэ алмыйча шул багътан, / Үз иркемнэн эсир калсам, / Күңел жәем багышласам, – / Жимешләрем мул булырмы? // Көз сулышын сизеп бер көн, / Мәңгелеккэ жыенсам мин, / Багъ аңлармы актык сүзем?! / Йэ тәмам хафа булырмы? // Гөлчэчэк минсез сулырмы – / Гомер-багъ капкасын япсам?..»¹ (Если откроются врата жизни, / Взгляну на сад – на красоту, / Утону в озерах мечты, – / Даст ли это силу страсти? // Если подойду близко к цветку, / Уколюсь о его шипы, / Пораню душу свою, – / То и целителем он мне станет? // Если не смогу покинуть этот сад, / Сам себя возьму в плен, / Посвящу лето души своей, – / Много ли будет у меня плодов? // Услышав однажды дыхание осени, / Соберусь в путь к вечности, / Сад поймет ли мои последние слова?! // Или погрузится в тоску? // Завянет ли без меня цветок – / Если закрою ворота жизни-сада?..)

Тревоги юноши – успокоит ли возлюбленная волнения его души, будет всегда рядом – завершаются самым важным вопросом: если к нему придет смерть, как это воспримет его возлюбленная? Как отнесется к его уходу этот мир? Таким образом, поэт ищет ответ на очень важный вопрос – «Чего ждет человек от любви?». И поиски ответа принимают форму раздумий о жизни вообще, о роли любви в жизни человека. По мнению поэта, любовь – это опора, утешение и основа жизненных устремлений, она сопровождает человека от весны юности до последних его дней. В то же время поэт незаметно акцентирует внимание на том, как смерть влияет на жизнь других.

Таким образом, романтическое творчество Р. Гаташа тесно переплетено с модернистскими поисками. Опыты в области формы: использование размеров и ритмов, образных форм

¹ *Гаташ Р.* Борынгы бәет // Р. Гаташ. Бу – сиңа кылган догам: шигырьләр, газәлләр, робагылар (1990–1995). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – Б. 14.

народных песен, своеобразных приемов средневековой восточной литературы, стилизация под нее, в свою очередь, открыли возможности для углубления и расширения содержания, когда объектом изображения становится целый мир – начиная от красоты отдельного мгновения до движения чувств и даже истории человеческих судеб.

Авангардные поиски в татарской поэзии 1960–1980-х годов были столь активны и плодотворны, что, в отличие от прозы и драматургии, модернизм не исчезает в татарской поэзии и позже – на рубеже XX–XXI веков. Вместе с тем, внутренний синтетизм, присущий татарской литературе, активное использование модернистских приемов в классических произведениях обеспечивают сохранение «мягкости» модернизма.

Татарская проза. Установление прямого диалога с татарской литературой начала XX века, обращение к абсолютно новым приемам наблюдается и в эпических произведениях 1960–1980 годов. Масштаб эпоса позволяет создавать национальные характеры, представлять татарскую жизнь в мельчайших подробностях, обозначить угрожающие нации проблемы. Хотя «чисто модернистских» произведений в этот период практически не было написано, поэтика модернизма позволила писателям не только изменить форму произведений, но и видоизменить картину изображаемого мира.

Авангардные перемены в татарской прозе уходят корнями в военную эпоху, появившись в творчестве **А. Еники (Амирхана Нигметзяновича Еникеева)**. В рассказах «Дитя» («Бала», 1941), «Мать и дочь» («Ана һәм кыз», 1942), «Только на час» («Бер генә сэгатькә», 1944), «Одинокая гусыня» («Ялгыз каз», 1944), «Маковый цветок» («Мәк чәчәге», 1944) описание, сюжетно-композиционное построение полностью подчинены усилению психологизма. Если в советской литературе объектом изображения традиционно является внешний мир, сложные отношения человека с социумом, борьба за изменение внешнего мира, то А. Еники во главу угла ставит человеческую психологию, характер, его поведение в непредвиденных ситуациях, и

через это выявляет универсальные ценности, свойственные человечеству. Писатель последовательно наблюдает за изменениями мыслительного процесса героя в условиях испытаний, при этом обращается к приему «потока сознания». На этот пласт, на историю героя накладывается в качестве авторской позиции философская оценка мира. Он, прежде всего, возникает за счет символизации каких-то образов. Например, в рассказе «Дитя» по мере развития событий, мысли Зарифа, его воспоминания о мирной жизни, своей семье поднимают образ ребенка до уровня противопоставленного войне символа мира, чистоты и красоты в жизни, а также надежды на будущее. В заключении своеобразно звучит философская мысль, выраженная как авторская позиция, несколько противоречащая общей патриотической тенденции литературы военного времени: утверждается, что самое главное в жизни – это забота о ребенке, о будущем.

В своих рассказах писатель говорит о самых высоких ценностях бытия, оперирует такими понятиями, как ребенок, мать, родная земля и возлюбленная. Именно благодаря им живут на свете любовь, человеческое великодушие. Полифонизм произведений А. Еники, когда голос героя звучит наряду с авторским голосом, возвращает в татарскую литературу, в которой главенствовал социалистический реализм, сложный, психологически и философски обогащенный стиль татарских писателей начала XX века с характерными для татарского модернизма приемами «потока сознания», символизации, психологизма и психоанализа, а также лиризма в повествовании.

На рубеже 1950–1960-х годов творчество А. Еники переживает значительные изменения. В жанре повести («Болотный цветок» («Саз чэчэг», 1955), «Марево» («Рэшә», 1962) символ в сильной позиции начинает играть структурообразующую роль. В рассказах «Родная земля» («Туган туфрак», 1959), «Красота» («Матурлык», 1964) и др., повестях «Невысказанное завещание» («Әйтелмәгән васыять», 1965), «Воспоминания Гуляндам-туташ» («Гөләндәм туташ хатирәсе», 1975) и др. национальные проблемы обобщаются на уровне

общечеловеческих проблем. В ряде произведений («Ночная капель» («Төнге тамчылар», 1964), «Шутка» («Шаяру», 1955), «Старики» («Картлар», 1970), «Успокоение» («Тынычлану», 1978) на передний план выводится философия и психология одиночества. Тому, что жизнь для каждого человека в той или иной степени приносит неудовлетворение, разочарования, что, в конечном счете, человек в духовном плане всегда одинок, писатель находит свое объяснение: указывая на социальные ошибки, он говорит о трагедии поколения, слепо уверовавшего в советскую идеологию.

Таким образом, в прозе А. Еники человеческая психология, человеческий характер становятся главным объектом изображения. Синтетизм его стиля в отдельных случаях возникает за счет использования приемов «мягкого» модернизма.

Изменения в литературе отчетливо проявляются в принципах изображения татарскими писателями прошлого, в акцентировании национальной составляющей при описании дореволюционной жизни, в особом внимании к обычаям и обрядам, дошедшим из далекого прошлого, подчеркивании положительных сторон дореволюционного времени. Например, несмотря на то, что творчество акакала татарской литературы второй половины XX века Г. Баширова невозможно «подвести» под авангард, было бы неправильно не заметить того, что он находит свою особенную дорогу в трансформации национальной литературы, привнося в свои произведения народный говор, картины народной жизни, образное мышление татарского крестьянина.

Повесть «Родимый край – зеленая моя колыбель» («Туган ягым – яшел бишек», 1967) писателя, активно занимавшегося сбором и изучением произведений татарского устного народного творчества, прозвучала совершенно по-иному на фоне пропагандируемой советской идеологией и литературой дореволюционной жизни татар как эпохи мрака, невежества. Произведение, посвященное изображению татарской деревни начала XX века, показало красоту дореволюционной жизни, стремление народа

к свету и знаниям, истинно человеческие взаимоотношения, всю привлекательность старинных обычаев и обрядов.

Изменения в татарской прозе шли параллельно с изменением концепции героя. При создании национальных характеров татарские писатели начинают обращаться к мифологическим структурам. Изображение главного героя в крупных жанрах в творчестве таких прозаиков, как А. Абсалямов, Г. Баширов, Г. Ахунов, осуществляется в амплуа идеализированного героя, сильного человека, чем-то схожего с героями древнетюркского эпоса, как национального характера, типичного представителя татарского народа.

В то же время поиски нового в татарской прозе 1960–1980-х годов выражаются в усилении критического начала, создании произведений с подтекстом, обращении к «эзопову языку», появлении в ткани художественных произведений публицистических вставок. Критическая парадигма, будучи нацеленной на осуждение жестокости, лжи существующего строя, в качестве объекта критики использует духовно оскудевшего современного человека, показывая, как идеология меняет его мировоззрение, нравственность, характер и привычки, приспособлявая под себя, как низкое в его душе уничтожает все человеческое. Наряду с этим критический взгляд писателей охватывает и национальные проблемы – разрыв духовных связей, нивелирование традиционных обычаев и языка, изменение нравственных ориентиров, обесценивание понятий «родная земля», «родной очаг», исчезновение татарских деревень.

Признак авангарда – игра со скрытым содержанием начинается с обращения к «запретным темам» (рассказы Р. Тухватуллина «Дом на противоположном берегу» («Елга аръягындагы йорт», 1956), И. Гази «Безвинно виноватые» («Гаепсез гаеплеләр», 1964), А. Гилязова «Трехколесная телега» («Өч тэгәрмәчле арба», 1965), Р. Батуллы «Мираж» («Монар», 1966), «Шайдулла-абзый» («Шәйдулла абзый», 1969), «Фасил и Василя» («Фасил белән Вәсилә», 1967) и др.). В 1960-е годы были написаны произведения, в подтексте которых явственно

звучали темы культа личности, недостатков системы советского правления, история соплеменников, вынужденных жить на чужбине, все то, о чем эпоха не позволяла говорить открыто.

Особую роль в этом сыграло творчество **Миргазияна Юнуса (Миргазияна Мухаметзакировича Юнусова)**. В его первых произведениях татарский читатель встречается с незнакомыми, даже экзотическими для национальной литературы темами – с моряками дальнего плавания и с жизнью людей в других странах. Но уже в них получили отражение и совершенно новое звучание проблемы татарского народа, в частности – судьба татар, вынужденных селиться в чужих землях. Рассказ «Наш дом стоял под ивою...» («Безнең өй өянке астында иде...», 1964) возвращает в татарскую литературу тему судьбы нации, которая была лейтмотивом творческого процесса начала XX века. На примере судьбы старушки-татарки, встретившейся в порту Генуи, рассказывается об утрате вынужденными переселенцами своих корней, национального самосознания, языка и культуры. Старая женщина, умирающая в трюме идущего на родину корабля, мечтавшая быть похороненной на родине, – это символическое изображение татар, вынужденных жить вдали от родины. Так, в результате умелого использования символично-аллегорической образности и повторов писатель получает возможность глубоких философских обобщений.

Тему подкрепляет и звучащий в произведении постколониальный мотив: «Почему невозможно жить на своей родине? Какая сила, разрушая семьи, разбрасывает близких людей по разным далеким уголкам? Татарин ведь не по своей воле покидает родину. Татары уходят с родной земли в поисках счастья. Неужели нельзя найти счастье на родимой земле? Куда же ушло счастье с земель, где жили татары? Что его прогнало? Почему?» («Нигә туган жирдә генә яшәп булмый икән? Нинди көч, гайләләрне туздырып, туганнарны әллә кайларга таратып ташлый икән? Татар кешесе үз иркеннән китми бит туган жиреннән. Татарлар туган туфрактарыннан бәхет эзләргә китәләр. Туган нигездә бәхеткә ирешеп булмый микәнни? Кая киткән

татар яши торган жирдәге бәхет? Кем куган аны? Нигә?»¹. Эти вопросы призывают читателя задуматься о социальных и исторических причинах подобных трагических ситуаций.

В повести М. Юнуса «Свеча сгорела» (Остаться на высоте)» («Шәмдәлләрдә генә утлар яна...» (Биектә калу)), 1979) уже поставлены проблемы, десятилетиями запрещавшиеся официальной идеологией. Писатель на экзистенциальной волне начал разговор о национальном характере, менталитете, культуре, об отношении к такой трагедии народа, как война, о бесчеловечности советской идеологии.

Начало поисков в несколько другой области – в направлении романтизма, существенно оттесненного в эпоху соцреализма, связано с творчеством **Ш. Хусаинова (Шарифа Нургалиевича Хусаинова)**, в частности, с его лирико-романтической повестью «Грезы любви» («Мәхәббәт сагышы», 1964). Несмотря на использование мотивов классического романтизма, здесь наблюдается выход за его рамки и создание произведения постромантизма. Сюжет произведения составляет история любви талантливого композитора Хабира. События его личной жизни описываются в тесной связи с историей страны, с трагедиями эпохи культа личности. Хабир, задуманный автором как романтический герой, под влиянием матери и царящих в обществе взглядов отказывается от своей любви. Но вместе с любовью он теряет и способность к творчеству. Так утрата любви понимается автором как утрата гармонии, таланта, духовной силы.

В повести «Яра» («Рана», 1981–1988) **А. Гилязов (Аяз Мирсаетович Гилязов)** обращается к приему сказочно-мифологической условности. Писатель на современном материале повторяет структуру героического тюрко-татарского эпоса и формулирует мысль, по которой в любых условиях, даже когда стране грозит опасность, человек должен оставаться человеком, сильным, умеющим любить.

¹ Юныс М. Безнең өй өянке астында иде... // М. Юныс. Әсәрләр: алты томда. 1 том: Хикәя, новелла, повестьлар (1961–1986). – Казан: РУХИЯТ, 2003. – Б. 74.

В рамках поисков новых форм и приемов в творчестве некоторых татарских писателей усиливается лирико-эмоциональное начало, эпическое повествование обогащается поэтическими средствами. В татарскую литературу вместе с экзистенциальными мотивами, светлой печалью, сожалением, грустью, с помощью приема «потока сознания», обогащенного лирико-философскими отступлениями, возвращается лирико-сентиментальное повествование. В повестях **А. Баянова** (**Ахсана Фатхелбаяновича Баянова**) «Яшьлегемне эзлим» («Ищу свою юность», 1966), «Тау ягы повесте» («Повесть горной стороны», 1969–1972) лирико-экзистенциальный пласт с помощью символов и условных образов создает философскую картину мира. Например, во второй повести по «событийному» сюжету речь идет о том, как воспитанный в приюте Табрик Тугашев, отслужив в армии, ищет у своих родителей ответ на вопрос, почему они отказались от него. Писатель формирует облик целого поколения, упустившего связь с подрастающим поколением. В лирическом сюжете прослеживается духовный рост главного героя, его любовь к родной земле, близким людям. Этот пласт произведения, наполненный лирическими обрамлениями, отступлениями, передает мысли юноши и философские взгляды писателя, и он оказывается более важным, чем событийный пласт, поскольку ставит проблему роли исторической этнической памяти в формировании духовной составляющей человека.

В таких повестях писателя, как «Тавыш – табигать бүләге» («Голос – дар природы», 1975–1977), «Мәңгелек бәхәс» («Вечный спор», 1984–1985), «Жэй белән жэй арасы» («Между двумя летам», 1991), создается условная модель действительности. Цель автора – представить читателю проблему равнодушия, «безголосия» в обществе как характерную особенность тоталитарной системы. Прием полифонизма в форме противостояния различных взглядов и позиций, использование сказочных структур, символических окаймлений и отступлений – все это усиливает философское звучание произведения.

В модернистской повести «Между двумя летами» («Жэй белән жэй арасы», 1991) условная модель человеческой жизни выстраивается как четырехступенчатое движение: детство, отрочество, зрелость и старость. Каждая из этих ступеней начинается с надежды и ее постепенного разрушения, ведет читателя к мысли о том, что надежды, поддерживающие у человека огонь жизни – всего лишь сон, иллюзия. На этом фоне иллюзорности бытия возникает постколониальный мотив: он о бедах, которые выпали на долю людей в XX веке. Возникает возможность двойного прочтения.

Жизнь главного героя – старика Ильяса – предстает перед читателем в форме воспоминаний. В жизни Ильяса были три надежды, три мечты: в мальчишескую пору – это деревянная лошадка, в пору юношества – путешествие по миру на резвом скакуне, в период зрелости – любовь. Все три мечты оказались неосуществимы, и писатель объясняет это социальными причинами. Детская мечта завершается так: «Несмотря на то, что самая осмысленная, интересная, наполненная песнями пора деревенской жизни, казалось, будет длиться вечно, для Ильяса (а может не только для него одного) солнце однажды стало светить значительно слабее, надо сказать, вдвое слабее. И это не преувеличение, тогда одно крыло Ильяса, действительно, сломалось. И в один из дней он вместе с папой, взяв двух выживших лошадей за поводья, своими руками привел их на общий деревенский двор...» («Авылның иң мәгънәле, иң күңелле, жырылы-моңлы матурлығы мәңге дәвам итәрдәй тоелса да, Ильяс өчен (бәлки аның өчен генә дә түгелдер) бер заман кояшның яктылығы бермә-бер кимеде, әйтергә кирәк ки, яртылашка калды. Һич арттыру түгел, шул чакта Ильясның бер канаты инде чынлап каерылды, сынды. Көннәрдән бер көнне, әтисе белән бергәләп, исән калган ике атның икесен дә тезгеннәрәннән тотып, авылның уртақ утарына үз кулы белән илтөп тапшырды ул...»¹). Затем начались события одно за другим: ссылали мулл, топили

¹ Баянов Ә. Жэй белән жэй арасы // Ә. Баянов. Урланган ай: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – Б. 18.

их в реке, сжигали книги, всюду царил страх, вернувшийся с войны без руки Ильяс влюбляется в артистку Рагиду, едет за нею вслед и затем исчезает. «Все – и Ильяс, и Фатхелислам, и другие делали то, что повелевало время. Сеяли, убирали, воевали, погибали, голодали. А раз так, то кого обвинять? Время, время виновато, думал Ильяс. Наш век... Как говорится, двадцатый. Да, двадцатый век обманул нас. Дай Аллах, ваш, двадцать первый, пусть будет хорошим, пусть не обманет. Вот такое вам благословение от старика Ильяса» («Барысы да – Ильяс та, Фэтхелислам да, бүтәннәр дә заман ни кушса, шуны үтәделәр. Чәчтеләр, урдылар, сугыштылар, үлделәр, ачлыктан жәфаландылар. Шулай булгач, кемне гаеплэргә? Заман, заман гаепле, дип уйлый Ильяс. Безнең гасыр... Егерменче диләрме эле. Әйе, егерменче гасыр безне алдады. Ходай кушып, сезнеке, егерме беренчесе шәп булсын, алдамасын. Ильяс бабагыздан сезгә фатиха менә шул»¹). Таким образом, условная модель человеческой жизни превращается в историю XX века, масштабная демифологизация которой как хаоса, свергнувшего страну и народ в несчастья, производится и с социальной, и с философской, и с лирико-эмоциональной точек зрения.

В популяризацию лирической прозы и ее синтетических форм внесли свой вклад Ф. Хусни, Р. Тухватуллин, М. Юнус и др. В результате в татарской литературе формируется «орнаментальный стиль», характерный для символизма и авангардизма.

На литературной арене он появляется благодаря творчеству **М. Магдеева (Мухамета Сунгатовича Магдеева)**. Взяв деревенскую тему в центр внимания (повести «Мы – дети сорок первого года» («Без – кырык беренче ел балалары», 1968); «Там, где гнездятся журавли» («Торналар төшкән жирдә», 1978) и др.), писатель воссоздает отношение к настоящему – как к эпохе потерь, а к прошлому – как времени накопления общечеловеческих ценностей. Творчество М. Магдеева поднимает тему прошлого татарской деревни на уровень утверждения важности

¹ Баянов Ә. Жәй белән жәй арасы // Ә. Баянов. Урланган ай: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – Б. 24.

и значимости национальных ценностей в истории татарского народа и его повседневной жизни. А сентиментальность, проявляющаяся в форме выражения авторской мысли, его позиции, становится действенным средством для усиления эмоционального воздействия на читателя.

Так, в повести «Мы – дети сорок первого года» рассказывается о том, как с честью выполнили свой долг в тяжелые годы войны те, кто остался в тылу, и подрастающая молодежь. Экзистенциальное описание этих тяжелых для страны и для каждого в отдельности лет переплетается с лейтмотивом повести – «грустью по прошлому», который становится лейтмотивом всего творчества М. Магдеева. В этом лейтмотиве звучат грусть и беспокойство о судьбе того прекрасного и важного, что есть в человеческой жизни и которое может быть потеряно навсегда: доброта, теплота, соучастие; красота природы и человеческих отношений, национальные обычаи; надежность и трудолюбие, сила и стойкость; мелочи повседневности, которые окрашивают жизнь в разные цвета; народная музыка, праздники, нравственные нормы, юмор... А такие авторские приемы, как изображение с позиции воспринимающего сознания, взгляд на события с точки зрения отдельных героев, создание многозначного подтекста, усиление суггестивной функции слова, автобиографизм и др., позволяют изменить масштаб описания и подняться на уровень общечеловеческой философии.

Этот стиль достигает совершенства в повести «Прощание» («Бэхилләшү», 1985). Автор показывает самоотверженность, щедрость, доброту, чувство юмора простых сельских жителей, тяжесть проблем, вызванных войной, культом личности, эпохой; а также светлые картины, обычаи повседневной деревенской жизни. Каждая деталь, литературные приемы, используемые автором, завершение событий и эпизодов умозаключениями и размышлениями автора-повествователя настраивают душу читателя на экзистенциальную волну. События повести, каждое из которых напоминает самостоятельную новеллу, объединяет герой-повествователь – человек сентиментальный по характеру,

который окончательно формируется в нашем представлении как образ автора, дающего свою оценку событиям из жизни современников, искренне любит родину, родную землю, тревожится за ее будущее, печалится и грустит о прошлом.

Повесть-«переживание» отличается изысканной усложненной формой повествования, так как передает течение мыслей и эмоций героя, получающих многостороннее развитие за счет неожиданных ассоциаций. Во всем произведении, а не только в эмоциональных «вставках», используются поэтические фигуры: анафоры, эпитеты, повторы, инверсии и пр., они приближают текст к музыкальной, поэтической стихии, придавая ритмичность и плавность. Самые важные для автора места, самые лиричные фрагменты обладают особым ритмом, за счет чего расширяется семантическая емкость текста.

В свою очередь, стиль, объединивший эти черты, получился таким долгожданным и национальным, что, не ограничиваясь рамками творчества одного писателя, начал оказывать влияние в целом на татарскую прозу и менять ее.

Условно-символические формы, модернистские приемы прослеживаются и в произведениях писателей старшего поколения. Например, рассказ «Камень на дороге» («Юл өстендәге таш», 1959) **И. Гази (Ибрагима Зарифулловича Мингазиева)** – из таких. Гротесково и в то же время узнаваемо показав процесс проведения собрания, составления протоколов, голосования, организации комиссии с целью «убрать с дороги большой камень», писатель подчеркивает абсурдность такого образа жизни. В то же время конец рассказа указывает на совершенно иные выводы. Неожиданно «один из новых сотрудников» выражает желание убрать камень с дороги. «Ничек була инде бу? Монда егерме биш пунктлы резолюция кабул ителеп бетеп барганда, ул сикереп тора да: «Миңа кушыгыз!», – ди. Бер ялгызы! Резолюциясез, комиссиясез!

Шулай да, үзе теләп сорагач, тапшырырга булдылар.

Икенче көнне иртә белән бу кеше теге таш катына барды. Яңгыр астында, кар, җил астында шул гомердән бирле ята-ята,

таш инде берничэ кисэккэ тетелгэн иде. Бу кеше кисэкләрнен берничәсен уңга алып атты, икенчеләрэн сулга тондырды, калганнарын аяк белән тибеп, кайсын кая таратып ташлады да кайтып китте. Юлда тик тузан гына өелеп калды. Анысы да озакламыйча жил белән очып бетте. Юл өсте тап-такыр булып калды...»¹ (Как же так? В то время как почти принята резолюция из 25 пунктов, он вскакивает и заявляет: «Поручите мне!» Совершенно один! Без резолюции, без комиссии!

Но, раз уж сам попросил, решили поручить.

На следующее утро этот человек пришел к тому камню. Лежа долгое время под дождем, снегом, на сильном ветру, камень уже развалился на несколько частей. Человек отбросил несколько камней вправо, несколько – влево, а остальные разбросал ногами в разные стороны и пошел домой. На дороге осталась лишь горстка пыли. Да и ту скоро развеял ветер. Дорога стала совершенно ровной...).

С одной стороны, в произведении невозможно не увидеть диалог с «Мифом о Сизифе» Альбера Камю. И. Гази, противопоставив потенциал человека установленным советской властью порядкам, заявляет, что сила, способная изменить жизнь, сосредоточена в самом человеке. С другой стороны, «сказка» дает автору возможность воспроизвести и подвергнуть критике модель советского образа жизни, доведшую внешнюю атрибутику до абсурда.

И. Гази охотно обращается и к символам (рассказы «Стареет ли жаворонок» («Тургай картаемы икэн», 1966); «Жаворонок, полетевший вслед за солнцем» («Кояш артыннан киткэн тургай», 1967), превратив их в структурообразующие центры.

В целом, татарская проза 1960–1980-х годов находит возможности для преодоления узких рамок соцреализма в национальной литературе, ограничений, установленных советской идеологией, и возвращения в литературу классического романтизма и модернизма. Лирико-символические дополнения, философские

¹ Гази И. Юл өстендәге таш // Ибраһим Гази. Әсәрләр: өч томда. Т. 1: повестьлар һәм хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 470.

отступления, обогащение символами, намеками, скрытым содержанием способствуют усилению в прозе лирического начала.

Выводы: 1960–1980-е гг. В любой национальной литературе авангардные опыты взаимосвязаны с поиском новых путей развития, новых направлений и целей. К концу 1950-х гг. в татарской литературе, которая прошла этапы «красной» романтики с ее героическим пафосом, послевоенной, возрожденной вокруг понятий «родина», «родная земля» лирико-сентиментальной парадигмы, усиливается ощущение застоя. Для преодоления кризисных явлений было недостаточно применение новых мотивов и художественных приемов, потребовалась смена концепции личности. Только репрезентация свободной, сильной личности могла противостоять восхвалению масс соцреализма. Толчком к смене концепции человека в татарской литературе становится мотив сохранения в человеке человечности, который впоследствии долгие годы доминировал в татарской поэзии. Облагив этот мотив в авангардные формы, Р. Файзуллин заявляет, что только личная свобода может стать основой человечности, закрепляет образ лирического героя-гиссианиста, который поражает воображение силой стремления к справедливости и совершенству. Возвеличивание человеческих качеств рассматривается в изображаемой картине хаоса как единственный путь к достижению свободы и совершенствованию человеческого духа. На фоне советской литературы эта человекоутверждающая философия оказывается ориентиром, определившим потенциал авангардной поэзии.

Несмотря на однонаправленность концепции личности, авангард в татарской литературе не был единым монолитом: внутри него действовали отдельные явления, отличающиеся друг от друга пафосом, лирическим героем, формальными приемами. Отсутствие возможности открыто заявлять концептуальные мысли становится причиной возрождения модернизма с его способностью структурировать тексты вокруг символической картины мира. Символы позволяют, с одной стороны высказывать смелые критические, общественно-политические суждения

в условиях невыговоренности, с другой, обеспечивают многозначность и содержательную глубину текстов. Этот дуализм, когда хаотический фон действительности противопоставляется романтическим устремлениям человека, обеспечивает «мягкость» модернизма в эпоху авангарда.

Наряду с игрой с идеологемами и символами, в поэтике модернизма у Р. Файзуллина проявляется диалог с татарским «мягким» модернизмом начала XX века: прежде всего, экзистенциальное мироощущение – «сызлану фэлсэфәсе», этот диалог переходит на новый уровень в творчестве ряда поэтов, в их числе – Ш. Анак. По сравнению с татарской литературой начала XX века, в авангарде усиливается дуалистичность из-за совмещения поразительной красоты и безграничности окружающего мира и безысходного ощущения несвободы человека. Основным приемом в творчестве Р. Файзуллина – акцент на параллелизме – приводит к синтезу поэтических особенностей символизма и сюрреализма. Параллелизм выступает основным приемом и в творчестве Роб. Ахметзянова, который создает удивительные тексты, относящиеся к течению психологического абстракционизма.

И. Юзеев закрепляет модернизм экспрессионистскими экспериментами в области формы. Он находит удобную форму, основанную на повторе, – авангардную «юзеевскую строфу», которая впоследствии займет свое место в татарской поэзии. В отличие от него, в творчестве Зульфата экспрессионизм служит обобщению философской мысли.

При помощи своеобразных форм создания ассоциативных образов с помощью дополнительных знаков, деталей, узнаваемых ключевых слов, в поэзии Р. Хариса возникают неожиданный взгляд на изображенное и новые смыслы. Авангардные поиски М. Аглямова позволят синтезировать экспрессионистские эксперименты со структурированием содержания вокруг символов.

В татарской прозе «чисто модернистских» произведений практически нет. Тем не менее поэтика модернизма глубоко проникает в творчество татарских прозаиков, позволяя изменить картину изображаемого мира. Полифонизм, лиризм

в повествовании, эмоционально насыщенный стиль с характерными для татарского модернизма «потоком сознания», символизацией, психологизма и психоанализа, в творчестве А. Еники наблюдается на уровне приемов «мягкого» модернизма.

Как и в поэзии, в татарской прозе особое внимание уделяется «скрытому содержанию», подтексту, который позволяет затрагивать проблемы культа личности, недостатки системы советского правления, судьбу соотечественников, вынужденных жить на чужбине, и т. д. (М. Юныс, Р. Тухватуллин, И. Гази, А. Гилязов, Р. Батулла и др.). Появление постколониального мотива, использование структуры героического тюрко-татарского эпоса, приемов сказочно-мифологической условности, в отдельных текстах – углубление лирико-эмоционального начала приводят к возвращению в татарскую литературу экзистенциальных мотивов, овеянных светлой печалью, сожалением, грустью, обогащенных лирико-философскими отступлениями сплошного потока сознания (А. Баянов, Ф. Хусни, Р. Тухватуллин, М. Юнус и др.). В результате в татарской литературе формируется «орнаментальный стиль», характерный для символизма и авангардизма, как высшее проявление модернизма в татарской авангардной прозе (творчество М. Магдеева). В орнаментализме татарские прозаики нашли столь необходимую для совершенствования мастерства особенность, как пересечение разных способов художественного освоения действительности.

Авангардистам и в прозе, и в поэзии были присущи какие-то общие признаки, как, например, обозначенная Владиславом Кулаковым «несоветскость»¹. Ориентированность на воздействие на «умы», а не на эмоции, выход на первый план новизны мысли, стремление создавать сложное, скрытое, ассоциативное содержание, игра с многозначностью образов, доминирование формальных приемов, основанных на повторах, активное обращение к аллюзиям – стали общей характерной особенностью художественных текстов.

¹ Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 8.

Таким образом, основным признаком татарской литературы 1960–1980 гг. является многослойность содержания, которое рождало ощущение недосказанности, невыявленности основной мысли и желание найти скрытые автором оценки и истинные причины его терзаний и эмоций. Эта специфика особо выделялась в поэзии. Для формирования абсолютно новой парадигмы художественности, определения нового пути своего развития татарская литература начала использовать приемы, структуры и образную систему народного творчества (фольклора), средневековой тюрко-татарской литературы и модернизма, возникшего в начале XX века. В результате, с одной стороны, середина XX века в татарской литературе стала временем возрождения модернизма, процессы формирования которого были прерваны историко-культурными преобразованиями 1917 года. С другой, этот синтетизм – взаимовлияние и взаимообогащение различных направлений и течений – стал причиной сохранения «мягкости» модернизма, формирования «мягкости» авангарда. Главным критерием «мягкости» авангарда в татарской литературе мы называем наличие скрытого содержания, подтекста и соответствующих ему художественных приемов, поэтики, то есть всего того, что не характерно для «твердого» авангарда.

3. СИТУАЦИЯ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: МОДЕРНИЗМ

Рубеж XX–XXI веков представляет собой весьма своеобразный период, когда в рамках национальных художественных процессов классические типы творческого мышления, сложившиеся в предшествующие столетия, переплелись с новыми – неклассическими и постнеклассическими, взаимообогащая и в какой-то мере видоизменяя друг друга. Эклектика, гетерогенность картины мира, фрагментарность мозаичного постнеклассического типа культуры сказались на судьбе художественной литературы этого периода в целом.

Отмеченные выше особенности явственно проявились и в татарской литературе рубежа XX–XXI веков. Это выразилось, с одной стороны, в том, что в татарской литературе данного периода определенное место заняли модернизм и постмодернизм, воплощающие, каждый по-своему, идеи хаотичности, абсурдности бытия; с другой стороны, даже классическое (реалистическое и романтическое) искусство утратило столь характерное для него абсолютное стремление к постижению секретов гармонии и целостности, охватывающих взаимосвязи человека и природы, личности и общества. Вместе с тем, как и в начале XX века, татарская литература выдвинула на первый план идею национального возрождения.

Все это обусловило пути самоопределения татарской литературы в новой, постсоветской действительности. Устой советской литературы пошатнулись, главной задачей переходной эпохи стало не моделирование, а разрушение картины мира.

Если мировая культура в условиях наступления эпохи постмодерна оказалась лишенной центра, формирующего сознание ее носителя (что является одним из характерных признаков постмодернизма), то в татарской литературе идея национального возрождения продолжала в какой-то мере нести эту функцию, обеспечивая сохранение в литературном процессе классической парадигмы, и в то же время – «мягкость» неклассического и постнеклассического развития. Кроме того, если на Западе постмодернизм возник как реакция на модернизм (и в диалоге с модернизмом), то в татарской литературе, так же как и во многих национальных литературах бывшего СССР, он зародился на обломках советской литературы, в атмосфере демифологизации коммунистической идеологии, иначе говоря, как реакция на реализм и в диалоге с классической литературой. Хотя при анализе конкретных текстов возникает ощущение масштабной интертекстуальной связи татарской литературы рубежа XX–XXI веков с модернистской литературой первой трети XX века (и на первом месте, безусловно, стоит творчество Х. Такташа), в целом диалог установлен с классической татарской литературой.

В изменениях, произошедших в татарской литературе рубежа XX–XXI веков, огромную роль сыграло сохранение и дальнейшее развитие модернизма. Лейтмотив национального возрождения при помощи нового искусства, зазвучавший в татарской литературе в начале XX века, сохранился, и при наступлении благоприятной ситуации (в 1960–1980 гг. и в конце XX века) активизировался, способствуя формированию в эти периоды новых тенденций.

Итак, татарская литература рубежа XX–XXI веков – это литература творческих индивидуальностей, создающих собственные художественные течения, стили, способы письма, эстетические модели, что привело к ощущению одновременного сосуществования на литературной арене множества культурных парадигм. Ощущение непрочности социально-политического положения и вера в возможность совершенствования самосознания человека стимулируют поиски татарских поэтов и писателей, приводят

их к попыткам трансформировать, видоизменить изображаемую действительность, и для этого считается допустимым использовать любые приемы и средства, присущие разным типам художественного мышления.

Татарская поэзия: культурная ситуация. Демократические перемены, происходившие в годы «перестройки», создают условия для открытых выступлений в печати по различным актуальным общественно-политическим вопросам. В поэзии такая ситуация приводит к расцвету массовой литературы, состояние татарской литературы чем-то напоминает художественный процесс после революции 1917 года. Лозунговость и публицистичность становятся приметой времени. Активизация социально-политических и национальных проблем сказывается на жанровой структуре татарской поэзии. На первые позиции выходят гражданская, политическая лирика, затрагивающие национальные исторические вехи, и ориентированные на мифологизацию и демифологизацию жанры – поэма и баллада.

Резкий отказ от «эзопова языка» в гражданской лирике сопровождается наплывом полупублицистических текстов, касающихся сложившейся в результате перестройки социально-политической ситуации в республике, необходимости сохранения родного языка, культуры, развития национального самосознания. Лозунговость, диалогичность, риторические обращения к народу и от имени народа начинают уводить поэзию в сторону массовой литературы: после многолетней практики совершенствования подтекстового выражения мысли возможность открытого высказывания оказывается непривычной.

Необходимо отметить, что эта тенденция к политизации касается не только отдельных произведений, но и наблюдается в творчестве ведущих поэтов тех лет: Р. Файзуллина, Зульфата, М. Аглямова, Р. Валеева и др. Она выдвигает на первый план национальную тематику, так как перестройка и «парад суверенитетов», чрезвычайная общественно-политическая активность народа возрождают надежду на развитие национальных языков и культур. Эти надежды и чаяния были созвучны стремлениям

татарских поэтов начала XX века. Как и тогда, в гражданской лирике судьба нации становится определяющей темой. Появляются многочисленные стихотворения-отклики: «Сказал Тукай» («Эйтте Тукай», 1989), «Они нужны, или с ТАССР – в ТССР» («Алар кирэк, яки ТАССРдан ТССРга», 1989), «Ответ поэту Кадирову-Булгари» («Шагыйрь Кадыйров-Болгарига жавап») М. Аглямова, «Защитим республику!» («Саклыйк республиканы!», 2004), «Горечь» («Әрнү», 2008) Р. Файзуллина и мн. др. Сама атмосфера в сфере национальной культуры также коррелирует с ситуацией в татарском обществе начала XX века. Поэтому в текстах наблюдается отсылка к поэтическим образам тех лет.

Наряду со стихотворениями, написанными как отклик на отдельные события, гражданская лирика начинает открыто обращаться к запретным в советское время проблемам: культура личности, исчезновения родного языка, нивелирования культуры и национального самосознания. Подобные многочисленные стихотворения задают тон в гражданской лирике тех лет. При этом в них переплетаются исторические, символические, публицистические начала, позволяя поэтам рассказать о трагических событиях, выразить эмоциональную оценку с позиций вдумчивого человека – лирического героя.

Вместе с тем, эклектизм негативно влияет на художественно-эстетическую ценность текстов: в татарской литературе активизируется массовая литература. Для преодоления этих тенденций, идет поиск различных вариантов эмоционального воздействия на читателя. Часто поэты используют «чужое слово» – рассказы участников тех событий как средство достижения наивысшей достоверности. Это было новое для татарской поэзии явление. Например, стихотворение Зульфата «1937» (1988) рассказывает о культе личности со слов ролевого героя – поэта, попавшего в те жернова. Слова ролевого героя и лирического героя чередуются. Вопросы попавшего в 1937 году в политическую беду поэта становятся вопросами лирического героя, а главный из них – будет ли узнаваем он для своей нации: «Танырлар микән соң мине / Уллары килер

көннең?»¹ (Будут ли узнавать меня / Сыновья завтрашнего дня) – получает и более обобщенное содержание, указывая на опасность потери татарского языка, национальной культуры.

Стихотворения, в которых поэты обращаются к запретным темам, не могли уместиться в привычные рамки лирических стихотворений. В татарской поэзии вновь активизируется «длинное стихотворение» (озын шигырь), генетически связанное с «протяжной песней» в фольклоре. Этот жанр позволяет делать исторические ретроспекции, использовать «чужое слово», даже форму диалога, «нанизывать» эмоциональные определения, применять в качестве приема обобщения символические образы (например, стихотворение Зульфата «Ручка кумгана» («Комган сабы», 1987)). В начале XXI века форма «озын шигырь» органично вписывается в постмодернистскую поэзию (Ю. Миннуллина, Р. Мухаметшин, Л. Гибадуллина и др.).

Форма «озын шигырь» предоставляет поэтам возможность использовать присущий только эпике и лиро-эпике исторический ракурс с целью актуализации современных национальных проблем. Например, в стихотворении М. Аглямова «Сегодня» («Бүген», 1990), посвященном судьбе Татарстана, поэт затрагивает тему дисперсного расселения татар по всему миру, свободно высказывая свои суждения. Тема перекликается и с татарской литературой начала XX века, когда вынужденных скитаться на чужбине татар сравнивали с «бескрылыми чайками» (Ш. Камал). Так поэт связывает данное явление с судьбой татарского народа. Кроме того, имеет место и демифологизация советского тоталитарного прошлого, заставившего людей покидать родные места в поисках «тепла», убежать от политических преследований, идеологических нововведений.

Однако к концу XX века гражданская лирика отказалась от этих тенденций и вернулась к усложненной образности, к языку намеков и ассоциаций, к неожиданным интертекстуальным параллелям.

¹ *Зөлфәт. 1937 // Зөлфәт. Адашкан болыт: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 93.*

Во многих «длинных стихотворениях» происходит символизация этнонима «татары», которая позволяет мифологизировать или демифологизировать историко-культурное прошлое народа. Параллельно происходит формирование абсурдной или сюрреалистической модели действительности. Например, в длинном стихотворении К. Сибгатуллина «Проклятие» («Каргыш», 1991) история советского государства описывается как история сказочного героя, который ушел в поисках счастья и попал в страшную страну, где господствовал обман и текли кровавые реки. Главным героем становится человек, находящийся в хаотичном мире, не понимающий истинного смысла перестройки, осознавший губительность тоталитарного периода истории страны.

В результате в татарской поэзии модернистская поэтика становится одной из ведущих. Появляется множество стихотворений, описывающих хаос настоящего: хаос в стране, в общественно-культурной сфере, в сознании людей. Например, стихотворение Зульфата «Рисунок эпохи» («Чор сурәте», 1989) стало одним из произведений подобного плана: «Балтасыз сап, энә, йортсыз түбә ясый, / Балыкчысыз кармак. Күлсез шәрә балык. / Күксез болытларга тия мәчетсез ай, / Жирсез жиргә хужа кешелексез халык. // Жәйсез яңгыр коя жирсез жирне инләп, / Кышсыз кышта ишә карсыз күкнең кары, / Юк инешнең капыл уртасына салган / Күпер көтә безнең юлсыз юлчыларны. // Без – күкертсез шырпы. / Без – кешесез учак. / Без – яшәми торган адәм балалары. / Без – сурәтсез сурәт. / Рәссам туган! / Безнең натюрмортка нәрсә кирәк тагы!»¹. (Видишь, рукоять без топора строит дом без крыши, / Без рыбака удочка. Без озера – голая рыба. / В облака без неба достает месяц без мечети, / На земле без земли хозяйствует бесчеловечный народ. // Дождь без лета льет, охватив землю без земли, / Зимой без зимы идет снег бесснежный, / наших путников, у которых нет пути, ждет мост / Построенный посередине отсутствующей речки. // Мы – спички без серы. / Мы – костер без людей. / Мы – люди не живущие. /

¹ *Зөлфәт*. Чор сурәте // Зөлфәт. Адашкан болыт: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 181.

Мы – рисунок без образа. / Друг художник! / Чего еще не достает нашему натюрморту!).

Поэт приходит к отрицанию самой действительности, которая находится на грани абсурда и сюрреальности и в которой нет ни гармонии, ни надежды. Это отрицание, с одной стороны, необходимо для демифологизации постсоветской действительности. С другой – указывает на эмоциональное состояние людей, потерявших духовные ориентиры в жизни. Ирония, порождаемая обращением к «художнику», указывает на то, что общество считает такое положение дел – нормальным.

В отдельных стихотворениях Зульфата действительность описывается при помощи таких традиционно-модернистских для татарской литературы образов, как метель, бездорожье («Береза в инее» («Бәсле каен», 1989). Хотя лирический герой находит успокоение в «белых березах», символизирующих надежду и непреходящие ценности, состояние мира остается хаотическим: березы не в силах остановить метель. «Ил өстеннән дулуй-дулуй һаман / Актарыла буран ташкыны – / Кая барыйм, ниләр кылыйм, диеп / Ак каенга салдым башымны.// (...) Чынлап, илем, антлар итеп әйтәм, / Менә – китап, менә – икмәгем! – / Аңламыйм бит, / Белмим, / Бу юлларның / Безне кайсы якка илткәнән...»¹ (Над страной все еще метет метель, / Разбушевались бури потоки – / Задумавшись, куда идти, что делать, / Я приклонил голову к белой березе // (...) Действительно, родина моя, клятвенно заверяю – / Вот – книга, вот – хлеб, / Не понимаю я, / Не знаю, / Куда ведут нас эти дороги).

Повторы эмоциональных риторических обращений лирического героя к родине усиливают чувство безысходности. В стихотворении возникает интертекстуальная связь со стихотворением Дэрдменда «Корабль» («Кораб», 1907). Как и лирический герой Дэрдменда, лирический герой Зульфата вопрошает, не понимая общественно-политической ситуации в стране.

¹ *Зөлфәт*. Бәсле каен // Зөлфәт. Адашкан болыт: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 169.

В стихотворениях Зульфата, а также других поэтов, в конце XX века часто звучат экзистенциальные вопросы: «Что я надедал?» («Нишләдем?», 1989), «Кто нас проклял?» («Кемнәр безне кармады?»). Иногда поэты «повторяют» прозвучавшие в начале XX века вопросы. Например, в стихотворении К. Сибгатуллина «Вечный вопрос» («Гомерлек сорау», 1990) использован вопрос, заданный когда-то лирическим героем Тукая самому себе: «Мин эле кая барам?» («Куда это я иду?»). К. Сибгатуллин задает его от имени россиян и землян. Схожий вопрос задает лирический герой Рената Хариса своей родине, Республике Татарстан («Это же ты!» («Син бит бу!», 2008)).

В стихотворении Р. Хариса «То мерзну, то горю» («Бер тунам, бер янам», 2008) неосознанно-беспокойное состояние человека также связывается с ситуацией в стране. Причиной человеческого горя и ожидания неизвестной трагедии становится состояние общества. Хотя третья строфа стихотворения закрепляет мысль о том, что человек становится человеком, пропуская через себя невзгоды страны, все равно картина хаоса не приходит к гармонии, нет ни проблеска надежды или радости. В одном из лучших стихотворений постсоветского периода – «Не могу уйти...» («Китә алмыйм...») М. Аглямова главным экзистенциальным вопросом эпохи становится национальная проблематика: «Бездән соңгы буын кемчә сөйләр? / Яңгырармы анда безнең көйләр? / Кабатланачакмы шушы кичтә / Без ант эчкән татлы бу тәгъбирләр? / Безнең дәвам шулай яначакмы?...»¹. (На каком языке будет разговаривать последующее поколение? / Будут ли звучать у них наши мелодии? / Повторятся ли те сладостные идеи, / Которым мы сегодня клялись? / Будет ли так же гореть наше продолжение?).

В текстах, воссоздающих хаотическую картину мира, монолог лирического героя принимает форму потока сознания, тем самым достигается эмоциональное напряжение: сожаление сменяется печалью, печаль – надеждой, надежда превращается

¹ *Әгъләмов М. Китә алмыйм... // М. Әгъләмов. Мин әйттем...: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 49.*

в горе и т. д. Во всех случаях лирический герой выступает как представитель своего поколения, говоря от имени «мы».

В 1990-е гг. и в творчестве И. Юзеева происходит трансформация концепции человека: в рамках модернизма его лирический герой, идентифицирующий себя представителем страны, нации, народа, предстает человеком, потерявшим в жизни всякие ориентиры. Если в авангардном творчестве И. Юзеева была презентована своеобразная антропоцентристская концепция, которую можно назвать философией возвеличивания человека, теперь, в перестроечный период, лирический герой говорит о потере идеала, ищет причины и не находит ответы на свои же вопросы. Например, в стихотворении «...Не ждал, когда придет...» («...Көтмәдем, кайчан килер дип...», 1990) лирический герой описывает себя в прошлом – он воплощал собой идеального человека с точки зрения советской идеологии. Поэт играет со значениями слов «золото-серебро», тем самым выделяя основное, по его мнению, свойство идеального советского человека: не стремиться к материальным богатствам. Проживавший идеальную жизнь лирический герой констатирует, что есть его доля в духовном богатстве нации. Однако эта констатация не приводит картину мира к гармонии: появляется эмоциональное напряжение, связанное с невозможностью понять, осознать основы новой жизни, когда теряется значимость духовного составляющего.

В некоторых текстах причина этого напряжения указывается прямо. Например, стихотворение «Вопросы» («Сораулар», 1992) начинается с констатации узнаваемых советских лозунгов. По сути, он направлен на демифологизацию тоталитарной идеологии. Лирический герой – один из тех, кто верил и других уверял в правильности призывов тех лет. Его сожаление, печаль связаны с этим. Противопоставив себя сегодняшнего тому человеку из прошлого, он заявляет, что, искренне веря в эти лозунги, люди не задумывались, забывали анализировать и оценивать умом происходящее. Экзистенциальность, таким образом, оказывается связанной с состоянием человека, осознавшего ложность идеалов целого народа, страны. В подобных стихотворениях

(и их немало в творчестве И. Юзеева) поэт не находит ответов на свои вопросы. Картина мира неизменно остается хаотичной. Тем не менее, усиливая это болезненное состояние, поэт упоминает далекую историю своих предков как единственную ценность. Например, в стихотворении «Неприятности сопровождают нас...» («...Бәлә-каза арттан ияреп йөри...», 1994) такой ценностью называются «разрушенные троны предков»: «Бабамнарның ватык тәхетләре / Аның саен ныграк тартадыр...»¹. Возникают скрытые ассоциации с лирическим героем Г. Тукая, находившем единственное утешение в слезах на могиле матери («Разбитая надежда» («Өзелгән өмет», 1913). Как и у Тукая, лирический герой И. Юзеева общечеловеческой ценностью считает преемственность по отношению к прошлому рода, нации, народа.

Модернистская парадигма проявляется в стихотворениях, так или иначе воссоздающих религиозную картину мира. Среди таких произведений – и лирика, стилизованная или возрождающая суфийскую (творчество Г. Салима, Ф. Сафина) или языческую (Ш. Гадельша) философию и образную символику. Ряд жанров и жанровых форм (молитвы, зухд, насихат, мунаджат, марсия, касыйдэ, кыйтга и др.) используются в соотнесенности с текстом-источником. Интертекстуальность в данном случае выполняет особую функцию – она устанавливает игровой диалог с художниками слова прошлых эпох, участвует в создании субжанров, в которых выражается оценка современной действительности (творчество Р. Гаташа, М. Мирзы и др.).

Творчество **Ш. Гадельши (Шауката Гадельшовича Сибгатуллина)** открывает читателю в какой-то степени экзотический мир Сибири, новые для татарской поэзии образы и мотивы в рамках единой темы. Итерация традиций фольклорного стиля становится основой формирования нового типа художественного целого в творчестве поэта – возрождения *наивной лирики, примитивизма*.

¹ Юзеев И. ...Бәлә-каза арттан ияреп йөри... // И. Юзеев. Мәңге ян, күңел: шигырьләр, жырлар, балладалар, поэма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2012. – Б. 164.

Основная часть его стихотворений воссоздает мировосприятие сибиряка – человека природы, осознающего себя частью огромной тайги и чувствующего в одном ряду с деревьями и камнями, животными и птицами. Возьмем, к примеру, несколько стихотворений, структурирующихся вокруг мотива охоты и охотника: «Йөз яшьлек аучы» («Столетний охотник»), «Аучы зары» («Сетования охотника»), «Аучы жыры» («Песня охотника»). В них проявляется характерный для фольклорных текстов субъектный синкретизм: лирический герой обладает нераздельностью-неслиянностью с ролевым героем – охотником. Он одновременно является и участником событий, и повествователем, чей монолог и представляет на суд читателя собственно автор. Вместе с тем, авторское сознание проявляется в ролевом герое, в его картине мира, а не в отношении собственно автора к изображенному.

Наделение человеческими качествами животных, предметов, явлений природы, мифологических созданий – антропоморфизм – у Гадельши становится главным принципом познания и интерпретации закономерностей бытия. Природа в стихотворениях поэта способна размышлять, чувствовать, сопереживать. Субъектный синкретизм, характерный для языческого мировоззрения, проявляется в метаморфозах лирического субъекта и переходах из одного состояния в другое. Таким образом, раскрывается не условно-поэтическое, а субстанциальное единство «я» и мира природы в целом: «Менә монда болан ауган – / Ята-ята усақ булган. / Әнә анда куян яткан – / Ята-ята куақ булган»¹ (Вот здесь упал олень, / Со временем превратился в осину. / Вон там заяц лежал – / Со временем превратился в куст). Вопрос лирического героя: «Обняв дерево, размышляю: / «Если я упаду, во что превращусь?» («Агач кочып уйланамын: / «Мин, егылсам, ни булырмын?»)), – связан с присущей языческому сознанию философией реинкарнации.

¹ *Гадельша Ш.* ...Менә монда болан ауган // Ш. Гадельша. Аучы жыры. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 309.

Во многих стихотворениях используется монолог ролевого героя, который превращает его в лирического героя. Поэт показывает его в критические моменты жизни, в тупиковых ситуациях, когда человек не может найти решения проблем. Подобная субъектная организация позволяет создавать образы простых людей, сибирских татар комплексно и в деталях, рисовать необычные картины жизни и быта.

В стихотворениях, в которых прослеживается использование традиционного для татарской литературы варианта субъектной организации: лирический герой – носитель авторского сознания, фольклорные образы-детали участвуют в формировании общей картины мира, которая стилизована под языческое мировосприятие. Например, в стихотворении «След лося» («Поши эзе») след лося сравнивается со следом на земле от поцелуя неба. Философская идея может быть сформулирована следующим образом: дети природы (животные, птицы, деревья) соединяют небо с землей (материальное с духовным, животное с божественным и т.д.). Такой прием используется даже в тех стихотворениях, в которых речь идет не о Сибири. Например, в стихотворении «Ике халэт» («Два состояния»), посвященном Казани, лирический герой, обращаясь к Казани, заявляет, что чистое небо города похоже на глаза оленихи, покормившей своего сына. Когда приходит горе-печаль, это же небо начинает напоминать лирическому герою «глаза змеи, увидевшей муху». Эти антиномичные фольклорные образы служат средством реконструкции архаического восприятия.

Уподобление авторского сознания, выраженного в лирическом герое, образующем неосинкретическое единство с ролевым героем, архаическому (языческому) сознанию становится основой стилизаций под фольклорные жанры. В творчестве Ш. Гадельши большое количество стихотворений – стилизаций магических пожеланий-формул («Первый снег» («Беренче кар»)), обрядовых песен («После охоты на лося» («Поши аткач»)), заговоров и заклинаний («Сколько моих ошибок, грехов...» («Күпме хата, гөнаһларым...»); «Только заговоры» («Им-

томнар гына»)), ритуальных формул («Сжег я змеиную кожу» («Яккан идем елан кабыгы»)), словесных состязаний народных сказителей (эйтеш) («Отец мне...» («Эти миңа...»); «Сосну без веток» («Ботаксыз наратны...»)), «Семь журавлей» («Жиде торна»), «Мартовская ночь» («Март төне»), «О Валиш, Валиш...» («И Вәлиш, Вәлиш...»)), «В далекие луга я...» («Ерактагы болынга мин...»)), «Шепчут в Сибири...» («Пышылдый Себердә...»)), «Петух на горизонте» («Офыктагы этәч...») и т. д.), которые в конечном итоге приобретают форму метатекста.

Основную часть поэтического творчества **М. Мирзы (Ильфака Мирзамухаметовича Ибрагимова)** занимают произведения, так или иначе напоминающие жанры средневековой восточной поэзии («вторичные тексты»), которые были широко распространены и в татарской культуре средневековья. В вопросе создания вторичного текста на основе восточных стихотворных жанров мы придерживаемся оценки его как жанра, реализующего «одну модель текстопостроения» и отсылающего к «тексту-источнику»¹. Также необходимо отметить, что в творчестве М. Мирзы присутствует система вторичных жанров, которая основывается на схожести «формальных признаков», они сразу же бросаются в глаза и пробуждают «память жанра» восточных литератур. Двустрочные «бейты», рифмующиеся главным образом как *aa*, *ба*, *ва*, *га* и т.д., имеющие одинаковое количество слогов в каждой строке, выступают основной единицей строфики. Завершенность каждого из двустиший отличает средневековое восточное стихосложение от современного, эта завершенность и цельность наблюдается в бейтах Мирзы. Еще одна особенность касается субъекта, он максимально объективирован, очищен от детализации личностной жизнедеятельности и предстает в амплу «восточного мудреца», который по уровню духовного развития находится чуть выше читателя, в меру идеализирован автором и переживает процесс познания: бытия, людей, причинно-следственных связей между явлениями.

¹ Жанрологический сборник. Вып. 1. – Елец, 2004. – С. 43–48.

Диалогические субъектно-объектные отношения, отсутствие конкретизации хронотопа, риторические обращения, использование деталей, характерных для религиозной картины мира, также становятся отличительной чертой подобных стихотворений. Все эти свойства говорят о формировании в творчестве М.Мирзы *стратегии уподобления* средневековой восточной поэзии.

Стратегия уподобления более активно проявляется в религиозных жанрах или жанровых формах. Среди них наиболее распространенным является жанр стихотворной молитвы, который обладает метатекстуальной природой и «троичным» кодом: не утрачивая изначальные смыслы (символы), тексты подвергаются осмыслению сначала поэтическим сознанием одного автора, а позже толкованию (с добавлением собственных интенций) другого¹.

Например, стихотворение «Дня не проживу без благословения...» («...Фатихасыз бер көнем дә торалмам...») написано в форме диалога с Всевышним. Взяв за основу каноническую просительную молитву-стихотворение, лирический герой просит Его о мире для народа, о поддержке своего рода-нации. Наряду с просьбами, лирический герой благодарит Его за свет веры, за благодать и здоровье. На первый взгляд, стихотворение является вариацией на тему, заданную сакральным текстом: написанное как молитва, в жанровом отношении оно коррелирует со стихотворением-молитвой (дога шигыре) средневековой религиозно-суфийской литературы. Эта интертекстуальная связь расширяет содержание стихотворения: наряду с вариацией возникает рефлексия по поводу молитвенного события, некий подтекст, указывающий, что человеку во все времена необходима вера, которая помогает пройти невзгоды и совершенствоваться. Последняя строка стихотворения повторяет эту мысль, разделяя текст на две части: на вариацию и рефлексию.

¹ *Первалова О.А.* Стихотворная молитва в русской поэзии XIX века: жанровая динамика и типология: дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2015. – 207 с. URL: <http://lib.urfu.ru/mod/data/view.php?id=51&rid=239884>. – дата обращения – 9.01.2016.

Редиф «Бер Аллам», являясь неотъемлемой частью монотеистической картины мира, еще раз подтверждает жанровую принадлежность и, повторяясь, становится сквозной рифмой стихотворения в форме *aa ба ва*.

В стихотворениях такого плана меняется основной (вариативный) текст: текст молитвы. Но подтекст остается неизменным. Чувства-переживания же лирического героя также имеют двойную направленность: выражение глубинного лирического чувства мольбы и прекрасных переживаний, связанных с молитвенным событием, присущих человеку.

В религиозно-суфийской литературе средневековья имеются жанровые формы под названием «зухд» (безразличное отношение к мирским благам). В средневековье данная жанровая форма часто представлялась как разговор лирического «я» со своей душой, при котором лейтмотивом выступало желание стать безразличным к мирским благам. У М. Мирзы есть стихотворения, которые уподоблены суфийским стихотворениям-зухд. Например, в стихотворении «Жизнь наша – как базар» («Дөнья гел алыш-бирештэ, анла син...») лирический герой, разговаривая сам с собой, определяет приоритеты для себя, констатируя необходимость быть равнодушным к недозволенным благам – харам, а также призывая бороться со страстями (нэфес), «вбирая в душу божественный свет». Последняя строка отсылает читателя к первоисточнику, предлагая констатацию некоей истины, как в типичных стихотворениях-зухд: «Дөнья кала, малы кала, и Мирза, / Жаныңа нур жыярга соңарма син!...»¹ (Мир останется, богатства останутся, о Мирза, / Не опоздай вобрать в душу свет!..)

Возникает многоступенчатое переосмысление текста зухд: с одной стороны, происходит презентация сакрального суфийского источника и на его основе звучит назидание, адресованное читателю, с другой, проявляется диалог лирического героя с самим собой о вечных, непреходящих ценностях.

¹ *Мирза М.* Дөнья гел алыш-бирештэ, анла син... // И. Ибрахимов. Тересу: газәлләр, робагылар, гыйбарәлләр, шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 27.

Творчество М. Мирзы свидетельствует о том, что в татарской литературе происходит существенная трансформация традиционной жанровой системы, которая приводит к образованию метажанровых единиц. Это явление обусловлено взаимодействием «памяти» канонических жанров, сформированных в предыдущие столетия, с одной стороны, и тенденций становления нового художественного мышления – с другой. Происходит реставрация жанровых форм, их дальнейшая эволюция и трансформация, вторичное разыгрывание жанровых признаков, стилизация и их модернизация. Вместе с тем, формирование нового жанрового мышления актуализирует исторически сложившиеся жанровые модели, и оно укладывается в общую систему инноваций: возвращение к национальным истокам и традициям восточных литератур, диалогизация и вариативность, интенсификация интертекстуальных связей и т. п. В татарской поэзии конца XX – начала XXI в. происходит развитие диалогических отношений, ориентация на «чужое слово» и «чужое сознание», изменение самой природы субъектной организации.

В **лиро-эпике** более открыто, по сравнению с лирикой, проявляется концептуальность. Такие поэмы, как «Два плача» («Ике егълау», 1998) З. Мансурова, «Чеховский рынок» («Чехов базары»), «Харут и Марут» («Һарут белән Марут», 2000), «Волчий глаз» («Бүре күзе», 1999) Р. Хариса и т. д., отличаются интеллектуальной силой и сложностью идейно-эстетического рисунка. В лиро-эпике, особенно в поэмах и балладах, историческая ретроспекция позволяет поэтам максимально глубоко, эмоционально выразительно раскрывать современные проблемы. Концептуальность уводит лиро-эпiku от изображения действительности – к представлению идей. Например, в поэме З. Мансурова «Ике егълау» («Два плача», 1998) общеизвестные истории двух женщин: царицы Казанского ханства Сююмбеки и Ярославны – представлены как причины «вселенского плача», как причина сегодняшних печалей на земле.

Необходимо отметить, что концептуализм не сформировался в татарской поэзии в самостоятельное течение, хотя его

проявление в лиро-эпике заслуживает внимания. Кроме содержательных возможностей, которые открывались при помощи его приемов, концептуализм способствовал появлению новых жанров или жанровых форм. Например, триптих Р. Хариса «Я» («Мин»), 2008) – из таких.

Философия хаоса начиная с 1970-х годов тяготеет к «потoku сознания», невзирая на тематику и проблематику. Например, стихотворение «Поэт» («Шагыйрь»), 1971) **Р. Валеева (Разиля Исмагиловича Валеева)**, посвященное великому французскому модернисту Ш. Бодлеру, касается проблемы творческой личности и славы. Тезисно, через мерцающий образный ряд Р. Валеев рассматривает жизненный путь французского поэта как стремление к славе, стремление быть услышанным, понятым, любимым. Желание поэта «сбывается» только после смерти.

Р. Валеев затрагивает одну из свойственных романтизму поэтических проблем – желание человека заявить о себе, изменить мир, обрести имя... Но изображенная поэтом картина экзистенциальна, хаотична, так как возможность обрести желаемого хотя бы после смерти не оцениваются ни автором, ни читателем как закон бытия. Наоборот, эта возможность кажется несправедливостью, которая, тем более, не может быть исправлена. Так Р. Валеев переносит вечную проблему романтизма в модернистскую плоскость. Подобраны соответствующие художественные приемы. Мерцающий образный ряд, как картины немого кино, воссоздает наиболее важные моменты в жизни творческого человека: день ожидания похвалы у мамы; ночь первой встречи с красотой; ожидание поэта быть услышанным; осознание быстротечности жизни... Детализированность этих моментов превращает лирический рассказ в монолог лирического субъекта. Однако завершающие оценочные суждения: «Аңламадылар» («Не поняли»), «Тыңламадылар» («Не слушали»), «Жырламадылар» («Не спели»), «Соңламадылар» («Не опоздали») – несут двойную нагрузку: монолог лирического героя коррелирует с монологом автора. Но возникает и третий «голос»: поэт противопоставляет лирического субъекта и людей: люди наблюдали, люди знали, но

не воспринимали... Только после его смерти поняли и осознали. Третий голос усиливает экзистенциальную ноту, печаль и сожаление. Именно этот голос превращает данный процесс – в закон бытия. Но первый и второй голоса не принимают этот закон как данность, а потому – космос, гармония не возникает. Эта особенность художественно-смыслового структурирования текста характеризует его как модернистское.

С традициями модернизма связано и стихотворение **М. Галиева (Марсея Баяновича Галиева)** «На искусственном побережье Волги» («Иделнең ялган ярында»), отличающееся содержательной глубиной и ассоциативностью. При помощи обращения к узнаваемым и вызывающим ассоциации фразам («таныш ярда» (на знакомом берегу), «Алла кодрәтен тоеп, / күңеленән эзли дога» (Почувствовав силу Аллаха, / ищет в душе молитву), «Иделкәйнең бакый ярларында / чарланган үз телен...» (Родной язык, / отточенный на берегах Волги) и т. д.), через олицетворения и очеловечивание неодушевленных предметов поэт устанавливает семантическую эквивалентность двух образных рядов, связанных с Волгой и родиной: оставившая свои берега река – потерявшая свои «берега» страна. И в том, и в другом случае причиной этого, по мысли поэта, является человеческий ум («кеше акылы»), возникает параллель – «человек – камень»: «Су каргышы сары камышларда. / Таныш ярда / Тынын кысып эссе ташлар ята. / Кеше акылыннан әрнеп / Жыерылган маңгайлары. // Хәвефле кыя кирәк ташларга да, / Ташланьрга биеклектән. / Кыя керфегендә тәкатен жуйган / Ташлар торса, / Кеше дә бит күккә бага, / Алла кодрәтен тоеп / Күңеленән эзли дога, / Белмәгәнән яшермәкче үз-үзеннән. // Дулкын тетрәвеннән биеклеген жуйган / Ташлар ята, / әлсерәгән сарык сыман»¹. (В желтых камышах – проклятие воды. / На знакомом берегу / Лежат горячие камни бездыханно. / Сморщены их чела – / От горечи человеческого ума. / Нужна скала и камням, / Чтобы бросаться с высоты. / Если на ресницах грозной скалы / Будут стоять по-

¹ Галиев М. Иделнең ялган ярында // М. Галиев. Сайланма әсәрләр: дүрт томда. Т. 1: Шигырьләр, баллада. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1998. – Б. 311.

терявшие надежду камни, / И человек поднимает глаза ввысь, / Почувствовав силу Аллаха / Ищет в душе молитву, / Хочет спрятать от самого себя свое незнание. / Потерявшие высоту из-за волн, / Лежат камни, / как изможденные овцы).

Изображенная поэтом картина: землетрясение, рожденное волнами, бросает камни вниз, они лежат беспомощно – указывает и на экологическое бедствие, и на социально-политическое потрясение перестроечной поры. В следующей строфе появляется неожиданная фраза, ассоциирующаяся с молодым поколением реформаторов: намек на незнание языка, истории, национальных особенностей и ценностей предстает как одна из причин «обрушения скал», «потери берегов».

Знаковые образы, представленные в двух вариантах: «сырхау заман» (больное время) и «замананың яман өрәге» (злой призрак эпохи) – указывают на советский период истории, на коммунистическую идеологию. Таким образом, целый ряд узнаваемых образов создает две ясные картины: и природную, и политическую, дополняющие и усиливающие друг друга. Отсутствие в последних строках ключа к однозначному варианту прочтения приводят к ощущению присутствия и других смысловых вариаций.

Безусловно, подобные явления участвовали в трансформации татарской поэзии и готовили фундамент для возникновения постмодернизма в литературном процессе. Вместе с тем, в творчестве молодых татарских поэтов рубежа XX–XXI веков сохраняется синтез романтизма и модернизма. Творчество **Луизы Янсуар (Луизы Николаевны Шаровой)**, например, тяготеет к возрождению классического романтизма. Однако романтизм в ее творчестве отличается не свойственной татарской литературе амбивалентностью. Традиционно в татарской культуре романтический герой четко определяет свою позицию и свое место в одном из двух «миров». Лирическая героиня Янсуар находится на пороге, и это состояние рождает смысловые вариации. Не умеющая совершить окончательный выбор, не понимающая до конца свою личность, свое предназначение,

лирическая героиня не может найти путей приведения картины действительности в гармонию («Погибель» («Һәлакәт», 2000): «Күкләргә агылган жаннарның / Шәүләсе чагыла комнарда. / Ничә көн? Ничә ел? Ни гомер / Адашып йөрим мин? / Бер йотым су эзләп карашым / Йөгәрә чатнаган жир буйлап. / Яшәүме? Сүнүме? Өзелү? / Ни соң бу?! Белмимен. // Күкләргә агылган жаннарның / Шәүләсе күмелә йолдызга. / ...Илереп кайта жан авазы / Офыктан: / – Мин бу... Мин...»¹ (Отражаются на песке силуэты душ, / Направляющихся в небеса. / Сколько дней? Сколько лет? Сколько времени / Я уже блуждаю по свету? // В поисках глотка воды взгляд мой / Скользит по раскаленной земле. / Это жизнь? Угасание? Обрыв? / Что же это такое?! Я не знаю. // Силуэты направляющихся в небо душ / Погружаются в звезды. / ...Возвращается крик души / Из-за горизонта: / – Это я... Я...)

Эпиграфом к тексту выступают слова Шарля Бодлера: «Созвездия. И зыби, / И желтые пески...». Зыбкость, неустойчивость психологического состояния, манящие своей таинственностью непонятые, непознанные чувства свидетельствуют о хрупкости мира и всего живого.

Иного плана изменения связаны с трансформацией классической (реалистической и романтической) парадигмы, и в этом процессе ведущая роль принадлежит гражданской лирике. Как свидетельствует творчество **Ркайля Зайдуллы (Ркайля Рафаиловича Зайдуллина)**, гражданская лирика развивается в рамках неклассической (символистской) парадигмы художественности. Обусловленные этими преобразованиями эстетические нововведения позволяют татарской поэзии, после 1986 года оказавшейся под сильным влиянием публицистичности, лозунговости, обрести интеллектуальную глубину и художественную выразительность.

Хотя лирический герой Зайдуллы – поэт-гражданин, который благодаря активности социально-политического звучания мысли, особенности устанавливаемого между поэтом и читателем

¹ Янсуар Л. Һәлакәт // Л. Янсуар. Мин күкләргә кайтам: шигырьләр. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 35.

диалога является последователем традиций классической татарской поэзии, тем не менее, структурообразующая роль в его стихотворениях принадлежит символам, которые способствуют воссозданию хаотичной, неклассической картины мира через актуализацию скрытых смыслов, указывающих на социально-политическое содержание.

В стихотворениях Зайдуллы начального периода творчества ключ для разгадки смыслов зачастую отсутствует. Но сами слова-символы и рождаемые при их помощи картины настолько неожиданны, что заставляют искать не только подтекст, но и несколько параллельных открытых мотивов. Например, в стихотворении «...Вырвались на свет...» («...Бэреп чыккан дөньялыкка», 1984) воссоздается целый сюжет: корни ивы в поисках влаги вышли из-под земли. На первый взгляд кажется, что в стихотворении речь идет об индивиде или поколении людей, которые раньше времени, до созревания общественно-политических условий выступили с революционными идеями и лозунгами. В связи с этим в памяти читателя всплывает целый ряд исторических событий (начиная с «Пражской весны»). Также возникают ассоциации с авангардом 1960-х гг., заявившим о себе в период «оттепели» и попавшим впоследствии под «заморозки». Экспрессия, интонация сожаления подталкивают к новым поискам. Стихотворение может быть прочитано и в философском ключе – как констатация одного из основных законов бытия: молодое поколение не ждет наступления соответствующих социокультурных условий, всегда спешит; или как напоминание о деревенских старушках в белых платочках, вынужденных проводить последние дни в городских квартирах, тоскуя по родному дому.

Еще один пример – стихотворение «...Выводят старую собаку...» («...Карт этне алып чыгалар...») построено по аналогичному принципу. Оно состоит из двух частей: в первой – ночью дед и внук выводят за село старую собаку, и дед расстреливает ее на глазах у внука; во второй изображается конура собаки, в углу которой спит «бродячая кошка».

На первый взгляд, в первой части стихотворения переживания лирического героя имеют этическую направленность, эта часть приобретает все признаки философской лирики. Но во второй появляются строки, которые переносят вектор смыслопорождения в политическую плоскость: возникают ассоциации с эпохой культа личности, когда истреблялись те, кто защищал страну и кому была дарована власть над звездами. Образ спящей в углу конуры бродячей кошки содержит намек на то, что место лидеров и интеллектуалов заняли бродяги, случайные люди. Так стихотворение приобретает гражданское звучание, хотя этот пласт содержания остается в подтексте.

Иногда поэт находит неожиданное решение, чтобы указать на скрытый смысл: например, одно из стихотворений называется «Это стихотворение не об акации» («Сэрби куагы турында түгел бу шигырь»¹). В нем пыльный куст акации становится символом родины, а лирический герой описывает пережитое им состояние, когда в душной комнате, где нет воздуха, хотел написать песню о покрытой пылью акации, но не посмел. Далее объясняются причины этого. Строка «Сүз башыннан йөри бәла-каза / Аңым ялкынсынды» (Несчастья появляются от слов / Сознание воспалено) указывает на отсутствие свободы слова, на внутреннюю цензуру, которая заложена в каждом «советском» человеке. И лирический герой заявляет: «Дөнъялыктан аллергия йөздә, / Язылмаячак, күпме генә аһ орсаң да!» (Аллергия на лице от действительности / Сколько бы ни охал, не напишется!). Таким образом, ритмико-интонационная структура текстов, специально подобранные слова и фразы актуализируют социально-политический подтекст.

Во втором сборнике Р. Зайдуллы наблюдается усиление общественно-политических мотивов. Например, стихотворение «Щеколда» («Келә») структурируется вокруг символа «келә»: первые две строки указывают на прямое значение слова, но уже в третьей появляются другие смыслы: щеколда – советская

¹ Зайдулла Р. Сэрби куагы турында түгел бу шигырь // Р. Зайдулла. Кояшлы күзләр: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – Б. 14.

идеология; щеколда – политическая несвобода народа; щеколда – устаревшие («ржавые») законы и порядки и т.д., которые превращают этот образ в символ. Призыв лирического героя «вырвать щеколду» воспринимается как призыв к разрушению идеологических стереотипов или железного занавеса. Большинство стихотворений поэта написаны по такому же принципу дополнения одного значения символа другими. Если в татарской поэзии 1960–1980-х гг. подобный принцип служил формированию подтекста, «спрятанного» смысла, у Р. Зайдуллы он создает основное «открытое» общественно-политическое содержание.

В первых же стихотворениях Зайдуллы одним из характерных художественных приемов стала экспрессивность интонации. Но особенно сильна экспрессия там, где лирический герой выступает как часть своего народа, как один из «мы». В стихотворении «Мы готовились к полету» («...Без очарга эзерлэнгэн идек...») этот прием становится структурообразующим, хотя смыслопорождающая роль символа очевидна. Символ «желающих полететь», обозначающий и страну, и нацию, и поколение, и людей, равнодушных и готовых к переменам, вступает в интертекстуальную связь с легендой об Икаре. В стихотворении рассказывается о том, что «мы» готовились к полету, надвигалась гроза, полет был отсрочен, и буря обрушилась на тех, кто остался на земле. Буря утихла, прозвучал призыв к полету: «Тынды давил, / Жансыз сыман тын калды жир. / Инде безнең Тэкъдир суга набат, / Тик кая соң элекке көч? / Тешне кысып / Талпынабыз кабат. / Биеклеккә. / ...Теткэлэнгән тәндә теткэлэнгән канат»¹. (Буря утихла, / Земля затихла, словно мертвая. / Вновь судьба призывает нас, / Но где же прежняя сила? / Стиснув зубы, / Порываемся вновь (взмыть) / В небеса. / ...На истерзанном теле истерзанные крылья.)

Далее сожаление об упущенных возможностях накаляет чувства до предела. По своему эмоциональному состоянию лирический герой напоминает героев-гиссианистов Такташа: его

¹ *Зайдулла Р. ...Без очарга эзерлэнгэн идек... // Р. Зайдулла. Күрәзә: шиғырләр һәм поэма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – Б. 34.*

переживания и метания между желанием взмыть в небеса и необходимостью принять свою судьбу пробуждают сильный протест. Выражению сильных эмоций, экспрессии способствует и свободная форма стиха. Символические образы небес, бури, судьбы определяют многозначность стихотворения. Буря прочитывается и как революция 1917 г., и как реформы конца XX в., даже как индивидуальный путь (жизнь) каждого человека.

Необходимо отметить умение поэта переходить от классической стихотворной формы – к интонационно свободной форме. В его творчестве наблюдается отсутствие границ между различными традициями, даже между жанрами. Одна из первых философских поэм (которую можно назвать и лирическим циклом) Зайдуллы «Мое прощание с некоторыми вещами (Ежедневник)» («Минем кайбер эйберлар белэн хушлашуым (Көндәлек)») стала своеобразным прецедентом по одновременному использованию стихотворного и эпического текстов внутри небольшого произведения. В нем описываются семь дней недели, из которых три (воскресенье, суббота и пятница) представлены в стихотворной форме, а четверг, среда и вторник – это отдельные нэсеры (ритмизированная проза), завершает поэму седьмое стихотворение – понедельник. Такой прием в дальнейшем был применен в творчестве других молодых поэтов, стал одним из примет постмодернистской поэтики в татарской поэзии.

Эта поэма занимает промежуточное положение между модернистской и постмодернистской парадигмами. В ней переплетены мотивы, которые могут быть прочитаны в философском, политическом, социокультурном и индивидуально-личностном аспектах. Одно ключевое слово меняет вектор читательского восприятия, позволяя обнаруживать все новые и новые смысловые конструкции. Например, «Вводная часть», воскресенье, начинается с размышления лирического героя о текучести времени. Вопросы: «Кто я? Кем я являюсь? Как меня зовут?», – настраивают читателя на философский лад. Используя образ белых покрывал, скрывающих уходящие дни, поэт указывает на таинственность каждого дня, констатируя важность уходящего.

Философский смысл традиционен: время – вечность, человек ищет в ней себя, свое место, предназначение и смысл своего существования. Но в конце поэмы подтекст дает иные ответы на эти вопросы: Я – человек, я – татарин, потерявший свою историческую память, выполняющий чужие ритуалы, убивающий свое «татарство»; я – представитель человечества, осмысливающий жестокие страницы своей истории, не приемлющий ложь и беспокоящийся о потере веры, духовного наследия; я – поэт, пишущий стихи на эту тему и болеющий за свою нацию и человечество вообще...

Каждый текст выводит на первый план один из аспектов этой темы. Так, второе стихотворение – «Суббота» – рассказывает о тех уходящих, у которых «на спинах горят номера». Эта деталь указывает на страшные дни в истории человечества, когда людей уничтожали в концентрационных лагерях. Не уточняя события хронологически или географически, лирический герой призывает закрыть эту трагическую страницу общечеловеческой истории. Образ покрывал, которые останутся белыми, символизирует невинность жертв. При этом философский вопрос: «Сможет ли мир очиститься от этого позора?» – остается без ответа.

Третье лирическое стихотворение «Пятница» презентует переживания лирического героя в связи с уходом «вечно зеленого дуба». Символ может быть прочитан по-разному: и как религия, и как родина, и как сильный человек, он даже уподобляется самому лирическому герою. Но поэт не дает ключа к прочтению.

Но в четвертой части («Четверг»), которая написана в прозаической форме, при описании татарской деревни – родного села лирического героя, вдруг возникает образ мечети, который позволяет «почувствовать высоту». Этот образ входит в ассоциативную связь с «зеленым дубом», подчеркивая один из его смыслов. В философском плане поэт размышляет о высоте, величии. Лирический герой-гражданин рассказывает о том, как разрушали мечети и надгробные камни, сжигали арабграфические книги. Но главное – происходило истребление исторической памяти. Для усиления этого мотива в эпический текст вставлено

стихотворение о больном мальчике, который интересовался арабграфическими записями, древними песнями и страдал «болезнью памяти». Предметом экзистенции поэта становится тот факт, что подобных людей в обществе считают за ненормальных: человеческое общество теряет память! В том числе и память о вере, память об историко-культурных ценностях.

Следующая часть поэмы, называемая «Среда», переносит разговор в национальную плоскость. Уподобляя свой народ лошади (в сравнении с горными народами, которые и танцуют, как птицы, уподобляясь птицам), поэт рассказывает о забое лошади. Возникает скрытая ассоциация, само существование данной традиции также связывается со «спящей памятью» народа (не было пророков, способных разбудить!) («Ә хәтерне беркем уятмады, Гайсә») (А память никто не разбудил, Иса).

«Вторник» возвращает читателя к общечеловеческим проблемам: поэт говорит о лжи. Завершает поэму философское размышление о жизни и смерти вообще. Но этот мотив уже накладывается на предыдущее содержание и прочитывается как размышление о жизнеспособности татарского народа. Подчеркиваются определенные черты, присущие лирическому герою: неравнодушие, осознание своего единства со всем живым на земле, умение видеть красоту и таинства природы.

Таким образом, Р. Зайдулла трансформирует гражданскую лирику в рамках неклассической (символистской) парадигмы путем использования нетрадиционных для гражданской лирики художественных приемов, тщательного подбора слов с целью создания музыкальности текста, обилия изобразительно-выразительных средств и свободного владения и классической, и интонационной формой стиха.

В татарской поэзии рубежа XX–XXI веков мы наблюдаем изменение не только классической, но и неклассической парадигмы. Если в татарской модернистской литературе начала XX века и 1960–1980-х гг. мирообразы хаоса порождают внешние обстоятельства или осознание зависимости человека от внеположных ему сил, таких как судьба, законы общества или бытия вообще,

желания других людей, даже этноконфессиональные каноны и т. д., то на рубеже XX–XXI веков в татарской литературе появляются произведения, в которых источником создаваемой хаотической картины мира становятся внутренние ощущения – движения души. Эта тенденция проявляется, в первую очередь, в творчестве **Рамиса Аймета (Рамиса Киямовича Айметова)**. Чувства и переживания его лирического героя представлены на таком высоком уровне напряжения, что возникало ощущение: они способны изменить жизнь вокруг. Вместе с тем, причина таких масштабных эмоциональных переживаний кроется не во внешнем, а во внутреннем мире героя – объекта художественного изображения, в душе которого – миллионы эмоциональных всплесков. Это превращает его в особенного, исключительного человека, не похожего на других людей и способного сопереживать боль всего человечества. А «поток сознания» становится главной особенностью поэзии Аймета.

Зачастую поэт находит причину подобных переживаний в самой сущности человека. Например, в стихотворении «Птица ли? Раб ли?» («Кошмы? Колмы?», 1997) хаотичное болезненное состояние лирического «я» объясняется тем, что он «замыслен» быть свободным, но – рожден рабом. Здесь речь идет не о свободолюбии героя, а о несоответствии души и тела вообще: душа всегда стремится к высоте, а человеку не дано крыльев (антиномия материальной и духовной составляющих, как и в авангардной лирике). Риторическое обращение лирического субъекта, констатирующего, что он «из племени птиц», звучит экспрессивно: «Чыгарыгыз мине Иреkkә! / Чыгарыгыз мине Иреkkә! / Киңлекләрне иңләп очар идем, / Канат жәеп жирне кочар идем, – / Тартыла ла жаным биеkkә, / Тартыла ла жаным биеkkә»¹ (Отпустите меня на Свободу! / Отпустите меня на Свободу! / Я бы летал по просторам, / Я бы землю обнял крыльями, – / Моя душа ведь стремится ввысь, / Моя душа ведь стремится ввысь).

¹ *Аймәт Р.* Кошмы? Колмы? // Р. Аймәт. Шомырт салкыннары. – Казан: Мәгариф, 2000. – Б. 11.

Парадоксальное несоответствие высоких стремлений и необходимости «земного» материального существования порождают глубокую боль и печаль в душе лирического героя. Эта боль индивидуальна: она присуща конкретному «я», который способен переживать человеческое существование как трагедию. Вместе с тем, эти эмоции настолько сильны, что создают ощущение пограничного состояния.

В стихотворении «Торжество» («Тантана», 1998) этот мотив получает дальнейшее развитие. Люди – птицы, но с подрезанными крыльями. Лирический герой – тот, кто с «окровавленными крыльями живет и на земле, и на небе». Повторяющаяся фраза, констатирующая: «Мои крылья окровавленные, / Кому-то – торжество...», – указывает на то, что лирический герой одинок среди беснующейся и довольной своим земным существованием толпы. Он находит родственные души только среди «травинки и листьев». Но этот герой, в отличие от героя классической литературы, не пытается возглавить толпу или призвать человека к самосовершенствованию... Он поет о своем состоянии – состоянии хаоса и печали. Отсутствие причины, вызвавшей это состояние, указывает на наличие различных вариантов прочтения и выполняет роль «семантической пустоты», лакуны, которая может быть заполнена воспринимающей стороной по-разному.

Иногда поэт находит ключевое слово или фразу, которая становится символом, указывающим на некие варианты определения причин переживаний лирического субъекта. Так, в стихотворении «На полпути» («Ярты юлда») такая фраза стала названием произведения: она указывает и на незавершенность начатых дел (возникает интертекстуальная связь с татарской пословицей), и на быстротечность человеческой жизни.

В стихотворении описывается состояние лирического героя, который переживает глубокую печаль. Это его состояние будто бы остановило движение самой жизни, оно уподобляется вокзалу, где не могут разъехаться поезда. Далее, используя сравнение с улетевшими белыми лебедями, лирический герой констатирует «остановку» своих годов, «остановку сердца, готового

разорваться», «остановку судьбы на безмолвном обрыве». Не раскрывая причин такого состояния, поэт описывает глубокую, «вселенскую» боль, которая приостановила движение жизни.

Во многих стихотворениях хаотичность переживаний и печаль, боль связаны с осознанием конечности бытия. Это осознание каждый раз сопровождается детальным описанием «вещных» картин. Например, в стихотворении «Последняя песня лета» («Жэйнең соңгы жыры», 1998) проводы лета, прощание с несбывшимися надеждами принимают причудливые формы: «Инде...үтте! Ерак офык арьягында / Жанкаемның яшел кошы – оча гына. / Мин үлмимен, юк, үлмимен / – китәм бары / Дөрләп янган чуар төсләр кочагына. / Мин үлмимен, юк, үлмимен / – китәм бары / Лепердәшкән яфрактарның жыр-моңына. / Иярәмен жан жылымны саклап барган / Ап-ак сагыш – киек казлар чылбырына. // Ки-тә-мен бит! Томан булып ята тыным, – / Үтте инде – унды төсем, тынды көем. / Инде нишлим? Узган гомер сәхнәсендә / Салкын көзнең шәрә жиле булып бийм. // Бийм шашып. Изүләрем ачып-ачып. / Сызласа да, утлы тәлгәш булып, ярам. / Күрегез, күр! (Яңгыр түгел.) Соңгы тамчы / Күз яшәдәй тәгәрәпләр төшөп барам...»¹. (Уже... прошло! На далеком горизонте / Зеленая птица моей души летает. / Я не умру, нет, не умру / – только уйду / В объятия горящих пестрых цветов. // Я не умру, нет, не умру / – только уйду / В песни трепещущих листьев. // Присоединяюсь к сохранившей тепло моей души // Цепочке диких гусей – светлой печали. // Я у-хо-жу, туманом ложится мой вздох / Все прошло – выцвело разноцветье, умолкла песня. / Что делать теперь? На сцене прошлой жизни / Танцую голым ветром холодной осени. // Танцую неистово, рубашка нараспапку, / Хотя и болит, как огненная гроздь, рана, / Гляньте, гляньте! (Не дождь!) Подобно последней капле, / Слезинкой скатываюсь вниз.)

Зелень лета – улетающая зеленая птица, красноватая пестрота осенних цветов, печальная песня листьев, цепочка диких гусей, танец голого ветра, холодная осень, дождь создают

¹ *Аймәт Р. Жэйнең соңгы жыры // Р. Аймәт. Шомырт салкыннары. – Казан: Мәгариф, 2000. – Б. 46.*

картину смены времен года. Олицетворение и соположение лета и лирического героя, ряд субъектных метаморфоз превращают основное содержание произведения – песню лета – в монолог человека, сопереживающего всему проходящему, осознавшего конечность бытия. Картина ветреной осени и переживания лирического героя не являются автономными и расчлененными реальностями: перед нами одновременно пейзаж и внутренние переживания «я». Этот человек, представляющий себя в мироздании скатывающейся слезинкой, переживает все происходящие перемены, пропуская их через сердце, через душу. Любое движение в окружающем мире рождает в его сердце печаль (ранит или превращает в слезинку вселенной).

В начале XXI века в творчестве Р. Аймета появляются стихотворения, в которых отчетливо проявляется мотив судьбы нации. В них социально-политические лозунги перестройки проецируются на историю татарского народа, появляется образ «мы». Тем не менее, даже в таких стихотворениях переживания индивидуализируются: их содержанием становится душевно-эмоциональный отклик лирического героя на судьбу татарского народа. Например, в стихотворении «Окно» («Тэрэзэ», 2001) символ окна указывает на советскую идеологию, которая загнала свой народ за «зарешеченные окна». Хотя стихотворение написано на одной волне с многочисленными произведениями тех лет, направленными на демифологизацию советской истории, в нем присутствуют личное отношение и индивидуальная оценка происходящего. Эта оценка неожиданна: крушение решеток не рождает, а разрушает светлые мечты лирического героя. В начале стихотворения невзначай упоминается «карындыклы тэрэзэ» (затянутое перепонкой окно) – символ дореволюционной жизни татар, известный татарскому читателю по творчеству С. Хакима. Восприятие лирическим героем перестройки как очередного «прорубания окон в Европу» приводит к «закрыванию» окон души и вступает в интертекстуальную связь с этим образом, указывая на отрыв от корней, традиций, от тех «затянутых перепонкой окон», становится причиной нескончаемого хаоса.

Гиперчувствительность лирического героя, его одиночество и невозможность преодоления подобного состояния сопровождаются почти в каждом стихотворении его детализированным описанием. В этом плане стихотворения кажутся доверительными рассказами индивида о своем внутреннем мире, становятся отражением мироощущения «я» поэта. Этот механизм индивидуализации приводит к тому, что в творчестве Р. Аймета практически нет других людей, ролевых героев: есть «я» и есть бытие, с которым он пытается наладить диалог. Этот герой ощущает себя «пришельцем», которому нет равных на земле. Поэтому он и не может найти себе место в человеческом обществе («Автопортрет»).

В самоидентификации лирического субъекта Р. Аймета важную роль играют интертекстуальные связи: он близок к романтическому герою татарской поэзии начала XX в., лирическим героям-пророкам Г. Тукая, С. Рамиева. Но в целом в творчестве поэта и романтические, и экзистенциальные мотивы участвуют в формировании постмодернистской цитатной базы, в которой в итоге рождается дискуссия с традициями предыдущих поэтов: «Үкsez кыл мин төпsez, тар бушлыктан / Аваз салган өзелә-өзелә... / Давыл эчендәге бер Тынлык мин, / Тынлык эчендәге Зилзилә»¹. (Я – осиротившая струна, которая зовет, / Страдая, из бездонной тесной пустоты... / Я – Тишина внутри Урагана, / Я – Землетрясение внутри Тишины).

Вместе с тем, музыкальность, гармония в подборе слов, даже эстетство, философичность, красота слога, звучания создают у татарского читателя ощущение «традиционности» данного творчества. Одной из причин подобного ощущения является гиперэмоциональность, доверительность тона, индивидуализация переживаний лирического субъекта, которые представлены в форме «потока сознания». Дисгармония, хаотичность картины мира, таким образом, оказываются взаимосвязанными со статусом лирического субъекта и остаются на стадии «мягкого модернизма».

¹ *Аймәт Р.* Автопортрет // Р. Аймәт. Айның арьягында. – Казан: Мәгариф, 2004. – Б. 114.

Разносторонние эксперименты, возрождение поэтических опытов знаменитых поэтов XX века, установление интертекстуальных связей становятся отличительными особенностями творчества молодых поэтов XXI века. Один из них – **Булат Ибрагим**. Анализируя его стихотворения, целесообразно вести речь о традициях сюрреализма, одного из направлений модернизма.

Исторически сложились два варианта основного значения понятия сюрреализм, выделенные Л.А. Фостером: 1) историческое явление, обозначаемое «принадлежностью автора к группе, связанной с А. Бретоном» (и к соответствующим группам в ряде других стран), и наличие в произведениях «определённых поэтических принципов и мировоззрения»; 2) общая тенденция в искусстве и литературе («сюрреализм с маленькой буквы»), проявляющаяся в возникновении отдельных признаков поэтики сюрреализма в произведениях писателей, не принадлежавших ни к какой сюрреалистической группе¹. К татарской поэзии XXI века данное понятие применимо только во втором значении. В творчестве молодых поэтов современности сюрреализм становится художественным методом высказывания идей, стремящихся разрушить обыденные представления. И «сюр» элемент в творчестве Б. Ибрагима проявляется в необычных взглядах на вещи, события, явления, переживания.

Главная категория сюрреалистической эстетики – так называемое автоматическое письмо, то есть творчество без контроля сознания, опирающееся только на подсознательные импульсы, проявилось в лирике Б. Ибрагима и наложило отпечаток на жанровую природу произведений молодого поэта. Как и в футуризме 1920–1930-х гг., «длинные стихотворения» (озын шигыр) производят впечатление непрерывного потока сознания, через который возникают тщательно сконструированные картины, отличающиеся от действительности. «Иной взгляд» поэта на явления зачастую проявляется в сильной позиции – в символах и символических конструкциях. Например, в «длинном

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 1054.

стихотворении» («озын шигырь») «Рыбий язык» («Балык теле»), давшем название всему сборнику стихов, описывается летний дождь. Пузырьки от капель дождя напоминают рыбы глаза, рыбок, и этот сюр-мир ассоциируется с миром людей. Далее этот символический образ «рыбьего языка» становится приметой времени: люди теряют родной язык – обучавшиеся за границей учителя распространяют рыбий язык – за границей люди освоили рыбий язык, продав свой родной – в рыбьем языке нет письма и нет истории – сменившие свой родной язык на рыбий становятся счастливыми, равнодушными. В конце стихотворения констатируется: «Ят та түгел кебек инде / Бу тел безгә. / Балык булып барабыз бит / Үзөбез дә»¹ (Кажется, уже и не чужой нам / Этот язык. / Ведь мы и сами / Превращаемся в рыб).

Таким образом, поэт воссоздает свои мысли и переживания, связанные с дождем. Символический образ, повторяющийся в названии стихотворения, в сильной позиции (в начале и в конце), помогает акцентировать в потоке сознания лирического субъекта национально-историческую проблематику, связанную с потерей татарского языка. Кроме того, в фокусе произведения возникает образ «без» («мы»): «Балык теле бездә, / Атасыннан баласына күчә, телебезгә, / Бөек телебезгә». (У нас рыбий язык, / Переходит от отца к детям, входит в наш язык, / В наш великий язык.)

С одной стороны, «мы» – это сознание безличного субъекта, с другой, обобщенно-личное сознание – родовое сознание нации, народа, современников. Так чувства-переживания лирического героя превращаются в переживания огромного количества людей. Сюр-картина позволяет поэту презентовать эту общую проблему. При этом причина возникновения такого сюрреалистического ощущения глубоко индивидуализирована.

Сюр-картина в отдельных случаях настолько абсурдна, символична, что каждый ее элемент с трудом поддается расшифровке, но настоятельно ее требует. Даже когда расшифровка основного содержания завершена, остается загадка и ощущение

¹ *Ибраһим Б.* Балык теле // Б. Ибраһим. Балык теле: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – Б. 36.

непонятости произведения. Возьмем, к примеру, стихотворение «Тукай придет» («Тукай килә»). В нем воспроизводится абсурдная картина: народ ждет возвращения Тукая. Не совсем понятна причина возникновения этого ожидания: то ли это связано с очередным юбилеем поэта, то ли с состоянием общества вообще. Детально описывается, в каких местах Тукай побывает, что увидит и т. д. Незначай упомянутый факт сноса номеров «Булгар» намекает на политическую подоплеку, но этот мотив не развертывается. Ирония в конце стихотворения вдруг сменяется драматическим пафосом: «Бер көнгә дип Тукай килә безгә, / Көмешләнде инде чигәбез» (На один день к нам придет Тукай, / Наши виски уже посеребрились.)

С одной стороны, эти строки могут быть интерпретированы в экзистенциальном ключе: нация (стареющая) все еще верит в сказки и живет в ожидании чуда! В такой интерпретации возникают ассоциации с поэмой Тукая «Сенной базар, или Новый Кисекбаш». Другая интерпретация связывает эти строки с предполагаемой причиной написания – с днем рождения Тукая: лишь раз в году, в день рождения поэта, нация вспоминает свой родной язык, литературу, свои былые надежды. Подобное иронизирование коррелирует с сюр-идеей о приезде Тукая.

Булат Ибрагим в большей степени конструирует свои произведения по принципу абсурда и алогичности. Этот принцип чаще всего проявляется в фантастических ситуациях, возникающих, как у С. Дали, на грани сна и пробуждения. В стихотворении «Сердце» («Йөрәк») сердце героя, выпрыгнув из груди, ушло в ночь, замерзло и умерло. Или другой пример – стихотворение «Казань завоевана» («Казан алынган») начинается с описания сна о том, что Казань завоевана. Во второй части стихотворения эта безумная, кажущаяся абсурдной фраза становится констатацией отсутствия свободы. Казань перестает восприниматься городом и начинает символизировать то ли СССР, то ли тоталитаризм вообще. Субъект речи говорит от имени «мы».

Другой вариант использования принципа абсурдности проявляется в стихотворении «Пятое время года» («Бишенче

фасыл»). К общеизвестным четырем временам года поэт добавляет пятое: холодное время жизни. Детализация фантазий автора находится на грани абсурдности. Или в стихотворении «Родной язык» («Туган тел») поэт представляет родной язык грязным, просящим подаяние, а народ – его дочерью и сыном, которые обязаны его защитить и уберечь. Подобные сюр-картины потрясают силой своего воздействия, а лирический герой – необычностью творческого воображения.

Сюрреальность, совмещение фантазии и реальности во многих стихотворениях возникает в результате стилизации под известные художественные произведения Г. Тукая, Х. Такташа, Х. Туфана. Посредством коллажа, использования узнаваемых образов и фраз, повтора ритмики Б. Ибрагим создает картины, находящиеся в интертекстуальной связи с классической поэзией, в то же самое время эти картины относятся к современности, к XXI веку. Например, в стихотворении «Конец света» («Ахырзаман») настоящее, в котором мы живем, воспринимается как конец света. Узнаваемая фраза «Качыгыз бу жирдән»¹, образы Газазила, Джабраила и др. устанавливают интертекстуальную связь с поэмой Такташа «Трагедия сынов земли» («Жир уллары трагедиясе», 1921). Если Такташ использовал мифологический сюжет в соответствии с новым культурно-историческим контекстом: приветствовал грядущую борьбу во имя счастья и свободы людей, то поэт XXI века Б. Ибрагим произведение Такташа использует как матрицу земного бытия, в котором царит хаос, несправедливость и злоба. Интертекстуальная связь приводит к мысли о том, что эта матрица существовала во времена зарождения земной жизни, сохранилась в эпоху возникновения коммунизма, остается такой же и в XXI веке. И раньше, и сейчас этому хаосу противостоит вера человеческая. Так меняется содержание классической картины на сюр-рисунок.

Таким образом, творчество молодого поэта Булата Ибрагима тяготеет к сюрреализму с его свободными стихотворными

¹ *Ибраһим Б. Ахырзаман. // Б. Ибраһим. Балык теле: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – Б. 29.*

формами и «ошеломляющим» взглядом на мир. Такие характерные особенности, как символизация, умелая игра с узнаваемыми традициями, коллаж, абсурдность, иносказательность, являются стилевой особенностью творчества молодого поэта.

Татарская поэзия на рубеже XX–XXI веков характеризуется разносторонностью творческих экспериментов. Разрыв с национальными традициями происходит параллельно с диалогом с предыдущими поэтическими достижениями. В отдельных случаях такое соседство наблюдается внутри творчества одного поэта. В качестве примера можно назвать **Р. Мухаметшина (Рузалия Фаизовича Мухаметшина)**, который заявил о себе громко, работая в различных направлениях искусства.

Перемены в этническом сообществе («Были татарами» («Татар идек», 2009); «Аттила», 2008); в стране («Эльдорадо», 2005–2006; «Только ли ты...» («...Син генэме...», 2009), в поколении 1980-х («Площадь свободы» («Ирек майданы», 2008), в родной деревне («Таллы», 2006), в самом человеке («В школе» («Мәктәптә», 2008) и т. д. становятся причиной беспокойства, глубокой печали, даже безудержного горя, экзистенциального переживания. Через особый статус лирического героя поэт ищет возможности обобщения содержания. Наряду с «историей чувств-переживаний», поэт всегда находит один емкий образ (символ, метафора, параллелизм и т. д.), который указывает на авторское мнение, идею. Например, в стихотворении «Черные письма на белом» («Акта кап-кара язугар», 2006–2007) такой образ представлен в строках: «Безнең күзләр азатлыкны / Рәшәткә аша күрә»¹ (Наши глаза видят свободу / Через решетку.)

Это стихотворение может стать примером для анализа процесса зарождения многозначности в творчестве молодого поэта. В нем лирический герой обобщен как «мы», под ним прочитывается и молодое поколение, и страна, и нация – татары или татарстанцы, какая-то группа людей, объединенных какой-либо

¹ Мөхәмәтшин Р. Акта кап-кара язугар // Р. Мөхәмәтшин. Бүре мин: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – Б. 49.

идеей, даже человечество вообще. Все оценочные суждения можно отнести к любому из них, и многозначность лирического субъекта становится основой многозначности текста. В отношении «мы» указывается: конечность («Сибелгән мизгелләр аша, / Саналган адым атлап») (Через рассыпанные мгновения, / проходя отмеренные шаги)); мечтательность («Хыялга вәгъдә бирәбез») (Даем клятву мечте)); «вечное возвращение» к вере («Иманны кабат ятлап») (Еще раз выучив веру)); противостояние судьбе («Без язмышка каршы түгел, / Язмышлар безгә каршы») (Мы не против судьбы / Судьба против нас)); надежда как основа жизни («Тик кәгазьдә түгел – жанда, / Канда калачак өмет! / Мәңге калачак өмет!») (Не на бумаге, а в душе / В крови останется надежда! / Вечно останется надежда!)); доминирование ложных представлений («Булганы тиз онытыла, / Булмаганы – хәтердә...») (То, что было – забывается, / Чего не было – хранится в памяти...)).

Кроме того, стихотворение структурировано вокруг символического образа, который стал названием стихотворения, повторяется в каждой строфе, в конце повторяется три раза. Повторы в «сильной позиции» несут особую идейно-смысловую нагрузку, могут прочитываться по-разному: нет ключа к единой интерпретации. «Акта кап-кара язүлар» («Черные письма на белом») – это судьба; история; ошибки и т. д.

В ряде стихотворений поэт обращается к «поток сознания», экзистенциальность представляется в виде осознания фатальности бытия. В таких текстах основное содержание представляет собой своеобразную философию жизни. Например, в стихотворении «Ночной этюд» («Төнгә этюд», 2009) посвященном Й. Миннуллиной, нарисована картина враждебной человеку среды, которая конкретизируется при помощи деталей природы (ночь, чернота, холодный ветер) и узнаваемых деталей нашего времени. Эта картина позволяет поэту воссоздать подтекст: враждебность окружающего мира, общества, болезненно отражаясь в душе человека, искажает и покрывает его мысли мраком и пессимизмом.

В отдельных стихотворениях реанимируется, воссоздается художественный мир гиссианизма – татарского варианта экспрессионизма, который особенно активно проявился в творчестве Х. Такташа. Тем не менее, относительно текстов Р. Мухаметшина речь идет не о стилизации или повторе, а о воссоздании гиссианизма на новом уровне художественного развития – неогиссианизме. Например, в стихотворении «Я – волк» («Буре мин», 2010) описывается картина враждебной человеку действительности: «то ли мертвой, то ли живой» («кемнәр үле күптән, кемнәр – тере»), смертельно больной («чирле гавәм ютәлләвен тыеп»), состоящей из «неполноценных» («ярты-йортыларга»), несовершеннолетних людей. Лирический герой, отождествляющий себя с волком – «санитаром общества», заявляет о необходимости освободить общество от несовершеннолетних людей и объявляет им войну. Разумеется, речь идет о духовно юродивых, неполноценных. Но тем не менее, текст может быть прочитан по-разному: и как гисьян (бунт) героя, стремящегося «очистить мир» от скверны; и как ирония, направленная на подобные попытки, известные из истории (приходят на ум и революция, и Гитлер, и т. д.). Заявление лирического героя: «Бүген Мин дәшәм: / «Сина – житте, яшәмә син! – диеп, – / Синең өчен, – диеп, – ул яшәр...» (Сегодня Я заявляю: / «Тебе – хватит, ты не живи! / Пусть вместо тебя он живет!») воспринимается как позиция человека, посчитавшего себя Богом, наделенным правом решать людские судьбы.

Таким образом, Р. Мухаметшин через статус лирического героя находит возможность расширить содержание своих лирических стихотворений вплоть до истории нации, страны, человечества и самого человека. Поэтому тема репрезентуется в обобщенном виде. Лирические монологи, щедро наполненные риторическими вопросами или констатациями, показывают изображаемую действительность в движении, именно перемены, отрицательно влияющие на общечеловеческие ценности, становятся причиной беспокойства, глубокой печали, экзистенциального переживания лирического субъекта. Кроме того, поэт

всегда находит один емкий образ (символ, метафору, параллелизм и т. д.), который указывает на авторское мнение, идею, основную мысль. Повторы в какой-то мере становятся ключом к разгадке многослойных в содержательном плане произведений.

Выводы. Обзор современной татарской поэзии показывает, что масштабные изменения, прежде всего, были связаны с переменами в общественно-культурной ситуации в стране. Тем не менее, эти изменения происходили не только в содержательном плане, но и в области художественной формы. Возникает ощущение, что после 1986 года в татарской литературе сформировалась «другая» поэзия.

Литературный процесс 1960–1980-х гг., несмотря на плюрализм изобразительно-выразительных средств, в конечном счете, структурировался вокруг единой идеи – веры в возможность совершенствования человека, жизни, эпохи. Нравственно-этический идеал зримо или опосредованно присутствовал в литературе классической и даже неклассической. Идеологическая установка была настолько сильна, что любой художественный текст находился в диалоге или отталкивался от определенных идеализированных представлений.

Разрушение данной установки в результате исторических событий, перестройки не только общественного строя, но и сознания и представлений людей привел к отказу от «единого голоса». Это сказалось, прежде всего, на концепции человека. Произошло расщепление лирического героя, которое, наряду с деиндивидуализацией автора, его опосредованностью, невнятностью поэтических высказываний создавало полифонию – идейную и эстетическую.

Полифония усиливалась при помощи интертекстуальности. Поэты второй половины XX века устанавливали диалог с татарской литературой начала XX века, подчеркивая общность идей и национальной социокультурной ситуации. «Голос» поэтов начала XX века, звучавший параллельно с «голосом» поэтов второй половины XX века, выявлял изменения, произошедшие в мире и в сознании людей, и указывал на развитие

традиционных мотивов, на появление новых эстетических приемов при их раскрытии и т. д.

Вместе с тем, в произведениях модернистской парадигмы художественности субъектную сферу структурирует особый тип лирического героя, выступающего от имени «мы» как представитель татарского народа, своего поколения, или россиян в целом. В таких текстах монолог лирического героя принимает форму потока сознания, тем самым достигается эмоциональное напряжение: сожаление сменяется печалью, печаль – надеждой, надежда превращается в горе и т.д. В творчестве молодых поэтов возникают художественные явления, тяготеющие к сюрреализму (Булат Ибрагим) или репрезентирующие экзистенциальный тип сознания (Рузаль Мухаметшин) с присущим ему автоматическим письмом, свободными стихотворными формами и «ошеломляющим» взглядом на мир. Анализ современной действительности, оценка общества XXI века, отразившиеся в созданной ими «иной реальности», строятся на диалоге с классической литературой, с традициями модернизма в творчестве татарских поэтов 1920–1930-х гг. Их художественные эксперименты вызывают интерес, прежде всего, игровой поэтикой и интertextуальными связями с предыдущими традициями.

Активные поиски в сфере художественного метода и стиля определяют жанровую и образную природу татарской поэзии. Так, например, в творчестве Р. Гатауллина, М. Мирзы происходит существенная трансформация жанровой системы, которая приводит даже к образованию метажанровых единиц. Это явление обусловлено взаимодействием «памяти» канонических жанров, сформированных в предыдущие столетия, с одной стороны, и тенденций становления нового художественного мышления – с другой. Последнее происходит как реставрация жанровых форм, их дальнейшая эволюция и трансформация, вторичное разыгрывание жанровых признаков, стилизация и их модернизация. Формирование нового жанрового мышления актуализирует исторически сложившиеся жанровые модели, и оно укладывается в общую систему инноваций: возвращение

к национальным истокам и традициям восточных литератур, диалогизация и вариативность, интенсификация интертекстуальных связей и т. п. Происходит развитие диалогических отношений, ориентация на «чужое слово» и «чужое сознание», изменение самой природы субъектной организации в татарской поэзии конца XX – начала XXI вв.

Эти особенности, проявляющиеся в неклассической парадигме, приводят татарскую поэзию к иллюзорности образов, тексты начинают играть условностями идеологических, культурных, мифологических кодов, отличаются ассоциативностью и интертекстуальностью. Отсутствие смыслового центра позволяет состояться той или иной интерпретации, в зависимости от настроения читателя. Формируется постклассическая парадигма.

4. ПОСТМОДЕРНИЗМ: АНАЛИЗ

В татарской поэзии постмодернизм имеет, на наш взгляд, «двойной источник»: одним из первых в татарской поэзии **Сулейман (Джаудат Шаукатович Сулейманов)** в 1990-е гг. продемонстрировал возможности постмодернистской эстетики европейского типа, которой присущи полифония смыслов, ризоматический принцип построения текста, при котором несколько смысловых стратегий без структурообразующего стержня позволяют каждому читателю искать все новые смыслы текста или тексты в тексте, а также наблюдается игровое соединение различных кодов, происходящее при помощи сложного образа, символа, члена речи. Хаотическая картина мира, воссоздаваемая поэтом, в отличие от модернистской, направлена на осознание хаоса, на установление диалога с ним. В творчестве Сулеймана нет стремления к упорядочиванию, хаос представлен как данность, которую необходимо воспринимать как закон бытия или пережить, оставаясь человеком, сохраняя человеческое. Нераздельность лирического героя и поэта, поэта и нации, их максимальная приближенность друг к другу наряду с отсутствием ключа к разгадке идей по-новому решают проблему автора в национальной литературе.

Чуть позже в творчестве молодых поэтов (Л. Гибадуллина, Ю. Миннуллина и др.) сформировалось направление, которое среди стилевых ответвлений постмодернизма выделяется сложностью мироощущения, призрачностью и мерцанием многочисленных мотивов, многополярностью и фрагментарностью. На первый взгляд, написанные в данном ключе тексты кажутся

абсолютно новыми («иными») для национальной литературы. Однако глубинный анализ выявляет в них диалог с восточными традициями, который возникает за счет активности таких приемов, как иллюзорность, эфемерность картины мира, которая указывает на множественность смыслов, мерцание мотивов. Сами тексты кажутся сугубо-национальными, «татарскими», в какой-то мере продолжающими и развивающими, а также одновременно «разрушающими» традиции татарского «мягкого» модернизма.

Иллюзорность в творчестве молодых татарских поэтов достигается разными путями. Однако структурообразующим приемом является использование «мерцания образов»: путем упоминания множества образов, которые, сменяя друг друга, воссоздают ощущение движения чувств и переживаний, расширяются интертекстуальные рамки текста – возникают общие идеи, ранее высказанные и реализованные в творчестве других поэтов, которые дополняют содержание текста.

В системе образов, наряду с трансформацией статуса лирического субъекта, со стремлением символа к структурообразующей роли, появляются новые возможности и приемы. В модернизме и постмодернизме особое значение приобретают мерцающие образы, игра со светом, цветом, звуками, запахами, знаками и т.д. В использовании всех этих приемов ярко проявляется своеобразие творческой индивидуальности каждого поэта.

Написанные в основном в свободной форме, тексты Сулеймана многослойны и сложны. Этими качествами они и выделяются на фоне поэтического процесса рубежа XX–XXI вв. Как и в модернизме начала XX века, авангардизме середины XX века, в творчестве Сулеймана устанавливается своеобразный диалог с хаосом и создается хаотичная картина мира. Представление о мире как о Хаосмосе дает основание говорить о том, что в татарской литературе начинают формироваться новые жанровые и стилевые тенденции, отличающиеся от представленных в национальной литературе направлений и течений.

При определении художественно-эстетической природы данного явления мы опираемся на концепцию взаимодействия постмодернистской поэтики с мирообразом хаоса, обоснованную М.Н. Липовецким. Используя введенное Ж. Делезом понятие ризомы как одного из принципов структурирования текста, ученый пишет о наличии в новой художественной стратегии «ризоматической» системности художественного целого. «Диалог с хаосом – так можно обозначить эту художественную стратегию, предполагая, что именно с развитием этой стратегии связаны важнейшие открытия постмодернизма и что именно эта стратегия разграничивает модернизм и постмодернизм»¹.

В творчестве Сулеймана этот диалог с Хаосом реализуется в нескольких смысловых направлениях, но незавершенность каждого из них создает дополнительные корни ризоматической системности. И оценка действительности, и философские или религиозные размышления создают неупорядоченную творческим сознанием картину мира. Например, в стихотворении «...Ясна-ясна, белым-бела, светлым-светла...» («...Ап-ачык, ап-ак, яп-якты...», 1999) повторяется общеизвестная философская мысль о том, что жизнь – это путь к смерти. Наряду с этой заложенной в тексте мыслью во второй строфе проявляется экзистенциальная оценка действительности: жизнь беспорядочна (хаотична), темна. Эти две смысловые доминанты создают третью, также имеющую экзистенциальную природу, мысль: стремления человека к чистоте и ясности оборачиваются в действительности стремлением к пустоте, к смерти. Все три содержательные линии остаются незаконченными: их можно развивать в разных направлениях, создавая «кустовые конструкции ризомы» каждый раз по-новому. Однако в основе «корневая часть» – представление о хаотичности всей картины мира: жизни, смерти, бытия человека.

Подобное явление мы наблюдаем во многих произведениях поэта: «Семь столбов держат весь мой мир...» («...Жиде казык

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – С. 43.

тота минем бар дөнъямны...», 2002), «До семи небес взлетевши...» («...Жиде күккә күтәрел дә...», 1999), «Взглянув на лик Земли...» («...Жир йөзенә карап...», 1997), «Великое путешествие» («Олы сәфәр», 2001) и т. д. Смысловую основу текстов определяет религиозное, монистическое отношение к действительности: «Жиде күккә күтәрел дә, / Бер карап бак дөнъяга, / Тәңре яралткан жаннармы, / Тәңре корган ояда?»¹ (До семи небес взлетевши, / Погляди на мир сует: / Душам этим ли Всевышний / Появиться дал на свет?²). Параллельно появляется констатация несовершенства человека, а далее – стремление изменить действительность путем его совершенствования. Последние строки вновь указывают на иные смыслы, и они могут быть интерпретированы по-разному: «Кемгәдер орчык кына ул, / Без яшәп яткан галәм...» (...Кому-то покажется веретеном, / Космос, где мы живем).

В отдельных произведениях возникают смысловые стратегии, характерные для различных модусов художественности: иронии, экзистенции, простой констатации фактов. В стихотворении «Взглянув на лик Земли...» («...Жир йөзенә карап...», 1997) в первых строках описание того, как Всевышний создал мир, приобретает философский смысл: «...Жир йөзенә карап, / Тәңре уйга талды... / Кара савытына / Ап-ак кара салды. / Ак тамчылар, чәчрәп, / Төнге күккә тамды»³ («Взглянув на лик Земли, / Задумался Всевышний... / Чернил белее грез / В чернильницу залил, – / И брызги – бездна звезд, / Зажглись как свет кандил»⁴).

Далее, с появлением зеленых чернил как цвета и запаха надежды формируется экзистенциальный мотив. Однако черные

¹ *Сөләйман*. ...Жиде күккә күтәрел дә... // *Сөләйман*. Вакыт касәсе: поэма һәм шигырьләр. – Казан: Мәгариф – Вакыт, 2014. – Б. 48.

² *Суләйман*. Знаки времен. Поэма и стихи. – Казань: Магариф – Вакыт, 2014. – С. 54.

³ *Сөләйман*. ...Жир йөзенә карап... // *Сөләйман*. Вакыт касәсе: поэма һәм шигырьләр. – Казан: Мәгариф – Вакыт, 2014. – Б. 65.

⁴ *Суләйман*. Знаки времен: поэма и стихи. – Казань: Магариф – Вакыт, 2014. – С. 75.

чернила опять меняют его: возникает авторская ирония и игра – лирический герой ощущает себя творцом. И окаймляющие стихотворение строки: «...Жир йөзенә карап, / Тәңре уйга талды...» («Взглянув на лик Земли, / Задумался Всевышний...»), – указывают на различные смыслы, которые возникают в рамках одной из выделенных художественных стратегий.

Стилеобразующим приемом в творчестве Сулеймана выступают сложные образы (символы, метаболы), которые указывают на наличие нескольких смысловых «узелков» в небольшом тексте. Таково стихотворение «Глядя на флаг Татарстана» («Татарстан флагына карап», 1994). Белая полоса флага указывает на различные варианты интерпретации образа. Луна как белая повязка устанавливает интертекстуальную связь с символическим прочтением луны как атрибута ислама. Мифологическое значение луны напоминает о надеждах татар, заставляя вспомнить легенду о лунной девушке Зухре. Во второй строфе она становится своеобразным мостом между средневековой историей татар, осененной «зеленым флагом» ислама, и советским прошлым – «красным» периодом.

В ряду таких усложняющих текст образов – сплетни / плут («Тысячи ран – терпит сердце...») («...Мең жәрэхәт – түзә йөрәк...», 1994)), ум / молния («Готов ли ты, ум мой...») («...Әзерме син, зиһен...», 1995)), смерть / судьба-сокол («...Белые снега покрывают землю...») («...Ап-ак карлар явып үтте жиргә...», 1996)) и т. д. Дополнительная смысловая нагрузка возникает в результате устанавливающейся между образами семантической эквивалентности. Например, состояние своей нации, татарского языка поэт оценивает через образ лежащего в гробу живого татарского языка («...Каждому живому суждено родиться и умереть...») («...Һәр жанлыга туу, үлем зарур...», 1995). Первый смысловой пучок – похороны живого – оказывает непосредственное воздействие на читательское воображение. Однако наряду с этой общечеловеческой гранью образа появляется и чисто политическая: у татар-мусульман не принято хоронить в гробу.

У поэта имеются любимые образы-символы, которые становятся лейтмотивами: это тэрэзэ (окно) и имэн (дуб). Мифологический по генезису образ окна у Сулеймана используется как знак, символ души человека-лирического героя, а иногда – и нации («Окно» («Тэрэзэ»). Дуб – символизирует сильного человека («Дуб среди травы» («Үлэн арасында имэн», 1996)) и нацию («Каждое существо живет по-своему...» («Һәр жанлының үз эмәле...»), 1994). Используя устойчивые структурно-семантические комплексы, поэт непременно создает противоречивую ситуацию, которая указывает на существование различных вариантов интерпретации. Например, в стихотворении «В песке – мгновение: человек оставляет след на земле...» («...Комда – мизгел: адәм эзле жирдә...», 1996), посвященном размышлениям о роли поэзии в сохранении и развитии нации, общеизвестный и часто используемый Сулейманом образ «следа» в первой части текста повторяется в традиционном для поэзии смысле (стихи). Однако образ нации, рожденной из пепла, или нации, превратившей свою литературу в золу, можно прочесть и в экзистенциальном ключе, или с иронией, или с верой и надеждой.

Итак, Сулейман в 1990-е гг. одним из первых в татарской поэзии продемонстрировал возможности постмодернистской эстетики. Что характеризует данное творчество как постмодернистское? Прежде всего, полифония смыслов, ризоматический принцип построения текста, при котором несколько смысловых стратегий без структурообразующего стержня позволяют каждому читателю искать все новые значения текста или тексты в тексте, а также игровое соединение различных кодов, происходящее при помощи сложного образа, символа, члена речи.

Хаотическая картина мира, воссоздаваемая поэтом, в отличие от модернистской, направлена на осознание хаоса, на установление диалога с ним. В творчестве Сулеймана нет стремления к упорядочиванию, хаос представлен как данность, которую необходимо воспринимать как закон бытия или пережить, оставаясь человеком, сохраняя человеческое. Нераздельность лирического героя и поэта, поэта и нации, их максимальная

приближенность друг к другу наряду с отсутствием ключа к разгадке идей по-новому решают проблему автора в национальной литературе.

На формирование другого крыла постмодернизма оказало влияние установление диалога с традициями суфийской поэзии (Г. Салим), здесь мы сочли возможным использовать термин «итеративность» для определения особенностей функционирования и границ этого явления в литературе.

Введенный в научный оборот Жаком Дерридой для обозначения повторяемости как таковой термин «итеративность» (санскр. *itēra* – другой) привязан к эпохе постмодернизма. Его смысловая нагрузка намного шире синонимических аналогов и, по мнению Дерриды, содержит два конфликтующих значения: возможность повторения; условие возможности неадекватного, мутационного повторения или альтерации («повторяемости, безотносительной и безучастной к присутствию / отсутствию повторяемого»)¹. Таким образом, повторяющееся явление одновременно восполняет отсутствие и замещает место другого явления, в результате чего каждый раз становится «другим». Именно с таких позиций мы можем оценивать итерацию суфийских традиций в творчестве **Габдельнура Салима (Габдельнура Габдулхаевича Салимова)** после векового их отсутствия в татарской литературе. В результате в его лирике складывается особая форма стиха, которая, с одной стороны, устанавливает диалог с традициями суфийской поэзии и возвращает их в литературу, а с другой – использует их для создания иных смыслов, играя ими и разрушая их каноны. Существование суфийского кода, проявляющегося на уровне формально-содержательных особенностей художественных текстов, превращает их в сложные структуры, которые могут прочитываться по-разному в зависимости от интеллектуальной подготовленности и кругозора читателя.

¹ Грицанов А.А. Итеративность // Постмодернизм: энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 344.

В творчестве Г. Салима традиции суфийской поэзии функционируют на разных уровнях художественной системы его произведений. Во многих его стихотворениях лирический герой находится в состоянии рида, которое и переводится как «покорность». Но это состояние отличается еще и тем, что человек осознает высшую истину и принимает ее. В суфийской литературе высшая истина может быть связана только с постижением Всевышнего. У Г. Салима она может быть интерпретирована и с точки зрения общечеловеческой философии, с т. н. «светских позиций».

Например, одно из интересных стихотворений – «Слава» («Дан») воссоздает структуру суфийских произведений, в которых противопоставляются земная суета и вечность. Используемые в одном ряду образы шумных городов, тихих чайханэ, яств и вина могут быть интерпретированы в суфийском контексте как картина земной суеты. Однако этой кумулятивной цепи образов автор противопоставляет не небесное спокойствие, а маленькую деревню – родную землю. Прочитывается философская мысль о том, что для человека важна не слава и суета, а тот клочок земли, где родился он сам и живет его род. Особый тип интонации и ряд узнаваемых суфийских образов раскрывают особый тип мировосприятия лирического героя. Здесь использована стилизация (лирический герой, цепочка образов, интонация) как вид итерации, повтора для оформления философской идеи.

Большую часть произведений поэта занимают стихотворения, в которых итеративность служит средством возрождения традиций суфийской поэзии, формой выражения суфийских идей. Но в них явственно ощущается, что их автор – это суфий, который живет на рубеже XX–XXI веков. Так, в цикле стихотворений «Большая дорога» («Олы юл») пять стихотворений объединены вокруг философии смерти. Первое из них – «Самая высокая цель» («Иң бөөк максат») – указывает на то, что даже перед смертью необходимо петь для своего народа главную песню – песню о необходимости верить в Бога. Узнаваемые фразы

о том, что человек – «главное всего», содержат аллюзию на советское прошлое и становятся причиной сожаления лирического героя. Намерение оставить песню своему народу также созвучно творческому лозунгу Мусы Джалиля. Через этот цивилизационный диалог раскрывается мысль о том, что главная песня должна быть посвящена вере, и появляется информация о времени: лирический герой – человек, переживший советскую эпоху; в отличие от средневековых суфиев, его мысли занимает не только любовь к Богу, но и служение своему народу, распространение суфийской истины.

Во втором стихотворении «Продолжение» («Дэвам») рассказывается история колыбели, которую когда-то давно сосед своими руками сплел из ивовых прутьев, в ней выросло несколько поколений этого семейства, пока один из продолжателей рода не сжег ее. Суфийским языком поэт говорит о необходимости сохранения традиций, не уточняя их.

Пятое стихотворение под узнаваемым названием «Пчела» («Бал корты») посвящено размышлениям о неизбежности смерти. В суфизме пчела символизирует ту часть людей, которые должны беспрекословно исполнять божественное предназначение (в отличие от другой части людей – т. н. «змей», которые могут освободиться от кожи и стать другими). Жизнь и смерть в стихотворении для этой части людей определяются как данность, поэтому они должны строго подчиняться божественным законам.

В подобных произведениях обилие суфийских образов-деталей, переход на кодированный язык суфийской литературы свидетельствует об их принадлежности к религиозно-суфийской поэзии. При этом отдельные мотивы (как в стихотворении «Дэвам» – необходимость сохранения «теплых колыбелей» народных традиций) остаются в подтексте, указывая на иные возможности прочтения.

В цикле стихотворений «Расстояние полета двух стрел» («Ике ук атымы») такого же плана первые три текста посвящены одному из психологических состояний: первое рассказывает

о беспокойстве, второе – об успокоении, третье – о напряжении. Четвертое стихотворение, под тем же названием, что и весь цикл, завершает эти описания и заканчивается вопросом: каково расстояние между беспокойной душой человека и истиной (человеком и Всевышним)? Символичность этих двух понятий создает возможность двоякого прочтения. С пятого по десятое стихотворения цикла продолжают описание чистых помыслов и стремлений человека, звучат и как нравоучение, и как констатация способности человека дать тепло, свет другим. В рамках цикла они получают дополнительный смысл: если человек живет с благими намерениями, то это расстояние сокращается!

Самые сложные, ассоциативно-причудливые стихотворения Салима относятся к этому типу: «Божья коровка» («Камка»), «Уж» («Тузбаш»), «Жук-путешественник» («Дәрвиш конгыз»), «Готовность» («Әзерлек»), «Душа готова» («Бәгырь – эзер»), «Бытие» («Дөнья»), «Звук смысла» («Мәгънә өне»), «Единственный» («Берәм»), «Большое окно» («Зур тәрәзә»), «Зеленая крепость» («Яшел кирмән»), цикл «Послевкусие» («Татым») и мн. др. Узнаваемые суфийские символы использованы в названиях подобных стихотворений как смыслообразующие центры. Рассказывая о душевном состоянии человека, поэт использует их для углубления смысловых нюансов. Подобные «длинные стихотворения» завораживают интеллектуальной насыщенностью. Каждая строка, каждое слово указывают на несколько вариантов прочтения. В интонации и созвучности слов закодированы скрытые значения, которые могут быть правильно поняты в контексте идейно-художественного целого всего произведения. Приведем пример. Стихотворение «Мысль неугомонная» («Уй-торымтай»¹), состоящее из пяти шестистрочных строф, в целом воспроизводит суфийскую истину: если человек стремится к небесам, к тому, чтобы быть ближе к Всевышнему, он достигнет этой цели. Каждая строка констатирует какой-либо аспект этого общего положения.

¹ Сәлим Г. Уй-торымтай // Г. Сәлим. Итагать. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 73.

Первая строка первой строфы – констатация общеизвестной мысли: «Жан сайлыкта чын байлыкка юлыкмый» / «Если душа неглубока – не найдешь истинное богатство». Однако в третьей строфе есть строка: «Офык ымы жан сау чакта анлана...» / «Намек горизонта осознается, если душа не больна», – которая меняет первоначальное значение этого утверждения. Появляется ее продолжение: истинное богатство – это осознание небесных истин, «намеков горизонта». Вторая строка первой строфы – «Величием полон только горизонт» – также уточняется во второй строфе: «Шунда үзен таный күктән, куана» / «Тогда узнает себя в небе, радуется». Это значит, что хотя величие присуще горизонту, мысль неугомонная узнает себя в небесах – и человек полон величия, так как отражается в божественном горизонте, как в зеркале. Таким образом, каждая мысль, заложенная в отдельных строках первой строфы, находит продолжение или трансформируется в следующих строфах. Подобная усложненная конструкция превращает стихотворения Г. Салима в многослойные произведения, в которых каждый читатель может отыскать свои смыслы.

Поэт создает образ лирического героя-суфия, но, в отличие от героев суфийской литературы, воспринимающихся вне времени и пространства, его лирический субъект – человек постсоветской эпохи. На его мировоззрение накладывают отпечаток социокультурные процессы конца XX века, на которые он смотрит глазами суфия.

Схожие явления происходят и в других литературах. Написанные на волне неприятия идеологического тоталитаризма, сочетающие в себе утонченность и призрачность, театральность жизни и динамизм тексты М. Липовецкий определяет термином «необарокко», опираясь на идеи и методику профессора Болонского университета Омара Калабрезе¹. Среди основных

¹ Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. 1968–1990 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Изд. центр «Академия», 2006. – С. 451.

черт необарокко он указывает следующие: эстетика повторения (повторение одних и тех же элементов ведет к наращиванию новых смыслов); эстетика избытка; эстетика фрагментарности; эстетика иллюзорной жанрово-композиционной хаотичности¹. Он относит данное направление к «высокому модернизму».

Необходимо отметить, что термин «необарокко» (новое барокко) возник во взаимосвязи с другим общеизвестным термином – барокко, которое не характерно для татарской литературы. Развиваясь в лоне традиций восточных литератур, татарская поэзия в средние века ориентировалась на другие художественные критерии. Многие признаки, сходные с теми, что характеризуют, скажем, классическое барокко в России: «укорененность в религиозном сознании, риторический характер, тяга к аллегоризму, притчевости, эмблематике и игровому началу»², – доминировали в татарской религиозно-суфийской поэзии. Поэтому использование данного термина в отношении татарской поэзии, даже не в терминологическом, а в метафорическом смысле, становится недопустимым. Для установления диалога необходимо наличие самих стилей в национальной литературе.

Философы и литературоведы для определения данного периода в культуре использовали и другие названия (время симулякров – кажимостей; общество спектакля, театрократия; эра вакуума или эфемерного). Среди его свойств и тенденций на первое место выдвигают иллюзорность, эфемерность картины мира, которая указывает на множественность смыслов, мерцание мотивов. Это свойство, на наш взгляд, и дало толчок к формированию «мягкого» постмодернизма в татарской поэзии.

Творчество молодой поэтессы **Лилии Гибадуллиной (Лилии Фаисовны Гибадуллиной)**, прежде всего, отличается индизказательностью. Автор никогда прямо не говорит о чувствах-переживаниях лирического героя, идеи и мотивы «запрятаны», а

¹ *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – С. 196–207.

² *Заярная И.С.* Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. – Киев: Киев. ун-т, 2004. – С. 6.

«мерцание» мотивов, которые напрямую связаны с узнаваемыми образами, перекликаются с чужими предшествующими текстами.

В ее творчестве поэтическая парадигма зачастую возникает в диалоге с татарской мифологией, фольклором, народной песней. Например, в стихотворении «Земля в темноте» («Жир караңгы») воссоздается картина темной ночи при помощи узнаваемых образов природы: темное небо, земля в темноте, спокойный ветер, одинокая луна. Стихотворение воспринимается как образец пейзажной лирики, в котором возникает интертекстуальная связь с классической поэзией XX века.

Однако брошенная будто бы невзначай в середине текста, во второй строфе фраза: «Йолдыз чүпләп караңгыдан гомер кичә...»¹ (Жизнь проходит в поисках звезд в ночи) – устанавливает параллель между картиной природы и жизнью человека. Экзистенциальная оценка действительности и человеческой жизни как поиска светлого в темноте заставляет вернуться к детально воссозданной картине внешнего мира. Появляется и исчезает совершенно иной мотив, мерцание которого придает тексту таинственность. Мерцание поддерживается многочисленными повторами.

Во многих стихотворениях иллюзорность обеспечивает новым для татарской поэзии статусом лирического героя. Лирический герой рассказывает про свои желания и стремления, они коррелируют с идеальной моделью бытия. Однако отсутствие оценки реальной жизни (она может быть продумана читателем как антиномия к идеалу) придает лирическому герою такие качества, как неспособность реализовать желания, или невозможность этого в сложившихся обстоятельствах. Например, в стихотворении «Ах! Подчиняясь чувствам» («...Эх! Хисләргә жигелеп...») лирический герой рассказывает о своем желании «выйти на улицу в метель, подчиняясь чувствам». Однако последние строки: «Чыгасы иде бер урамга, / Чыдасы иде бер

¹ Гыйбадуллина Л. Жир караңгы // Л.Ф. Гыйбадуллина. Тынлык кайтавазы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 6.

буранга!..»¹ (Выйти бы однажды на улицу, / Выдержать бы метель!) – указывают на неосуществимость такого желания. А строки во второй строфе: «Гайбэткә карамый, / Сүзләрне аямый / Чыгасы иде бер урамга / Котырган буранда!» (Не обращающая внимания на сплетни, / Не обращающая внимания на слова, / Выйти бы однажды на улицу, / Когда бушует метель) – завершают создание типажа лирического героя, напоминающего героя Гамиля Афзала: кроткого, у которого, несмотря на большие устремления, никогда не хватало смелости «выплеснуться наружу»². Если в поэзии Г. Афзала он создавался при помощи авторской иронии и воспринимался человеком своего времени, порожденным советской идеологией, то в стихотворениях Л. Гибадуллиной получает авторскую экзистенциальную оценку. Например, в стихотворении «А летать хочется...» («...Ә очасы килә...») желание летать типизируется как неосуществимое желание всех людей, в душе которых живет прапамять птиц. Усиливая этот мотив, поэтесса указывает иную возможность прочтения, и во второй части второй строфы появляется (мерцает) новое содержание, которое может быть прочитано по-разному. Вот эта строфа: «Ә очасы килә / Каурыйларны / Коякя ташлы юлларга... //...Син яварсың, яңгыр, / Тик иртәгә, / Соңга кала күрмә / Еларга...»³ (А летать хочется, / Перья роня / На каменистые дороги... // ...Ты прольешься, дождь, / Но завтра, / Не опоздай / Поплакать). Прямое обращение лирического героя к дождю, возможность его «опоздания», необходимость «оплакивать полет» могут быть прочитаны по-разному. Несколько мерцающих мотивов в итоге формируют такое явление, как ризома.

¹ *Гибадуллина Л. ...Эх! Хисләргә жигелеп... // Л.Ф. Гибадуллина. Тынлык кайтавазы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 5.*

² См.: *Загидуллина Д.Ф. Приемы иносказания в татарской литературе как сфера проявления национальной специфики текста // Tatarica. – 2014. – № 1. – С. 115–126.*

³ *Гибадуллина Л. ...Ә очасы килә... // Л.Ф. Гибадуллина. Тынлык кайтавазы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 10.*

Иногда «поэтическая парадигма» узнаваемых образов, экспрессия лирического героя, невозможность точно определить главный мотив – порождают эффект мерцания смыслов. Например, в стихотворении «Зажги меня в своем огне, дождь!» («Яндыр эле ялкыныңда, яңгыр!») узнаваемые образы осенней природы: дождь, капля, ветер, листья, осень, серое небо, облака – на первый взгляд, создают картину осеннего дня. Параллельно к ней развивается экспрессивное переживание лирического героя-гисьяниста. На этом фоне каждый образ природы начинает восприниматься двояко, «лист дерева с глазами, полными слез» (яшьле күзле яфрак) символизирует лирического героя. Этот прием заставляет читателя искать иные мотивы, на которых в самом тексте нет других указаний.

Практически в каждом тексте Л. Гибадуллиной присутствует философский мотив. Есть стихотворения, где философия экзистенциализма становится доминирующим содержанием. В стихотворении «Шепча о бесконечности...» («Чиксезлек турында пышылдап...») поэтесса обращается к философии иллюзионизма, согласно которой «пространственно-временной внешний мир есть только видимость, «покрывало Майи», фантасмагория, феномен мозга и т. п.»¹. Лирический герой заявляет: «Тартылам, тайпылам, талпынам... / Жил дә юк, ил дә юк, МИН дә юк... / ...Тын урам»² (Стремлюсь, схожу с пути, порываюсь... / Нет ни ветра, ни страны, ни МЕНЯ... / ...Улица тиха). Так все объявляется иллюзией, кажимостью, даже само существование – симулякром. Такую же картину наблюдаем в стихотворении «Без меня» («Минсезлек»), где фраза: «Минсезлек. / Мин минсез калада» (Я в городе без меня) также воссоздает игру с концепцией иллюзионизма.

Еще одно характерное свойство постмодернизма у молодых – создание причудливых, завораживающих красотой кар-

¹ Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – С. 305.

² Гыйбадуллина Л. Чиксезлек турында пышылдап... // Л.Ф. Гыйбадуллина. Тынлык кайтавазы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 33.

тин. Например, в стихотворении «От земли – до неба, от неба до земли...» («...Жирдэн – күккә, күктән жиргә кадәр...») эта картина воссоздается вокруг «поэтической парадигмы» общечеловеческой мифологии о существовании в людях окна во вселенную. Устанавливается интертекстуальная связь с общеизвестным стихотворением Г. Тукая «Слава» («Шөһрәт», 1913), в котором великий татарский поэт использует образ «окна в мир в душах людей»; стихотворением М. Аглямова «Тәрәзәгез булса» («Если у вас есть окна», 1983), в котором структурообразующую функцию выполняют понятия «Өй тәрәзәсе» – «күңел тәрәзәсе» (дөньяга тәрәзә) – «актив тормыш позициясенә тәрәзә» – «ил мәнфәгатенә тәрәзә» (окно дома – окно души (окно в мир) – окно в активную жизненную позицию – окно к интересам страны (народа)). В стихотворении Л. Гибадуллиной речь идет о двух «окнах»: «окна в людских душах заколочены»: «Жирдэн – күккә, күктән жиргә кадәр / Кадакланган ачык тәрәзәләр. / Тәрәзләрдән таңда Тәңре карый. / Ө пәрдәләр зәңгәр. / Акшарланган күккә, кара жиргә / Артык килешле күк шушы чалым... / Жирдэн – күккә, күктән жиргә кадәр / Дөньялыкның бүген бикле чагы...»¹ (От земли – до неба, от неба до земли / Открытые окна заколочены. / По утрам из окон смотрит Всевышний, / А занавески синие. / Этот цвет подходит к побеленному небу, / К черной земле... / От земли – до неба, от неба до земли / Жизнь сегодня заперта).

Однако стихотворение не завершается этой фразой: используя узнаваемый образ «күк капусы ачылу» (раскрываются небеса), автор в последних строках констатирует: «Пәрдәләре зәңгәр ачык тәрәзләрдән / Акрын гына таңда Тәңре карый...» (В открытые окна с синими занавесками / По утрам тихонько смотрит Всевышний.)

Такая концовка представляет возможность двоякого прочтения. В соотнесенности с первой картиной она означает, что,

¹ *Гыйбадуллина Л. ...Жирдэн – күккә, күктән жиргә кадәр... // Л.Ф. Гыйбадуллина. Тынлык кайтавазы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 33.*

хотя окна со стороны душ людей «заколочены», они всегда открыты со стороны Вселенной («окна во Вселенную»). Кроме того, создаваемая поэтом мистическая картина подчеркивает непознаваемость бытия, указывает на возможности только чувственного познания.

В отдельных текстах интертекстуальная связь с национальной культурой создает неожиданные мотивы (мерцание мотивов). Показательно в этом плане стихотворение «В ветре слышен свист тысяч кнутов...» («Мең чыбыркы ысылдавы жилдә...»). Доминирующим содержанием является оценка истории татар, которая, согласно идее автора, находится в состоянии руин, не превратившись в память. Образ «сибелә чэчэк» (осыпается цветок) указывает на народную песню «Сибелә чэчэк», в которой выражается ностальгия по родине, по любимой. Этот образ придает тексту философский и этнонациональный оттенок: история татарского народа становится предметом печали.

Во второй строфе образ «падающего минарета в оставшихся от предков городах» («Бабалардан калган калаларда / Дөнъя авыш микән, манарамы?...»), указывая и на Казань, и на Болгар, вызывает критическую оценку сегодняшней действительности. Но в ней имеется еще один образ: «Көл өстенә гөлләр сибү фалы» («Обряд посыпания золы цветами»), напоминающий татарскую поговорку и связанный с цикличностью, вечным возрождением, верой в птицу феникс. В связке с четвертой строкой он получает отрицательное значение, формируя авторскую иронию, отрицающую надежду на возрождение былого величия. В третьей и четвертой строфах автор указывает и на причины подобного неверия: память народа спит, не просыпается, находится в бессознательном состоянии. Еще два образа: «аягүрә төш күрү» (поговорка, дословно: видеть сон наяву) и «Заман эле зарсыз, аңсыз гына / Биле сынык туган таен сата...» («Время безропотно, бессознательно / Продает родившегося со сломанным хребтом жеребенка»; перифраз поговорки «сломать хребет неродившегося жеребенка») – также выполняют смыслообразующую функцию.

Таким образом, поэтическое творчество молодой поэтессы Л. Гибадуллиной развивается в рамках постмодернистской парадигмы художественности. Многомерная игра с контекстами превращает ее тексты в сложные произведения, в которых встречается множество мерцающих мотивов. Их «опознание» зависит от уровня подготовленности читателя. Тем не менее, сами тексты завораживают именно этим мерцанием, таинственностью, иллюзорностью, доминирующий смысл зачастую ускользает, переходит на уровень межтекстовых связей. Аллитеративность, умелая игра с узнаваемыми образами-символами, даже фразами, философичность текстов, иносказательность являются «визитной карточкой» творчества молодой поэтессы. На этом пути она не одна: в творчестве **Йолдыз (Юлдуз Фарвазовны Миннуллиной)**, например, схожие приемы служат для создания совершенно иных по эстетическим параметрам текстов. Лиризм и символичность, стремление к детализации, в том числе через интертекстуальные связи, иллюзорность, эфемерность картины мира, которая указывает на множественность смыслов, – черты, присущие ее творчеству.

По нашему мнению, структурообразующим художественным принципом в данном творчестве выступает фрагментарность, при помощи которого и создается иллюзорная картина мира. Отказ от последовательной повествовательной стратегии обеспечивает множественность смыслов. Каждый фрагмент становится «узелком» нового мотива. Вместе с тем, в соответствии с традициями современной татарской поэзии заметно присутствие авторского сознания, которое мерцает в сильных позициях, прежде всего в названиях произведений, обеспечивая «мягкость» постмодернизма.

Творчество молодой поэтессы отличается иносказательностью, и в заглавии стихотворений зачастую кроется указание на смысловую доминанту текста. Например, длинный и фрагментарный монолог в стихотворении «Неравенство» («Тиңсезлек») иносказательно повествует о любви молодых людей разных конфессий. Однако в самом тексте нет ни одного открытого

указания на это. Смысл «запрятан» в символах и деталях. Только название стихотворения, которое стилизовано по жанровым признакам под «озын шигырь» и состоит из 7 разделов, раскрывает этот мотив. В нем рассказывается о все возрастающем чувстве любви и отказе от него. Вокруг этого мотива структурируются образы, принадлежащие разным рядам концептуализации действительности: цветы – желтые голландские тюльпаны, жасмин, роза; звуки: блюз, звуки трамвая, паровоза (тур быргысы – сур быргысы; религиозный символ: горн, сообщающий о конце света); движение: улица, трамвай, озеро Кабан, кафе, дом, остановка трамвая, храм, железнодорожный вокзал. Времена года сменяют друг друга: снежная зима, февраль – весна – летний дождь – осенний дождь. Множество ассоциаций, которые уведут внимание то к танцу Кармен, то к вселенскому потопу после семидневного дождя, то к образу самой любви в виде храма, то через религиозную символику указывают на образ молодого священника, влюбленного в «дочь сарацинов» (обобщенное название мусульман). Только в самом конце стихотворения лирическая героиня идентифицируется с этой девушкой-мусульманкой. Очень сложно организованный текст буквально завораживает мерцанием множества смысловых пучков.

Любовный мотив прерывается мотивом греха; тот, в свою очередь, – мерцанием любовного треугольника; мерцает всепрощающая человеческая любовь: «Исэн генэ йөрсен, / исэн генэ...» (Пусть только живет, пусть будет здорова...). Кроме основного, ни один из них не выделяется авторским сознанием. По сути, текст является «открытым произведением» (У. Эко) – мозаичным, пребывающим в постоянном движении, ракурсы которого зависимы от сознания читателя¹.

В каждом произведении присутствует философский мотив, который зачастую становится системообразующим в тексте.

¹ Фаустов А.А. Фрагментарность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 286.

В стихотворении «След пальца на обледенелом окне» («Бозлы тэрэздә бармак эзе»), например, воссоздается обычная жизненная ситуация: лирический герой наблюдает за ночным городом. Типичная картина: зима, бабушка внуку вяжет носки, старый лодочник гуляет возле речного порта, уходит в ночь мужчина из дома напротив мечети, вслед летит бальзамин с балкона. Эти фрагментарные картины объединяются авторским сознанием в последних двух строках: «Тоныклана бара шәһәр... / тының белән жылытмасаң эгәр»¹ (Город теряет ясные очертания... / если не согреть его своим дыханием).

Мысль о том, что каждый человек сам создает действительность вокруг себя, сам интерпретирует и выделяет смыслы, заставляет вернуться к деталям и увидеть мерцание историй жизни.

В отдельных текстах структурообразующую функцию выполняет лирический герой-гиссианист, бунтарь, чувства которого, бьющиеся из одного края в другой, с одной стороны, напоминают подобных лирических героев татарских поэтов начала XX века, но, вместе с тем, в отличие от гиссианистских (это течение напоминает экспрессионизм) текстов предыдущих авторов, «запратанная» ирония переносит их в иную, постмодернистскую плоскость, в плоскость постмодернистской чувствительности. Например, в стихотворении «А однажды в понедельник» («Ә бер дүшәмбедә»), казалось бы, представлен образ-характер человека, который весной вдруг почувствовал желание жить, освободиться от «потолков и поводов».

Однако уже с первой строфы начинает воссоздаваться хаос бытия, и периодически возникающее у героя желание жить указывает, что человек не живет вовсе: «Ә бер дүшәмбедә / Май башланды – / Ахшам алды иде: / Нидер эчтән өзелде дә / Тезген-түшәмнәрне / Көзге яңгырларга тикле / Читкә этте, / Жете яшел тэрээләр, / Сэдәпләре төшкән күлмәк төсле, / Гел жилбәгә. «Әгәр»ләрсез генә, әйдә, / Йөрәктаудан сөрән-

¹ *Йолдыз*. Бозлы тэрэздә бармак эзе // *Йолдыз*. Күк тирмәсе: шигырләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – Б. 13.

дэгъва: / Яшисе килә!»¹ (А однажды в понедельник / Наступил май – / Был вечерний час: / Что-то оборвалось внутри и / До осенних дождей / Отодвинул в сторонку / Все поводья-потолки. / Ярко-зеленые окна, / Как потерявшая пуговицы рубашка, / Нараспашку. Давай, без всяких «если» – / Из сердца голос-требование: / Хочется жить!).

В этом хаосе под названием жизнь, где никто не живет все, по задумке поэта, некоторые «болеют весной»: в результате у них возникает желание жить. Повторяющийся образ поводов указывает, что жить – это значит быть свободным. Но, кроме этого, в стихотворении определяются и другие «свойства» жизни: умение плакать, сопереживать («һавадан яшь исе килә?!») (Небо пахнет слезами?!); быть выше «необходимостей», «прогнозов» («Фаразларга, фарызларга каршы / Әллә нидә бер / яшисе килә!»).

Мерцающий мотив в строках: «Намазлыкка – каеп чиккән сөлге, / Сөлгеләрдә – эни кулы» (Вместо молитвенного коврика – вышитое полотенце, / Вышито руками мамы) – указывает на возможность интерпретации героя как религиозного человека. Рядом с «молитвенным ковриком» появляется и «ахшам», который означает и время вечерней молитвы, и «фарыз» – которое может быть понято как богоугодное дело.

По такому же принципу написано стихотворение «На земле бывают такие дни» («Жирдә була шундый көннәр»). Риторический возглас: «Уянырга ашык» (Поторопись проснуться), – устанавливает интертекстуальную связь с традиционным в татарской литературе мотивом сна. Продолжая этот диалог, поэт по-иному интерпретирует «явь»: «зародись», «люби» («Ярал!», «Ярат!»).

Таким образом, воссоздаваемый Ю. Миннуллиной мир полон неожиданностей и экспрессии, он фрагментарен, так как состоит из проекций человеческих представлений, трактуется как нечто движущееся и меняющееся. Называя человека – «Чертовым ко-

¹ *Йолдыз. Ә бер дүшәмбедә // Йолдыз. Күк тирмәсе: шигырьләр.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – Б. 15.

лесом» («Шайтан тэгэрмэче»), смерть – возвращением домой, во Вселенную («Когда мы уйдем» («Без киткэндэ»), лирического героя – «волчком гиссиана» («Чертово колесо» («Шайтан тэгэрмэче»), автор одновременно и эпатирует, и заставляет задуматься, вселяет ощущение беспокойства, деструкции. Стремление к детализации, в том числе через интертекстуальные связи, иллюзорность и фрагментарность картины мира обеспечивают множественность смыслов. Творчество поэтессы сопротивляется легкому прочтению, требует особой рецепции и отличается свободой экспериментирования.

Выводы. В татарской поэзии рубежа XX–XXI веков мы наблюдаем сдвиг в неклассической парадигме. Если в татарской модернистской литературе начала XX века и 1960–1980-х гг. мирообразы хаоса порождались внешними обстоятельствами или осознанием зависимости человека от внеположных ему сил, то на рубеже XX–XXI веков в татарской литературе появляются произведения, в которых источником хаотичности картины мира становятся внутренние ощущения – движения души. Например, чувства и переживания лирического героя Рамиса Аймета самодостаточны, не связаны с внешними обстоятельствами, их источником является внутренний мир героя – объекта художественного изображения. Это превращает его в особенного, исключительного человека, не похожего на других людей и способного сопереживать боль всего человечества. Схожие художественные явления на уровне приемов наблюдаются в творчестве Луизы Янсуар, Л. Гибадуллиной и др.

Многие особенности, проявляющиеся в модернистских стихотворениях, приводят татарскую поэзию к иллюзорности образов, тексты начинают играть условностями идеологических, культурных, мифологических кодов, ассоциативностью и интертекстуальностью, что в результате приближает поэзию к постклассической парадигме. В татарской поэзии постмодернизм имеет, на наш взгляд, «двойной источник»: в 1990-е гг. Сулейман (Дж. Сулейманов) одним из первых в татарской поэзии продемонстрировал возможности постмодернистской эстетики

европейского типа с присущей ей полифонией смыслов, ризоматическим принципом построения текста, при котором несколько смысловых стратегий без структурообразующего стержня позволяют каждому читателю искать все новые значения текста или тексты в тексте, а также использовать игровое соединение различных кодов, происходящее при помощи сложного образа, символа. Чуть позже в творчестве молодых поэтов (Л. Гибадуллиной, Ю. Миннуллиной и др.) сформировалось направление, которое среди стилевых ответвлений постмодернизма выделяется сложностью мироощущения, призрачностью и фрагментарностью. Глубинный анализ выявляет в них диалог с восточными традициями, который возникает за счет активности таких приемов, как эфемерность картины мира, указывающая на множественность смыслов, мерцание мотивов. Создание ассоциативных полей направлено на утверждение многомерности действительности, а иногда – указывает на отсутствие самой реальности.

Таким образом, анализ современной татарской поэзии показывает, что поэтический процесс находится в состоянии активного поиска, трансформации, постоянно меняя форму и направления, эстетические ориентиры и художественные границы. Вместе с тем, татарская поэзия отказалась от крайних экспериментальных форм, таких как концептуализм. На ее материале мы можем констатировать, что в татарской поэзии постклассическая парадигма, как и неклассическая, имеет свои национальные особенности.

Проза: начало начал. Новые явления в татарской прозе, свидетельствующие о возникновении условий для смены художественных парадигм, особенно ярко прослеживаются на материале жанра рассказа. Именно рассказ с его имманентными возможностями стал в татарской литературе (впрочем, как и в начале XX века – при освоении модернизма) площадкой для экспериментов и поисков.

Одним из ярких результатов подобных экспериментов стало структурирование рассказов вокруг единого символа,

вынесенного в название текста. Очень скоро это стало восприниматься не единичным явлением, а естественной особенностью художественного процесса начала XXI века. Подобные тексты, по нашему мнению, создали базу для формирования условно-метафорической и постмодернистской прозы. Так, рассказ **Ф. Замалетдиновой (Фирузы Исламовны Фатхутдиновой)** «Яблоко» («Алма», 2003), написанный в условной форме, напоминает сказку: мальчик, приехавший на каникулы к бабушке в деревню, дарит девочке большое розовое яблоко и просит, разделив на две половинки, одну вынести ему. Но девочка оставляет себе яблоко целиком... Жизнь разводит их, больше они не встречаются, однако спустя годы ни этот мужчина, ни женщина не находят в жизни «своих половинок» и всю жизнь вспоминают то давнее событие: «Бер-берсен танымыйча, гомер бакый бер подъездда дөнья көтүче ике зат бу мизгелдә бер үк алма турында уйлады»¹ («Мысли двух людей, всю жизнь живущих в одном подъезде, не узнавая друг друга, в этот момент были об одном и том же яблоке...»²). Отсылка к мифологии и повтор в конце текста ситуации, но уже в связи с сыном женщины, указывает на возможность прочтения смысла яблока как символа любви, актуализировав несколько вариантов понимания: у каждого есть вторая половинка, и, только найдя ее, можно обрести счастье; чувства никогда не исчезают бесследно и т. д. Таким образом, двойное кодирование возникает как результат наложения на частную историю общефилософской истории, указывающей на определенные законы человеческого бытия.

Рассказы Ф. Замалетдиновой «Завещание» («Васыять», 2003), «Ошибка» («Хата», 2003), «Каменщик» («Таш чыгаручы», 2003), «Радость труда» («Эш тәме», 2003) и др. написаны по такому же принципу: они рассказывают о радостях, горестях человека; автор углубляет содержание текстов при помощи многозначных символических образов, которые обеспечивают

¹ *Жамалетдинова Ф.* Алма // *Ф. Жамалетдинова. Хикәяләр.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 2013. – 66 б.

² Перевод А. Замалиева.

мерцание определенных социальных, философских мотивов и обобщают художественную ситуацию до бытийного уровня.

Подобное структурирование позволило Р. Зайдулле создавать условные модели человеческих судеб и в общечеловеческом, и в национальном срезе. Но в его рассказах механизм двойного кодирования иной. Например, в рассказе «Лекарство» («Дару», 2000) слово, указанное в названии, в прямом смысле участвует в формировании сюжета: Адиля приходит к однокласснику Ирхану с просьбой достать лекарство для больного мужа. Ирхан, хотя это противоречит его эгоистическим принципам, соглашается и протягивает руку помощи отчаявшейся женщине. Однако к моменту ее возвращения с необходимым лекарством муж уже умер.

Параллельно с простым житейским сюжетом автор воссоздает два характера, две противоположные модели поведения. С детства озлобленный, холодный, расчетливый Ирхан предстает перед читателем как человек с больной душой. Первая любовь могла бы стать лекарством и изменить его, но он сам отказывается от нее и женится по расчету.

Однако для подобных людей и чистая душа может стать лекарством – автор это показывает на примере благородного поступка в отношении Адили. Но помощь Ирхана опоздала: и его душа опять возвращается на круги своя.

Так возникает философское содержание, рассматривающее общество в срезе бинарности: злые (больные) и добрые люди, которые могут стать лекарством для первых. Путь к очищению, совершенствованию – в руках самих людей, но они достигнут этого только по собственному желанию, считает автор.

По такой же схеме написаны рассказы «Дитя» («Бала», 2000), «Красная корова» («Кызыл сыер», 2000), «Ружье» («Мылтык», 2000), «Сапоги» («Итек», 2000) и др.

Определенный художественный сдвиг наблюдается в рассказе Р. Зайдуллы «Дом» («Йорт», 2000), который полностью отвечает требованиям символической прозы. В нем использован узнаваемый символ Дома, который построен в XVI веке (время

падения Казанского ханства позволяет выделить этническое сообщество в общей истории страны), часы дома остановились в 1937 г., сейчас он переживает период перестройки и т. д. Детали изображают последствия, связанные с построением авторитарного государства. Тем не менее, авторская ироническая и сатирическая позиция остается объединяющим началом.

Позже Р. Зайдулла обратился и к принципам постмодернизма: например, в рассказе «Сова под дождем» («Яңгыр астындагы ябалак», 2004) наблюдается использование таких приемов, как «текст в тексте» и «смерть автора».

В рассказах **Р. Габдулхаковой (Рамзии Гайсиновны Габдулхаковой)** самой главной, на наш взгляд, находкой является умение совмещать в одном тексте-сюжете несколько мотивов-текстов. В рассказе «Мост над адом» («Сират¹ күпере», 2006) события происходят в Афганистане в период войны: моджахеды предлагают семерым пленным российским солдатам сохранить жизнь при условии, что они пройдут по узкому мосту над пропастью («мост над адом»). Но пройти его может лишь тот, кто произнесет слова о признании Аллаха и его пророка Мухаммада. Один из героев – Рамиль, в свое время посмеивавшийся над религиозными наставлениями бабушки, вдруг воочию видит ее: «Рамилнең бөтен тәне чымырдап китте, ул тораташ катып калды: аның каршына, нурлы йөзләрен балкытып, әбисе килә иде! (...) Менә ул Рамиль каршына ук килеп басты, йомшак, әмма боздай салкын куллары белән аның яңагын сыпырып алды һәм әкрен генә пышылдады: «Лә илаһә илләллаһү, Мөхәммәдүр рәсүлүлләһү» дип әйт, улым!»² («По телу Рамиля пробежали мурашки, он застыл на месте: по узкому мосту к нему навстречу шагала его бабушка! (...) Вот она подошла к Рамилю, погладила его мягкими, холодными пальцами, и

¹ Сират – тончайший мост, протянутый над адом в рай, по которому пройдут все люди во время Судного дня.

² *Габделхакова Р.Г.* Сират күпере // Р.Г. Габделхакова. Көмеш тун: хикәяләр, парчалар, нәсерләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 8–9.

тихонько прошептала: Скажи, улым, скажи: Ля илахи иллаллаху, Мухаммадур расулуллаху!»¹).

Рамиль, а за ним и его оставшиеся в живых товарищи громко повторяют эти слова. Следующие шесть лет в плену Рамиль живет как истинный мусульманин: читая намаз и благодаря Аллаха за каждый прожитый день. По возвращении домой он узнает, что бабушка умерла в тот день, когда Рамиль переходил «мост над адом».

В рассказе текст о кровавой и бессмысленной афганской войне и фантастический сюжет обретения веры (иман), который не умещается в логические причинно-следственные рамки, составляют единое целое, тем не менее, оставляя возможность читателю выбрать «свой» текст. И здесь уместно вспомнить теорию С.Л. Франка о метафизической прозе: «Перед лицом событий, которые нас потрясают, – будь то смерть близкого человека или рождение нового человеческого существа, – мы чувствуем, что стоим перед неким таинством: носители жизни как будто исчезают в какой-то непостижимой дали или всплывают из непостижимой глубины. Мы «чуем непостижимое», которое выходит за границы логического и обнаруживает иное измерение бытия»². Это явление стало одним самых активных в малых жанрах татарской прозы начала XXI века.

В рассказе Р. Габдулхаковой «Ушедшие в никуда» («Китүчеләр», 2006) романтическую историю любви и ошибки, реалистическую историю чеченской войны объединяет позиция автора, раскрывающаяся через иронический модус художественности и философскую интенцию одновременно. Все три истории трагичны, они рассказаны от имени мужчины по имени Касыйм; от имени поэта; рассказчика.

Из-за приступа ревности Касыйм нечаянно убивает (в действительности, думает, что убил) свою любимую жену Ранию. Эта история гибели любви и счастья заканчивается словами:

¹ Перевод Айгуль Габдулхаковой.

² *Межиева М.В., Конрадова Н.А.* Окно в мир: современная русская литература. – М.: Русский язык. Курсы, 2006. – С. 88.

«Ранияне үтергән көнне мин үзем дә үлдем...»¹ («В тот день, когда убил Ранию, я и сам умер...»²). Совершив ошибку или преступление, человек и сам «умирает» – духовно, психологически, говорит «голос» истории.

Скрываясь от наказания, он 10 лет скитается по стране, знакомится с поэтом, который также ушел в никуда после измены жены. Диалоги двух мужчин завершают философский текст о преступлении и наказании. Внутренний хаос, возникающий после совершенных ошибок, преступлений, можно преодолеть, если человек осознал свою вину, гласит эта история.

Под влиянием поэта Касыйм решается вернуться и попросить прощение у сына и принять соответствующее наказание: так начинается третья история. В родном городе Грозном, в своей разрушенной квартире мужчина обнаруживает фотографию сына и жены, сделанную 1 сентября 1994 года, уже после его побега. Однако город пуст: эмоционально насыщенный образ ветра родных полей сообщает, что и семья Касыйма, и все его родные и знакомые «ушли далеко». Таким образом, это становится историей о трагедии войны, из-за которой уже нет никакой возможности что-то изменить, исправить людские ошибки. Используя в отношении войны слово «хаос», прозаик не находит средство гармонизации. Ритмичный повтор фразы «Они ушли» усиливает экзистенциальность и силу воздействия третьего текста.

В творчестве молодых прозаиков одним из наиболее распространенных явлений становится использование «зазора», «окна» к иному измерению и обращение к ситуациям, которые удивляют, потрясают, заставляют задуматься. Метафизические поиски ведут их по направлению к размышлениям о законах бытия, философии человека.

Вместе с тем, у каждого прозаика имеется арсенал «своих» приемов, который на «микроуровне» создает неповторимость

¹ *Габделхакова Р.Г.* Китүчеләр // Р.Г. Габделхакова. Көмеш тун: хикәяләр, парчалар, нәсерләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 107.

² Перевод Айгуль Габдулхаковой.

текстов. Так, в прозе Айгуль Ахметгалиевой это – глубокий психологизм, эмоциональность, склонность к символизации и совершенное языковое оформление. Например, в рассказе «Эхо» («Кайтаваз», 2014), описывающем силу любви между матерью и ребенком, звучит мысль, что эту силу не могут разрушить ни страх смерти, ни старость, ни природные стихии. В основе сюжета история поездки матери, у которой больные ноги, с дочерью и зятем к соленым озерам. На пути к исцеляющим водам они останавливаются около горной реки. Эта река пробуждает в памяти дочери давнюю историю, когда ее мать спасла в половодье ягненка. Автор применяет прием, который редко встречается в малых жанрах, параллельно представляя перед нами чувства и переживания матери и дочери. Полифонизм, полиэмоциональность становятся основой для психологизма. Слово, вынесенное в название рассказа – «эхо» – становится многозначным символом, обозначая и память, и передачу вековых ценностей молодым поколениям, и возвращение милосердия, доброты и любви. Рассказ о спасении ягненка указывает также на присутствие в жизни необъяснимого, судьбы, нездешних законов.

Многие рассказы **Р. Галиуллина (Рустема Гусмановича Галиуллина)** также написаны в русле метафизического реализма. Например, в рассказе «Вселенная» («Жиһан», 2014) смерть ребенка ставит персонажей в пограничное состояние, заставляя задуматься об ином измерении бытия. А человеческое горе, связанное с потерей дорогого дитя, внука, при помощи глубокого психологизма доведено до уровня трагедии человечества. В мыслях отца девочки, ее деда, родных возникает вопрос: «Почему?». В рассказе заключен ответ на вопрос: что такое жизнь? Это погоня за богатством или счастье в другом? Счастье – в продолжении рода, в детях, в возможности передать им самое сокровенное. Если человек осознал это, никогда не поздно обрести веру. При помощи приемов психологического анализа, символизации автору удается избежать дидактизма, публицистичности.

К весьма интересным находкам приводит стремление прозаиков найти «окно в иное» в каких-то необычных моментах и

ситуациях. Например, Гюл Мирхади в повести «Сон» («Төш», 2015) такой зазор к необъяснимому находит в сознании человека. Параллельно рассказываются две истории. Первая – это реальная история любви, которая завершается трагедией – самоубийством мужа от безысходности, алкоголизма под влиянием сложившихся обстоятельств. Вторая – создаваемая в сознании женщины история, которую она каждый день завершает счастливой концовкой. Так читателя подводят к выводу: каждый человек живет одиноко, в плену сожалений, с желанием исправить ошибки.

Первое течение постмодернизма: демифологизация тоталитарной идеологии. Первыми произведениями, в которых внимание фокусировалось на тоталитарной идеологии, ее влиянии на личность и общечеловеческие ценности, национальные традиции, и взамен «единственно правильного» монолога о жизни в оболочке единого текста предлагалось несколько различных, зачастую не соприкасающихся друг с другом текстов, стали произведения **З. Хакима (Зульфата Зуфаровича Хакимханова)** «Морковное поле» («Кишер басуы», 1995) и «Чего не увидишь в проточной воде» («Агымсуда ни булмас», 1995)¹. В них сформировалась сатирическая концепция демифологизации тоталитарного строя, которая объединяла советский и постсоветский периоды, на основе «диалога с хаосом». По нашему мнению, такие произведения стали первыми экспериментами в освоении постмодернистской парадигмы, и они опирались на опыт русской постмодернистской литературы.

При использовании термина «диалог с хаосом» для определения особенностей ряда произведений русских авторов 1980–1990-х гг. М. Липовецкий выделяет следующие признаки: актуализация карнавальной традиции – под определенным углом зрения; принцип тотальной амбивалентности становится той основой, на которой формируется миробраз хаоса, пронизы-

¹ Анализ данных произведений см.: *Заһидуллина Д.Ф.* Яңа дулкында (1980–2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык). – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 173–186.

вающий все уровни текста; поэтика радикально релятивизирует окаменевшие в культурных символах духовные абсолюты; опорное значение приобретает культурный архетип юродства¹. Есть и пятая особенность, выделенная автором, – ее мы затронем чуть позже. В текстах З. Хакима все четыре основных характерных признака выступают в доминантной роли.

В романе «Чего не увидишь в проточной воде»² («Агымсудани булмас») З. Хаким обличает пороки советского и постсоветского общества, выстраивая тотальный антимир, в котором нет ни единого «светлого пятна». Саркастическое отношение к такому обществу, ненависть к режиму, который породил его, автор выражает через описание безобразного внешнего вида героев, их характера, образа жизни, наивных, глупых диалогов, монологов (описание действительности), а также абсурдного сюжета о поисках сказочной золотой расчески. В этом мире все алогично и хаотично.

Рассуждения одного из персонажей произведения – Водяной – становятся тем началом, которое определяет способ художественного завершения сюжета: через этот образ происходит отсылка к мифу о Водяной и цитация тукаевской поэмы (карнавализация). В результате все описываемые события, детали подчиняются единой идее и приводят читателя к выводу о том, что люди за 70 лет советского режима деградировали, превратились в ничтожества, они отучены думать, отвечать за свои поступки, судьбу, отличать черное от белого и не способны навести какой-либо порядок в своей жизни. Они живут мечтой о прекрасной сказке, отрицая действительность, не желая измениться к лучшему и изменить мир: «Әй, кешеләр... Нишләп сез матурлыкны әкиятләрдән генә эзлисез? Нишләп сез көн саен очрап торган матурлыкны инкар итәсез? (...) Сез үзегез дәнъя-

¹ Липовецкий М. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – С. 175–176.

² Литературным вариантом названия романа на русском языке выступает «В тихом омуте черти водятся». Мы же перевели дословно, т. к. точный перевод больше соотносится с художественной концепцией текста.

ны төрле экиятләр белән бизэргә тырышасыз, ә үзегез экият кебек саф дөньягызны пычратып яшисез. Болай булса, кешеләрдә экиятнең үлүе дә ихтимал»¹ (Эй, люди, почему вы ищите красоту в сказках? Почему отрицаете ту красоту, с которой встречаетесь ежедневно? (...) Вы стараетесь улучшить мир сказками, сами же очерняете свою прекрасную, как сказка, жизнь. Если так пойдет дальше, и сказка может исчезнуть). Текст доводит до читателя мысль о том, о какой сказке ведет речь Водяная, указывая при помощи идеологических клише на концепцию коммунизма.

Не только главный герой Марданша, но и другие жители «деревни»: и участковый Миннебаев, и друг Марданши Гадельша, и доярка Халиса – все являются героями антимира; поведение, мысли, слова свидетельствуют о том, что их нельзя воспринимать как нормальных людей. Интертекстуальная игра с поэмой «Су анасы» Г. Тукая направлена на демифологизацию, на разрушение мифа о счастливой жизни в советской стране.

Текст обогащен самостоятельными текстами-вставками, среди которых значимы фрагменты о Мензелинской тюрьме (игра с мифологемой «Россия – тюрьма народов», в произведении автор выделяет значение тюрьмы-идеологии, утверждая в единой связке идеологию царской России, советской власти и постсоветской перестройки); история психиатрической больницы; история Нуретдина, проясняющая политику специального ограничения свободы простых людей; сказка учителя истории, попавшего в психиатрическую клинику, о стране пьяниц, в которой произошли чудовищные преобразования после смерти генсека; сатирическая история о корове старухи Гайникамал, интерпретирующая атмосферу перестроечного периода, когда народ «обрел» свободу, но не понимал, как ее использовать. Эти вставки выполняют роль «открытых окон», через которые видятся разные тексты и варианты прочтения произведения. Кроме того, отдельные детали, которыми обогащены эти

¹ *Хәким З. Агымсуда ни булмас: сатирик роман һәм повестъялар.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 103–104.

вставки, участвуют в создании различных сторон авторского антимира, для этого писатель параллельно использует символизацию и детализацию.

В повести «Морковное поле» («Кишер басуы») прозаик также воссоздает модель постсоветской татарской деревни-страны, используя для сатирической оценки фантастическое событие: летающая тарелка с пришельцами с другой планеты приземляется на морковное поле (карнавальная поэтика). По мере знакомства гостей с жизнью деревни хаотическая модель обретает вполне конкретные очертания в лице безнравственного, распущенного председателя колхоза Габдрахмана, вороватого участкового Хайруллина, пьяницы агронома Гаты, профессиональной воровки Марфуги, алкоголиков Садри и Заки, тюремщика и многоженца монтера Ибрая, проститутки Саяри и т. д. Автор в положительном амплуа создает образ Галии, которая верит в любовь и доброту, и бывшего зэка доверчивого Равиля, который родился с повышенным чувством справедливости и постоянно выражает свой протест против общественных «несправедливых» правил. Но и они несчастны и безвольны в этом абсурдном царстве пороков, что вызывает и жалость, и отторжение.

К концу повести становится ясно, что пришельцы по сравнению с землянами – честные, нравственно чистые существа, воплощают авторский идеал о хорошей жизни, констатируя недостижимость этой мечты, возникшей на волне суверенитета. Они покидают Землю, так и не сумев кого-либо взять с собой в гости на другую планету.

Таким образом, автор на художественном материале формирует концептуальный взгляд на общество периода надежд, связанных с перестройкой, которое продолжает оставаться в тисках советской идеологии. Ирония и сарказм, которыми наполнены диалоги, внутренние монологи; описания жизни страны в принципах амбивалентности; деконструкция языка советской идеологии позволили З. Хакиму выстроить такой масштабный антимир, что его тексты на фоне татарской литературы, традиционно лояльной к идеологии, преимущественно критикующей

государство при помощи эзопова языка, в 1990-х гг. прозвучали как «чужое слово». В данных произведениях создаваемый Хакимом антими́р полностью абсурден, поставлен с ног на голову, все герои – по сути, сумасшедшие люди.

Проанализировав подобные произведения в русской литературе, М. Липовецкий выявляет особый принцип проявления «смерти автора» в них: «...устанавливаются теснейшие соответствия между героем-юродивым и автором-творцом, в результате которых трагическое поражение героя оборачивается «смертью автора». Но сама «смерть автора» равнозначна обретению той точки зрения, которая позволяет найти прочную почву внутри зыбкого хаоса и, следовательно, обеспечивает плодотворность диалога с хаосом»¹. На примере двух повестей, написанных в данном русле («Два дурака» («Ике жүләр», 2014) Р. Батуллы и «Странный рекрут» («Сәер никрут», 2015) З. Хакима), можно констатировать сохранение этих тенденций и проявление в татарской прозе той модификации «смерти автора», о которой пишет М. Липовецкий.

Повесть «Два дурака» («Ике жүләр», 2014) **Р. Батуллы (Роберта Мухлисовича Батуллина)** написана языком легенд, сказок. Описывается прекрасная картина деревенских будней Сарташа, в центре истории – Сиразетдин, воссозданный в амплуа сказочных героев: он любит читать книги, наивный, сильный (батыр Сабантуев), настоящий герой, сумевший спасти других от смерти, хозяйственник, умеющий «добыть» коробку для узика или автобус. Его история – национально мотивированный и идеализированный романтический рассказ, который ассоциируется с произведениями советской литературы, особенно – деревенской прозы.

В деревне есть настоящий юродивый – Габдулла (Дурак Габдуш), и такое же прозвище у главного персонажа, в котором уживаются столь противоречивые качества. Представляя своего героя, автор пишет: «Авылның икенче жүләре Сирайның үзе

¹ Липовецкий М. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – С. 176.

булып. Ни өчен аны «Жүләр Сирай» дип атаганнардыр, беркем дә белми»¹ (Вторым сумасшедшим в деревне является Сирай. Почему его называли «Дурак Сирай», никто не знает). Далее, продолжая рассказ о нем, автор выделяет те особенности, которые отличают его от односельчан. Когда вся деревня строит новые дома, покупает машины, он, имея на это все возможности, живет с матерью в старом доме («Жүләр Сирайның да шәп йорт салып керергә көченнән килә иде, ләкин аның хәттин ашканнарга исе китмәде, ул аларның алагам олы йортларына да, “Волга”, “девятка” кебек машиналарга утырганнарына да кызыгып бакмады. Ул хәтта Сабан туйларында батыр калып, матай, суыткыч, тәкә, келәм-палас отса да, өс-башын да жүнлөп карамады, ни эләксә, шуны киеп эшкә китә, бәйрәм көннәргә генә чиста күлмәк-ыштан киеп чыга») (Дурак Сирай был способен построить хороший дом, но он не завидовал ни огромным домам, ни машинам «Волга» или «девятка»). Хотя побеждал на Сабантуях и награждался мотоциклами, холодильниками, баранами, коврами, он не уделял внимания своей одежде, надевал на работу что попало, и только в праздничные дни надевал чистую одежду).

Автор выделяет еще несколько качеств. Когда осенними и зимними вечерами все смотрят телевизор – он читает книги; имея хорошую коллекцию оружия, он не убивает диких животных; когда все пьют и веселятся, он находит радость в книгах.

Рассказывая историю его любви к жене своего старшего брата, историю спасения им юродивого Габдуллы ценой своей жизни во время весеннего половодья, автор акцентирует внимание на таких его качествах, как наивность, готовность прийти на помощь человеку несмотря на грозящую себе опасность (которые стали редкостью в нашей действительности). Вокруг этой концепции возникает экзистенциальное содержание, которое создается средствами сатиры, и подчеркивается, что в современной жизни положительное оценивается как негативное, умный – как

¹ Батулла. Ике жүләр // Казан утлары. – 2014. – № 4. – Б. 74.

дурак, ложь представляется как истина в последней инстанции. Модель-перевертыш становится картиной современного общества. И в этой картине функция гармонизации хаоса передается человеку, непохожему на других и которого все считают юродивым! Его смерть, а также и смерть юродивого Габдуллы, указывает на невозможность привести социальный хаос в порядок: он обступил татарское общество со всех сторон.

Важной является в смысловой конструкции повести ее концовка: на слова односельчан о том, почему же Сиразетдин бросился в половодье спасать юродивого, его мать отвечает: «Ул башкача эшли алмый иде!»¹ (Он не мог поступить по-другому!). Здесь также налицо диалог с советской литературой. Так повесть превращается в сказку, кыйссу о последнем герое деревни, живущем духовными запросами, а его смерть – в оплакивание уходящих ценностей.

Повесть З. Хакима «Странный рекрут» («Сәер никрут», 2014) созвучна с повестью Батуллы: она рассказывает абсурдную историю молодого парня Булата Хасанова, который хотел служить в армии из любви к родине, и это стремление воспринималось сумасшествием и работниками военкомата, и прокуратурой, и врачами, депутатами, и новобранцами, которые не смогли «откосить» от армии. В 12-ти главах повести рассказывается о приключениях Булата, с которыми он сталкивается на пути к реализации своей мечты, даже попадает в психиатрическую клинику как душевнобольной, у него, по словам психиатра, «есть отклонения в виде излишнего патриотизма».

Его приключения напоминают современные кинофильмы о мафии, преступлениях. Коллаж пространства современного общества с идеальным героем из прошлого становится источником полифонизма и настроений антитоталитаризма.

В конце концов, Булату удастся осуществить свою мечту, и за это он сразу же получает от своих сослуживцев прозвище «Дурак».

¹ Батулла. Ике жүләр // Казан утлары. – 2014. – № 4. – Б. 88.

Эта ситуация в гиперболизированном виде показывает страну, которая находится в болоте лжи, обмана, взяточничества, двуличия, где любовь к родине воспринимается как неадекватность. История Булата позволяет воссоздать историю страны, которая преломляется в экзистенциальном сознании, где произошла смена истинных ценностей – ложными, а для общества важна только материальная составляющая, при нивелировании духовных ценностей и человеческих качеств.

За период с конца XX века был написан ряд интересных, тематически разнообразных произведений, продолжающих диалог с хаосом внешнего мира с целью демифологизации тоталитарного прошлого. Например, роман З. Хакима «Легионер» (2004–2009) – один из них. В тексте рассказывается история татарской деревни Кызыльяр (красный берег, красивый берег) в годы советской власти. В этой истории вспоминается и голод, и войны, и разбазаривание земель – все во имя коммунизма, но, в отличие от первых повестей, в романе акцентировано философское начало, автор удачно использует приемы психологического анализа, принципы антиутопии (хотя черты антиутопии явственно проявляются и в первых сатирических повестях З. Хакима, особенно в повести «Кишер басуы»).

Основная сюжетная линия связана с Великой Отечественной войной: после объявления о нападении фашистской Германии деревенские парни уходят на фронт, среди них – Сает, его брат Яббар и сосед Ансар, двое последних, ровесники, ухаживают за одной девушкой. Но сердце красавицы Фатимы принадлежит Яббару.

И Ансар, и Сает вернулись героями еще до окончания войны. От Яббара долгое время не было никаких известий. Его история и стала основой романа.

З. Хаким впервые в татарской литературе на первый план выносит тему легионеров – людей, попавших в плен, вступивших в легион Идел-Урал, воевавших в рядах белорусских партизан, после войны прошедших фильтрационные лагеря,

адские муки заключения «за измену родине», детально описывая их жизнь после возвращения в отчий дом. Роман обогащен фактическими материалами из истории создания легионов, некоторой информацией, касающейся отношения к легионерам в Советском Союзе. В таком контексте воспоминания Яббара выступают иллюстрацией к этим материалам.

Мерой общей оценки выступают слова «любовь» и «предательство», которые становятся философскими лейтмотивами романа. Они экстраполируются к судьбе каждого персонажа. Главную особенность советской идеологии писатель объясняет через эти понятия, указывая, что их «поменяли местами».

По сюжету, легионер Яббар после возвращения из заключения становится изгоем в родной деревне, даже старший брат Саэт называет его «предателем». Семья также подвергается психологическим гонениям. Прозаик эмоционально и очень глубоко лично описывает переживания человека, который кровью защищал свою родину из-за любви к ней, и эта же родина выставила его предателем. История взаимоотношений государства и человека поражает жестокостью, бессмысленностью, в ней действующие персонажи выступают как марионетки в абсурдном царстве. Страна уничтожает тех, кто любит и способен защищать ее!

Амбивалентность проявляется в описании деревенских жителей: Ансара, Нагима, Халиуллы, Закии, Насимы и др. С одной стороны, они – отзывчивые, милосердные, добрые, в то же время – невероятно жестокие носители «стадной» психологии (результат воздействия советской идеологии). Каждая сцена, каждое событие нацелено на показ результатов тотальной идеологической обработки населения, простых людей.

Параллельно с этой линией возникает история строительства Куйбышевского водохранилища: затопление лугов, деревень, могил предков. Эта параллель позволяет довести сюжетную линию до абсурдной точки. Единственным человеком, вставшим на защиту кладбища в своей деревне и за это судом вновь отправленный на пять лет в тюрьму, стал Яббар.

Ни секретарь райкома Ансар, к которому обращался Яббар с просьбой организовать перезахоронение могил предков и из-за этого обращения попал за решетку, ни жители деревни не смогли защитить родную землю.

На этом материале явственно возникают постколониальные мотивы. Они проявляются и в ситуациях, и в монологах и диалогах. Даже Саэт, один из самых преданных советской идеологии персонажей, ее проводник, вынужден констатировать: «Без Туган ил дибез, э үзебезнең Туган жиребезне саклый алмыйбыз. Каһарманнарыбызны да, саглыкжаннарыбызны да үзебез билгеләмибез, тегендәгеләргә карап хәл итәбез, алар бизмәнәндә үлчәп бәялибез. Без Ватан өчен сугыштык, әмма без үз Ватаныбызның хужалары түгел. Безне дә, Ватаныбызны да кемнәрдер үз мәнфәгатьләре өчен файдаланалар. Без зур, бөек төшенчәләр белән сату-алу итәбез, э бер-беребезнең кадере белмибез. Туган ил, Туган жир дибез... Ә без аны саклай алабызмы? Күпме корбан биреп тә туган якны яклай алмыйбыз, хәлебездән килми»¹ («Мы говорим Родина, но не можем защитить родную землю. Своих героев и предателей тоже не мы называем. Мы сражались за Родину, но мы не хозяева здесь. Кто-то использует всех в своих интересах. Мы апеллируем к великим понятиям, а цену друг другу не знаем. Мы говорим: Родная страна, Родная земля... А можем ли мы ее защитить? Отдав столько жертв, мы не в силах защищать родную землю»).

В результате строительства Куйбышевской ГЭС вода «проглотила» старую деревню, была построена новая, автор же представляет это событие как трагедию, как потерю памяти, истории, дорогих сердцу ценностей. «Потеря» земли экстраполируется на потерю родины, на потерю национальной идентичности. Вместе со старой деревней таинственным образом исчезает и Яббар – защитник и хранитель, и вместе с ним исчезает

¹ Хәким З. Легионер: роман, повестьлар, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – Б. 130.

и надежда на преодоление хаоса¹. Но роман не заканчивается на этой трагической ноте: через 50 лет, в 2005 году в этих местах проходит экскурсия, и экскурсовод рассказывает историю Яббара. Когда речь заходит об исчезновении Яббара, молодой парень, внук Яббара Мунавир, скажет: «Ул Яббар атлы Кеше батмаган. Агып та китмэгән. Ул бүгенге көнгә кадәр туыш үскән авылын, әнкәсенең каберен, уйнап үскән болын-кырларын эзләп йөри. Кешеләр үз куллары белән ясаган диңгездә – вәхшилек, битарафлык диңгезендә – ерак бабалары күмелгән зиратны мәңгә эзләп йөзеп йөриячәк ул»² (Этот человек по имени Яббар не утонул. Он до сих пор ищет свою деревню, могилу матери, поля и леса, где рос. В сотворенном человеческими руками море – в море зла, равнодушия – он вечно будет искать кладбище, где похоронены его далекие предки). С одной стороны, подобная концовка указывает на то, что доброе имя Яббара в народной памяти восстановлено. Его сын по любви женился на дочке Фатимы и Ансара, у них родился ребенок – внук Яббара – Мунавир. С другой стороны, в словах Мунавира заключена страшная правда: вернуть или исправить содеянное невозможно – поэтому и душа Яббара будет вечно страдать и никогда не успокоится.

Таким образом, авторская стратегия в романе остается в ведущей роли, но «диалог с хаосом» не приводит картину мира к гармонии. «Постмодернистская метка» проявляется в открытости текста, множественности, многополярности изображенной действительности, в синтезе художественно-психологических, фантастических, фактологических, абсурдных начал.

В отличие от романа З. Хакима, в котором прозаик обращается к историческому материалу, **М. Кабиров (Марат Рафилович Кабиров)** в романе «Единственная и неповторимая»

¹ Роман детально проанализирован. См.: Юзмухаметова Л. Новые явления в татарской прозе рубежа XX–XXI веков: постмодернизм. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2016. – С. 77–85.

² Хәким З. Легионер: роман, повестьлар, хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – Б. 144.

(«Бердэнбер һәм кабатланмас», 2004–2005) воссоздает модель диалога с хаосом на фантастическом фундаменте, «подключая» такие любимые атрибуты постмодернизма, как сверхъестественные явления (мистика, оккультизм), описание сознательных и подсознательных процессов. «Смерть автора» изначально эксплицитно заявлена: автором-повествователем выступает мужчина по имени Искандер¹, который взял на себя ответственность покарать людей за совершенные ошибки. При этом он становится преступником, и происходит не восстановление нарушенной гармонии, а хаос начинает управлять человеком, полностью получив контроль над ним. В финале романа происходит и «текстовая» смерть писателя Искандера. Схема «ошибка – наказание» настигает и его: за свою ошибку – стремление восстановить Добро, занять место судьи и карателя, которое не принадлежит человеку вообще, он расплачивается своей жизнью. Здесь, в интертекстуальных связях, мерцает и мотив «писатель-пророк», «писатель-создатель», который активно использовался в средневековой татарской литературе.

Сюжет романа повествует о трагической судьбе женщины, оставленной детьми на произвол судьбы, свято верующей в их возвращение и борющейся за выздоровление младшего сына от алкогольной зависимости. Дети Фатимы покидали отчий дом по разным причинам: старший – Халиль в поисках счастья уехал в Нью-Йорк, Хамит женился на русской девушке, Малик уехал на заработки в Сибирь, попал в тюрьму за совершенное им убийство, принял православие, стал церковнослужителем.

С матерью начинают происходить непонятные вещи: Фатима получает письмо от «человека в черной куртке», в котором

¹ Во всех произведениях М. Кабирова, в которых применяется «смерть автора» (в романах, повестях, рассказах), главного героя и повествователя зовут Искандером. Имя имеет интертекстуальные корни: так звали и автобиографического героя-повествователя А. Кутуя, имя в том же статусе использовалось поэтом Хасаном Туфаном. На этом фоне герой – писатель или поэт Искандер воспринимается в амплу «обобщенного», типического автора в татарской литературе.

сообщается, что ее сын выиграл 100 тысяч в лотерее, и для получения денег необходимо поехать в определенное место. Письма с таким же содержанием получают все братья. Так семья оказывается на необитаемом острове, где внуки влюбляются друг в друга, а сами дети проходят через жестокие испытания, которые заканчиваются гибелью главных героев. Материнское сердце чувствует беду, Фатима пытается их спасти. Появляется мотив о силе материнской любви, которая способна преодолеть хаос расплаты.

В сюжетной линии заметен диалог с современными кинофильмами: встреча в Нью-Йорке, или поездка на остров, приключения героев, даже мотив с кошкой Фатимы напоминают фрагменты известных историй. Язык массовой культуры естественным образом синтезируется с философским комментаторством, источником которого становятся размышления персонажей, религиозные идеи и концепции. Авторские высказывания подменяются цитатной игрой, в которой двумя противоположными крайностями выступают также «будни – высшее предназначение человека», «общественные порядки – народная этика», «эротика – божественное». С одной стороны, такая форма повествования ассоциируется с постмодернистскими произведениями русской и зарубежной литературы. С другой, в ней налицо повышенное внимание к национальным проблемам. Например, в основной оппозиции силой, противоположной любви-доброту, выступает страх, который заставляет людей делать ошибки, оставлять близких, отказываться от своей национальной и религиозной идентичности.

Сложная философия романа раскрывает амбивалентность самого мироздания: Добро и Зло, Ангел и Дьявол, Любовь и Страх, Жизнь и Смерть так переплетены между собой, что становится невозможным провести грань между этими понятиями. Вместе с тем, звучит мысль о том, что человек может спасти себя сам, сохранив изначально заложенные в нем Добро, Любовь, способность к милосердию, и эти ценности имеют место в национальных представлениях и философии.

Таким образом, наблюдается трансформация авторской стратегии, постепенный отказ от авторского повествования и формирование идеального героя классической литературы – «экзистенциального героя, которого автор наделяет своим мировосприятием»¹. В такой структуре остается место для иронического, сатирического авторского сознания, которое в какой-то мере скрепляет сюжет и выворачивает наизнанку модель изображенной национальной действительности. Но помимо текста, возникающего при помощи сюжета, открытая композиция указывает на наличие других текстов, которые воссоздают совершенно другие, напрямую не связанные с первым текстом, смыслы.

Героями подобных текстов становятся необычные люди (сошедшие со страниц классической литературы), поэтому они воспринимаются как отчужденные или юродивые, которые открывают путь к нарушению всех правил: как реальных, так и художественных. Но они несут с собой трансцендентальный смысл, становятся симулякрами (единственно нормальными людьми в сумасшедшем мире), вызывая ассоциации со сказочными, мифологическими или «соцреалистическими» героями, рожденными в других условиях, в другой эпохе. Подобные герои предоставляют возможность организовать игру, эпатаж, акцентируя театральность, искусственность ситуаций, тем самым пальма первенства в создании новых текстов передается не писателю, а читателю.

Второе течение постмодернизма: хаос «внутри». Ко второму течению татарского постмодернизма мы относим произведения, в которых описывается «хаос внутри человека». В подобных текстах человек, его мысли и чувства, переживания беспорядочны, он сам находится в пограничном состоянии, в котором смешиваются сон и явь, реальность и ирреальность, раскрываются процессы, протекающие в сферах сознательного и бессознательного. Такой тип повествования позволяет

¹ Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 253.

воссоздать рефлексирующую модель современной хаотичной жизни, в которой человек погружается в хаос – «пускает хаос внутрь». Особый способ письма: «поток сознания», психоанализ, внутренние бесструктурные монологи, описание фобий и т. д. – позволяет в подобных текстах, «авторами» которых выступают персонажи, находящиеся в пограничном состоянии, решать вопрос со «смертью автора».

По нашему мнению, первыми произведениями, заложившими фундамент данной парадигмы, стали повесть «Страх» («Курку», 1992) и роман «Грех» («Гөнаһ», 1996) З. Хакима¹, в заглавия которых вынесены структурообразующие фобии.

События в повести «Страх» изображаются как порождение больного сознания музыканта Ильдара, в котором сталкиваются философия страха, проповедуемая Арнольдом (темная сторона человеческого «я»), рассуждения которого соответствуют ницшеанской идее сверхчеловека, и позиция самого Ильдара, опровергающая эту идею и утверждающая ценность свободы. Финал повести не проясняет вопрос о том, происходили ли в действительности описанные события: любовь к Айгуль, противостояние Арнольду. Наоборот, эпилог указывает на психическую болезнь (шизофрению) Ильдара, причиной которой называется страх.

Сюжет основывается на любовном треугольнике: бывший парень возлюбленной Ильдара (ее зовут Айгуль) Арнольд сильно забирает ее жить к себе. Взаимоотношения между Ильдаром и Арнольдом ассоциируются с традиционным для татарской литературы мотивом сумасшествия от любви, в котором Айгуль представляется идеалом. Встреча с Арнольдом становится причиной возникновения хаоса в сознании главного персонажа.

Вместе с тем, детально описываемые как противоположные друг другу характеры, Ильдар и Арнольд предстают перед читателем в амплу условных парных героев (слабый – сильный,

¹ Анализ данных произведений см.: *Заһидуллина Д.Ф.* Яңа дулкында (1980–2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык). – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 173–186.

властитель – раб), при помощи амбивалентности достигается столкновение и «разговор» различных точек зрения. В данном столкновении раскрывается основной механизм подчинения, который является фундаментом тоталитарных систем. Слова Арнольда «Курку һәр кешедә яши. Курку – бөөк хис, бөөк көч. Курку булганга күрә генә тормыш дип аталган ыгы-зыгы бар бу дөнъяда»¹ (Страх живет в каждом. Страх – великое чувство, великая сила. Только благодаря страху есть вся эта суета, называемая жизнью) констатируют, что любая идеология подчинения основывается на эгоизме, страхе человека. В монологах Арнольда затрагиваются темы тюрьмы, государства, войн, которые вспыхивают благодаря данному чувству. В мыслях Ильдара также указывается на общественную роль страха: «Тоталитаризм дип аталган күренешне шул дини конформизм нәтижәсе дип карарга кирәк түгел микән... Һәммәбезне бер үк нәрсәгә табындыру мөмкин түгел. Ышану, инану үзәктән, эчке дөнъядан чыгарга тиештер. Һәммәбезне бер үк нәрсәгә буйсындыру әсирлеккә дучар итү белән бер булыр иде»² (Может быть, и тоталитаризм следует рассматривать как результат религиозного конформизма... Невозможно всех нас подчинить одному и тому же. Вера, наверное, должна идти изнутри, из внутреннего мира. Подчинить всех одному и тому же было бы равносильно рабству). В этих словах заключена концептуальная основа текста.

Таким образом, повесть через описание болезненного состояния, «внутреннего» хаоса живущего в страхе человека рассказывает о хаосе в обществе, который в какой-то мере рассматривается как результат первого, превращая частную историю в историю «модальной шизофрении» тоталитаризма.

Роман З. Хакима «Грех» практически держится на тех же основных художественных приемах. Его главный герой Фаиз находится в пограничном состоянии из-за ошибки, греха, который он совершил под влиянием своего более сильного как

¹ Хәким З. Курку // З. Хәким. Агымсуда ни булмас: сатирик роман һәм повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 184.

² Там же. – С. 226.

психологически, так и физически друга Забира, с которым он некогда воспитывался в детском доме. Парни грабят ювелирный магазин, затем в попытке замаять следы убегают в лес, где, по мнению Фаиза, из-за него в болоте погибает его друг. В течение 12 лет Фаиз живет с душераздирающим чувством вины перед другом, превращается в невротика. Шизоанализ в тексте – это внутренние монологи Фаиза, его сны, а также заключения, расшифровки его поведения психиатром, цитация концепции австрийского психоаналитика Зигмунда Фрейда.

Через 12 лет выясняется, что Забир остался в живых, украденное золото было фальшивым, а директор ювелирного магазина сам и организовал похищение поддельных драгоценностей. Эта коллизия превращается в модель управления людьми в тоталитаризме: обман, превращение в преступника, пробуждение чувства вины.

Через болезнь Фаиз переживает очищение, и эта линия принимает форму «зависти-ошибки / греха-расплаты» и повторяется в судьбах многих персонажей (Талгат, Фарит – Рамзия – Камиль, Салим – Ренат), прочитывается так: каждый человек совершает ошибки, грехи, но не все переживают муки совести. «Имеющие совесть» представляются «честными и чистыми» людьми, сумевшими пережить падение и подняться, но – с неизбежными потерями в психической сфере.

Этот механизм также переносится на государственное устройство, на порядки в армии и тюрьме. На примере дедовщины, взаимоотношений между Стекловым и Зосимовым подчеркивается мысль о том, что человек, не переживающий за совершенный им грех, со временем превращается в преступника. То же самое умозаключение напрашивается в отношении тоталитарного советского государства и его отдельных элементов.

«Грех» производит впечатление синтеза двух абсолютно самостоятельных произведений. Но как первый романский текст подобного плана, он дал старт другим произведениям, ориентированным на создание сложных в смысловом отношении художественных целостностей, глубоко анализирующих

в психологическом и философском планах человеческую сущность, психику, механизмы тоталитарных режимов, реконструировать и обобщая до абсурдных моделей.

Одно из них – повесть М. Кабировова «Бесконечный гроб» («Чиксез табут», 2008), построенный на символизации. Произведение написано как поток сознания «проснувшегося» в гробу художника Азамата, который находится на грани реальности и ирреального, сна и яви. Хотя оно и начинается с предложения: «Ул уянып китте»¹ (Вдруг он проснулся), читатель не понимает, сном или явью выступает происходящее. Текст хаотичен и фрагментарен, вместе с тем, в потоке нелинейных воспоминаний всплывает история жизни главного героя: из-за нищеты жена прогоняет его из дома, но после развода он становится востребованным и высокооплачиваемым художником.

Главным в тексте является обобщенная оценка действительности, модель которой представляется в качестве гроба. Ограничение свободы, ограничение пространства связывается со стремлением людей только к материальным благам, которое стало единственным мерилем в обществе. Эта мысль заложена в символической картине посещения Азаматом города-призрака, и строительства дома из бумажных денег, драгоценностей. Подобные вставки подчеркивают условный характер изображенного. История может быть прочитана (особенно в связке со вторым посещением города Азаматом после гибели от пули) как исчезновение человеческого в человеке из-за выхода на первый план материального начала. Стремление к богатству – это гроб, пути, которые ограничивают человеческую свободу и извне, и изнутри.

В тексте просматриваются и другие истории. Например, об одиночестве человека вообще. Основой этой истории становится картина Азамата под названием «Человек-невидимка», в которой нарисован красивый дом, меняющийся в зависимости от ракурса. Один из вариантов указывает на то, что дом –

¹ *Кабиров М.Р.* Чиксез табут // М.Р. Кабиров. Сагындым, кайт инде...: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – Б. 158.

произведение искусства, которое хочет предупредить, спасти, оградить человека от потери человеческой сущности.

Или еще одна история – встреча двоих англичан в купе поезда, их разговоры, монологи и выяснение того факта, что эти двое знакомы, имеют общую дочь и являются друг другу мужем и женой. Эта абсурдная история подчеркивает, что люди перестали слышать, понимать, дорожить друг другом: они разобщены, каждый закрыл себя в «бесконечный гроб».

Так образ гроба, презентованный в сильной позиции – названии повести, получает символическое значение: это бытие человека, где его безнравственность, низменные качества оказались той «границей», «досками» гроба, которые он не в силах преодолеть или разрушить. Запертый в «безграничный гроб» бытия, человек не в силах «открыть» его и даже не может прекратить свое существование.

Повесть М. Кабирова «Он» («Ул», 2006) построена на мотиве двойничества. Главный герой – находящийся на грани сна и яви, или в состоянии опьянения, молодой писатель ощущает присутствие рядом своего двойника, который бросает ему вызов, постепенно занимая его место. В финале двойник представляется привидением, и текст, таким образом, констатирует, что в погоне за карьерой, признанием, успехом человек теряет себя, отказывается от своей мечты, его место занимает сущность без души – двойник. Основной разговор с читателем касается духовной трагедии, когда ошибки приводят человека к потере своего «я».

О том, что человек живет с ложными, придуманными представлениями, рассказывается в повести М. Кабирова «Улыбка» («Елмаю», 2008). Этот тяжелый, сотканный из потоков сознания и бессознательного, ощущений, переживаний, сохранившихся в памяти и всплывающих в больном воображении текст – письмо-покаяние женщины, сошедшей с ума после того, как она узнала правду о своем покойном муже. Автором текста выступает женщина без имени, находящаяся в пограничном состоянии.

История женщины состоит из трех этапов: любви, предательства, осознания своего заблуждения. Она очень хочет стать матерью. Ее муж Хайдар, зная это, просит врачей сообщить ей, что вина в отсутствии детей – в нем. Эта ложь стала началом конца их отношений, женщина изменяет мужу, любовник оказывается бессовестным лгуном, муж умирает от сердечного приступа. Открывшаяся правда о том, что это она не может рожать детей, а муж искренне любил и во имя любви пошел на обман, приводит женщину в психиатрическую клинику.

В тексте имеются открытые мотивы, которые могут прочитываться как самостоятельные истории. Среди них – история истинной или физической любви; история жизни без любви (история семейных отношений любовника женщины); легенда о девушке, влюбившейся в красивую статую с пустыми глазами и в стремлении ее оживить превратившейся в статую, история сына Халиды-апы, женившегося на бывшей проститутке, легенда, рассказанная Халидой-апа о судьбе некрасивой дочери главы племени, на которой женился молодой человек, оценив ее истинные достоинства. Кроме того, некоторые образы-знаки становятся историями, например, улыбка. Однако среди множества мерцающих идей выделяется одна, касающаяся философии человека: человек – творец, он может превратить зло в добро и наоборот.

Повествовательная ткань текста причудливым образом соединяет воедино и психологические, и психоаналитические эмоциональные откровения, описания природы, эротические картины, просторечные диалоги, легенды. Синтез высокого и низкого в повествовании, умелое использование чужого слова становится постмодернистской меткой, из всего этого автор выводит свою философию, которая становится одним из множества текстов.

Похожий полифонический текст представлен в повести З. Хакима «Страдание» («Газап», 2016), которая описывает историю сумасшествия Рашата – правдолюба и борца за справедливость. Она выглядит как история, рассказанная писателю

самим Рашатом. Постмодернистская игра возникает вокруг еще одной ситуации, связанной с сумасшедшим домом: жена за деньги помещает Туктара в психиатрическую клинику, ей помогает главный врач – друг Рашата. Узнав об этом, Рашат начинает искать возможности восстановить справедливость, но это приводит к тому, что Туктара убивают, а сам он превращается в психически больного алкоголика.

Еще один текст – о состоянии современного общества, который также представляет собой модель-перевертыш: общественное устройство полностью подчинено власти денег, предательство – друга, любимого, жены, мужа, близких родственников – стало нормой, умные живут в сумасшедших домах, а сумасшедшие их «лечат» и т.д. Поиск справедливости в подобном обществе приводит к еще большим катастрофам. Таким образом, название повести указывает не только на душевные муки главного героя, осознавшего сущность общественного устройства, но и на состояние современного общества вообще.

Таким образом, главной повествовательной формой второго течения постмодернизма становится поток сознания и бессознательного, который строится по принципу свободных ассоциаций, фрагментарности, и создает ощущение непосредственной передачи психической жизни человека. Имитация человеческих чувств и переживаний, неосознанных стремлений и желаний, в которых отражается не только индивидуальность отдельно взятой личности, но и сущность идеологических концепций и механизмов управления человеком, – вот объект изображения татарских прозаиков. Иррациональный поток жизни и драматическая или трагическая отчужденность человека от этого потока, показ нестабильности, неустойчивости бытия через синтез различных способов письма позволяет вывести философские умозаключения. Так происходит интеграция психологизма, психоаналитики, шизоанализа и философской образности. В данном течении демифологическое мышление позволяет создать глобальную модель действительности, психологизм же – человеческой сущности.

Условно-национальное течение постмодернизма апеллирует к национальному мифу или истории, представлениям, менталитету в поисках путей обретения гармонии в национальном сообществе, параллельно создавая новый миф. Представляя события жизни татарского народа в национальных особенностях и обнаруживая в жизненных ситуациях героев вненациональные моменты, такие произведения позволяют вести речь о судьбе, прошлом и будущем отдельно взятого этноса и человечества вообще.

Угроза потери национальных особенностей выходит на первый план в сатирической повести З. Хакима «Повествование о баяне» («Баян турында баян», 2001–2007). Баян и лошадь как символы национальной ментальности формируют философский пласт повести, наряду с сатирическим описанием постсоветской действительности они оставляют надежду на возможность возрождения утраченных национальных ценностей и традиций.

Повесть «День рождения Акбабая» («Акбабайның туган көне», 2004) М. Кабировва – своего рода история жизни татарской деревни (читай: страны), забывшей свои традиции и корни. Сложноорганизованное произведение, социально-философская антиутопия, она состоит из 21 главы и пролога, в каждой из которых презентуется одно новое событие, не всегда в причинно-следственной связи с предыдущим. Кроме того, вставки символического характера заставляют искать новые смыслы и мотивы.

Например, вводная часть начинается с «вставки», в которой описывается берег реки и одинокий старик, будто потерявший что-то. Внезапно описание реки накладывается на историю эпохи, и уже течение времени представляется как река, текущая на глазах у человека. Пролог указывает на возможность прочтения текста как воспоминаний этого старика – главного героя Гарданшакира – об исторических событиях XX века, свидетелем которых он стал. Знаковой фигурой в его воспоминаниях всплывает имя Акбабая, который приходил на помощь людям в самые критические моменты. Вернувшись после десятилетне-

го отсутствия в деревню, Гарданшакир узнает, что односельчане не помнят о главном празднике – дне рождения Акбабая. В целом текст превращается в произведение об истреблении исторической памяти народа, нации, страны.

В нем на примере деревни Хасанбай подробно описывается история XX века: война 1914 года, революции 1917 года, голод, коллективизация, Великая Отечественная война, послевоенные тяжелые годы и т. д. В этой истории соединились судьба татарского народа, судьба России и человечества. Но эти истории написаны разными языками.

Хроника деревни, рассказанная символическим языком, становится историей татарского народа. Нелинейно, повторяясь и временами эмоционально оцениваясь, всплывают ее фрагменты в памяти Гарданшакира, других персонажей. Когда-то богач по имени Хасан построил в деревне школу, мечеть, мельницу, мастерские, новые дома и торговую сеть. После революции эта жизнь была разрушена на корню, сам бай был приговорен к расстрелу, но исчез. В сказочном стиле описываются события Первой мировой войны, революции и Гражданской войны, голода, при этом не раз используется слово «ад». Село пережило все страдания и муки, выпавшие на его долю: братоубийственная гражданская война, голод, доводивший людей до каннибализма. Натуралистическое описание убийства Хадии-абыстай становится кульминационным моментом в этой истории человеческих страданий.

В самые тяжелые дни голода односельчанам помогает неизвестный старик с белой бородой, который в мечети периодически раздаёт им зерно, лечит больных. Жители деревни принимают его за пророка, в их душах крепнет вера, они начинают праздновать день, когда Акбабай впервые появился в деревне, как его день рождения. Так возникает еще одна тема – история сохранения нации. В образе Акбабая начинает угадываться сила, которая помогла выстоять татарскому народу, представляя собой и нравственные законы, и духовные традиции, и совесть, и память!

Параллельно с символическим текстом появляется условный текст, который складывается из самостоятельных событий. Первое из них – мистическая история попыток Комиссара разрушить мечеть (Хайят мөчете – мечеть жизни), которая все же выстояла: так мечеть превращается в символ веры. Второе – встреча Юлбашчы (Вождя) с Акбабаем, во время которой старик указал ему два пути дальнейшего развития государства: «с хлебом» или «с саблями», из них Вождь выбирает кровавую саблю (которая выступает символом советской власти), и кровью наполняется вся страна. Третье – тема культа личности, и на этом материале, продолжая рассказ об аресте Акбабая, указывается на то, что этот белобородый и был Хасан баем.

Как бы заполняя пробел в историческом тексте, представляется история Гаделзяна (прямой перевод имени Гаделжан – Совестьливая душа), который вынужден был отдать не только свои материальные богатства, но и духовные ценности (речь идет о смене идеологии). Здесь явственно проступают и постколониальные мотивы, идеи, размышления. «Һәм Гаделжан, моның ничек болай булуын үзе дә аңламастан, күңелендәге бөтен уй-фикерләрен, хис-тойгыларын, чынлап та, өстәлгә тезә башлады: курку, өмет, сабырлык, мэхәббәт, диндарлык, ышаныч, шик, зар... Ниләр генә юк икән кеше күңелендә. Өстәлгә бер-бер артлы килеп яткан байлыкны Кызыл Хаким үзенә генә билгеле бер тәртип белән төркемнәргә бүлүргә тотынды, кулы уйнап кына тора, күрәсен, бу эштә шактый тәжрибәле иде ул. Берездан Гаделжанның күңелендә бер байлык та калмады, ул, сәер битарафлык белән, тере мәет сыман, басып тора иде.

– Юлбашчыга табыну, коммунистлар партиясенә бирелгәнлек, социалистик ватанга тугрылык, капитализмга нәфрәт, хезмәт сөючәнлек, буйсынучанлык, – дип санап китте Кызыл Хаким, үзенә кызыл папкасыннан рухи байлыктар алып, һәм аларны Гаделжанга тоттырды. – Менә шушыларның барысын да күңеленә салып куй! Һәм күз карасыдай сакла. Әгәр берәрсен генә югалтсаң да, без сине Җиде кат жир астыннан эзләп табачакбыз.

Гаделжан бик кадерләп аларны күңеленең иң түренә салып куйды. Кызыл Хаким өстәлгә карады. Бик зур байлыгы юк иде бахырның. Шулай да аның диндарлыгын, милли хисләрен, ирек сөюен, белемгә омтылышын, горуурлыгын алып, үз папкасына салып куйды:

– Болары – капитализм калдыгы – конфискациягә, – дип аңлатты ул»¹. (Гаделзян, сам не понимая, начал выставлять на стол все мысли, чувства-переживания: страхи, надежду, терпение, любовь, религиозность, веру, сомнения, ропот... Чего только нет на душе у человека. Все это богатство Красный Руководитель начал классифицировать, видимо, он был очень опытен в таких вопросах. Через некоторое время в душе у Гаделзяна ничего не осталось, он стоял равнодушный, как живой мертвец.

– Поклонение вождю, преданность коммунистической партии и социалистической стране, ненависть к капитализму, трудолюбие, подчинение, – сказал Красный Руководитель и, взяв их из своей красной папки, протянул Гаделзяну. – Ты должен все это положить себе в душу. И храни как зеницу ока. Если хоть одно потеряешь, мы даже из-под земли достанем тебя!

Гаделзян взял и с уважением положил их себе в душу. Красный Руководитель посмотрел на стол. Богатство-то оказалось небольшое. Но он все же собрал его религиозность, национальные чувства, свободолюбие, стремление к знаниям, гордость и сложил в свою папку.

– Это – наследие капитализма, а потому конфискуется, – объяснил он).

Так описывается смена идеологии, направленная на уничтожение человеческого в человеке, национального – в этносе. Символические образы Комиссара, Вождя, Красного Руководителя (прочитываемые в рамках советской идеологии) и Гаделзяна, символизирующего народ, становятся ведущими и в условном тексте. Эта линия подкрепляется детальным

¹ *Кэбиров М.* Акбабайның туган көне // М.Р. Кэбиров. Мэхэббэт яңгыры: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 215.

описанием довоенной ситуации в деревне Хасанбай. Мерцающий мотив указывает на планы Сталина по переселению татар, чему помешала война.

Акбабай уходит на фронт и помогает в тылу. Но победа сменяется очередным обманом: послевоенные годы становятся временем тотальной русификации, истребления исторической памяти. Смерть Акбабая еще до наступления перестройки также указывает на это. Вместе с тем, его возвращение и возрождение в теле Гарданшакира, и сохранение для людей истины оставляют надежду на возвращение вековых традиций, национальных ценностей.

Таким образом, М. Кабиров в данном сложноструктурированном, адресованном подготовленному, элитарному читателю произведении средствами условной и символической эстетики создает несколько текстов внутри единого текста, рассказывающего об истории отдельно взятой нации – татар – в тисках тоталитарного режима. Главной ценностью, силой, способной защитить нацию и средством ее сохранения представляются нравственные каноны, духовные традиции, верования, которые составляют основу национальной ментальности и мировоззрения, мироощущения, идентичности. Направленность тоталитарной идеологии на истребление национальных особенностей называется механизмом, уничтожающим инстинкт самосохранения нации.

В 2008 году в повести «Соскучился, вернись уже...» («Сагындым, кайт инде...») М. Кабиров средствами постмодернистской поэтики и эстетики (фрагментарность, двойное кодирование, цитатность, описание потока бессознательного и т. д.) предупреждает о возможности исчезновения человека вообще, которое начинается с уничтожения книг, установления тотального контроля за людьми, превращения их в роботов. Произведение написано в стиле фантастической антиутопии.

В повести воссоздается будущее, в котором Высшее Правительство уничтожает человеческую расу, передав планету в руки роботов. Основными этапами этого преступления становятся: уничтожение печатных и электронных книг, установление

тотального контроля над каждым человеком, тотальные прививки, обязательный прием таблеток, контролирующих эмоциональное состояние, притупляющих чувства и переживания. Эта история представлена как реальность, но параллельно рассказывается о том, что картина воссоздана в воображении писателя Искандера, который является и главным героем, и автором текста. А причина возникновения необычных ощущений, переживаний у главного героя – в снах о детстве, об отце, которого он не знал. Кроме иллюзорной действительности, знаками которой являются болезненный бред, сон, «смерти автора», множественности стратегий, «постмодернистской меткой» в повести выступает подмена: подмена ситуаций, героев, истин. На первый взгляд, воссоздается история писателя Искандера, отца двоих детей, который узнал (или осознал, погрузившись в пограничное состояние) истинное положение вещей на захваченной роботами планете, хотел дать знать об этом своей семье, но погиб, оставив детей сиротами. Неожиданный поворот событий из-за обращения к принципу контрапункта превращает эту историю – в историю отца Искандера: он также погиб, сжимая в руке клочок бумаги, на котором была написана ужасающая правда. Этот повтор указывает на другую, глобальную историю – человечества, которое потеряло человека и человечность! Экзистенциальное, эмоционально-печальное повествование акцентирует внимание на этом философском тексте.

В 2014 году схожий сюжет используется М. Кабировым в срезе национальной проблематики: появляется роман «Книга» («Китап») – один из лучших образцов постмодернизма в татарской литературе.

Роман имеет ассоциативную связь с романом Г. Исхаки «Исчезновение через двести лет» («Ике йөз елдан соң инкыйраз», 1903), причиной исчезновения татар и человечества вообще называется «потеря книги». Как и в романе Исхаки, в тексте взаимосвязаны две исторические эпохи: сегодняшняя, 2000-е гг., когда происходит отторжение людей от книги; и будущее, в котором муж и жена находят запрещенный предмет –

старинную книгу. Стремление Ильдара предупредить людей, вернувшись в начало XXI века, о том, что исчезновение человека связано с отказом от книги, способной разбудить историческую память, воспринимается как цель романа вообще.

Роман, как и предыдущие произведения М. Кабирова, представляет собой синтез различных стилей и языков. Наиболее важными являются детективный текст, связанный с обнаружением спрятанного в начале XXI века раритета – древней книги, цитаты из нее, а также воссоздание реальности начала XXI века, дискуссии Ильдара и Даутова по поводу книги. Например, Даутов хочет доказать, что современному человеку книга вовсе не нужна, так как духовное полностью заменено материальным. На что Ильдар отвечает, что у каждого на земле – своя миссия, и миссия писателей – предупреждать о грозящей человечеству опасности, связанной с погоней за финансовым благополучием. Даутов доказывает, что, «если литература исчезнет, ничего в мире не изменится, люди даже не почувствуют этого». Однако картина будущего показывает обратное: без литературы, духовных богатств люди превратились в зомби, перестали рожать детей, забыли прошлое. Здесь к многоголосью подключается философия иллюзионизма: действительности – нет, все является результатом коллективной иллюзии. И в этой философии значение книги объясняется в соответствии с концепцией Карла Юнга: наше бессознательное существование реально, тогда как сознательный мир – это род иллюзии, которая с какой-то определенной целью представляет себя реальностью, подобно сну, который кажется реальностью, пока мы не проснемся. Книга может разбудить человеческое сознание, заставить вспомнить прошлое и т. д.

То же самое происходит и с Ильдаром, который возвращается в 2000-е годы с целью предупредить людей, разбудить их сознание угрозой нависшей над человечеством опасности. В таком ракурсе (умело применяется принцип контрапункта) автор превращается в Ильдара, вернувшегося из прошлого, а сам роман – в текст книги, попавшей в будущее. Интертекстуальная связь с книгой Исхаки углубляет национальное начало

романа, заставляя думать о судьбе своей нации, теряющей язык и литературу.

Иного плана национальный постмодернистский роман был представлен **Т. Миннуллиным (Туфаном Абдулловичем Миннуллиным)** – «Приключения Мингаза» («Минһаж мажаралары», 2005)¹. Задуманный как приключенческий, он стал формой масштабного пародийно-сатирического переосмысления истории XX века, начиная с времени правления Николая II. Двадцать одна «встреча» главного героя с известными политическими деятелями XX века: во время Первой мировой войны разработка печи для самолетов, участие в свержении русского царя, во время Гражданской войны служба, по поручению Ленина, секретным агентом у Колчака, участие в коллективизации по поручению Сталина, шпионская деятельность в тылу Гитлера по поручению Жукова, переписка с Хрущевым, написание книг от имени Брежнева, беседы с Горбачевым, с Ельциным, работа с В.В. Путиным, а также общение с такими лицами, как Табеев (секретарь обкома ТАССР), Жириновский, Зюганов, Кириенко, Чубайс, Клинтон и т. д. – позволяет демифологизировать XX век в России как единую цельную историю. Эти «встречи» представляют собой отражение политической жизни в массовом сознании, которое принимает пародийно-гротескные формы.

Образ Мингаза – шутника, балагура, за неправдоподобными историями которого скрывается карнавализация (М. Бахтин) действительности, – во многом традиционен для тюркотатарской литературы. События рассказываются от его имени – применяется концепция «смерти автора», а также еще один прием постмодернизма – включение самого автора Т. Миннуллина в текст в качестве героя, и юмористическое, в какой-то степени ироническое отношение главного героя к нему.

В течении всех этих событий выявляется абсурдность общеизвестных действий правителей, руководителей России, их

¹ Детальный анализ см.: *Заһидуллина Д.Ф.* Яңа дулкында (1980–2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык). – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 208–216.

непонимание реального положения народа. Критика идеологизированного коллективного сознания совмещается с критикой татарского национального сознания. История России позволяет автору параллельно воссоздать историю нерусских народов в России в XX веке.

Структурообразующим приемом выступает пастиш, по уровню цитатности текст удивляет и количеством текстовых аллюзий, трансформированных интертекстуальных включений, и отсылками к предыдущим произведениям литературы и искусства. Например, в четвертой главе описывается шпионская деятельность героя в Германии, которая ассоциируется с текстами о Штирлице, или эпизод с граненым стаканом указывает на фильм по произведению М. Шолохова «Судьба человека». В восемнадцатой главе поэма Мингаза по мотивам средневековой тюрко-татарской поэмы «Кисекбаш» выступает аллюзией на поэму Г. Тукая «Сенной базар, или Новый Кисекбаш». Цитирование татарских поэтов-просветителей Г. Кандалый, Утыз-Имяни и др., а также интертекстуальная связь с массовой культурой, например, текстами современных эстрадных песен, – все это направлено на воссоздание хаоса в жизни и хаоса в мыслях, представлениях, стремлениях современных людей и принимает форму «карнавального смеха». Образ главного героя в амплу анекдотических персонажей Шомбая или Ходжи Насретдина, подчеркивает, что смех является единственным выходом из политического тупика, поэтому вся сила отдельно взятого человека и нации определяется умением смеяться над обстоятельствами и над собой.

Роман **З. Хуснияра (Зиннура Зиятдиновича Хуснутдинова)** «Ураган» («Гарасат», 2013), хотя и подчиняется авторской стратегии, представляет собой сложноорганизованный текст, объединяющий три самостоятельных текста, касающихся религии, общества и политики, и базирующийся на детективном поиске ответов на вопросы: «Кто убил Бориса Айсина?» (в данном срезе налицо интертекстуальная связь с романом Г. Ибрагимова «Глубокие корни» («Тирэн тамырлар», 1928)) и «Куда ушла вода

озера Аллюки?». Если первый вопрос обеспечивает читабельность романа через приключенческий сюжет, то второй позволяет философствовать о бытии, Всевышнем, человеке, и чистая вода озера Аллюки символизирует представления, традиции, нравственные устои, обряды, быт и бытие татарского народа.

Роман реконструирует модель постсоветского общества в национальном измерении, в целом он написан с целью интерпретации сегодняшних общественно-политических процессов и оценки современного общества и человека. Писатель сравнивает современное общество с открытыми воротами ада, а общественно-политические процессы указывают на зарождение урагана. Возникают интересные ассоциации с Майданом на Украине, с революциями в арабских странах. Причиной называется стремление к материальным благам, гонка современного человека за богатством. Многие ситуации, на первый взгляд, кажущиеся политическими: формирование сект, терроризм, исчезновение озер, межнациональные конфликты, – также интерпретируются как части глобального плана дележа.

Текст обогащен историческими, религиозными, даже эзотерическими материалами. Восстание Батырши, история татарских крестьянских бунтов, крещение, возрождение религий, философия «воды», «поиск золота», рассказы о пророках, миф о яблоке – все складывается в единую картину современной постмодерновой ситуации. Авторское завершающее мнение предупреждает о возможной катастрофе, об исчезновении нации, человека, человечества.

Формирование постколониальной литературы. В татарской литературе XXI века стало заметно стремление затрагивать постколониальные проблемы в аспекте «внутренней колонизации России»¹. Появились романы, основным принципом структурирования которых стало «пробуждение памяти» относительно политики советского государства применительно

¹ Там, внутри: практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. статей / под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 960 с.

к нерусским народам («колониальная травма»). Параллельное воссоздание (иногда в идеализированной, утопичной форме) прошлого с национальными ценностями, героями, нравственными принципами и законами предков и в поэзии, и в прозе было направлено на самоутверждение татарского этноса.

Применяя данный термин, мы осознаем его несоответствие термину, разработанному Эдвардом Саидом и применяемому к литературам бывших колоний Великобритании. Но и апеллируем к тому факту, что в XXI веке происходит экстраполяция постколониальной теории на опыт постсоветских стран. Как пишет И. Кукулин: «После распада СССР в русской литературе и литературах других бывших союзных республик элементы постколониального сознания стали гораздо более заметными. Пользуясь гегелевской терминологией (и сильно схематизируя), можно сказать, что в 1960–1980-е годы в некоторых литературах СССР сформировалось постколониальное письмо-в-себе, а в 1990–2000-е – постколониальное письмо-для-себя»¹.

В татарской литературе постколониальные тенденции проявились одновременно и в прозе, и в поэзии. Первые попытки художественного осмысления насильственной аккумуляции, коллективизации и результатов этой коллективной травмы, нанесенной татарскому народу, были сделаны в прозе 1960–1980-х гг. («Эйтелмэгэн васыять» («Невысказанное завещание», 1965) А. Еники, «Өч аршын жир» («Три аршина земли», 1962) А. Гилязова, «Шәмдәлләрдә генә утлар яна...» («Остаться на высоте», 1979) М. Юныса и мн. др.). Практически в каждом произведении, так или иначе затрагивающем темы культа личности, коллективизации, вынужденного переселения (не только в 1920–1930-е гг., но и в 1960–1970-е гг. – в результате строительства Заинского ГРЭС, в период строительства новых городов), культурной унификации народов СССР,

¹ Кукулин И. «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000 годов // Политическая концептология. – 2013. – № 2. // www.politconcept.sfedu.ru – дата обращения: 2.07.2016.

многовековой имперской экспансии, – присутствуют постколониальные мотивы, в смыслообразовании которых главную роль играют авторские установки. В них, как и в истории страны, империализм и колониализм связаны воедино. Во многих случаях постколониальность мышления проявляется, прежде всего, в описании дореволюционной татарской жизни – народных традиций, этических установок и предпочтений – как потерянного рая, в противопоставлении ее советским порядкам, параллельно с обсуждением советской национальной политики.

Одним из первых образцов постколониальной литературы стал трагипамфлет Батуллы «Я открыл Америку» («Мин Америка ачтым», 1977). Игра с фактом открытия Америки Христофором Колумбом, структурирование содержания вокруг дискуссии о колониальной политике Америки, организованной в 1550–1551 годах в городе Вальядолид Испании, изложение взглядов и мыслей противостоящих сторон: религиозных деятелей Хинес де Сепульведы и Лас Касаса позволяет автору вести разговор с читателем об истинных масштабах и трагедии системы, идеологии под названием «колониализм». События из средневековья (1492–1504 годы) переносятся в Вашингтон 1922 года и в 1960-е годы XX века. Колумб представлен и как убийца Иисуса Христа. В XX веке Колумб – хозяин «атомной кнопки», который грозит запустить нейтронную бурю. Таким образом, он символизирует зло, которое направлено против культуры малых народов. Слова Као-Набу: «Спасите безвинные народы, спасите! Их культуру, традиции спасите (...) Освободите малые народы от этих зверств! Спасите детей! Спасите наш язык, религию, нашу землю!» («Коткарыгыз, гөнаһсыз халыкларны коткарыгыз! Аларның культурасын, йолаларын коткарыгыз. (...) Вак халыкларны бу ерткычлыктан коткарыгыз! Сабыйларны коткарыгыз! Телебезне коткарыгыз, динебезне коткарыгыз, жиребезне коткарыгыз!»¹) звучат в адрес всего человечества.

¹ *Батулла*. Мин Америка ачтым // Батулла. Кичер мине, әнкәй: пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – Б. 296.

В начале XXI века и в данном направлении происходят определенные изменения. В немногочисленных текстах на первое место выходит детализированное описание коллективной травмы на фоне противопоставления досоветского и советского периодов в истории этноса. В подобных произведениях мифологизация и идеализация прошлого, гиперболизированное, натуралистическое описание истории XX века меняют акценты при презентации картины мира.

В повести «Могикан» (2000) **В. Имамова (Вахита Шайхенуровича Имамова)** изображены события, происходившие в близлежащей к Набережным Челнам деревне Гэрдэле в 1960–1970-х годы. Сюжет напоминает известные в татарской литературе истории взаимоотношений между подростком и жеребенком (лошадью). Согласно сложившейся традиции (достаточно вспомнить рассказ Г. Ибрагимова «Чубарый» («Алмачуар», 1922)), повествование начинается с того, что отец сообщает сыну о рождении жеребенка от знаменитого скакуна Шонкара. Даже описание жеребенка, увиденного глазами подростка, в деталях напоминает описание Чубарого из рассказа Г. Ибрагимова. Эти совпадения не случайны. Интертекстуальная связь становится художественным приемом, позволяющим оценить советскую эпоху. В рассказе Г. Ибрагимова через описание взаимоотношений мальчика и жеребенка, будней татарской деревни, праздников и главного праздника – Сабантуя, конных скачек и т. д., писатель затрагивает проблему несправедливости, царящей в отношениях между людьми. Ту же проблему В. Имамов переносит на советское время, реконструируя, по сути, те же события, но в других условиях, в другой эпохе. Постепенно перед нами все более явственно вырисовывается несправедливость, творящаяся со стороны государства – по отношению к нерусским народам, со стороны власть имущих – по отношению к простым людям: деревни уничтожаются, сельчан выселяют из родных мест в строящиеся города, старинные кладбища равняют с землей. Так возникает сравнение двух эпох: начала XX века и 60-х гг. XX века. Автор оценивает

всесоюзные стройки как часть колониальной политики советского государства.

В повести В. Имамова заложены и другие ассоциативные параллели, которые создают символичность картин и образов. Подросток Валит, весь погруженный в мир книг, как и его друг Айрат, находясь под влиянием произведений Фенимора Купера об американских индейцах, называет жеребенка Могиканом. Это, а также насильственное переселение людей из родных мест вызывают ассоциации с далекой историей других народов. Автор шаг за шагом показывает, как меняются люди и мир вокруг под натиском несправедливой системы в лице власть имущих и военных. Интересы людей никого не интересуют; тело Айрата – друга Валита – возвращается из Афганистана в цинковом гробу, его девушка Марьям становится любовницей «самого главного» полковника, который руководит переселением. Убийство Могикана (в отличие от распространенной в татарской литературе модели, когда лошадь погибает во время скачек) и самоубийство Валита, которые «посмели» по-своему выступить против несправедливости «полковников», усиливают мысль о том, что они – «последние из могикан», что после них уже все будет иначе – лишь жизнь рабов, без стремления к свободе.

В понимании автора потеря человеком близких, свободы, родины – есть начало трагедии более страшной: потери нацией своих корней и надежд на будущее. Свидетельством тому является последний монолог Валита перед самоубийством: «Аларга ил-йортынның күптән кирәге юк. Айрат, Мәрьям, Делавар, Могиканнарның һәммәсен дә шулар кәнәфи һәм акча хакына сатты. Мондый илнең миңа кирәге юк. Телсез бөжәк булып яши алмыйм, син ярлыка мине. Хуш, туган жир! Саумы, газиз, гаярь Могикан!...»¹ (Им давно не нужна страна. Они продали за высокое кресло и деньги, и Айрата, и Марьям, Делавара, Могикана.

¹ *Имамов В.* Могикан. // В. Имамов. Жидегән: тарихи бәян һәм повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – Б. 456.

Такая страна мне не нужна. Я не могу жить безмолвной букашкой, прости меня. Прощай, родная земля! Здравствуй, дорогой бесстрашный Могикан!..).

Постколониальные мотивы ярко проявились в романах **Ф. Байрамовой (Фаузии Аухадиевны Байрамовой)** («Караболак», «Кырык сырт», «Соңгы намаз» и др.), которые можно назвать летописью истории татарского народа, пережившего ужасы тоталитаризма. Обращаясь к известным событиям, писатель воссоздает картину отношения тоталитарного государства к нерусским народам.

В романе «Кырык сырт» («Сорок вершин», 2005) – это раскулачивание, ссылка в регионы строительства новых заводов и фабрик, уничтожение татарской интеллигенции, религиозных деятелей, их семей, детей. Документальная линия романа представляет эту страницу истории страны на примере татарского народа, при этом автор упоминает существующие в действительности географические названия, имена, исторические факты. Но эта линия не преобладает в общей ткани романа: выполняя функцию фона, она указывает, с одной стороны, на масштабы этих трагических процессов, с другой, усиливает убедительность изображаемого.

В центре романа – герой, с честью сумевший пережить выпавшие на его долю испытания, – уважаемый мулла Асылгерей, отец девятерых детей. В самом начале романа, упоминая историю расселения татар на Урале, прозаик пишет: «Аларга янадан үз ил-жирләрэн кире кайтару өчен, телләрэн һәм диннәрэн, хакыйкатыне торгызу өчен, тарихның кырык сыртын янә үтәргә кирәк була. Әмма бу кырык сыртны кичү серләрэн инде бик азлар гына белә булып чыга. Һәм бик азлар гына, Уралтауның кырык сыртын исән-имин кичеп, тормыш дәрьясының аргы ягына чыга ала. Морза Мирзаяннар нәселенән булган Асылгәрәй карт, Урал тауларының гына түгел, язмышының да кырык сыртын исән-имин кичеп, нәселенә телне, динне, татар тарихын эманәт итеп биреп калдыра. Бу кыйсабыз тарихның кырык сыртын кичкән татар ире Асылгәрәй

турында...»¹ (Чтобы вернуть свои земли, язык и религию, восстановить истину, им пришлось преодолеть сорок хребтов истории. Но редко кто помнил тайну перехода сорока хребтов. И редко кто сумел, перейдя сорок хребтов Урала, достичь другого берега океана жизни. Старик Асылгерей, происходивший из рода мурзы Мирзаяна, преодолев сорок хребтов не только Урала, но и самой судьбы, сохранил своему роду язык, религию и историю татар. Это рассказ о татарине Асылгерее, сумевшем пройти сорок хребтов истории...). Такой тип повествования пробуждает «память жанра» героического эпоса, жанра средневековой литературы, в котором воспевались народные герои и их подвиги². В древней истории культуры героический эпос является чуть ли не единственным свидетельством об отдельных периодах жизни людей, и романы Ф. Байрамовой для современного читателя, по сути, выполняют ту же роль относительно истории строительства советского государства.

В героических эпосах народов мира описывается жизнь героя с рождения до смерти, его подвиги, любовные приключения, показываются быт и нравы определенных этносов, их ценности и взгляды на окружающий мир. Этот рассказ обычно сопровождается авторскими философскими, лирическими комментариями. В таком же ключе воспринимаются авторские отступления в романах Ф. Байрамовой с их ярко выраженным социально-политическим, экзистенциальным началом. Героический эпос был тесно связан с презентацией ирреальных событий, находящихся вне каузальных связей. Это свойство также активно используется прозаиком для усиления авторской позиции.

В качестве противопоставления советской модели жизнеустройства Ф. Байрамова в самом начале романа описывает идеализированную дореволюционную жизнь своего героя. Мулла Асылгерей и его жена Махинур-абыстай, образованные,

¹ *Бэйрэмова Ф.* Кырык сырт: романнар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 5.

² *Урманче Ф.* Тюркский героический эпос. – Казань: ИЯЛИ, 2015. – С. 40–41.

интересующиеся наукой люди, не только преподавали основы ислама, они своим примером давали уроки жизни и были для односельчан образцовой семьей. И тут же звучит голос автора: «Яңа властька татарның фәне дә, дине дә кирәк түгел иде, аларга бары тик аның байлыгы һәм хезмәте генә кирәк иде...»¹ (Новой власти не нужны были ни наука, ни религия татар, им нужны были только их богатство и их труд). Подобные авторские умозаключения сопровождают всю историю семьи Асылгеря.

Махинур обучала деревенских ребятишек рукоделию, Асылгерей – основам хозяйствования. Выращенный их трудом и трудом их подрастающих детей чудесный сад, их двухэтажный дом автор называет «цветочным царством» («гөл оясы»). «Октябрь инкыйлабы исә бу гөл оясын туздырып, барысын да астын өскә китереп ташлады...» (Октябрьская революция разорила это цветочное царство, все поставила с ног на голову). Этот мотив то и дело повторяется и в мыслях героев, и как авторская констатация, подталкивая читателя к определенным выводам.

Далее в деталях описываются бесчинства советской власти, творившиеся под лозунгом коллективизации: открытый грабеж, истязания. Власть в руках таких недалеких, завистливых, мстительных людей, как Шайтан Шакир, привела к разрушению вековых нравственных ориентиров, к хаосу, озлоблению общества. Асылгерей хазрет, как и многие муллы и муаллимы, попадает в Бугульминскую тюрьму, проходит через страшные побои, не сдается и не подписывает бумаги против себя и других, и получает пожизненную ссылку на Магнитку. Семью отправляют вслед за ним. В натуралистических деталях, гиперболизированно, четко разделяя на черное и белое, Ф. Байрамова воссоздает картины тюремных истязаний, дороги на Магнитку, муки от голода и жажды, смерть дочери Райсы... Далее – жизнь на Магнитке, смерть Саджиды от непосильной работы, созревшее решение о побеге, побег и расстрел Гилемгеря, поимка Айши

¹ *Байрамова Ф.* Кырык сырт: романнар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 8.

и Марзии, смерть Махинур-абыстай... Широкое применение принципа психологического анализа в обрисовке персонажей, описание их состояния в критические моменты между жизнью и смертью способствуют воссозданию модели «страшного мира зла», цель которого, прежде всего, уничтожение целой нации, ее умных и трудолюбивых лидеров, способных вести за собой людей, являющихся образцом нравственности. Истребление религии, веры, языка, культуры, этических традиций – это, по сути, истребление татарского народа.

Однако «машине зла» противопоставляется дух человека – сильного, умного и дальновидного. На примере семьи Асылгереев писатель утверждает, что татарский народ сумел сохранить то, против чего была направлена идеология тоталитарного режима. К концу романа оставшиеся в живых дети и внуки Асылгереев, как и он сам, находят возможность транслировать духовные богатства предков своим соплеменникам. Здесь налицо стремление прозаика воссоздать картину мира, названную Н.Л. Лейдерманом «релятивным космосом» – космосом из хаоса: «Такой космос не примиряет с хаосом и не навязывает ему никаких умозрительных «чертежей». Но он, по меньшей мере, изнутри упорядочивает хаос диалогическим прением сторон, организующим, но не замыкающим освоение «страшного мира»¹. «Космос из хаоса» возникает благодаря твердости духа человека, Асылгереев, который сохранил в душе веру в Аллаха, надежду на прекрасное будущее своей нации и любовь к родной земле, народу, и передал эти чувства последующим поколениям.

Чтобы довести до читателя эту идею, прозаик, с одной стороны, использует эмоционально-окрашенные картины, в которых описывает нравственно-чистые помыслы и дела детей главного персонажа. Такими являются сцены встречи Марзии с казахской семьей, особенности ее поведения, или будни Айши в тюрьме. С другой стороны, как говорилось выше, все события

¹ Лейдерман Н.Л. Гипотеза о постреализме. // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. 1968–1990. – М.: Изд. центр «Академия», 2006. – С. 588.

комментируются автором, сопровождаются его размышлениями о судьбе татарского народа в тоталитарном государстве. Авторская позиция также амбивалентна: с одной стороны, она экзистенциальная, полная сожаления и горестных чувств, с другой, в ней присутствует вера в возрождение национальных ценностей и традиций.

«Диалог с героическим эпосом» еще более выражен и подчеркнут во втором романе Ф. Байрамовой – «Караболак» («Карабулак», 2005). В основе его сюжета – история строительства радиохимического завода «Маяк» на Иртыше. При помощи документов, свидетельств очевидцев и т. д. восстанавливается «спрятанная» история, которая становится объектом демифологизации в отношении прошлого СССР.

Роман задуман как эпический рассказ о жизни Гульджихан – женщины с необыкновенной судьбой, которая в силу исторических событий и сложившихся обстоятельств превращается в борца за справедливость, в защитницу нации. Поэтому события, описанные в произведении, начинаются с момента ее рождения в 1946 году и заканчивается смертью героини.

Глубокий психологизм, воссоздание образа главного героя в лучших традициях татарской литературы обеспечивают высокую художественность текста, несмотря на сильное звучание документального, публицистического начала. Героиня воспринимается в одном ряду с классическими женскими образами М. Галяу (Саджида), Г. Баширова (Нафиса) и др. Герой своего времени, сильный характер, воссозданный в формате национального эпического героя, – Гульджихан несет в себе авторскую идею: человек в любых условиях должен оставаться борцом, только сильный дух способствует сохранению человечности. Сильный борцовский характер главной героини становится ценностью, способной привести к гармонии не только внутренний и внешний мир человека, но и отношения между человеком и обществом, сохранить нацию, ее единство.

В те же дни 1946 года, когда родилась Гульджихан, недалеко от ее деревни, на берегу Иртыша, приступили к созданию

первой советской атомной бомбы. В течение всего повествования Ф. Байрамова использует документальные, фактические материалы о разработке, испытаниях советской атомной бомбы, о ее создателях, исполнителях и кураторах этого проекта из НКВД. По словам писателя, в 1946 году «На древние татарские земли за горой Урал выпустили атомного дракона» («Уралтау артындагы борынгы татар жирләренә атом аждаһасы чыга»¹). И с тех пор этот дракон угрожает всему человечеству. Автор романа видит свою цель в том, чтобы довести эту страшную истину до читателя.

Значительную часть документального слоя романа составляет описание картин страшных последствий испытания атомной бомбы: больные люди, калеки-новорожденные. Главная героиня по профессии – врач, и это позволяет автору рассказать о трагических последствиях с профессиональной точки зрения. Апокалиптические картины жизни на этой райской земле сопровождаются авторскими комментариями о том, что это – результат тоталитарной идеологии.

Как и в классическом реализме, основным в романе является конфликт между человеком и обществом. Гульджихан представлена в амплуа представителя татарской нации, представителя рода «Алып Ханов», о чем прозаик не раз упоминает на протяжении романа. Однако классический конфликт предстает в романе как противостояние между тоталитарным режимом и нацией, которую лишили земли, чистой воды, надежды иметь здоровых детей. Такой же страшной силой, как и атом, в романе предстает отношение властей к татарам: их превращают в подопытных животных, ссылают, убивают, скрывая от них истинное положение дел. Человеческая жизнь не ставится ни во что. Для усиления авторской идеи в роман включена история чеченской семьи, нашедшей кров в деревне Карабулак. Таким образом, конфликт обобщается и предстает как противостояние между тоталитарным режимом и нерусскими народами.

¹ *Бэйрәмова Ф. Карабулак // Ф. Бэйрәмова. Кырык сырт: романнар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 201.*

Стилистической доминантой в романе становится экзистенциальный тип сознания, произведение содержит раздумья о судьбе нации, об отношении тоталитарного государства к своим гражданам вообще, к нерусским народам, в частности, к решению политических, моральных, экологических и т. д. проблем. Авторская стратегия выстроена с учетом возможностей эмоционального воздействия на читателя, и неприятие, сожаление, боль в отношении изображенных событий экстраполируются на историю советского государства. Байты, стихотворения, ирреальные картины: сны, общение со святыми, необъяснимые с точки зрения науки события составляют тот пласт произведения, который представляет процесс духовных поисков главной героини, ищущей опору в исламе.

Смерть Гульджихан представлена автором как смерть святой, здесь прослеживается интертекстуальная связь с трагедией «Зулейха» Г. Исхаки. Борьбу за свой народ, нацию автор представляет и как святое дело. Кроме того, подобная концовка соотносится со схемой героического эпоса, и в ней еще раз демонстрируется сила духа личности героини как представителя татарской нации. Ф. Байрамова напоминает, что тоталитаризм, контролирующий язык, религию, земли татар, ведет их к гибели.

Роман «Соңгы намаз» («Последний намаз», 2000) посвящен событиям перестроечного периода, в нем затронуты практически все основные проблемы того времени: рост национального самосознания и межнациональные конфликты, возвращение религии и раскол в обществе, нечестная политическая игра государства в отношении национальных меньшинств, механизмы укрепления авторитарной системы управления и т. д. Роман стал первым произведением, столь масштабно демифологизирующим перестройку, посттоталитарную атмосферу, проводя очевидные параллели между советской и постсоветской системами. В этом романе хаос доводится до критической точки «невозврата», когда даже сила духа и характер человека не способны привести его в состояние космоса. Но и здесь писатель находит решение: вера, религия дают надежду на восстановление справедливости,

на обретение духовных ценностей, на определение верных путей для нации, общества, государства, страны.

Эти примеры свидетельствуют о том, что на рубеже XX–XXI веков сформировалась татарская постколониальная литература, которая связала угнетение нации с советской идеологией, направленной на уничтожение культур (традиций, языка, нравственных ориентиров) нерусских народов, с массовым истреблением политической и культурной элиты в годы террора, в отдельные периоды и с физическим истреблением отдельных этносов с целью полного захвата территорий.

Таким образом, появление первых образцов постмодернистских произведений в татарской прозе было связано с художественно-эстетическими поисками писателей, ориентированными на изображение новой картины мира и бытия. В татарской литературе, как и в русской, постмодернизм начал складываться в авангардных экспериментах 1960–1980-х гг., как альтернатива социалистическому реализму, в диалоге с классическими парадигмами. Но переход к постмодернистскому письму совершился только к концу XX века.

Выводы. Наши исследования показывают, что к 1990 годам в татарскую поэзию возвращаются усложненная образность и язык намеков, ассоциаций с неожиданными интертекстуальными параллелями. В результате появляются условия для активизации неклассической и формирования постнеклассической парадигм. Эта тенденция была характерна для творчества практически всех ведущих поэтов тех лет, в значительной степени была связана с выдвиганием на первый план национальной тематики. Определяющей темой в татарской поэзии, как и в начале XX века, стала судьба нации.

В сфере концепции личности произошло расщепление лирического субъекта: появился лирический герой, говорящий от имени «мы», идентифицирующий себя как представителя страны, нации, народа. Одним из отличительных приемов в таких текстах становится наличие риторических вопросов экзистенциального характера, иногда монолог лирического

героя принимает форму потока сознания. Статус лирического субъекта наряду с деиндивидуализацией автора служит созданию полифонии, как и широко применяемая в поэзии интертекстуальность, стремление символа к структурообразующей роли и др. Модернистская поэтика укрепляет свои позиции в текстах, описывающих хаос в стране, общественно-культурной сфере, в сознании или в эмоциональном состоянии людей.

Творчество молодых поэтов маркируется такими художественными явлениями, как сюрреализм (Б. Ибрагим), экзистенциальный тип сознания (Л. Гибадуллина, Р. Мухаметшин), с их автоматическим письмом, свободными стихотворными формами и «ошеломляющим» взглядом на мир.

К модернистской парадигме относятся стихотворения, так или иначе использующие средства и приемы средневековой восточной поэзии и картины мира (стилизация или возрождение элементов суфийской поэзии – в творчестве Г. Салима; языческого мышления – у Ш. Гадельши; создание субжанров – в творчестве Р. Гаташа, М. Мирзы и др.). Иногда религиозный дискурс служит средством демифологизации тоталитарного прошлого.

В то же время наблюдается изменение поэтики и смыслообразования в модернизме, при сохранении «мягкости». Если в татарской модернистской литературе начала XX века и 1960–1980-х гг. мирообразы хаоса порождались внешними обстоятельствами или осознанием зависимости человека от внеположных ему сил, то на рубеже XX–XXI веков в татарской литературе появляются произведения, в которых источником хаотичности картины мира становятся внутренние ощущения – движения души. Например, чувства и переживания лирического героя Рамиса Аймета самодостаточны, не связаны с внешними обстоятельствами, их источником является внутренний мир героя – объекта художественного изображения. Это превращает его в особенного, исключительного человека, не похожего на других людей и способного сопереживать боль всего человечества. Схожие художественные явления на уровне приемов наблюдаются в творчестве Луизы Янсуар, Л. Гибадуллиной и др.

Многие особенности, проявляющиеся в модернистских стихотворениях, приводят татарскую поэзию к иллюзорности образов, тексты начинают играть условностями идеологических, культурных, мифологических кодов, ассоциативностью и интертекстуальностью, что, в результате, приближает поэзию к постмодернизму. В 1990-е гг. Сулейман (Дж. Сулейманов) одним из первых в татарской поэзии продемонстрировал возможности постмодернистской эстетики европейского типа с присущей ей полифонией смыслов, ризоматическим принципом построения текста, при котором несколько смысловых стратегий без структурообразующего стержня позволяют каждому читателю искать все новые значения текста или тексты в тексте, а также использовать игровое соединение различных кодов, происходящее при помощи сложного образа, символа. Однако этот вариант оказался промежуточным: в творчестве молодых поэтов (Л. Гибадуллина, Ю. Миннуллина и др.) сформировалось сугубо национальное проявление постмодернизма, которое выделяется сложностью мироощущения, призрачностью и фрагментарностью. Вместе с тем, как и в «мягком» модернизме, ощущается влияние романтических мотивов, которые, прежде всего, проявляются в особенностях субъектной организации текстов.

Одной из отличительных особенностей «мягкого» постмодернизма в поэзии становится иллюзорность, она достигается разными путями. Однако структурообразующим приемом является использование «мерцания образов», при помощи которого расширяются интертекстуальные рамки текста: возникают общие идеи, ранее высказанные и реализованные в творчестве других поэтов, они дополняют содержание текста. Создание ассоциативных полей направляется на утверждение многомерности действительности, а иногда – указывает на отсутствие самой реальности.

Татарская проза этого периода берет на себя ответственность за пересмотр советских идеологических ценностей, за оценку тоталитарной системы. Поэтому «мягкость» обеспечивается сохранением дидактически-назидательной интенции,

лирической ориентацией прозаических текстов. Особо надо указать, что только небольшое количество текстов татарских прозаиков реализует концепцию «смерти автора».

В татарских постмодернистских текстах чувствуется тесная связь с традициями. Этому способствует и активность психологического и мифопоэтического начал, при этом в структурировании таких текстов категория исторической (национальной) памяти становится определяющей. Прозаики видят мир как хаос с его бесконечным движением, подгоняемым абсурдностью бытия, бесчеловечностью тоталитарных систем, построенных самим человеком. Психологизм опирается на такие приемы, как поток сознания, автоматическое письмо, фрагментарность и иллюзорность.

Стремление прозаиков познать действительность, учитывая ментальное мироощущение современного человека, позволяет интегрировать различные подходы в оценке изображаемого: сатирические, иронические, экзистенциальные, этические, фантастические, мифопоэтические. В результате тексты становятся фиксацией априорных суждений о современной жизни, которая опирается на модель-перевертыш, образ антимира, возникающий в результате «диалога с хаосом» на базе литературного мифа или исторического материала, фантастических и мистических представлений, мотива юродства и святости. В отдельных случаях хаотическое внутреннее состояние индивида становится зеркальным отражением сумасшедшего, больного социума, презентуя такие новые для татарской прозы мотивы, как, например, мотив двойничества.

Зачастую и в парадигме постмодернизма национальный миф, история, представления, менталитет участвуют в воссоздании нового мифа, корнями уходящего в узнаваемую символику, который направлен на масштабную переоценку истории тоталитарного прошлого, мерцающая в ассоциативных связях и играющая множествами известных политических, литературных, религиозных, фантастических историй.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Модернизм оказал огромное влияние на мировой художественный процесс XX века, изменил отношение к искусству, и литературе, в том числе обеспечив переоценку духовных ценностей. Каждая национальная литература обрела в данном пути не только бесценный эстетический опыт, но и особые приемы и средства, которые впоследствии стали восприниматься традиционно своими. Наши исследования показывают, что в татарской литературе такой традицией стала «мягкость» модернизма, которая, в свою очередь, оказала влияние на весь литературный процесс XX века и продолжает влиять в XXI веке, наложив свой отпечаток на особенности постмодернизма.

Мы исходили из того, что главной отличительной чертой модернизма как нового типа культуры является поэтизация и постижение хаоса как универсальной формы человеческого бытия. Этот тип фокусирует внимание на личности, находящейся в сложном, хаотическом внешнем мире, однако взамен «единственно правильного» монолога о жизни предлагаются различные, зачастую противоречащие друг другу точки зрения. Эти отличительные особенности позволили нам выделить в общелитературном процессе модернистский пласт, который стал составной частью национальной культуры.

Развитие татарской литературы в начале XX века было обусловлено в том числе и возникновением такого сложного явления, как художественный синтез во всех его проявлениях. По нашему мнению, синтетическая природа татарской литературы начала XX века (синкретизм, синтез, эклектика) обеспечивается

диалогом культур Востока и Запада, плюрализмом эстетических концепций различных художественных направлений, форм, жанров и стилей, диалогом литературы и философии. Этим, прежде всего, объясняется «мягкость» татарского модернизма.

После 1917 года утверждение монистической концепции литературы, опирающейся на принципы классовости и партийности искусства, заставляло поэтов и писателей адаптировать модернистские приемы к новым условиям. Но противоположные друг другу в философском и идейно-эстетическом плане течения, сформированные в татарской литературе в начале XX века, продолжают развиваться, взаимодействуя и взаимоотталкиваясь с социалистическим реализмом. В какой-то мере модернистские течения противостоят монистической концепции, смягчая последствия унификации для национальной культуры.

В то же время после 1917 года модернизм в татарской литературе начинает резко меняться. С одной стороны, обусловленное социальными и культурными обстоятельствами «внутреннее настроение» эпохи отразилось в содержательной стороне произведений. С другой, происходящие в мировом, особенно русском, литературном пространстве трансформации модернизма, прежде всего, в области формы, наложили свой отпечаток и на состояние татарской литературы. Татарские поэты увлеклись экспериментами «левых» имажинистов, кубофутуристов.

Но эти увлечения просуществовали недолго. Со второй половины 1920-х гг. в татарской литературе начинает преобладать монистическая концепция.

Возрождение модернизма в татарской литературе в середине XX века свидетельствует о той огромной роли, которую сыграли в общелитературном процессе поиски татарских художников слова первой четверти XX века в области содержания и формы. Авангардные эксперименты 1960–1980-х годов представляются возможностью преодоления узких рамок соцреализма, ограничений, установленных советской идеологией, для возвращения в творческий процесс классического реализма, романтизма и модернизма.

Разумеется, татарская литература периода «оттепели» не могла обойти стороной негативные явления, происходящие в стране и обществе. В то же время в ней не наблюдается ярко выраженной оппозиции, как это было характерно для русского авангарда. Наоборот, татарская поэзия активно использует иносказание, иронию, приемы эзопова языка. Эти приемы и обеспечивают «мягкость» авангарда.

«Авангард» в татарскую поэзию привносит лирический герой, выделяющийся на фоне литературы эпохи, в таком амплуа этот новый герой впервые появляется в поэзии Р. Файзуллина. Его лирический герой – максималист, борец-романтик, человек с активной жизненной позицией, своим стремлением возвеличить свободный дух личности, напоминает героя-гиссианиста татарской поэзии начала XX века. Этот новый герой притягивает новые идеи и мысли, новую концепцию действительности, когда наличие человеческой гордости, духовной свободы, личной самостоятельности равноценно сохранению человечности; звучит мысль, что для избавления от любых ограничений, для достижения свободы и возможности изменить жизнь каждый человек, прежде всего, должен почувствовать себя духовно свободным. Концепция человека, привнесенная в поэзию Р. Файзуллиным в 1960–1980-х годах, составила основу татарской авангардной литературы. Идея совершенствования человека, понимание того, что только свободный человек способен изменить действительность, явилась прямо противоположной идеологии, правящей в стране и согласно которой возможны лишь революционные изменения во имя счастливой жизни масс. С этого момента начинается противостояние авангардной литературы советской литературе.

Авангардная литература периода «оттепели», а затем и периода «заморозков», разворачивается лицом к интеллектуальности, интеллигентности, философичности, создается с установкой на подготовленного читателя. Поэтому в качестве инструмента критики существующих в стране идеологии и порядков выбираются скрытый смысл, эзопов язык, иносказание.

Это достигается с помощью расширения содержательных рамок какого-либо образа или детали, использования символических смыслов. Эзопов язык в татарской поэзии широко использовался до 1990-х годов. Он наблюдается и в других видах и жанрах, принимает характер национальной особенности татарской авангардной литературы, подготавливает почву для появления на рубеже XX–XXI веков литературы с ярко выраженным критическим направлением.

Авангардное движение вернуло в татарскую поэзию много новых черт и особенностей, некогда испытанных в модернистской парадигме. Это, прежде всего, возрождение характерных черт символизма и сюрреализма, углубление смысла через символический и сюрреалистический рисунок, абстрактную образность, активизация приемов ассоциативного мышления, возведение на уровень классического стихотворения ушедших в тень форм свободного, белого и интонационного стиха, стилизация под краткие восточные жанры, особенно под японскую лирику. Эксперименты вдохнули в национальную поэзию новое дыхание, раскрыли новые творческие возможности, именно эти авангардные формы в корне изменили и малые жанры, и такие объемные, как поэма.

Подобные изменения нашли отражение и в содержании, и в форме прозаических произведений. Например, в национальную литературу вернулась концепция сильного человека. В области формы усиливается психологизм, лирико-романтическое, экзистенциальное начало, проза переживает изменения под воздействием свойств, характерных для лирики. Лирико-символические дополнения, философские отступления, историческая ретроспекция расширяют рамки содержания, обогащение символами, намеками, скрытым содержанием обеспечивают полифонизм. Разновидности романтизма, условно-символическая и орнаментальная проза воспринимаются как проявления авангарда.

Художественный процесс в татарской литературе XX–XXI веков демонстрирует присутствие как классических, так и неклассических (постнеклассических) парадигм.

Исторически формирование новых парадигм всегда, в любой культуре связано с отказом от действующих традиций. Однако, по нашим наблюдениям, в татарской культуре этот процесс происходил не в виде разрыва с традициями, а в форме наслаивания нового – на существующее, привычное, «старое». Такое наслаивание обеспечило «мирное» сосуществование различных художественных систем, и, более того – взаимосвязь, взаимопроникновение и, в результате, – синтез различных приемов и форм, относящихся к разным художественным парадигмам. В этом, по нашему мнению, и кроется секрет «мягкости» модернизма и постмодернизма в татарской литературе, который до сих пор будоражит филологические умы и остается предметом дискуссий.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. Модернизм: первая треть XX века	13
2. Авангард: 1960–1980-е гг.	47
3. Ситуация рубежа XX–XXI веков: модернизм	134
4. Постмодернизм: анализ	175
Заключение	250

Научное издание

Загидуллина Дания Фатиховна

ТАТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – нач. XXI в.:
«мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма
(к постановке проблемы)

Редактор: *Д.Р. Галиуллина*
Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*
Дизайн обложки *А.В. Булатова*

Подписано в печать 14.12.2020.

Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная.

Усл.-печ. л. 14,9. Уч.-изд. л. 12,5. Тираж 300 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка, литературы
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12