

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

Д. Ф. Загидуллина

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ
И СТИЛЕВЫЕ ОБНОВЛЕНИЯ
В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(в контексте тюркских литератур
XX–XXI вв.)**

Казань
2022

УДК 82.091
ББК 83.3(2=632.3)
3 14

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

Рецензенты

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

Загидуллина Д. Ф.

3 14 **Художественные приемы и стилевые обновления в татарской литературе** (в контексте тюркских литератур XX–XXI вв.). – Казань, 2022. – 252 с.
ISBN 978-5-93091-418-4

Монография посвящена исследованию художественно-эстетических особенностей татарской литературы XX–XXI веков, с учетом механизмов самообновления и усвоения нового. Определяются содержание и объем понятий «поток сознания», «эзопов язык», «полифония», «орнаментализм» и т.д. применительно к национальному историко-литературному процессу. Автор рассматривает их в контексте исторического развития татарской литературы, в контексте других тюркоязычных литератур и мирового художественного процесса.

УДК 82.091
ББК 83.3(2=632.3)

ISBN 978-5-93091-418-4

© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2022
© Загидуллина Д. Ф., 2022

ВВЕДЕНИЕ

Анализ истории татарской литературы XX–XXI веков как единого непрерывного процесса со своими этапами падений и подъемов, стагнации и возрождения/обновления¹ позволяет априори выдвинуть несколько тезисов:

1. В поисках новых путей развития татарская литература всегда обращала внимание на свои же литературные традиции, возрождая их на более высоком художественном уровне. Поэтому в разные этапы национального художественного процесса наблюдаются попытки возрождения модернизма и романтизма, стилизация под образную систему предыдущих эпох, художественные приемы, структурно-композиционные и стилистико-интонационные особенности тюрко-татарского фольклора, суфийской литературы, даже древних языческих жанров.

2. В содержательном плане татарская литература в периоды обновления выдвигала на первое место концепцию сильного человека, представителя своего этноса, который изображался в контексте поиска истины: истины о человеке, социуме, об истории страны, о бытии. Тем самым национальная литература оставалась в едином пространстве мирового художественного процесса.

¹ *Заһидуллина Д.Ф.* Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 255 б.; *Заһидуллина Д.Ф.* Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр: монография. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.; XX гасыр татар әдәбияты тарихы: дәреслек / *Д.Ф. Заһидуллина, Н.М. Йосыпова*. 1 нче китап: XX йөзгә беренче яртысында татар әдәбияты. – Казан: Казан университеты, 2011. – 229 б.; XX гасыр татар әдәбияты тарихы: дәреслек / *Д.Ф. Заһидуллина, Н.М. Йосыпова*. 2 нче китап: XX йөзгә икенче яртысында татар әдәбияты. – Казан: Казан университеты, 2011. – 196 б.; *Заһидуллина Д.Ф.* Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. – 207 с.; *Заһидуллина Д.Ф.* 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданлары һәм авангард эзләнүләр: монография. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.; *Заһидуллина Д.Ф.* Современная татарская проза (1986–2016): основные тенденции историко-литературного процесса. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 246 с.; *Заһидуллина Д.Ф.* Татарская поэзия рубежа XX–XXI веков (1986–2015): эстетические ориентиры и художественные поиски. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 268 с.; *Заһидуллина Д.Ф.* Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски: монография. – Казань: Татар.кн. изд-во, 2018. – 287 с.; *Заһидуллина Д.Ф.* Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы). – Казань, 2020. – 256 с.

3. Несмотря на историко-культурные катаклизмы, идеологические запреты и цензуру, татарская литература всегда ощущала важность своей миссии перед татарским народом. Татарская литература XX–XXI веков – это разговор с народом о самом важном: о сохранении в любых условиях человечности, национальных духовных ценностей и культуры.

Вышесказанное, по сути, касается механизмов самообновления татарской литературы, которые позволили ей не потерять самобытность в различные периоды советской и постсоветской действительности. Поэтому мы сочли возможным исследовать эти механизмы в процессе исторического развития татарской литературы, в контексте других тюркоязычных литератур и мирового художественного процесса.

Начало XX века, ставшее временем зарождения новой татарской литературы в результате становления татарской периодической печати, издательского дела, поворота к светскому образованию, к иной культурологической ориентации – от Востока к Западу, дало импульс формированию новых тенденций в художественном сознании. Это движение выдвинуло необходимость преобразования конкретного национального (татарского) сообщества, совпало с процессом секуляризации, что обернулось трансформацией татарской культуры в контексте просветительского движения и литературы. Схожие процессы мы наблюдаем и в других тюркоязычных литературах, прежде всего, в азербайджанской и узбекской.

Небывалый подъем и развитие культуры сопровождалось рядом резких перемен в сторону европеизации жанровых и стиливых структур. Однако прямое копирование никогда и ни в одной культуре не может привести к развитию. Формирование новой светской литературы с ее жанровой системой, содержательными установками требовало от писателей и поэтов поиска самобытных путей развития национальной художественной культуры, отвечающих запросам времени, но и адресованных определенному читателю. Содержание новой литературы вполне соответствовало идейным установкам национального возрождения, однако поиск новых форм изложения актуального содержания, которые бы имели максимальное воздействие на татарского читателя, и в то же время были приближены к эстетическим принципам мировой художественной литературы, было делом сложным.

Чтобы яснее представить механизм обновления в национальных литературах, мы ставим себе задачу проследить этот процесс на примере использования и трансформации отдельных приемов и стиливых исканий татарских писателей и поэтов.

1. «ПОТОК СОЗНАНИЯ» КАК ПОКАЗАТЕЛЬ РОСТА И ТРАНСФОРМАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«Поток сознания» рассматривается нами как явление универсальное, имеющее возможность выступать в художественной литературе и как форма психологизма, тип повествования, как атрибут модернистского искусства. Вместе с тем, это явление, возникновение которого требует от национальной литературы достижения определенного роста, становится критерием ее качественного состояния и показателем хронологии трансформаций, связанных с возрождением традиций или усвоением новых художественных тенденций в результате поисков и экспериментаторства отдельных поэтов и писателей.

«Поток сознания» – концепция изображения реальности и душевной жизни персонажа, получившая особенно широкое распространение в англоязычной модернистской литературе первых десятилетий 20 в.; «исчерпывает содержание произведения, представляя собой фиксацию самых разнородных впечатлений и импульсов»¹, – гласит литературоведческий словарь. Если классическая литература изображала постоянно меняющуюся картину действительности, то «поток сознания» позволял передавать внутренний мир (мысли, ощущения, переживания, воспоминания...) в их естественном движении.

Необходимо оговориться, что классическая литература также широко использует прием для отображения внутреннего мира героев – «внутренний монолог» выступает более простой формой воспроизведения мыслей и чувств персонажей. В литературоведческих словарях подчеркивается, что внутренний монолог – «важнейший прием психологизма, заключающийся в прямом, полном и глубоком воспроизведении мыслей и отчасти переживаний литературного

¹ *Зверев А.М.* Поток сознания // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 773.

персонажа. Внутренний монолог построен на некоторой художественной условности, которая состоит в том, что душевные движения, в реальности остающиеся внутренними, в литературе «выводятся наружу» и благодаря посредничеству автора, который их как бы «подслушивает», становятся доступными для постороннего наблюдателя (читателя)¹.

Как известно, классические тексты используют два вида речи: прямую и авторскую (рассказчика). Внутренний монолог занимает промежуточное положение между ними, придавая повествованию большую эмоциональность.

Как и «поток сознания», «внутренний монолог есть частный случай имитации внутренней речи и отражает ее свойства: сочетание логического мышления с интуитивным и внелогическим, недосказанность мыслей, обрывки и паузы, немотивированные связи понятий, образное мышление, существующее параллельно с понятийным или даже вытесняющее его»². По мнению А.Б. Есина, в творчестве некоторых писателей «мера имитации внутренней речи очень велика, доходя в некоторых случаях до своего предела, за которым следует уже иной прием психологизма – т.н. «поток сознания»³.

В чем же состоит особенность того приема, который выходит «за пределы» внутреннего монолога? По мнению В.П. Руднева, «поток сознания» претендует «на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса»⁴. Еще конкретнее объясняет разницу А.М. Зверев: «В отличие от внутреннего монолога, используемого в произведениях классического реализма с целью показать персонаж в момент высшего духовного и эмоционального напряжения, у модернистов «поток сознания» обычно исчерпывает содержание произведения, представляя собой фиксацию самых разнородных впечатлений и импульсов, в конечном

¹ Есин А.Б. Внутренний монолог // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 127.

² Там же. – Стб. 127–128.

³ Там же. – Стб. 128.

⁴ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – С. 341.

счете становящуюся автоматической записью дорефлективных реакций»¹.

Именно это явление мы наблюдаем в татарской прозе начала XX века.

Проникновение в татарскую литературу начала XX века «потока сознания» как формы и приема психологизма было обусловлено активизацией интереса к внутренней жизни человека, миру его мыслей и чувств, сознательным и подсознательным процессам. В творчестве Ш. Камала, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова и Г. Исхаки стремление к созданию сильных драматических характеров стало сопровождаться изображением сложных психических процессов, происходящих в сознании и подсознании персонажей. Психологический анализ или самоанализ в произведениях татарских писателей представлен как своеобразная эмоциональная «вставка» в сюжет. Именно на это указывает литературовед Дж. Валиди, рассматривая творчество Ш. Камала: писатель «схватывает психологический момент и начинает копаться и исследовать его»².

Так, в рассказе *Шарифа Камала* «Курай тавышы» («Звук курая», 1912) поток фантазий (которые кажутся сном, болезненным состоянием или необъяснимой связью с потусторонним миром) маленького мальчика, потерявшего родителей, раскрывает трагизм внешне благополучной жизни сироты. Примечательно, в этой вставке причудливым образом сменяют друг друга «потоки» сознания и бессознательного. Рассказ «Тормыш көе» («Уклад жизни», 1913) Ш. Камала написан как «поток» сознания молодого человека в момент осознания своей вины и вины отца за смерть матери: писатель изобразил момент смены восприятия прошлого в памяти персонажа. Иначе говоря, информация, хранившаяся в области бессознательного, выходит наружу и принимается сознанием героя. Таким образом, можно утверждать, что уже в первых произведениях подобного рода заметно увлечение татарских писателей психоанализом.

Суть разработанной Зигмундом Фрейдом теории под названием «психоанализ» состоит в том, что постулируется «разделение человеческой психики на два принципиально различных раздела –

¹ *Зверев А.М.* «Поток сознания» // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 773.

² *Валиди Ж.* Матбугат галәмендә // Вақыт. – 1914. – 2 ноябрь.

сознательное и бессознательное»¹. По мнению Фрейда, человек в свой жизни руководствуется двумя противоположными принципами: принципом реальности и принципом удовольствия; первый регулируется сознанием, второй находится в сфере бессознательно-го. Когда в сознании появляется нечто, противоречащее принципу реальности, оно вытесняется в бессознательное и видоизменяется в нем. Оно может проявляться в измененных состояниях сознания (опьянение, сновидение, болезнь и т.д.); может стать психологической травмой, которая долгие годы мучает человека. «Цель психоанализа – вывести из бессознательного эту травматическую ситуацию, вывести ее в сознание»².

Ш. Камал рисует человека на грани отчаяния, когда мысли и чувства накалены до предела, они становятся хаотичным потоком сменяющих и опровергающих друг друга состояний. Непрерывное движение психических процессов не уместается в рамки внутреннего монолога, но вместе с тем причина, в определенный момент доведившая героя до отчаяния, указывает на конкретно-историческую и социальную действительность. В какой-то момент какая-то причина открывает путь для вытесненных символов и толкает человека к принятию неожиданного решения: решение о самоубийстве Асфандияра Мухтарова, сына мурзы, поневоле ставшего провокатором («Жимерелгэн звонок») («Испорченный звонок», 1911), решение умереть старика, осознавшего себя ненужным для своих детей («Бер картның тээссораты») («Чувства одного старика», 1910), и матери, узнавшей о трагедии дочери Газизы («Күңселсез эш») («Неприглядное дело», 1910).

В творчестве Ш. Камала появляются рассказы, полностью посвященные описанию человека в пограничном состоянии, в момент прохождения нравственных и психологических испытаний или прозрения, причем, писатель четко указывает на деталь, которая позволила оттесненным побуждениям проскочить в сознание. Например, рассказ «Уяну» («Пробуждение», 1909) описывает трагический момент осознания персонажем своего преступления и потери им разума. Толчком стала пуговица с одежды умершей

¹ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – С. 362.

² Там же. – С. 363.

жены героя, которая напомнила ему ее глаза. Писатель прослеживает за потоком мыслей и чувств, которые пробуждают в памяти героя воспоминания о поре влюбленности, а затем – под тяжестью испытаний судьбы – превращении в пьяницу, ожесточении, боях, которые он наносил жене. Убийство жены предстает в мыслях мужчины как убийство любви, и это превращает частную трагическую историю Мусы и Гафифы в историю общечеловеческую, в которой потеря любви равняется потере счастья и будущего. Поток мыслей сумасшедшего и движение ветра-вьюги звучат в унисон, углубляя смысловые коды художественного текста.

В рассказе «Буранда» («В метель», 1909) Мустафа, забывший о существовании матери и не видевший ее в течение двадцати лет, спешит в родную деревню, чтобы попросить у нее прощения. Плач маленького ребенка в доме его знакомого становится точкой отсчета для сложного процесса, начавшегося в сознании героя. Мысли и переживания персонажа начинают перемежаться с воспоминаниями: «Ул анасыннан бизгәнмени инде? Әйе, ул үзен тудырган һәм бишеге янында катып, караңгы, тын һәм күңелсез төннәрне “баллам” дип йокысыз уздырган анасыннан бизгән иде! (...) Болар һәм мәсе яшь вакытында, әмма зур булгач? Менә хәзер аның беренче мартәбә бармагын тешләп аптыраганы да – үзенең анасына каршы, атасы барында күрсәткән тәрбиясезлекләреннән тыш, атасы үлгәч тә, анасыннан гафу сорамавы, һаман аңар илтифатсыз һәм салкын мөгамәләсе өчен иде...»¹ («Он что, совсем отвернулся от матери? Да, он совсем отвернулся от человека, которая родила его и темные, тихие и мрачные ночи без сна проводила около его люльки! (...) Все это происходило, когда он был маленький, а когда подросток? Вот все беспокойство его исходит от того – что кроме того пренебрежения, которое он показывал матери при жизни отца, он и после не попросил у нее прощения, оставался холодным и равнодушным в отношении ее...»²). Таким образом, воспоминания позволяют персонажу пробудить и пережить чувства, оттесненные до поры до времени в подсознание.

Практически во всех произведениях татарских писателей память, воспоминания становятся теми механизмами, которые

¹ Камал Ш. Сайланма әсәрләр. – Казан: Таткнигоиздат, 1954. – Б. 15.

² Здесь и далее подстрочник везде наш.

приводят в движение процедуру осознания ситуации. Например, в рассказе «Ике яхшы» («Двое хороших», 1910) Ш. Камала история влюбленности, измены и прощения излагается в форме потока мыслей и воспоминаний пожилого человека. В какой-то момент память подталкивает человека, прожившего жизнь «с закрытыми глазами», открыто посмотреть на прошлое и настоящее! Детальное воссоздание мыслей, чувств и воспоминаний заставляет не только персонажа, но и читателя пережить каждый миг изменения сознания. В таких произведениях, написанных как непрерывный поток ощущений и мыслей персонажа, начинает формироваться модернистский способ письма, указывающий на хаос внешнего мира и хаос внутреннего состояния человека своего времени.

Схожее явление наблюдается в рассказах *Фатиха Амирхана*. В повести «Хаят» (1911) в центре внимания писателя оказывается психологическая драма молодой девушки, в душе которой сталкиваются противоположные начала: разум и сердце, просыпающееся чувство личности, новое отношение к миру и моральные заповеди старого татарского общества. В основе сюжета, переплетающегося с «потоком сознания» героини, – стремление Хаят гармонизировать окружающую ее действительность любовью. Каждое из субъективно значимых для героини событий – признание Михаила в любви, встреча с московским студентом Гали Арслановым, сватовство молодого богача Салиха Фатыхова – вызывает в ее душе борьбу противоречивых мыслей и чувств, переходящую в мучительную тоску и беспокойство. Так, в ночь после объяснения в любви Хаят осознает недостижимость счастья с Михаилом: *«Уйда бары, шулкадар күп бәхет вәгдә иткән шикелле күрәнә торган, үз матурлыгың сизү тойгысы вә шуннан килгән шатлык калды. (...) Бакчада, Михаилдан йөгереп качканда, күңеленә килгән китеклеке ул хәзер генә аңлап җитте: “Михаил мөселман түгел бит, ул кяфер бит”. Хаятның күңелендә әллә нинди бер салкынлык, сызлавыклыга охшашлы салкынлык туды да, ул, йөрәген жылытырга теләгән шикелле итеп, күкрәген кечкенә мөндәргә бастырып, йөзтүбән ятты: ул мөселман түгел, ул “кяфер” бит! Йөрәкне хәзер генә жылытып торган сөекле Михаил сурәте әллә кая китте дә, аның урынына “кяфер” Михаил сурәте килеп басты. Бу сурәт салкын һәм куркынычлы иде. Бу сурәтнең тирәсендә җәһәннәмнәр, гөрзиләрән*

күтәргән зөбанилар йөри башладылар... Йөрәктәге салкынлык һәм сызлану артканнан-арта вә куркынычланганнан-куркынычлана башлады» («Радость осознания своей красоты, которая обещала ей так много счастья, охватила Хаят (...) Мысли Хаят снова взволновались. “Как я должна была ответить ему?.. Он красивый, милый. Да, да, он очень, очень милый. Хороши его густые брови, ласковый взгляд карих глаз... И вообще, что-то в нем есть очень хорошее. Он меня любит. Да, любит, он хотел поцеловать мне руку... А я люблю его? Я... Михаила? Но ведь Михаил русский!” И Хаят поняла то, чего до сих пор не осознавала, – между нею и Михаилом лежит пропасть. Ей показалось, что до сегодняшнего вечера эту пропасть скрывали от нее, а теперь неожиданно сдернули завесу и обнажили перед ней что-то холодное, страшное. Теперь девушка поняла причину смутной тревоги, закравшейся ей в душу, когда она убежала от Михаила; он ведь не мусульманин, он – неверный, он кяфир! Душу ее объял холод ужаса, ледяющий холод, и, словно желая согреть застывшее от этого холода сердце, Хаят легла вниз лицом, прижавшись грудью к маленькой подушке...»¹). Каждая ситуация заканчивается внутренним монологом, сменой противоречивых ощущений и переживаний героини. Используемые Ф. Амирханом приемы составляют некий слитный эмоциональный комплекс и позволяют видеть в истории Хаят отражение судьбы всей татарской молодежи, нацеленной на разрушение преград на пути прогресса. Эта противоречивость в ощущениях, это стремление к высокому и светлому, желание обрести счастье и ежеминутное осознание его невозможности, недостижимости всего представляется как общая боль молодого поколения татар, общая проблема бытия (хаят).

В творчестве Г. Исхаки, Г. Ибрагимова в большинстве случаев поток мыслей и чувств выполняет второстепенную функцию в отношении воссоздания картины татарского общества. Однако и у **Гаяза Исхаки**, как и Ш. Камала, имеются психоаналитические произведения – как нэсер «Бер манзара» («Одна картина», 1913), в котором нет развития событий, автор описывает зимнюю пред-
рассветную дорогу, по которой кучер Ахмади и вчерашний шакирд,

¹ Амирхан Ф. Хаят // Амирхан Ф. На перепутье / пер. Г. Хантемировой. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1979. – С. 247.

собирающийся стать муллой, едут в деревню, и детально воссозда-ет все переживания, мысли и ощущения молодого человека, кото-рый принял решение изменить свою жизнь и находится на стадии перехода из одного статуса в другой. Этот статус воспринимается также символически – как переход от действительности к транс-цендентальности, от юношества – к взрослению.

Внутренние монологи-вставки персонажей *Галимджана Ибрагимова* в романе «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца», 1912), «поток сознания» главных героев, и «поток бессознательного» – их многочисленные сны, описание бредовых состояний, мысленных разговоров с Аллахом составляют самостоятельный пласт текста. Они воссоздают непохожие друг на друга истории, которые объединяет стремление освободиться от узких рамок среды, изменить действительность к лучшему, жить чистой, свободной духовной жизнью.

По части использования «потока сознания» и «потока бессознательного» этому роману нет равных в татарской литературе. Кроме того, он позволяет реконструировать процесс формирования внутреннего монолога, а затем и «потока сознания», подсказывая, что первоисточником этого приема в художественном сознании татар были молитвы, обращения-разговоры с Аллахом, суфийские зикры-речитативы. Может, поэтому подобные вставки в татарской прозе начала XX века всегда отличаются эмоциональной глубиной, музыкальностью, особой одухотворенностью.

Таким образом, в творчестве ведущих прозаиков начала XX века – Ш. Камала, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова и Г. Исхаки «поток сознания», применяемый в виде «вставок» как средство для усиления психологизма, вырастает до особого приема, в котором образное и интуитивное мышление, ассоциативные скачки, недосказанность, подчеркиваемые внезапными паузами, воспоминаниями, оборванными или неоформленными фразами, мотивированы на показ хаоса «снаружи» и хаоса «внутри». В итоге такой прием повествования становится одним из принципов формируемого в татарской культуре модернизма¹.

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

Подобное явление мы наблюдаем в узбекской литературе 1920-х годов. Новеллы *Абдурауфа Фитрата* (1886–1938), *Чулпана* (Абдулхамид Сулейман оглы Юнусов, 1897–1937), завоевавших известность, прежде всего, на поэтическом поприще, позволяют сделать вывод об общих принципах применения данного художественного приема. Глубокий психологизм, лиричность и эмоциональность в таких произведениях достигается особым образом. С одной стороны, «вставки» с «потокосознанием» нацелены на философское осмысление глубинных основ бытия: они указывают на одиночество человека, подчеркивают трагизм жизни. С другой, тексты самих «вставок» отличаются особо тщательным подбором слов; внутренняя музыка текста в них как бы воссоздает еще одно – эмоциональное, поэтическое содержание. Незавершенность, недоговоренность, появляющиеся из-за прерванности «потока» («вставка» как бы приоткрывает невидимое окошко во внутренний мир, которое, не успев распахнуться до конца, закрывается), преодолеваются за счет символов или символических образов, образов природы, которые несут в себе основные смысловые характеристики текста, их повторов, рождающих дополнительные ассоциации. В пример можно привести такие рассказы, как «В лунные ночи», «Клеопатра» Чулпана, «Светопреставление» Фитрата.

В татарской литературе «поток сознания» в творчестве молодых писателей начала XX века приводит к формированию еще одного нового явления: в романтических и модернистских произведениях М. Гафури, М. Ханафи, Ш. Ахмадиева, А. Тангатарова и др. появляются произведения, в подтексте напоминающие переживания суфия, вышедшего на путь приближения к Аллаху. Прежде всего, это рассказы и нэсеры «Тээссорат (жэй көненең төнге ай яктысында)» («Ощущения (При лунном сиянии летней ночи)», 1913) М. Гафури, «Ни ул?...» («Что это?..», 1913), «Язгы саташу» («Весеннее помешательство», 1915) А. Тангатарова, «Шагыйрь моңая» («Поэт грустит», 1913) Ш. Ахмадиева, «Гакылсызлыктан» («Из-за неразумности», 1914) М. Ханафи и др. Например, в романтическом нэсере *Шагита Ахмадиева* «Поэт грустит» (1913) описывается эмоциональное состояние поэта-романтика, услышавшего звуки музыки, которая играет «где-то...далеко», «играет неземные мелодии» («Әллә кайда... еракта бер музыка уйный...Ул җирдәге көйләрне

уйнамый. Тик аның мәңге зарланганын гына аңлап була»¹). Первая мелодия рассказывает о «безнадежности, о горе, о стенаниях» безымянных, и эта музыка созвучна внутреннему состоянию поэта. Вторая мелодия проклинает жизнь и обманчивых, предающих «друзей», которые стали причиной горя безымянных. Третья мелодия доводит слушателя до осознания безысходности. И душа поэта переполняется любовью ко всему живому. Проследив шаг за шагом процесс познания, при помощи узнаваемых суфийских символов писатель создает возможность двоякого прочтения.

Использование специфических образов-деталей и узнаваемых лексем, недосказанность, когда ощущения, переживания, ассоциации перебивают друг друга и переплетаются, подобно тому, как это происходит в пограничном состоянии человека, устремленного к Аллаху, воссоздают в таких произведениях подтекст, позволяющий читателю воспринимать их и в светском, и в религиозном ключе; нарушение традиционной повествовательной структуры, смещение временных планов приобретают характер эксперимента.

Еще один пример – нэсер «Мэгышука» («Возлюбленная», 1913) **М. Ханафи (Мухаметханафи Кайбышева)**. Здесь принцип двоякости заложен уже в самом названии, благодаря которому любовь можно понимать и как любовь к Аллаху, любовь вообще, и как любовь к земной девушке. Текст начинается с риторического возгласа: «Бар син, син бар, дилэр, мэгэр мин ышанмыйм»² («Говорят, что ты есть, ты – един, но я не верю») и заканчивается соответственно: «Юк син, ялган син, хыял син! Мэгэр мин моңарга ышанмыйм! Бар син, син бар, дилэр» («Нет тебя, ты – обман, ты – мечта! Но я этому не верю! Говорят, что ты есть, ты – един»). Фраза «Мэгэр мин ышанмыйм» («Но я не верю») разделяет произведение на 5 частей. Первая рассказывает о той власти, которую имеет объект обращения. Во второй части, говоря о юноше, который обрел талант благодаря данному чувству, объект называется «его идеалом, его Богом» («аның идеалы – син, аның Алласы – син идең!»). В третьей писатель описывает объект как юную девушку. В четвертой и в пятой, последней, части раскрываются страдания героя

¹ Әхмәдиев Ш. Шагыйрь моңа // Әхмәдиев Ш. Сайланма эсәрләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 63.

² Хәнәфи М. Мэгышука // Аң. – 1913. – № 19. – Б. 316.

в поисках данного объекта, и на первый план выходят размышления о месте и ценности любви. Поиск любви, желание поверить в ее силу, но невозможность ее найти являются причиной горя, который усиливается через многочисленные ритмически выстроенные повторы. Удачно подобранные лексические единицы, рифмующиеся друг с другом, формируют музыку горя и музыку светлой печали.

На примере подобных произведений можно констатировать, что «поток сознания» становится основой формирующегося татарского модернизма, активизирует такие лиро-эпические жанры как нэсер и, в свою очередь, модернизм превращает «поток сознания» в татарской литературе в тип повествования, который позволяет изображать воображаемую внутреннюю жизнь вымышленных героев в движении, «подключая» тем самым сознание читателя к иным представлениям, чужим мыслям и опыту. Анализ показывает, что такая форма позволяла литературе преодолеть духовные проблемы, связанные с секуляризацией, поэтому в большинстве своем в произведениях речь шла о внутренних поисках ответов на философские (бытийные) вопросы: Что есть жизнь? Зачем человек живет? Есть ли Аллах? Кто сопровождает человека по жизни? Что самое главное в человеке? и т.д. Ряд произведений впервые в татарской культуре взяли за предмет изображения внутренние терзания человека, «потерявшего Бога». Что же заменит Аллаха в душе человека? – вопрошают писатели. И каждый раз ответ один: роль веры для сохранения человечности в людях бесспорна. Таким образом, эти произведения не звучат как отказ от религии, а наоборот: они вписывают традиционное религиозно-суфийское мироощущение в духовное пространство современного им человека – человека начала XX века.

За несколько лет модернизм в татарской литературе получает популярность, обретает теоретическую основу и свои специфические жанры как нэсер. Даже после революционных преобразований 1917 года, когда были установлены классовые приоритеты в противоположность общечеловеческим, модернистские течения в какой-то мере противостояли монистической концепции, смягчая последствия унификации для национальной культуры. «Поток сознания» как прием и, что важно, как тип повествования не уходит

с литературной арены. Это можно увидеть на примере нескольких рассказов **Ф. Амирхана**, написанных в начале 1920-х гг. Например, посвященный матери писателя нэсер «Тэгъзия» («Утешение», 1922) написан в форме разговора пожилой пары, только что вернувшейся с похорон единственной дочери. Писатель излагает только одну часть разговора – речь мужчины, который утешает свою жену. По его фразам, интонации читатель может легко реконструировать ответы убитой горем женщины. В монологах мужчины воссоздается подвижный эмоциональный мир человека, который остро переживает смерть дочери, в то же самое время стремится успокоить жену.

В потоке слов персонажа повторяется мотив крушения надежд, который красной нитью проходит через татарскую литературу начала XX века. Смерть единственной дочери преподносится как самое страшное горе, которое разбивает сердца родителей. Утешая самого близкого человека, мужчина напоминает, что смерть – неизбежность, закон природы: *«Шулай инде, дөнъяның гадәте шулай инде. Җир тереклегенең йоласы: дөнъяга килдеңме – үләргә килдең. Анадан тудыңмы – кайчан да булса бер кабер кочагына керер өчен, лахет туфрагында черер өчен тудың. Адам баласы булдыңмы – моннан котылмак юк. Бүген үлмәсә, иртәгә, иртәгә үлмәсә, аның киләсе көнөндә үлми калмаячак берәү бу җир йөзөндә анадан тумаган бит. Син үзең, мин үзем шулай ук үләргә тумаяннармыни? Шулай ук үлем безне дә көтмимени?»*¹ («Обряд земной жизни таков: если ты пришел в этот мир – пришел умереть. Если родился – то для того, чтобы когда-нибудь попасть в объятия могилы, чтобы превратиться в прах. Если ты сын человеческий – нет возможности избежать такой участи. Если не умрешь сегодня, то умрешь завтра, если не завтра, то в следующие дни. Еще не родился тот человек, который сможет избежать этого закона. И ты сама, и я – разве мы не пришли в этот мир умереть? Разве не ждет нас та же смерть?..»).

Вместе с тем, большая часть произведения посвящена разговору о неизведанном, сокрытом, о жизни после смерти. Сокрытость, таинственность смерти, по словам мужчины, является единствен-

¹ *Әмирхан Ф. Тэгъзия // Әсәрләр. 4 томда. Т. 1: Хикәяләр (1907–1922).* – Казан: Тагар. кит. нәшр., 1984. – Б. 366.

ным смыслом и целью человеческого существования. Тем самым Ф. Амирхан затрагивает вопрос веры; показывая смену эмоций, внутреннее состояние человека, прослеживая, какими различными путями человек пытается преодолеть острое состояние безнадежности (звучат мысли о том, что жизнь после смерти является более важной для человека; и о том, что доброта способна изменить мир, и о том, что только спокойствие души открывает перед человеком истину и т.д.), писатель указывает на благотворное влияние веры на человека. И такие слова: *«Үлгэннэр өчен кайгы юк! Бары мәңге үлмәстэй булып алданып тора торган сукурлар, идеаллары шул чери, бетә, үзеннән вак хәшәрәтләр тудыра торган рәхәте, шулар тереклегенә багланып калган рухани мецаннар кызганычлар»¹* («Не надо горевать за умерших. Только жаль обманувшихся тех слепых, думающих, что они вечно не умрут, жаль тех духовных мецан, идеалы которых гниют и исчезают, которые рождают мелких тварей ради своего удовольствия и посвящают себя им») – прочитываются в историческом контексте 1920-х годов как осуждение безверия и бездуховности новой власти.

Произведение по духу напоминает молитву суфия об истине, о духовности (на это указывает и название рассказа, которое обозначает жанр средневековой суфийской литературы и одновременно суфийский обряд – воспоминания об умершем). Продуманная композиция и мастерски подобранная лексика захватывают внимание читателя и заставляют переживать каждое мгновение невыносимого горя, а также каждый шаг героев к преодолению этого чувства. В результате эта «эмоциональная лестница» образовывается и в душе читателя.

В незаконченном рассказе Ф. Амирхана «Беренче ашкыну» («Первые порывы», 1922) нет цельной сюжетной линии. Молодой парень, приехавший на рынок продавать гречку, уличив момент, бежит к дому любимой девушки. Детально описываются его мысли и эмоции: как он принимает решение сбегать к заветному дому, как смотрит в занавешенные окна дома в надежде увидеть девушку, как ждет появление ее силуэта и теряет надежду, как, собрав всю волю после того, как четыре раза прошелся по улице, входит во

¹ Әмирхан Ф.Тәгъзия // Өсәрләр. 4 томда. Т. 1: Хикәяләр (1907–1922). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – Б. 372.

двор дома, где живет ее Сара, переживая и чуть не теряя сознание, как видит ее, читающую книгу перед открытым окном, как разговаривает с ней (а она даже не догадывается о его чувствах) и как уходит – с одной стороны, довольный, что успел представиться «как грамотный и воспитанный человек», с другой, печальный – с ощущением несбыточности своей мечты о девушке... Ожидание счастья и переживание счастья сменяются трагическими нотами. *«Ләкин бераз баргач, минем бу бәхетлек һәм үз-үземнән ризалык тойгымда ниндидер бер китеклек, житешмәгәнлек сизелә башлады, жанны акрын-акрын ниндидер бер борчылу басып бара иде. Үземне иң бәхетле итеп тотарга тиешле бу муаффакиятьле көндә мин жанымны баса торган бу борчылуның агып тора торган чишмәсе аның кайдан килә, нидән туа икәнлеге миңа әле мәгълүм түгел иде. Ләкин ул бар иде. Ул минем гыйшык исереклегемә караңгы бер шәүлә төшерә иде.*

– *Йа Алла, Алла, Алла, кайдан вә нидән бу бәхетсезлек, бу хакийкате үземә белемсез борчылу?..*

Бер сәгать үтәр-үтмәстән, без инде авылга кайтырга юлга чыккан идек. Шәһәр урамнарын әле бөтенләй чыгып житмәдек, мин инде Сараны сагына башладым. Ләкин минем аны бу сагынуым белән моннан әүвәлге сагынуларым арасында зур аерма бар иде. Әүвәлге сагынулар мине хыялый уйландыралар, моңлы, ләззәтле бер сагышка батыралар иде. Әмма бу көнге сагынуымда минем ул моңлы ләззәт һәм тыныч уйга бату юк, бәлки ниндидер бер ачылык, тынычсызлану, борчылу башлыча хәкем сөрәләр иде. Башымда караңгы һәм өмидтән ерак фикерләр йөрәнә башладылар»¹ («Через некоторое время я начал ощущать в этом состоянии счастья и удовлетворенности какой-то изъян, какую-то червоточину; какое-то неизвестное беспокойство медленно-медленно начало одолевать мою душу. Мне еще не был известен источник тех беспокойств, которые тербили мою душу в этот благословенный день, когда я должен был бы чувствовать себя самым счастливым человеком. Но он был. Он накладывал темный отпечаток на мое любовное опьянение.

¹ Әмирхан Ф. Беренче ашкыну // Әсәрләр. 4 томда. Т. 1: Хикәяләр (1907–1922). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – Б. 365.

– Ах Аллах, Аллах, Аллах, откуда и почему это несчастье, это неизвестное для меня беспокойство?..

Не прошло и часа, как мы уже отправились в деревню. Мы еще не выехали из города, а я уже начал скучать по Саре. Но в этом моем состоянии была большая разница с тем, как я скучал раньше. Раньше подобные переживания заставляли меня задумываться, наводили на меня сладкую грусть. Но в моем сегодняшнем состоянии не было печальной истомы и спокойной думы, вместо этого появилось что-то горькое, беспокойство, тревога. В моей голове роились темные и далекие от надежды мысли...»). Так молодой человек постепенно осознает невозможность счастья быть вместе с любимой.

В рассказах Ф. Амирхана, как и в экзистенциально-окрашенных произведениях начала XX века, философия усложняется игрой с суфийской символикой. Целый ряд сменяющих друг друга эмоциональных состояний героя воссоздает образ внутреннего мира, ментальности другого человека – объекта художественных опытов Ф. Амирхана.

В более внушительном масштабе модернистские опыты наблюдаются у *Гали Рахима*. В основе его повести «Идель» (1921) – описание эмоциональных состояний человеческой души, в которой есть место и для возвышенной любви (романтическая история любви Ильяс и Рабиги), и ницшеанского презрения к обыкновенным человеческим чувствам (философская дискуссия между Ильясом и Валидом о смысле жизни, которая продолжается в историях героев).

Повесть написана в форме воспоминаний о молодости. Автор в самом начале сообщает, что вспомнить былое его заставили два фактора: нефритовые глаза незнакомки, которые он заметил во время концерта; и незаконченная акварель из прошлого, на которую он наткнулся случайно. Однако эти воспоминания представлены читателю не в виде вереницы событий. В произведении детально и красочно воссоздаются эмоции и мысли, которые некогда, с весны по осень 1914 года, пережил повествователь, будучи молодым. Тогда сын муллы Ильяс, начинающий писатель и художник, после тяжелой болезни решил пожить летом на берегу Волги. Там он познакомился с девушкой, которую звали Рабига (араб. «весна», на что

автор особо указывает в произведении), влюбился в нее и терзался между любовью и желанием быть свободным человеком.

В трех главах – в 14, 15, 16 – описано, как лихорадка возвращается к молодому человеку, и в бредовом состоянии на поверхность «выходит» картина его подсознания, в которой отражается вся хаотичность восприятия им мира. В частности, жизнь представляется черной и теплой, как масло, рекой – Кара Идель (Черная Волга), которая течет среди белых берегов, покрытых белыми лесами. В светлом мире жизнь человека словно выглядит черной и тяжелой. Черное небо и синеватая звезда, а также две черные чайки с белыми головами подчеркивают одиночество, заброшенность человека в бытии. Возникший силуэт отца указывает на возможность прочтения образа чаек как родителей, или предшественников. Появляющаяся в бредовых видениях собака воспринимается как символ трудностей, с которыми человек встречается на жизненном пути и которые пугают его. Только синеватая звезда заставляет человека приподнимать голову и держаться на плаву, не пропасть «в пучине». Звезда символизирует смысл жизни, в подсознании она – любовь или возлюбленная. Таким образом, хаос бессознательного может быть преодолен при помощи любви.

Однако хаос сознательной жизни человека – совершенно иного характера. Его рождает метания человека между любовью и стремлением к свободе, так как воссоединение влюбленных – создание семьи – воспринимается как потеря свободы, исчезновение в «пучине».

Еще одно проявление бессознательного – осенний сон Ильяса, его разговор с мифическим существом с козлиной головой «Пан Тенгри» касается смысла жизни. Во сне он сообщает, что смысла жизни нет, весь смысл – в самой жизни; любовь – это огонь в крови человека, поэтому она не может продолжаться вечно и существует только в фантазиях человека; нет и жизни вообще – она также является плодом фантазии.

Таким образом, «поток сознания» в данном случае дал возможность показать непосредственную картину «души» и бессознательного молодого интеллигента-татарина, даже не обращаясь к «помощи» наблюдателя-рассказчика. Еще два приема: ассоциативность и символизация – превращают эту индивидуальную картину – в кар-

тину ментальности татарина, этнической психологии, и именно в этих приемах более всего проявляется диалог со средневековой татарской литературой, с ее традициями. Преемственность стала причиной активизации «потока сознания» в татарской литературе, прежде всего, в произведениях «экспериментального рода».

Такой тип повествования пришелся «ко двору» татарской литературе начала XX века, и писатели начали активно осваивать его, но необоснованная критика повести Г. Рахима и идеологические запреты, сковавшие развитие советской культуры, замедлили эксперименты в этом направлении. В мировой же литературе такие поиски вышли на новый уровень в романе англо-ирландского писателя Дж. Джойса (1882–1941) «Улисс» (1921), который в литературоведении считается пионером в изображении картины сознания и подсознания нескольких персонажей.

В татарскую литературу изображение сферы сознания и бессознательного в купе с использованием символов и ассоциаций «вернулось» в творчестве *Амирхана Еники*. Уже в первых произведениях военной поры писатель отдает предпочтение «рассказу-открытию», который дает возможность последовательно наблюдать за изменениями чувств и переживаний объекта изображения.

Повесть «Рэшә» («Марево», 1962) по сравнению с предыдущими произведениями автора отличается обилием психологических моментов, разнообразием символических смыслов. Параллелизмы в произведении, пробудив в читателе новые ассоциации, усиливают степень воздействия на него. Проследивая за мыслями главного героя, его переживаниями, воспоминаниями, снами, а значит – философией, мировоззрением, отношением к людям, повествуя о том, как живущий «с расчетом» потерял свою любовь, А. Еники заключает, что для таких людей вероятность обретения счастья так же зыбка, как марево. Нахождение символа в сильной позиции, превращение его в лейтмотив дает возможность подчеркнуть доминанту авторской философии, авторского голоса.

В форме воспоминания писатель рассказывает о знакомстве Зуфара со своей возлюбленной в 1943 году – «с бедной, одинокой артисткой филармонии». Рашида – прямая противоположность расчетливым людям, она, как говорит Зуфар, «человек чувства», «человек другого круга, женщина с тонкой душевной

организацией». Людям, поклоняющимся материальному богатству, автор противопоставляет людей, наделенных душевным богатством. Для создания образа Рашиды писатель также использует «поток сознания».

В повести присутствует и третий «голос», который принадлежит автору-повествователю. Таким образом, возникает особое звучание, основанное на полифонизме, многоголосии, сообщающая о формировании нового типа повествования в татарской прозе. Особенности подобного типа художественных текстов свидетельствуют об установлении диалога с национальной художественной традицией начала XX века. На это указывают и интертекстуальность, явное и скрытое цитирование на уровне мотивов, тем, идей, и возрождение приемов и средств, активно использовавшихся в художественном процессе того периода.

Этот тип повествования позволяет чрезвычайно углублять содержание произведения, расширять человеческие истории – до общечеловеческих законов бытия, и добиваться максимального эмоционального воздействия на читателя. Рассказы писателя «Төнге тамчылар» («Ночные капли», 1964), «Шаяру» («Шутка», 1955), «Тынычлану» («Успокоение», 1978), наряду с раскрытием в конкретной ситуации человеческой судьбы и психологии, поднимают духовное одиночество человека в жизни до уровня бытийного одиночества, видя его причину в ошибках, которых никто не в состоянии избежать. При этом в конкретных рассказах эти ошибки понимаются как неизбежность советской действительности, так как герои – представители советского общества. То, что жизнь каждого человека в той или иной степени сопровождается досадой и сожалениями, и человек в духовном плане – всегда одинок, писатель поясняет через «вставки» внутренних монологов героев второго плана в «поток сознания» главного героя.

Например, в рассказе «Ночные капли» причиной одиночества Халила Ишмаева является то, что он 27 лет тому назад, рассчитывая на помощь «родственников, занимающих высокие посты», сблизился с нелюбимой Марвар, а когда встретил свою любовь – Лейлу, оказалось, что сил для борьбы за свое счастье уже не осталось. В воспоминаниях Халила возникает психологический портрет Марвар: *«Чигенергэ мөмкин иде, бик мөмкин иде. Ләкин*

кем жэтмәсенә элэгүен егет, бичара, бер дә аңламаган икән шул. Кыз, моның чигенергә чамалавын сизеп алгач та, һич ялварып яки тарткалашып тормыйча, егеткә бары шуны гына әйтте: “Бел, мин синең чын йөзегнең фаши итәчәкмен!” – диде. Фаши ителү – о, бу иң гөнаһсыз кешенең дә котын ала торган, гаять куркыныч сүз иде. Ә бит бергә яратышып йөргәч, егетнең кызга төрле уйларын яки шикләрен әйткән чаклары да булгандыр. Хәер, әллә ни хәтәр сүз әйтмәсә дә, төймәдән дөя ясап булмыймыни?! Моның мисаллары күз алдында бит. Юк, институтны тәмамлап, аспирантурада калырга өметләнеп йөргән чакта гына “фаши ителеп” куйсаң, беттең дигән сүз! Алла сакласын!.. Кыскасы, Мәрвәр әнә шул бер янавы белән Хәлиллә бөктә дә салды. Кая ул чигенү! Песи булды егетнең, бөтенесеннән ваз кичеп, тизрәк Мәрвәр итәгенә капланды. Әйе, ул заманда, теләсәң, “мәхәббәтне” дә кешедән буып алырга була иде!¹ («Еще можно было отступить, очень возможно. Но бедолага не понял, в чьи сети он попал. А девушка, почувствовав, что юноша пошел на попятную, не стала ни умолять, ни спорить, а лишь сказала: “Так и знай, я разоблачу твое истинное лицо!” Разоблачение – о, это было очень страшное слово, способное запугать даже безгрешного человека. А поскольку они долго встречались, то, возможно, юноша высказывал при девушке разные мысли или сомнения. Может, и не говорил ничего страшного, но разве нельзя из мухи сделать слона?! Таких примеров сколько хочешь. Если в период завершения учебы в институте и надежд на аспирантуру вдруг окажешься “разоблаченным”, считай, все пропало! Не приведи Аллах!.. Короче, эта угроза Марвар согнула Халила в бараний рог. Где уж теперь отступать! Юноша сделался паинькой, припал к ногам Марвар. Да, в то время и “любовь” можно было заполучить, взяв человека за глотку»).

В рассказе речь идет о том, что не только Халил, но и целое поколение людей советской эпохи не могли быть счастливы из-за страха. Лирико-эмоциональная волна рассказа, его название, ночная капель, ритмично твердящая: «у тебя никого нет, у тебя никого нет», сопровождающая на протяжении рассказа сожаления, раскаяния и душевную боль Халила, намекают на то, что эти

¹ Еники Ә. Төнге тамчылар // Еники Ә. Әсәрләр: 3 томда. Т. 3: Хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 243.

муки совести, жизнь, прожитая с осознанием того, что оказались слабыми, нестойкими, характерны для всего поколения. Это звучит в размышлениях Халила о своей жизни: *«Син, иптәшкәем, болганчык авыр бер заманда, күп кенә укымышлы ирләр нахакка сөрелгәннән соң, бушап калган урынга килеп утырдың. Сиңа беркем белән бәхәсләшергә дә, нидер исбат итәргә дә, үзеңнең ниндидер принципларыңны, карашларыңны яклап маташырға да туры килмәде. Хәер, дәрәсән генә әйткәндә, алар синдә беркайчан да булмады да. Син баштан ук үзеңнән өстеннәргә буйсынып, алар авызына карап, алар әйткәнне генә кабатлап килдең. Конъюнктурага яраклашып, нәрсәнедер мактадың, нәрсәнедер яманладың, каһәргә юлыккан кешеләрне тизрәк гаепләргә ашыктың, хаклыгына үзең дә ышанмаган теорияләрне яклап, мәкаләләр язган булдың... Ә асылда, бу минеке дип, горуранлып, кулыңа тотарлык бер әңитди, төпле хезмәтең дә юк сиңең!*

Ни өчен болай булды соң бу? Ни өчен ул, ташу өстендәге йомычка шикелле, әңиңел генә чайкалып акты да акты? Үзе генә гаепләме ул моңа? Әйе, аның яшиесе, эшлесе, үсәсе-күтәреләсе килә иде. Иленә һәм халкына ихлас күңелдән хезмәт итәсе килә иде. Әмма ләкин ул елларның кырыс шартлары аны, аны гына түгел, бик күпләрне эңә шулай иреккә кол итте; мөстәкыйль фикерләүне, шәхси намусны үз кулың белән буарга мәҗбүр итте. Бер ише кешеләр, әңан саклауны, хәвеф-хәтәрсез яшәүне бөек идеаллар хакына дигән сылтау белән аклап, ихтыярсыз курчакка, обывательгә әверелде. Менә фаҗиганең тамыры кайда!»¹ («Ты, мой дружок, в тяжелое смутное время, в то время, когда образованные мужчины были оклеветаны и сосланы, занял освободившееся место. Тебе не пришлось ни с кем спорить, что-то доказывать, отстаивать какие-то свои принципы и взгляды. Впрочем, по правде говоря, их у тебя никогда и не было. Ты с самого начала подчинялся тем, кто повыше, глядел им в рот, и повторял вслед за ними. Приспосабливаясь к конъюнктуре, ты что-то нахваливал, что-то критиковал, спешил осудить попавших в беду, писал статьи в защиту теорий, в которые и сам не верил... А на деле, у тебя нет

¹ Еники Ә. Төнге тамчылар // Еники Ә. Әсәрләр: 3 томда. Т. 3: Хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 250.

ни одной серьезной, основательной работы, которую гордо можно было бы поддержать в руке!

А почему так получилось? Почему он легко плыл по течению как щепка в ледоход? Он один в этом виноват? Да, ему хотелось жить, работать, расти. Хотелось верой и правдой служить стране и народу. Но жесткие условия тех лет сделали его, и не только его, но многих – свободными рабами; вынудили задушить собственными руками совесть и возможность самостоятельно мыслить. Одни, оправдывая самосохранение, спокойную жизнь, якобы, во имя великих идеалов, невольно превратились в кукол, обычных обывателей. Вот где корень зла!»).

Таким образом, намного раньше 1990-х годов, когда стало возможным открыто писать о сути советской системы, превращающей человека в раба, А. Еники в 1964 году первым в татарской литературе заговорил о трагедии поколения, поверившего в советскую идеологию, и дал ему свою оценку. Для этого он использовал «поток сознания» в отношении главного героя, и в этот поток «вставил» внутренний монолог или психологический портрет второстепенного персонажа. Подобное применение «потока сознания» вкупе с символами и ассоциативными образами позволили писателю раскрыть социальную и этническую ментальность своих героев как представителей определенного сообщества.

Для сравнения обратимся к азербайджанской литературе. Повесть «Круг» («Ак лиман», 1973) *Анара (Анара Расул оглы Рзаева)* рассказывает о представителях советской интеллигенции 1960–1970-х гг. «Поток сознания», использованный для создания образа главного героя Неймата Намазова, и символическая картина красных кораблей в белом порту становятся приемами эзопова языка, рассказывающего о застое в духовной жизни людей, о внутреннем недовольстве, которое присутствует в обществе. С одной стороны, повесть созвучна произведениям русского авангарда: мечты и стремления людей, их приземленность, бытовые и идеологические ограничения, выражаемые не открыто, а в деталях, в намеках, в повторах, воссоздают общую атмосферу застоя, противопоставляя ее потаенному, неосознаваемому стремлению к свободе. С другой – описание азербайджанского быта, азербайджанской ментальности позволяет воспринимать это в рамках определенного социума,

национальной республики, поколения советских людей нерусской национальности.

Повесть интересна тем, что в ней возникает полифонизм, напоминающий, но не совпадающий с типом повествования в творчестве А. Еники. В повести Анара внутренний голос Неймата, представленный в «потоке сознания», и нейтральный голос повествователя идут практически параллельно. Поток мыслей или переживаний еще двух героев – Заура и Тахмины передается через голос повествователя. У А. Еники психологизм в отношении второстепенных героев применяется через «поток сознания» главного героя, тем самым усиливается эмоциональность, благодаря особо тонкой, прочувствованной передаче состояния другого в чрезвычайно важные моменты жизни возникает лиризм.

Межпоколенческий разрыв описывается узбекским писателем *Шукуром Холмирзаевым* (1940–2005) через «поток сознания» персонажа в рассказах 1970–1980-х годов: «Пастух», «Старый музыкант», «Жизнь вечна» и др. и постсоветского периода: «Памятник», «Власть», «Узбекский характер» и др. В них персонаж, в отношении которого применяется «поток сознания», и повествователь выступают представителями разных поколений – за счет этого возникает полифонизм.

В конце 1970-х годов в творчестве А. Еники наблюдается усиление внимания к психоанализу, бессознательным процессам. Эта тенденция было нова для татарской литературы, хотя уместно было бы назвать ее продолжением модернистского письма, возникшего в начале XX века. Философия одиночества, изображенная в момент пересечения сферы сознательного и бессознательного, достигла кульминации в рассказе А. Еники «Тынычлану» («Успокоение», 1978). Главный герой произведения Гасым Салахович по многим параметрам напоминает Халила Ишмаева из «Ночных капелей». Они оба ученые, прошли схожий жизненный путь. Социальные ошибки этих героев привели их к противостоянию с молодым поколением – это проявляется в непонимании, существующем между героем и его сыном Радиком. Но, в отличие от Халила Ишмаева, Гасым Салахович ни в чем не раскаивается, не переживает мук совести.

Психологизм, использованный для создания образа жены Гасыма Салаховича – Рамзии-ханум, приводит на память рассказ узбек-

ского прозаика *Хайриiddина Султанова* (1956 г.р.) «Роскошь и нужда», в частности, героиню Назимахон, жену Рахматуллы. В обоих произведениях авторы показывают процесс формирования в сознании женщины мысли о зависимости счастья от быта, от материальных благ. В отличие от своих мужей, нацеленных на служение, они находят удовлетворение только в достатке. Если рассказ А. Еники заканчивается в момент смерти мужчины, Х. Султанов показывает, что даже смерть мужа не смогла изменить Назимахон: *«После трехдневного траура Назимахон, облачившись в черное, приступила к работе. Ей хотели предоставить отпуск, но она отказалась. Теперь она по вечерам, как всегда, работает: то на швейной, то на пишущей машинках. Двадцатидневные поминки Рахматуллы она хочет провести очень пышно – приготовить плов из двухсот килограммов риса, созвать людей со всей округи, пригласить коллег с трех работ, позвать родственников из Самарканда и Маргилана и еще много, много людей...»*¹.

Для пробуждения в душе Гасыма Салаховича мук совести требовалась иная причина. И она появляется: не совершая научных открытий, профессор на склоне лет пишет книгу о жизни шахтеров Донбасса и, желая узнать мнение стороннего читателя, отдает ее на оценку своему ученику – ассистенту кафедры Идеалу Ибятвичу Шайхиеву. Прочитав, он говорит, что книгу можно напечатать. Как только книга увидела свет, Шайхиев публикует критическую статью, указав на все недостатки и признав ее ненаучной. Эта разгромная статья стала причиной, которая открыла Гасыму Салаховичу глаза на себя и свое окружение. Этой истины сердце старого ученого не выдержало.

Конфликт между учеными представлен в другом рассказе узбекского прозаика Х. Султанова – «Бумажные цветы», который, как и текст А. Еники, построен как монолог-исповедь профессора Амана Ганиевича. Нравственным близнецом Шайхиева выступает

¹ Султанов Х. Роскошь и нужда // URL: http://hl.mailru.su/mcached?q=%D1%85%D0%B0%D0%B9%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%B4%D0%B8%D0%BD%20%D1%81%D1%83%D0%BB%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2&c=20-1%3A1572&r=15624119&qurl=http%3A%2F%2Fn.ziyouz.com%2Fbooks%2Fuzbeklib_ru%2Fuzbekskaja_sovremennaja_proza%2FHajriddin%2520Sultanov.%2520Rassказы.pdf&frm=webhsm – время обращения: 4.05.2020.

Сайдаз, который указывает на горькую правду о том, что Аман Ганиевич, как и Гасым Салахович, всю свою жизнь занимал чужое место, не осознавая этого до конца.

«Поток сознания» Гасыма Салаховича позволяет автору не встать на путь обвинения героя (аналогичный прием использован и в рассказе узбекского прозаика). Оставшийся в одиночестве ученый, всю жизнь бывший «рабочей лошадью», достоин и нуждается в понимании, помощи и уважении следующего за ним поколения. Но жестокосердие и эгоизм молодых, «показывающих твердость» в общественно-политических вопросах, заставляет читателя задуматься о будущем: не откажется ли поколение, сформировавшееся в годы оттепели, от того наследия, которое скопило со многим согласившееся и ко многому приспособившееся предыдущее поколение, не взяв из него даже то ценное, что можно было бы взять?.. В этом проявляется мастерство использования писателем психологического портрета второстепенного героя – Шайхиева.

Таким образом, начавшиеся в 1960-е годы в татарской литературе авангардные поиски татарской прозы, новаторские изменения в области содержания и формы впервые были продемонстрированы в прозе А. Еники. Они начали проявляться в рассказах А. Еники военной поры как возрождение психологизма, которое было свойственно татарской литературе начала XX века, но впоследствии советской идеологией было «отчуждено» от литературной арены. Писатель последовательно прослеживает переменчивое течение мысли главного героя в ходе событий, ставших для него открытием, и в качестве формы повествования обращается к «потoku сознания» героя.

Этот же художественный механизм был опробован драматургом *Шарифом Хусаиновым* в его лирико-романтической повести «Мэхэббэт сагышы» («Грёзы любви», 1964). Говоря о популярности повести, Р. Файзуллин пишет: «Суть не в том, кто его герои и где разворачиваются описываемые события, а в том, что раскрыт духовный мир молодежи 50-х годов, передано ощущение колебаний их души!»¹. И, действительно, произведение задумано так, что, с одной стороны, герои повести живут в период свободомыслия,

¹ Фэйзуллин Р. Очрашулар // Фэйзуллин Р. Сайланма эсэрлэр: 4 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1998. – Б. 111.

принесенного «хрущевской оттепелю». Но пережитое совсем недавно давление культа личности, его призрак еще живы в обществе и продолжают оставаться пугающей силой, сдерживающей эту свободу. Писателю удалось создать целостный образ этой противоречивой духовно-культурной атмосферы с помощью «потока сознания», использованного в отношении не только главного персонажа и повествователя, но и второстепенных героев.

Повесть достаточно объемна, состоит из 34 глав. В них повествуется об «истинном казанце» Хабире Сыртланове: переход из отрочества в юность, история его любви, успехи в качестве профессионального композитора, любовное фиаско. Первая глава повести, рассказывающая о музыкальных талантах Хабира, начинается с того, что его балет, поставленный несколько лет назад, вновь демонстрируется зрителю, который его тепло принимает. Вспоминая прошлое, персонаж «возвращается» ко времени создания балета и своей первой любви.

Хабир задуман как настоящий романтический герой: он человек чувств и невероятно талантлив. Его мать Бибиджамал, потерявшая на войне мужа и двоих сыновей, все свои силы отдает Хабиру, делает все, чтобы развить и поддержать его музыкальный талант. В пятой главе герой, окончив школу, поступает в консерваторию по классу композиции и влюбляется в девушку: с этого момента начинается история любви.

В воспоминаниях героя всплывает во всех подробностях первая встреча с девушкой, момент осознания своей влюбленности, то, как благотворно повлияло на него это чувство, как душа наполнилась прекрасным, как изменилось его отношение к музыке и даже ее восприятие: *«Ул аларда элек күрмэгэн дә, уйламаган да гүзәллекне ачты, музыканың сихерле авазларынан моңсу күңеленә шатлык, авыру йөрәгенә шифа тапты. Музыка тудырган кичерешләр аны юаттылар, яшәргә, тормышның нурлы биеклекләренә өндәделәр. Гәм ул юанды, яшәде. (...) Ул авазлар күңелнең иң нечкә кылларына чиртәләр, Хәбирне икенче мохиткә, мәхәббәт белән, бәхет белән тулы хыялый дөньяга алып китәләр»¹* («Он раскрыл в ней доселе

¹ Хәсәенов Ш. Мәхәббәт сагышы // Шәриф Хәсәенов: Повесть, очерктар, хатирә-истәлекләр, әңгәмәләр, хатлар / төз. һәм кереш сүз авт. Р. Юсупова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 21.

невиданную красоту, в волшебных звуках музыки он обрел радость для своей печальной души, нашел исцеление для страдающего сердца. Вызванные музыкой переживания утешили его, возродили к жизни, позвали к светлым высотам. И утешился, и жил. (...) Эти звуки задевали самые тонкие струны его души, забирали Хабира в другой мир, в волшебный мир, наполненный любовью и счастьем). Также подробно описываются мечты Хабира: как на рассвете он стоит у родника рука об руку с Мадиной, как они поднимаются в гору, начинается буря, у Хабира отрастают крылья, они взлетают и затем опускаются на прекрасный луг.

Наряду с размышлениями и переживаниями Хабира писатель так же при помощи «потока сознания» представляет то, что творится в душе у его матери: нерешительность, тревога, она чувствует перемены, происходящие в сыне, начинает наблюдать, и постепенно в ее душе зарождается ненависть к незнакомой девушке. Героиня воссоздана автором как истинная татарка – со всеми ее достоинствами и недостатками.

С 11 главы в произведение врывается совершенно неожиданный мотив: тема культа личности как причины трагедии Хисаметдина – отца Мадины и всей его семьи. В традициях истинного романтизма писатель описывает внутренние противоречия героя. Если в классическом романтизме утрата любви приравнивается к духовной смерти, исчезновению красоты и счастья, то в повести Ш. Хусаинова утраченная любовь уносит с собой способность к созданию музыкальных творений, – герой теряет чувство гармонии, естественности, талант, душевные силы. Приведенный в конце произведения внутренний монолог подчеркивает, что романтический герой, оказавшийся перед выбором, должен сделать, в первую очередь, выбор между истинными, общечеловеческими и ложными ценностями. Автор сознательно социально мотивирует решение героя, касающееся любви, тем самым подчеркивая, что, несмотря на исторические причины и ситуации, человек обязан сохранить человечность, честь, верность гуманистическим ценностям, ибо это является основным условием для сохранения в жизни красоты и любви.

Сюжетом и жизненным материалом, проблематикой, притчевостью, стремлением представить героя в состоянии конфликта с со-

ветской системой повесть Ш. Хусаинова перекликается с рассказом узбекского писателя **Назара Эшонкулова** «Человек, ведущий обезьяну». Главный герой рассказа – старый художник, который давно, в 1921 году, нарисовал удивительную картину: «На картине был изображен рослый, крепкий юноша, ведущий за собой из густого леса обезьяну. Глаза юноши были живые, исполненные веры. Шею обезьяны туго стягивала цепь. Я хоть и не понял, что хотел сказать этой картиной старик, но взгляд юноши, исполненный веры, поразил меня: яркие, красновато-желтого тона картины отражали его душевное состояние»¹. Повествование ведется от имени рассказчика, который три года назад встретился с этим стариком. Оно чередуется с его «потоком сознания» и речью старика, которая воссоздается в воспоминаниях рассказчика. Герой рассказа такой же одаренный человек, как и герой Ш. Хусаинова. Однако и его талант был загублен под идеологическим давлением. Картины, написанные героем в разные годы – 1921, 1926, 1928, 1947, 1957... – соотносятся и созвучны с событиями в стране. *«Однако в осеннем пейзаже с воронами, почти закрывшими небесную высь, была воплощена какая-то мрачная фантазия. Преобладание черного цвета, которого становилось от картины к картине все больше, меня поразило: мрачность возрастала и в изображении, и в цвете. Черный цвет вытеснял в пейзажах другие краски. Картины, написанные в тридцатые годы, были абстрактны, с преобладанием черного цвета. Они омрачали душу. Наверное, старик не очень заботился о мастерстве, подумал я, это было время, когда он работал в спецслужбах (...) Я пришел к мысли, что полотна, написанные в следующие годы, создавались лишь для того, чтобы рука не отвыкла. На них были изображены опустевшие кишлаки и улицы, дома, брошенные хозяевами, кладбища, оружие, источающее запахи смерти, плачущие женщины и дети, голые степи, над которыми вьются вороны-падальщики, камеры с решетками, сожженные кишлаки, арбы, нагруженные трупами, оторопевшая от ужаса и*

¹ Эшонкул Н. Человек, ведущий обезьяну // URL: http://go.mail.ru/redirect?type=sr&redir=eJzLKCKpsNLXTy9KrczJTNJLzMIz9MrKtW3MDDUz0usSizSTS3OSMzLLs3RTc5IzckvS83WLUtNKS3OyMjM0s1PSq2qTMwrlcsoyClhYDA0tbC0MD C3sDRm0DnQdHdfpRaBkibGB7Ehs-0AtsA18A&src=19cfeea&via_page=1&user_type=14&oid=b04e653e3f4786ac – дата обращения: 10.05.2020.

недоумения толпа, таинственные существа, хищные звери, люди с разными звериными масками (я еще подумал, что это карнавал), пириество теней, голые женщины, невинные девушки, засохшие цветы. Было трудно поверить, что эти картины – результат вдохновения мастера»¹.

Последняя картина, написанная в постсоветский период, которую рассказчик увидел уже после смерти художника, завершает цикл обобщенно-аллегорических картин и встраивает их в единую концепцию: «Мне сразу бросились в глаза чистые яркие тона – эта картина не была похожа на абстракции сорокалетней давности. Я был поражен пейзажем: на холсте был изображен такой же лес, что и на первой картине. Только здесь обезьяна вела в лес отчаявшегося, сгорбленного старика с безжизненным лицом. (...) На заднем плане картины было нечто, напоминавшее закат солнца в тусклой мгле. На этом темно-сером фоне были изображены обезьяна и старик с выражением безнадежности на лице»².

У обоих писателей – и у Ш. Хусаинова, и у Н. Эшонкулова – сверхобобщенность модели мира, направленность на акцентирование гуманистических взглядов на общечеловеческие ценности сочетаются с подчеркнутым национальным характером героев. «Поток сознания» открывает перед читателем духовный мир человека конкретной национальности, который, по сути, оценивает прожитую страной жизнь, обнажая ожесточенный характер общественного конфликта, атмосферу советского периода, которая стала губительной, прежде всего, для талантов.

В творчестве ряда других прозаиков изображение внутреннего мира, чувств и переживаний человека сопровождалось усилением лиризма. Например, в творчестве **Ахсана Баянова** лирико-эмоциональное начало дополняет романтические мотивы, свойственное писателю-рассказчику печально-экзистенциальное начало. Татарское литературоведение настороженно относится

¹ Эшанкул Н. Человек, ведущий обезьяну // URL: http://go.mail.ru/redirect?type=sr&redir=eJzLKcKpsNLXTy9KrczJTNJLzMIIMz9MrKtW3MDDUz0usSizSTS3OSMzLLs3RTc5IzckvS83WLUtNKS3OyMjM0s1PSq2qTMwr1csoyc1hYDA0tbC0MDC3sDRm0DnQdHDfpRaBkibGB7Ehs-0AtsA18A&src=19cfeea&via_page=1&user_type=14&oid=b04e653e3f4786ac – дата обращения: 10.05.2020.

² Там же.

к такой манере письма, связывая ее с приемами зарубежных литератур, модернизма европейского типа. В качестве ответа на это А. Баянов даже выступил со статьями, в которых подчеркивал, что по своему стилю он является преемником татарской литературы начала XX века: «Да, каждую серьезную литературу, в частности, татарскую советскую прозу, невозможно представить без широкой традиционной эпичности, без повествований о суровой действительности. Ее исторически достигнутый уровень – крепость опорных столбов – доказывается большинством произведений Г. Ибрагимова: имеются в виду широкополотные романы “Молодые сердца”, “Глубокие корни”, “Наши дни” и рассказы. В то же время бессмысленно отрицать наличие в этих произведениях лирического начала. И тонкие душевные колебания добавляют в спокойное повествование-течение этих произведений осязаемую душевную силу. В творчестве писателя, творившего плечом к плечу с М. Горьким, нетрудно найти произведения, полностью основанные на лирико-поэтической изобразительной манере в качестве главного приема. Вот произведения, доказывающие присутствие лирико-романтических традиций: “Начало весны”, “Дети природы”, “Чубарый”, “Красные цветы”»¹.

В конце 1960-х годов А. Баянов предложил вниманию читателей несколько повестей, которые обрамлены лирическим началом и концовкой, обогащены многочисленными лирико-философскими отступлениями, на передний план выдвинуто описание действительности через человеческие переживания – переживания героя.

Эта тенденция впервые масштабно проявилась в его повести «Ищу свою юность» («Яшьлегемне эзлим», 1966). В произведении, написанном в форме внутреннего монолога главного героя – Аниса, любовный сюжет переплетается с потоком мыслей и переживаний персонажа. Две любовные истории, которые пережил 17-летний юноша, предстают перед нами через грустные комментарии вспоминающего их 24-летнего студента. Тоска по юности становится центральным лейтмотивом.

В повести «Четыре монолога» («Дүрт монолог», 1968) А. Баянов собирает воедино 4 внутренних монолога – «потоки сознания»

¹ Баянов Ә. Төрлелеккә таба // Баянов Ә. Заман сурәтләре: Лирик язмалар, мәкаләләр, очерктар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – Б. 251–252.

четырёх персонажей. Первый монолог рассказчика Аниса повествует о жене его брата Ильдархана – красавице Нэркес, об ее отношениях с Исенбеком, приехавшим к ней проститься перед уходом на фронт. Анис ищет ответ на вопрос: кто виноват в том, что у всех троих не сложилась жизнь? Следующие три монолога – Нэркес, Ильдархана и Исенбека – постепенно формируют ответ на этот вопрос, собирая воедино пояснения каждого героя по поводу этого события. Такой прием – представление позиций разных людей по отношению к одному и тому же событию – был безусловно новым явлением для татарской литературы, и впоследствии литературоведами традиционно приписывался к атрибутам постмодернистской литературы. Для этого автор создал образ героя-рассказчика, человека, близкого к другим персонажам. «Анис словно предупреждает: не торопитесь, постарайтесь понять. И это придает повести особенное звучание, в лирической повести, основанной на внутреннем монологе, автор создает новую форму для выражения своей позиции»¹.

В «Повести горной стороны» («Тау ягы повесте», 1972) А. Баянова, лирико-экзистенциальный сюжет обрамляет «событийный» сюжет, посвященный поиску Табриком Тугашевым, воспитанным в приюте, своих родителей. Писатель обогащает его упоминанием коранического мифа о появлении человека из глины, информацией о древнем городе Булгаре, показывает позабытые обряды и праздники, свойственные народу ритуалы (как, например, обряд приглашения героя в гости во все дома и задаривание подарками при отъезде).

Использование писателем вставных мотивных фольклорных элементов, архетипических образов в какой-то мере перекликается с творчеством *Чингиза Айтматова*, для которого мифологический материал «становится инструментом моделирования художественной картины мира, средством проникновения в глубины общественного разума»². Подобные созвучия мотивов указывают на то, что в тюркоязычных литературах параллельно шли поиски в одном и том же направлении – в «потоке» воспоминаний и пере-

¹ Миңнуллин Ф. Шагыйрьнең прозасы // Миңнуллин Ф. Балта явызлар кулында: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1994. – Б. 279.

² Мискина М.С. Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2003. – С. 11.

живаний человека отыскать родовую память и те главные ценности, которые присущи этносу.

Эта мысль подтверждается еще одним новым для татарской литературы художественным явлением – репрезентацией «потока сознания зверя», представленной в романе А. Баянова «Огонь и вода» («Ут һәм су», 1971). В нем изображен образ волка как носителя сознания всего живого на Земле, сознания природы в целом. Так же, как у волчицы Акбары и волка Ташчайнар в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (1980), «поток сознания» волка А. Баянова сконцентрирован на проблеме разрушения гармонии между человеком и природой. В обоих произведениях волк представляется как хранитель духовного богатства, стойкости, традиций и образа жизни народа. *«Борын заманнарда бу урманнарда аю яшәгән. Кайда ул хәзер? Мин дә аның эзләре буйлап барам... Әгәр мин дә үлсәм, синең дөньяңның яртысы юкка чыгачак. Яртысы – ул синең рухың, синең жаның. Синең әкиятләрең бетәр, тылсым югалыр. Син балачактан укуган әкиятләр минем белән бергә, аю белән, төлке һәм куян белән бергә китәрләр. Ә синең белән ни калыр?»*¹ («В древние времена в этих лесах обитал медведь. Где он сейчас? Я тоже иду по его следам... Если и я умру, исчезнет половина твоего мира. Половина – это твой дух, твоя душа. Закончатся твои сказки, исчезнет волшебство. Те сказки, которые ты читал с детства, уйдут вместе со мною, с медведем, с лисой и зайцем, и что останется с тобой?»), – обращается к человеку волк А. Баянова. Тем самым и в романе Ч. Айтматова, и в романе А. Баянова проводится мысль о том, что уничтожение природы равно уничтожению человеческой души, потере исторической памяти.

Итак, впервые в советской литературе упомянутые произведения А. Баянова и Ч. Айтматова представили «голос» животных, «поток сознания зверя» как чистую и первобытную картину мира, как мировоззрение древнего человека – без грязи и жестокости цивилизации, которыми оно обросло позже. Выбор образа волка тоже не случаен: для тюрков он – тотемное животное. Тюркская легенда находит воплощение в романе Ч. Айтматова в мотиве

¹ Баянов Ә. Ут һәм су: роман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1973. – Б. 67.

похищения волчицей ребенка; в обращениях Акбары к покровительнице волков Бюри-Ане в поисках защиты от жестокости людей. Истребление тотемного животного-первопредка, по замыслу и Ч. Айтматова, и А. Баянова, – это убийство человеческого в человеке, его духовной составляющей. Но если в романе Ч. Айтматова при помощи «потока сознания» человека и животного эта проблематика зазвучала на философско-мифологической высоте, то в романе А. Баянова она имеет социальную направленность, мифологические мотивы и детали-образы становятся проводниками, в первую очередь, экологического предупреждения.

Такое различие особенно заметно при сравнении «потока сознания зверя» в романе Ч. Айтматова и повести А. Баянова «Голос – природный дар» («Тавыш – табигать бүләге», 1975–1977). Произведение татарского писателя затрагивает проблему равнодушия, «безголосия» в обществе. Оно имеет сказочно-лирическое начало под названием «Медведь-путешественник», в котором повествование ведется от имени проснувшегося медведя, вышедшего на поиски двух своих медвежат и их матери-медведицы. Путь медведя напоминает путь Акбары: он проходит по новым землям, встречается с людьми, домами. В «потоке сознания» медведя выясняется, что зверь ко всему относится с добротой, а люди его не понимают. Медведь боится людей, люди – медведя, и этот страх приводит к смерти последнего. Основное же содержание повести излагается в основном через «поток сознания» молодого ученого Назара Габбасова, убившего медведя. Мы видим события глазами человека. И в этом «потоке сознания» есть многое, что дополняет произошедшее деталями и нюансами: и то, что медведь «похож на самого Назара», и то, что нажать на пусковой крючок его вынудил страх, и сомнение по поводу того, «правильно ли было встречать гостя пулей», и бытующее в этих краях мнение, что медведь «пришел из сказки», и то, что Назар сравнил себя с палачом.

Назар – не убийца и не трус. Писатель воссоздает особую ситуацию, раскрывая непростые переживания человека – защитника природы, посвятившего всю свою жизнь ее охране, но по воле случая стреляющего в медведя. В день встречи с медведем Назар вышел на охоту на кабана, поскольку должен был сделать его чучело для Государственного музея. Это свое занятие герой оценивает

так: «Бу жәнлек-кошлар Нажарга туган һәм мәңгелек дуслар сыман тоела. Алар үзләре дә Нажарны танып, аңа адәмчә жылылык сирпеп карыйлар – мәңгелек яшәү буләк иткән өчен, аңа әйтерсеңлә рәхмәт әйтәләр. Озакламый алар белән янәшә кабан дуңгызы басып торачак һәм анысы да үзенең кечкенә кызыл күзләре белән үзенең хөкемдарына рәхмәтле тойгылар сирпейчәк. Әлбәттә, башта, беренче очрашу вакытында, аңгыра дуңгыз килчәк бәхетен аңламыйча качарга тырышачак. Ләкин... Ләкин Нажарның әле беркайчан да үзенең максаты итеп куйган жәнлекне ычкындырганы юк»¹ («Эти звери и птицы кажутся Назару родными и вечными друзьями. Они и сами, признавая Назара, смотрят на него по-человечески тепло – словно благодарят его за подаренную им вечную жизнь. Вскоре рядом с ними будет стоять и кабан, и он своими маленькими красными глазками будет излучать своему повелителю чувство благодарности. Конечно, сначала, при первой встрече, бестолковый кабан, не понимая своего будущего счастья, постарается убежать. Но... Но Назар еще никогда не упустил животное, которое поставил себе целью раздобыть»). Таким образом, писатель не выстраивает готовые клише «плохо-хорошо», он заставляет задуматься о ментальности, инстинктах человека, которые были заложены еще в древние времена, об его отношениях с природой, и о том, что в этих отношениях претерпело изменения по мере развития цивилизации.

Параллельное использование Ч. Айтматовым «потока сознания» человека и зверя в последнем его романе – «Когда падают горы (Вечная невеста)» (2006) рождает ощущение встречи с абсолютно новой картиной мира и новым типом художественного текста. В нем параллельно развиваются две сюжетные линии: первая связана с киргизским журналистом и сценаристом Арсеном Саманчиным; вторая – история снежного барса Жаабарса; в конце романа они трагически сходятся, и эта встреча оборачивается смертью обоих персонажей. «Поток сознания» обитающего «высоко в горах, в диких скалистых ущельях, поросших густыми арчевниками и покрытых по склонам, залеживающимся по полгода теневыми

¹ Баянов Ә. Тавыш – табигать булгәе // Баянов Ә. Аязучан болытлы һава: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 7.

снегами»¹, потому и названного снежным, барса раскрывает перед читателем красоту бытия дикого зверя. Ч. Айтматов подчеркивает, что снежные барсы являются обитателями «высотного мира», для которых главным является незыблемость этих гор, необходимость продолжения рода, жизни в гармонии с природой: *«Шли дни, горы стояли на своих местах, как всегда, сияя вершинами, навечно закованными в снега и льды, менялась погода, миновали зимы и лета; и все так же пребывал в своем одиночестве, внешне не меняясь, тигроподобный пятнистый царь высокогорья Жаабарс»*². Мысль о том, что основа бытия – в следовании традициям, прослеживается и усиливается при помощи второй легенды – легенды о Вечной невесте.

«Падение гор» – это символ происходящих исторических катаклизмов и их последствий, они приводят не только к гибели Жаабарса и Арсена, но и уничтожают традиции. Писатель предупреждает об этом и рассказывает, о каких этнических и общечеловеческих традициях идет речь, тем самым подводя читателя к осознанию глубинных связей между культурами всех тюркских народов.

«Судьба животных у Ч. Айтматова неразрывно связана с судьбой человека и, в символическом плане, с судьбой человечества. Близость человека и животного, мотивы их родственной связи зафиксированы в мифологии тюркских народов. Доминирующий мотив произведений Айтматова – человеку необходимо воспринимать себя как часть природы и стремиться к гармонии с ней. Животные в художественном мире Айтматова очеловечены, наделены психологическими качествами, и каждый из них обладает своей индивидуальной судьбой. Как отметил Г. Гачев, органическая связь человека и природы выражена через сближение тюркского эпического батыра и его коня с образом кентавра (Гульсары и Танабай, Каранар и Эдигей), когда мотив коня и всадника перетекает в мотив слияния человека и животного»³. Это слияние преподносится как одна из незыблемых традиций тюркских народов.

¹ Айтматов Ч.Т. Когда падают горы (Вечная невеста): роман, повесть, новелла. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 14.

² Там же. – С. 56.

³ Мискина М.С. Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2003. – С. 7.

Современные притчи-повести **Тогая Мурада** «Ночь, когда заржал конь» и «Люди, живущие под луной» (1978) часто сравнивают с произведением Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары!» (1966). В повести узбекского писателя «поток сознания» коня Торлон раскрывает его сочувствие и страдания за человека, стремление помочь другу.

Тот же мотив слияния человека и коня появляется в повести А. Баянова «Между двумя летами» («Жэй белән жэй арасы», 1991). По мнению писателя, одним из разрушительных последствий революционных катаклизмов стало то, что крестьянин остался безлошадным: *«Авылның иң мәгънәле, иң күңелле, жырлы-моңлы матурлығы мәңге дәвам итәрҙәй тоелса да, Ильяс өчен (балки, аның өчен генә дә түгелдер) берзаман қояшының яқтылығы бермә-бер кимеде, әйтергә кирәк ки, яртылашка калды. Һич арттыру түгел, шулчакта Ильясның бер канаты инде чынлап қаерылды, сынды. Көннәрдән бер көнне, әтисе белән бергәләп, исән калган ике атының икесен дә, тезгәннәреннән тотып, авылның уртақ утарына үз кулы белән илтөп тапшырды ул...»*¹ («...для Ильяса (а может не только для него одного) однажды солнце стало светить значительно слабее, надо сказать, вдвое слабее. И это не преувеличение, тогда одно крыло Ильяса, действительно, сломалось. В один из дней, они вместе с отцом, взяв двух лошадей за поводья, своими руками привели на общий скотный двор...»).

В повести А. Баянова жизнь героев предстает параллельно с историей страны XX века. Писатель структурирует историю героя в четыре этапа: детство, отрочество, зрелость и старость. Эти этапы воспринимаются писателем как движение от рождения надежды до ее постепенного угасания: надежда для мальчика – это скачки на деревянном коне, для юноши – путешествие по миру на резвом скакуне, для зрелого мужчины – испытание любовью, а старик уже понимает, что эти надежды – всего лишь сон, иллюзия. История Ильяса дана в виде его воспоминаний. Описывая три надежды в жизни Ильяса, писатель объясняет их крах социальными причинами.

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

Прием «потока сознания» активно внедряется и в поэзию «шестидесятников», во многом благодаря сближению эпоса и лирики. Это явление впервые было ярко представлено в творчестве **Шамиля Анака** (Шамиля Гумеровича Махмутова), который отдавал предпочтение разговорной форме стиха. Его стихотворения – это внутренний монолог, разговор человека с самим собой, вопросы к самому себе, не требующие ответов. Обрыв, незавершенность мысли делят строфы на части – так возникает своеобразный ритм, присущий поэту. Отсутствие традиционного ритма и рифмы усиливает содержательный потенциал стихотворения, поскольку слова, на которые падает ударение, становятся ключевыми. Например, в первой строке стихотворения «Разговор со звездами» («Йолдызлар белән сөйләшү»): *«Чыгам да төнгә, сөйләшәм тынлык белән – / Тынлык кебек тын гына, өнсез генә. // Ни турында сөйли төн тирәнлеге өнсез? / Ни турында кычкыра йолдызлар жәмелдәшен?»*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» (говорю), во второй строке на слово «өнсез» (беззвучно). Такое положение не подчиняется разговорным правилам, наоборот, все идет по принципу выделения самого важного слова.

В тексте говорится о страданиях человека в пограничном состоянии одиночества. Это одиночество настолько трагично, что человеку не с кем поговорить, разве что с тишиной! Одновременно и «глубина ночи» («төн тирәнлеге»), и «звезды» («йолдызлар») пребывают 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. В разговорной форме стихотворение передает течение мысли человека, осознавшего, что жизнь познать невозможно.

В творчестве поэта немалое место занимает поэтическая проза: подобных произведений больше ста. Они выражают философскую мысль при помощи «потока сознания»: *«Төннең иң тын сәгатендә, пышылдау шикелле, чак-чак ишетелгән өннәр килә колакка. Бу –*

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

ерак галам өннәре, аллә нинди сәер, ят, юксынұлы, сагышлы өннәр; гүя ниндидер бөек һалакәттән соң галам киңлекләре буйлап кемнәдер эзлиләр... Әллә уй җитмәслек ерак галам төпкелләрендә бездәй акыл ияләре, ялгызлыкларына түзә алмый, безне эзлиләр микән?»¹ («В самое тихое время ночи, словно шепот, до слуха доносятся едва уловимые звуки. Это – звуки далекого космоса, 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, стремящегося понять непознаваемые тайны бытия, структурирует все стихотворения на фоне центральной темы – сложных отношений человека с жизнью. Поэт перебирает ценности, сделавшие человека человеком. 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 придаются 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 разговаривает на другом языке. Суть непознаваемости мира в том, что человек не понимает его языка.

Схожие явления наблюдаются в творчестве некоторых представителей т.н. «Ферганской школы» поэзии Узбекистана. Необходимо сразу оговориться: в произведениях поэтов ферганской долины есть и «поток переживаний», и «поток мыслей», и «поток деталей». Сугубо экспериментальный характер их творчества способствовал неожиданным проявлениям модернизма. Заметим, что

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

поэтическая проза **Вячеслава Усеинова** («Ускользящее предвечерье», «Двойное посвящение», «Прелюдия» и т.д.) созвучна с творчеством Ш. Анака. Этому способствуют ненавязчивое появление в «потоке сознания» знакомых суфийских символов без ключа к прочтению, ускользящее состояние души, которое позволяет выстроить множество открытых мотивов, невыделенность основного философского взгляда и т.д.

Еще более резкие трансформации в области форм и жанров благодаря активизации «потока сознания» в татарской литературе были связаны с творчеством **Фаузии Байрамовой**. Образцом психологической и метафизической прозы нового уровня в татарской литературе стала повесть Ф. Байрамовой «Болын» («Луг», 1984), которая показала новые возможности современной прозы в способах раскрытия психологии персонажей, превратив поток размышлений, чувств-переживаний, подсознательных процессов человека, находящегося в пограничном состоянии.

С одной стороны, она продолжила традиции психологического анализа как классиков начала XX в., так и мастеров более позднего периода, таких как А. Еники, А. Баянов и др. С другой, повышенный интерес к подсознательному, пограничному состоянию, широкое использование таких приемов, как «поток сознания», автоматическое письмо, фрагментарность, иллюзорность, подмена авторского высказывания цитатной игрой, нелинейное построение текста, и т.д., в дальнейшем обеспечили плавный переход татарской литературы к постмодернизму. Если западный постмодернизм появился как реакция на модернизм, то в татарской литературе его особенности во многом были связаны также и с приемами, выработанными классическими парадигмами.

С помощью различных художественных приемов (субъективизация повествования, мыслей-стремлений, чувств-переживаний, описание пограничного состояния героев – снов, галлюцинаций, бредового состояния больного) Ф. Байрамова раскрывает перед читателем имманентную, не детерминированную внешними обстоятельствами психологию человека, обеспечивая эмоциональную экспрессию, привлекательность произведения. На это обратил внимание мэтр татарской прозы А. Еники, написавший вступительное слово к первой повести Ф. Байрамовой «Болын»: «Она

пишет самозабвенно, горячо, словно пишет всеми своими нервами... Пишет сильно. Читая ее, невозможно оставаться холодным и равнодушным»¹.

Применительно к произведениям Ф. Байрамовой можно говорить о присутствии экзистенциального дискурса: основным сюжетообразующим мотивом в них становится мотив «отчуждения». В повести «Болын» он обнаруживается в жизненной истории главной героини – Алсу, воспринимаемой окружающими как странная девушка, из-за того, что ее ценностные ориентации не совпадают с теми, которые исповедует современное общество. Отсюда – одиночество героини среди не понимающих ее людей. Основным конфликт повести составляет противостояние Алсу, находящейся в вечном поиске красоты и гармонии, людям, ищущим в жизни лишь выгоду. От имени самой Алсу автор обрисовывает суть этого конфликта между «я» и «они»: *«Аларның шулай матурлыкка битараф булларын, табигатьтәге һәр нәрсәне файдалы-файдасызга бүлеп кенә кабул итүләрен аңлый алмыйм. Алар гомер буе эшлиләр дә эшлиләр, дөнъяга сокланьрга аларның вакытлары да юк»*² («Я не могу понять их равнодушие к природе, восприятие всего в природе лишь как полезного или неполезного для них. Они всю жизнь работают и работают, и не находят время радоваться жизни»); *«...матурлыкка табынган җанымны сындыра алмадылар»* («они не смогли разбить мою душу, поклоняющуюся красоте»); *«Безнең бит җаннарбыз төрле алар белән»* («У нас с ними разные души»).

«Непохожесть» героини Ф. Байрамова превращает в закон бытия: все люди разные, кто-то живет ради себя, кто-то приходит в мир в поисках красоты. Последних мало, и в произведении, написанном как «поток сознания» одной из них, в конце находится решение проблемы «экзистенциального одиночества»: Алсу становится тем, кто живет для других, для кого красота заключается в доброте и милосердии.

¹ Еники Ә. Фәүзия Бәйрәмова // Бәйрәмова Ф. Болын: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 3.

² Бәйрәмова Ф. Болын // Бәйрәмова Ф. Болын: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 8.

Ф. Байрамова применяет «поток сознания» в отношении не типичного для татарской литературы образа, а «вкрапления» мыслей и переживаний других героев пропускает через сознание главной героини. Получается непрерывный поток – монолог воспоминаний и подсознательных движений: снов, галлюцинаций, болезненного состояния и т.д.

Художественную стратегию повести определяет не только психологизм, но и символизация. Главным символом становится «болын» (луг), выведенный в название повести, в значениях: душа, красота, жизнь человека, мечты, надежды любви и молодости; он превращает историю Алсу, начавшуюся с ее протеста против скашивания луга, в историю человеческой жизни, смысл которой – в красоте, надежде, мечте, любви. Второй символ – упкын (пропасть), который обозначает смерть, равнодушие, одиночество, утрату надежды, ориентиров и ценностей, горе, предательство, испытания жизни. Бинарное использование этих двух символов способствует многозначности текста.

Во второй повести писателя «Маска» («Битлек», 1985) сохраняется этот синтез философской оценки бытия и глубокого психологического анализа отдельно взятой неординарной личности, находящейся в пограничном состоянии. В основе сюжета – трагическая история превращения мягкосердечного человека в злого и жестокого тирана, то есть, по сути, процесс «надевания маски».

Этот стиль продолжается в последующих повестях Ф. Байрамовой и свидетельствует о том, что в татарской прозе углубление психологического анализа путем выстраивания основного повествования в виде «потока сознания» и «бессознательного» позволяет сделать акцент на внутреннем мире человека, его неисчерпаемости и противоречивости, структурируя это вокруг метафизических поисков.

Совершенно иного типа произведение, полностью подчиненное «потoku сознания» создается в казахской литературе. Речь идет о философско-психологической повести *Рахимжана Отарбаева* «Плач Чингис-хана» (2016). Через «поток сознания» или «поток бессознательного», который излагается как предсмертный бред-воспоминания Чингис-хана после удара молнии, реконструируется вся жизнь основателя великой империи. В этом состоянии агонии

предстает не только его жизнь, начиная с детства, мысли и чувства, но и те фундаментальные идеи, которые позволили создать империю, с точки зрения прожившего жизнь хана. Автор словно наблюдает со стороны его видения, заставляя своего персонажа заговорить. Эти хаотично возникающие видения сопровождаются заклинанием персонажа: *«Дайте мне только пробудиться!..»*. Благодаря риторическому вопросу хана, который повторяется (*«Где же этот тюркский баян-летописец?»*), заставки, которая начинает каждое очередное видение (*«Сказывают, тысячу тарпанов, разметав хвосты и гривы, несутся, очертя голову, в тысячу краин света...»*), самой интонации повествования текст воспринимается как стилизация под народный эпос. Метафорические рассказы и легенды, в которых приоткрывается тайна о жизни или смерти известных личностей (Джучи, хан Котен Каир-хан, муфти Наджмидден Кубира, Мухаммед Хорезмшах, хан Амбагай, Акбура-аулие, и др.), усиливают это ощущение. В единой связке с названием повести, с описываемым состоянием персонажа, когда на первый план выходит осознание ханом своей трагической роли, иллюзорности власти, его покаяние, и возникает ассоциация с жанром плача. Произведение воспринимается как плач Чингисхана по своей жизни, а также как плач любого человека о своем прошлом. Р. Отарбаев умело использует символические картины (борьба между черной тучей и белым облаком, удар хана стрелой в черную тучу, смерть правителя от удара молнии и др.), цветовые и музыкальные возможности слова. На примере данной повести мы наблюдаем формирование особой разновидности автоматического письма, напрямую взаимосвязанной с традициями общетюркского фольклора. Вместе с тем, приемы орнаментализма превращают текст в образец постмодернизма, чрезвычайно расширяя его содержательные возможности.

Рядом с «поток сознания» или «поток бессознательно» главного героя, произведение «указывает» на другой известный текст – «Белое облако Чингисхана» (1990) Ч. Айтматова, который опубликовал его как «повесть к роману» «И дольше века длится день» (1980). Айтматовский текст – интерпретирующий «потерю белого облака» как результат казни в сарозекских степях воина-сотника Эрдене и молодую женщину Догуланг – позволяет

Отарбаеву развернуть философию о секрете власти. Диалог двух текстов указывает на то, что власть должна соотноситься с чистым, Божественным началом. Кровопролитие или любые черные дела лишают даже самого всемогущего правителя небесного покровительства. Параллельно с этой сказкой-притчей рассказав историю Абуталипа Куттыбаева, ставшего жертвой сталинских репрессий, автор еще раз напоминает, что речь идет не о тиране Чингисхане или Сталине, а об отношении власти и человека вообще. Таким образом, для повести Р. Отарбаева произведение Ч. Айтматова становится «вторым текстом», использованным для постмодернистской игры как средство расширения содержания.

Повесть М. Кабирова «Бесконечный гроб» («Чиксез табут», 2008) также написана как поток сознания одного героя – художника Азамата, который находится на грани реальности и ирреального, сна и яви; благодаря этому возникает автоматическое письмо. Но писатель ведет речь о современном обществе, о роли непреходящих ценностей.

Текст начинается с того, как персонаж просыпается с ощущением, что находится в гробу: *«Табут юк иде... бугай... Лэкин ул табутның юклығына ышанмады. (...) Лэкин бу тойгы озакка бармады, аны шундук гажэплэну катыш соклану алыштырды. “Нинди зур табут! – дип уйлады ул. – Нинди зур...”»*¹ («Гроба вроде бы... не было... Но он не поверил тому, что гроба нет (...) Это чувство продлилось недолго, его заменило восхищение и удивление. “Какой большой гроб! – подумал он. – Какой огромный...”»). Этот кусок не только начинает, но и завершает повесть без изменений, возвращая на начальную точку. Читатель понимает, что главным в тексте является восприятие жизни как своеобразного огромного гроба. А всплывающие в памяти персонажа нелинейные воспоминания и разные истории объясняют причину такого мировосприятия.

В повести отдельные истории возникают как-бы ниоткуда: по телевизору идет фильм, рассказывающий о встрече двух англичан в одном купе поезда, по мере общения они понимают, что являются мужем и женой, имеют общего ребенка. Так писатель сообща-

¹ Кабирова М.Р. Чиксез табут // Кабирова М.Р. Сагындым, кайт инде...: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – Б. 158–159.

ет о том, что современные люди перестали общаться и понимать друг-друга. Это становится первой доской «гроба».

Сразу после «телевизионной» истории в «потоке сознания» героя всплывает история жизни его самого. Творчество Азамата не востребовано, из-за нищеты жена прогоняет его из дома, основной причиной несчастья семьи выступает отсутствие денег. Параллельно с историей Азамата возникает разговор неизвестного мужчины и женщины, по ходу которого выясняется, что ради денег мужчина собирается отвезти мать в дом престарелых! Таким образом, второй «доской» указывается культ денег, рабство перед материальными благами!

Далее писатель затрагивает проблему одиночества; проблему потери веры; проблему самоутверждения и др.

Таким образом, психологический сюжет в произведении развивается как «поток сознания» талантливого человека с его мировосприятием жизни как враждебной для человека среды обитания и превращается в историю его стремления к совершенствованию мира в условиях ограниченных прав и возможностей.

Еще одна повесть М. Кабирова – «Он» («Ул», 2006) построена на мотиве двойничества. Главный герой, находящийся на грани сна и яви или в состоянии опьянения, молодой писатель чувствует рядом своего двойника, который бросает ему вызов, постепенно занимая его место. В начале герой ощущает его присутствие: *«Өйгә кайткач, теге гәҗитне яңадан карадым. Иркәнләп. Аның беренче битендәге сурәттә Президентның артыннан мыклы һәм күзлекле бер кеше карап тора иде. Мин, әлбәттә, ул кешенең кем икәннен белә идем. Заманында, әле өйләнешкәнгә кадәр үк, аның фотосын гәҗиттә күргәч, хатын да мин дип уйлап үбеп алган иде. Мин дип уйлап... Димәк, мине ул дип уйлаганнар... Мин, күрәсең, төскә-биткә бик үзенчәлекле кеше түгелмендер. Чөнки үземә охшаган кешеләрнең мин белгәнә генә дә бик хәтсез иде. Беренче сыйныфтан бирле бергә укыган дус егетем белән хәтта эти-эниләр дә буташтыра иде, ә башкалар хакында сүз дә юк, без хәтта кызлар озатырга да алмашып йөри идек. Аннан соң бер юмористны беләм. Шундый ук кара күзлек, кара мыек. Буйга гына миннән аз гына кыскарак. Тагын бер баянчы бар. Бермәлне концерт карарга баргач, мине, шул баянчы дип уйлап, кунакка да алып киткәннәр*

*иде хэтта*¹ («Придя домой, еще раз хорошенько просмотрел газету. Без спешки. На фотографии, помещенной на первой странице, за Президентом был виден некто с усами и в очках. Я, конечно же, знал, кем был этот человек. В свое время, еще до женитьбы, увидев его фото в газете, жена поцеловала его, приняв за меня. Подумала, что это я... Получается, меня приняли за него... Я, наверное, на лицо не такой уж особенный, потому что похожих на меня людей я знал много. С другом, с которым учился с первого класса, меня даже родители путали, о других и речи нет, мы даже девушек по очереди провожали. Еще знаю одного юмориста. Такие же черные очки, черные усы. Только ростом чуть ниже меня. Еще есть один баянист. Как-то раз я был на концерте, и меня, перепутав с ним, даже увели в гости»). Через некоторое время уже становится непонятным, чей «поток сознания» мы наблюдаем. Два «потока сознания» – две линии сознательного и подсознательного одного человека («я» и «Оно»).

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».

Таким образом, формирование в татарской литературе начала XX века «потока сознания» как формы и приема психологизма мы связываем с активизацией интереса к внутренней жизни человека, миру его мыслей и чувств, сознательным и подсознательным процессам (творчество Ш. Камала, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова и Г. Исхаки и др.). Психологический анализ или самоанализ в произведениях татарских писателей данного периода представлены как своеобразная эмоциональная «вставка» в сюжет, в ней переплетаются «потоки» сознания и бессознательного. Практически во всех произведениях память, воспоминания становятся теми механизмами, которые приводят в движение процедуру осознания ситуации, и как результат – заставляют пережить чувства, оттесненные до поры до времени в подсознание.

¹ Кэбиров М. Ул // Кэбиров М. Мэхэббэт яңгыры. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 349.

В творчестве молодых писателей (М. Гафури, М. Ханафи, Ш. Ахмадиев, А. Тангатаров и др.) особенно явственно проявляются роль лирического начала в подобных произведениях. Благодаря синтетизму, они в подтексте напоминают переживания суфия, вышедшего на путь приближения к Аллаху.

Подобное явление мы наблюдаем в узбекской литературе 1920-х годов (творчество Абдурауфа Фитрата, Чулпана, которые начинали свой путь в литературе как поэты). Как и в татарской литературе, «вставки» с «потоком сознания» нацелены на философское осмысление глубинных основ бытия, они отличаются особо тщательным подбором слов; внутренняя музыка текста в них как бы воссоздает еще одно – эмоциональное, поэтическое содержание. Незавершенность, недоговоренность, появляющиеся из-за прерванности «потока», преодолеваются за счет символов или символических образов, образов природы, которые несут в себе основные смысловые характеристики текста, их повторов, рождающих дополнительные ассоциации.

Начиная с 1930-х годов, идеологические запреты замедлили эксперименты в татарской литературе в этом направлении. Изображение сферы сознания и бессознательного в совокупности с использованием символов и ассоциаций «вернулось» в творчестве А. Еники. В повести «Рэшэ» («Марево», 1962) «поток сознания» главного героя Зуфара, второстепенного героя Рашиды позволяют воссоздать внутреннюю жизнь своих героев как носителей определенной социальной и этнической ментальности, двух противоположных по взглядам представителей поколения советских людей.

В азербайджанской (Анар), узбекской (Ш. Холмирзаев) литературах мы также наблюдаем использование «потока сознания» как оценочного приема, нацеленного на раскрытие особенностей мировоззрения определенных категорий представителей советских людей.

В творчестве ряда других прозаиков изображение внутреннего мира, чувств и переживаний человека сопровождалось усилением лиризма (А. Баянов, Ш. Хусаинов и др). В это же время в романе А. Баянова «Огонь и вода» («Ут һәм су», 1971), Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (1980) наблюдается воссоздание «потока сознания зверя» как носителя сознания всего живого на Земле,

сознания природы в целом. Истребление тотемного животного-первопредка писатели рассматривают как убийство человеческой составляющей человека. В повести А. Баянова «Голос – природный дар» («Тавыш – табигать бүләге», 1975–1977), узбекского писателя Тогай Мурада «Ночь, когда заржал конь» и «Люди, живущие под луной» (1978), Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)» (2006) и др. «поток сознания зверя» способствует воссозданию абсолютно нового типа художественного текста, оценивающего действительность с философско-мифологических высот и являющихся, по сути, текстом-предупреждением человека о возможных последствиях духовной катастрофы.

Прием «потока сознания» активно влияет на поэзию «шестидесятников», это видно, прежде всего, в творчестве *Шагиля Анака*. Схожие явления наблюдаются в творчестве некоторых представителей т.н. «Ферганской школы» поэзии Узбекистана (В. Усеинов и др.).

В творчестве ряда прозаиков (Ф. Байрамова, М. Кабиров, З. Хаким и др.), рассматривающих современное им общество через призму историко-социального времени, использование дискуссионных моделей внутри единого, подчиненного логике мысли автора, повествования направило татарскую литературу к постмодернистской многозначности. «Поток сознания», позволив завуалировать отношения субъекта речи к изображаемому хаосу, стал одной из причин возникновения такого явления как «мягкий модернизм»¹. Вместе с тем, в произведениях татарских прозаиков XXI века наблюдаются два качественно новых проявления «потока сознания», это – автоматическое письмо, в которое превращается произведение-монолог одного героя (Р. Отарбаев, М. Кабиров); и полифонизм, который обеспечивает ощущение присутствия нескольких самостоятельных «потоков сознания».

¹ Загидуллина Д. Ф. Мягкость модернизма в татарской литературе // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – Воронеж. – 2020. – № 1 (36). – С. 97–104.

2. «ЭЗОПОВ ЯЗЫК» В ПРОЦЕССЕ ОБНОВЛЕНИЯ ТРАДИЦИЙ

Художественная литература как форма отображения и пересоздания действительности всегда пользуется своим языком. Общие для искусства приемы и средства изображения имеют специфику в зависимости от условий возникновения и развития. Один из таких приемов – «эзопов язык». Позволяющий выражать скрытые или запретные мысли, этот прием, к примеру, имеет разные «корни» в западных и восточных литературах.

Своим названием прием «обязан» древнегреческому баснописцу Эзопу. Как известно, Эзоп был рабом, и в силу своего положения не имел права прямо указывать господам на их недостатки, поэтому он приписывал людские пороки животным: осел изображался упрямым и глупым, лев – тщеславным, лиса – хитрой и расчетливой и т.д. Читатель же понимал, что речь идет об окружающих людях. Необходимо упомянуть, что такая форма аллегорической образности присуща фольклору практически всех народов мира и имеет еще более древние корни. Но в художественной литературе (в фольклоре, даже в обиходе) данный вид иносказания стали связывать с творчеством древнегреческого баснописца, а прием называть «эзоповым языком».

Самое распространенное определение: «Эзопов, или эзоповский, язык – иносказательное, замаскированное выражение мыслей, обычно с сатирическим намерением»¹. Термин «эзопов язык» закрепился в России благодаря М.Е. Салтыкову-Щедрину, часто употреблявшему этот прием в своей политической сатире, и называвшему такую манеру письма «рабьей».

Однако в тюрко-мусульманских литературах «эзопов язык» имеет иные корни и традиции. Попробуем их проследить.

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 1217.

Тайнопись в тюрко-мусульманских литературах

В восточных, мусульманских странах тайнопись распространилась благодаря суфизму, или тасаввуф – религиозно-философскому учению, краеугольным камнем которого выступает «тарикат» (Путь). Путь указывает человеку, давно пришедшему к пониманию божественной предопределенности и находящемуся в одном из состояний (хал), пристанищ (макам), верное направление к Истине. Число макамов и халей в различных суфийских системах отличается друг от друга. В литературе разных народов они проявляются по-разному.

Необходимо подчеркнуть, что истоки суфизма восходят к Корану и хадисам, поэтому особенности распространения суфизма и формирования суфийской литературы в исламском мире в целом общие. В Волжской Булгарии нашло распространение учение тариката Ясевия: «Именно ясевитский путь познания Бога был наиболее близок предкам нынешних татар, ибо он, со своим монистическим миропониманием и особой близостью к шариату, видимо, наиболее полно отвечал духовным, религиозным потребностям народа»¹.

Современные исследователи признают многие стихотворения в «Словаре тюркских наречий» («Диване лугат эт-тюрк», 1072–1083) Махмуда Кашгари как ранние образцы тюркоязычной суфийской поэзии²; «Благодатное знание» («Кутадгу билиг», 1069–1070) Юсуфа Баласагунлы также анализируется с точки зрения разъяснений суфийских мотивов (отмечается даже, что Одгурмыш – один из главных персонажей – имеет прототипа в лице суфийского шейха³ и т.д.); находят влияние суфийской доктрины и в поэме «Кыйсса-и Йусуф» Кул Гали.

Тем не менее, необходимо констатировать, что суфийская литература на тюрко-татарском языке начинается с творчества поэтов-суфиев XII века *Ахмеда Ясеви* (ум. 1166) и его ученика *Сулеймана*

¹ *Сибгатуллина А.Т.* Суфизм в татарской литературе (истоки, тематика и жанровые особенности): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань, 2000. – С. 20.

² *Стеблева И.В.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в ранне-классический период. – М.: Наука, 1976. – С. 101.

³ *Сибгатуллина А.Т.* Религиозно-суфийские мотивы в татарской литературе // Ислам и мусульманская культура в Среднем Поволжье: история и современность. Очерки – Казань: Мастер Лайн, 2002. – С. 422.

Бакыргани (ум. 1186). Их произведения были широко распространены среди татар и являлись объектами подражания для многих поэтов.

В своих хикметах Ясеви излагает основы суфийского учения (объясняет теоретические основы Ясевия, где путь суфия состоит из 4 этапов: шариат, тарикат, хакыйкат и магрифат; каждый этап делится на десять макамов), знакомит с канонами и историей ислама. Возьмем, к примеру, 30 первых хикметов А. Ясеви из книги «Дэфтэре сани». Они посвящены описанию состояний йакин (1, 2, 4, 5, 6, 16, 17, 20 хикметы), махабба (3, 7, 9, 10, 13, 14), тауба (11, 15, 19, 21, 28, 29 хикметы), хауф (18 хикмет), зикр (22, 23, 24, 25, 26, 27 хикметы) и зухд (8, 12 хикметы). Они же стали основополагающими мотивами в татарской суфийской поэзии. Все эти формулы составляют структурную особенность татарской суфийской поэзии периода Казанского ханства и последующих эпох.

Богатейшая литература периода Золотой Орды также способствовала продвижению суфийских мотивов в тюркоязычные литературы, в свою очередь, «подпитываясь» их философско-эстетическими находками. Например, поэма «Хосров и Ширин» (1342) *Кутба* является вольным переводом одноименной поэмы Низами с персидского (фарси) на тюрки. Это романтическое произведение о любви персидского царя Хосрова и армянской царевны Ширин, где поднимаются вопросы смысла жизни, взаимоотношений правителя и народа, нравственности. Некоторые специалисты рассматривают поэму Низами сквозь призму суфийской философии, отмечая, что в ней любовь символизирует одну из ступеней постижения Единого Господа¹.

Известный поэт, сеид и дипломат, выдающаяся личность времен Казанского ханства *Кул Шариф*, трагически погибший при взятии Казани в 1552 году, считал своими литературными учителями поэтов-суфиев Ахмеда Ясави и Сулеймана Бакыргани. Человек – субъект, лирическое «я», стремящееся к Богу, в его стихах находится в разных состояниях. В зависимости от этого меняются и художественные приемы в текстах.

¹ *Исмаилов Х., Султанова Р.* Канон – инвариант восточного литературного процесса. Проблемы методологии ориенталистики // Теория литературы. Т. 4: Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 82–95.

Во многих его стихотворениях человек переживает состояние раскаяния. Подобные стихотворения представляют собой диалог с Аллахом, в них дается своеобразная «инструкция» прохождения данной стоянки. Шаг за шагом подробно описывается, о чем должен молиться и что должен просить суфий, раскаиваясь в грехах, отрекаясь от всех мирских забот. В качестве конститутивных особенностей подобных текстов выделяются следующие черты: человек разговаривает с Богом; подтверждает тот факт, что уже находится в Пути; читает определенные молитвы; обращается с просьбой от имени всех и от своего имени просит прощения. Мотив раскаяния объединяет два содержания: раскрывает эмоциональное состояние субъекта и знакомит с концепцией прохождения данного отрезка Пути.

Иногда другие приемы усиливают двоякость содержания. Например, в стихотворении «Әлхәмдулиллаһ раббил-галәми...» («Хвала господу, властелину бытия...») причина раскаяния двоякая: за всех людей и за себя. Человек раскаивается в том, что в недостаточной мере посвятил себя Богу. В стихотворении упоминаются отдельные аяты, которые читает суфий, и возникает картина, что лирический герой-субъект говорит от имени всех суфиев. Так возникает «тайный язык», рассказывающий, наряду с переживаниями лирического героя, об особенностях суфийской практики.

В суфийской поэзии, посвященной зикру (поминанию, регулярное исполнение которого приводит избранного в состояние погружения в Аллаха), второе «тайное» содержание возникает благодаря использованию традиционных суфийских символов и иллюстраций-«вставок». Например, газель Кул Шарифа «Башың күтәр гафләтдин...» («Приподними голову над нерадивостью...») посвящен зикру Һу. Каждая строка заканчивается рефреном: «*Һу дигел*», «*говори Һу*». Видимо, текст предназначался для рецитации в качестве формулы зикра.

Воссоздание суфийского мировоззрения с помощью традиционных парных символов усиливает ощущение тайны. По мнению Е.Э. Бертельса, парные символы в суфийской поэзии служат для передачи основ мусульманской картины мира и смены человеческих переживаний¹. Суфийская поэзия периода Казанского ханства

¹ Бертельс Е. Э. Избранные труды. Т. 3. Суфизм и суфийская литература. – М.: Наука, 1965. – С. 111.

указывает на формирование в художественных текстах «двойного» содержания: они рассказывали о состоянии суфия-субъекта, и содержали общие теоретические сведения-знания о суфийских обрядах.

Мистическое стремление к Аллаху, особенно в суфийской литературе, составляло «скрытое» содержание художественного текста, которое, по сути, является основным и раскрывает религиозные представления об основах бытия. Этот скрытый смысл закодирован в устойчивых суфийских символах, которые создавали «особый язык» и обеспечивали вариативность прочтения текста. Наличие в суфийской поэзии «скрытого» смысла объясняется требованием ордена сделать учение «сокрытым», элитарным, механизм прохождения пути – секретным.

В дальнейшем в татарской поэзии сохраняются мотивы, встречающиеся в поэзии Кул Шарифа. В творчестве Мавли Колыя, татарского поэта-суфия второй половины XVII века, начинается трансформация стиля суфийских произведений. Намечается параллель «суфий – совершенный человек (аль-инсан аль-камиль)». Если в стихотворениях поэтов эпохи Казанского ханства лирическое «я» рассказывало прежде всего о своих состояниях на мистическом Пути, знакомило с особенностями процесса «прохождения» тех или иных стоянок, и основой возникновения «двойного» содержания являлся частный или общий взгляд на описываемое состояние, то у Маули Колый «двойственность» появляется как следствие расщепления лирического субъекта, который является и частным лицом – суфием, и воспринимается как модель совершенного человека. Суфийская поэзия начинает формировать романтическое двоемирие, один из которых описывается посредством тайнописи.

Таким образом, в период традиционализма тюркоязычные народы, освоив блестящие художественные достижения арабо-персидской культуры, сумели сформировать свои каноны и образцы для подражания. Традиционалистские модели, проступающие в структурной и содержательной ткани произведений, позволяют идентифицировать их как продукт национальной культуры, общественной мысли. Модель мира, где на первый план выходила единственная оппозиция: человек и Бог, доминировала в татарской литературе вплоть до Нового времени. Разные модификации данной

оппозиции: человеческое-божественное; земная жизнь-небесная жизнь; ложь-истина; временность-вечность; убожество-красота; зло-добро и др., в конечном счете, приводили к идее о том, что единственная истина, настоящая красота, к которой человек должен стремиться, – это Аллах, все хорошее и прекрасное – от Бога. Такая оппозиция выдвинула на первый план лирического героя, для которого характерны робость, покорность, его мучают сомнения, в то же время личность стремится к абсолюту, хочет воспитать в себе качества совершенного человека.

Суфийская литература, описывающая любовь к Аллаху, несет в себе возможности двоякого прочтения. «Сближенность реальной вакхической поэзии с мистической символикой создавала в восприятии слушателей второй план, преумножая художественную информативность поэтического текста»¹. Рассказывая о своей любви, суфий обращается к языку символов, с их помощью оттеняя невиданную красоту и доброту любимой; давая советы и инструкции по прохождению тех или иных стоянок. «Двойственность (...) поддерживается сознательно, а фактура и оттенки значения слов способны меняться каждое мгновение...»².

Трансформация религиозно-философской тайнописи

Во второй половине XIX века формируется татарская светская просветительская литература. Усиление тяги к реалистическому восприятию современной писателям действительности приводит к появлению совершенно иной, реалистической картины мира в литературе, где оппозицией служат две стороны действительности в разных модификациях: новое-старое; просвещение-невежество; добро-зло; счастье-несчастье; живое-мертвое; духовное-материальное; бедность-богатство. Хотя все литераторы были мусульманами, процесс секуляризации выдвигает на первый план изображение реальной действительности, ирреальность стала служить далеким фоном.

¹ История персидской литературы XIX–XX вв. – М.: Вост. лит-ра РАН, 1999. – С. 76.

² Шиммель А. Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н.И. Пригариной, А.С. Раппопорт. – М.: Алетейа, Энигма, 2000. – С. 226.

В XX век татарская литература вступила как литература просветительства, эволюционируя от просветительского реализма к романтизму. В творчестве *Дэрдменда* 1906–1908 гг. была предложена совершенно другая картина мира: трансцендентальная (ирреальная, эфемерная, иллюзорная), которая позволила сочетать традиционные восточные структуры с новыми приемами, заимствованными из западных литератур. Суфийские символы сохраняют свое влияние, но обретают новое – светское содержание, начинают служить средством выражения философской оценки бытия вообще.

Новая художественная картина мира объединяет земную и небесную жизнь, человеческое и божественное. Земная, человеческая судьба рассматривается как часть божественного замысла, который невозможно познать, а человек изображается в момент осознания своего присутствия одновременно в реальной и ирреальной плоскостях. Так расширяются границы художественного познания, литература выводится за пределы мусульманской философии.

Начало этому процессу было положено в стихотворениях *Дэрдменда*. Например, в стихотворении «Исэрме жил тугай буйлап...» («Прошумит ли ветер по лугам») образы ветра, девы, ее радости становятся знаками реалистического изображения действительности. Но на вопрос лирического героя о будущем – «*приближается стон*»: звучит ответ ирреального, судьбы, Всевышнего. Или в стихотворении *Дэрдменда* «...Болыт үтте» («Туча прошла») гроза, туча, потоки и водовороты, ропот и грохот – явления и звуки природы – несут в себе семантику непознаваемости бытия. Туча прошла, однако мир не пришел в состояние гармонии: ропот и грохот (надолго или навсегда) напоминают о хаосе.

А.М. Саяпова отмечает, что во многих стихотворениях поэта трагические ноты появляются как следствие двойственности бытия: за явным скрыто нечто, что есть истина, что непостижимо для человека, даже приближение к нему ввергает человеческую душу в состояние ужаса¹. В стихотворении «Ятам кайчаклары монлап...» («Лежу иногда грустя») рядом с традиционным символом бытия – су, агымсу (проточная вода, ручей) – находится другой: өн-звук, стон:

¹ Саяпова А.М. Поэзия Дардменда и символизм. – Казань, 1997. – С. 56.

*Ятам кайчаклары моңлап,
Гаваның тынлыгын тыңлап.
Килә өнләр, колак чыңлап.
Диямен: «Ни бу? Нидәндер бу?»
Жавап урынына – гөрли су,
Тирәкле тирбәнә, шаулы!..¹*

*(«В минуту грустную одну, / Лежу, внимая тишине, / И достигает
слуха вдруг, / Как будто звон, какой-то звук. / Я говорю: / – Что это?
Отчего? / Тогда / На мой вопрос журчит вода, / Дрожит у берега вет-
ла, / Шумит листва...»)².*

Так констатируется наличие, кроме реальной, земной жизни, чего-то большего, но человек не может познать его, лишь чувствует. Лирический герой ощущает себя на грани двух миров: бытия и небытия. Рассматривая это явление, А.М. Саяпова пишет: «...поэт подошел к той настроенности человеческого бытия, которая способна приблизить его, говоря языком М. Хайдеггера, к самому Ничто, в котором заключается тайна бытия и небытия, раскрывающая личности в процессе ее реализации, т.е. трансценденции»³. Человек стремится приблизиться к истине, чувствует, что она близка, но недоступна. Прочтение стихотворения в суфийском контексте позволяет по-другому интерпретировать узнаваемые образы тишины и каких-то звуков (өन्नәр): это особое состояние, позволяющее войти в транс, приблизиться к Всевышнему. Таким образом, суфийские образы и детали включают в процесс познания веру, и этот компонент полностью меняет картину мира.

Возможность двоякого прочтения, возникающая в результате стилизации под суфийские произведения, проявляется и в прозе начала XX века. В модернистских произведениях, которые не исключают возможности существования чего-то высшего, запредельного (рассказы и нэсеры «Мэгъшука» («Возлюбленная», 1913), «Сөю – жәллад» («Любовь – палач», 1914) М. Ханафи, «Хыял түгел» («Не мечта», 1914), «Язгы саташу» («Весеннее помешательство», 1915) А. Тангатарова и мн. др.) воссоздается образ влюбленного челове-

¹ Дәрәмәнд (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 80.

² Дәрдемәнд. Стихотворения / авт. предисл. и пер. с тат. В. Думаева-Валиева. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. – С. 12.

³ Саяпова А.М. Поэзия Дардменда и символизм. – Казань, 1997. – С. 46.

ка, поддающегося страстям, состояние которого определяется как безумие. Образ его возлюбленной предстает в общих чертах, и не совсем ясно: идет ли речь о земной девушке, или герой нарисовал ее в мечтах и влюбился в свой собственный придуманный идеал. Описывая состояние влюбленного героя, подчеркивается, что оно – результат неведения: иллюзии, надежда приравниваются к счастью. Повествование построено таким образом, что первый голос – возлюбленного, надеющегося обрести в любви счастья, и второй голос – автора, осознающего иллюзорность этой надежды, постоянно перекликаются, в результате рождается ощущение трагичности бытия. Осознание невозможности обрести счастье, невозможности познать истину – вот результат поиска смысла жизни. Эстетически совершенные, интонационно-музыкальные тексты завораживают и заставляют читателя искать сокрытые смыслы. Умело подобранные суфийские символы оставляют возможность по-разному интерпретировать содержание отдельных фраз, включая в семантику слова «любовь» и любовь к Аллаху, и веру, заставляя вновь и вновь возвращаться к содержанию и искать новые смыслы. История несчастной любви превращается в историю поиска человеком своего места в жизни.

Таким образом, в татарской литературе начала XX века, затрагивающей проблему познания (познания бытия; познания историко-культурной ситуации; познания места человека в мире или смысла жизни) через невыговоренности и знаки, ассоциативность и символичность проявляется «второе содержание», напрямую связанное с традициями суфийской тайнописи. Возможность двоякого прочтения, скорее всего, является результатом стилизации суфийских образов и мотивов, предполагающей полемическую интерпретацию. Как и в восточных литературах средневековья¹, первое содержание формируется в самом тексте, второе – сокрытое – обнаруживается через интерпретацию системы символов и метафор. Усложненность символами, обеспечивающими присутствие микротекста в тексте, позволяет читателям интерпретировать произведения в рамках и восточной, и европейской философии. По мнению Н.И. Пригариной, в персидской литературе средневековья наблюдался схожий процесс: проникновение суфизма

¹ Пригарина Н.И. Хафиз и влияние суфизма на формирование языка персидской поэзии // Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М., 1989. – С. 96.

способствовало появлению иной системы разьяснения традиционных символов и образов, в результате некоторые воспринимались и в традиционном, и в новом ключе¹. Так же происходит и в татарской литературе начала XX века.

Вслед за Дэрдмендом на литературную арену вступает новое поколение татарских писателей, стремящихся объяснить не только особенности национального быта, но и законы бытия, изобразить действительность и неизведанное: Ф. Амирхан, Г. Тукай, С. Рамиев, Ш. Бабич, Г. Ибрагимов, Ш. Ахмадиев, М. Гафури, М. Ханафи, Н. Думави, Г. Рахим и др. Они вели свои поиски в разных направлениях, течениях, стилях. В их творчестве появились и первые проявления «эзопова языка» как приема политической сатиры. Но особая его активность в татарской литературе пришлась на 1920–1930-е гг.

«Скрытый смысл» в новой советской литературе

В истории татарской литературы периода с 1917-го по первую половину 1950-х гг. отразились социальные, политические коллизии эпохи. Векторы ее развития определяются общими для национальных литератур СССР запретами, нивелировавшими их идентичность. Однако и в этих условиях татарские писатели, поэты, драматурги разными способами преодолевали тесные идеологические рамки.

Ф. Амирхан, описывая в сатирических деталях процесс превращения недалеких, простых людей в «солдат революции», используя при этом узнаваемые символы и лозунги советской идеологии, пишет рассказ «Март каһарманы» («Мартовский герой», 1917) и повесть «Шәфигулла агай» («Шафигулла агай», 1925). В карикатурном образе Гисматуллы – главного героя рассказа – был представлен демагог и шарлатан, «рожденный» революционной ситуацией; в образе Шафигуллы – фанатик советских преобразований. В них синтез комического, сатирического и трагического превращается в гротескную оценку социалистической системы как тоталитарного и авторитарного режима. Простые будни простых людей, их фанатизм, доведенный до абсурда, демонстрируют влияние советской идеологии на общественное сознание, становятся паро-

¹ Пригарина Н.И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке // Восточная поэтика. – М., 1983. – С. 93.

дией на общественно-политические порядки, насаждаемые в стране. Необходимо отметить, что повесть долгое время пролежала в рукописи и была издана лишь в 1991 году¹.

Схожая ситуация наблюдается в узбекской литературе, в творчестве *Абдурауфа Фитрата*. Его новеллы «Киямат» («Светопреставление»), «Мигъраж» («Вознесение на небо»), написанные в начале 1920-х годов, в свое время не получили объективной оценки. Н.В. Владимирова об этом пишет так: «Поистине героические усилия нужны были, чтобы выразить то, о чем хотел сказать писатель своему народу. Здесь и понадобился Фитрату эзопов язык, апокрифические образы, которые в общем вводили в заблуждение цензоров, как и их преемников вплоть до недавнего времени. Они увидели антирелигиозную сатиру там, где была острая сатира на систему, строй, разоблачаемые Фитратом. Тоталитарное государство, безусловно, и есть орган насилия, а орган насилия непременно должен иметь своих исполнителей»².

Структура рассказов А. Фитрата идентична с вышеназванными произведениями Ф. Амирхана. Как верно отмечает Н.В. Владимирова, «своеобразный эзопов язык “Киямат” дал возможность писателю нарисовать картину хаоса, светопреставления»³. Показывая жизнь семьи Шафигуллы, ставшего советским человеком, Ф. Амирхан практически добивается ощущения того же светопреставления: пытаясь избавиться от «религиозного дурмана», 54-летний герой расторгает брак, заключенный по канонам шариата, и начинает жить с Сарби «по-советски», уничтожает шамаили, вместо них вывешивает портреты вождей революции, отказывается отмечать праздники, кроме Первой, переименовывает своего сына Валиулла на Володю (как Ленин), цитирует вождей как Коран, ездит в Москву как на хадж и т.д. И узбекский, и татарский прозаики умело используют религиозные мотивы и детали для создания абсурдной картины господствующего советского строя. «Здесь нет сатиры на религию, и образы символизируют не пред-

¹ *Эмирхан Ф. Шафигулла агай // Эдэби мирас*. Беренче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 25–51.

² *Владимирова Н.В.* Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. – Ташкент: Изд-во «Фан» АН РУз, 2011. – С. 66.

³ Там же. – С. 62.

ставителей загробного мира. Это эзопов язык, который выражает сомнения Фитрата, его отношение к антигуманной системе»¹. Те же слова можно повторить в адрес Ф. Амирхана.

В татарской поэзии «эзопов язык» применяется в гражданской лирике: впервые данное явление предстает в творчестве *А. Кутуя*. В первых стихотворениях, написанных сразу после переезда в 1922 году в Казань, Кутуй называет своего лирического героя футуристом: он – «представитель масс», нигилист, который отрицает прошлое и все ценности прошлого. Каждое стихотворение добавляет штрихи к портрету героя послереволюционных перемен.

Например, для этого в стихотворении «Егерменче броневик» («20-ый броневик») используются богоборческие мотивы. Стихотворение завораживает особым взглядом на события. Поэт будто бы создает иную реальность, основанную на ощущениях механического человека. В этой реальности люди возводят рабочего на пьедестал, и поэт рисует это на грани абсурда: образ рабочего, строителя новой жизни будто занимает место Бога в душах людей! На первый взгляд пафос стихотворения кажется героическим, однако именно богоборческий мотив заставляет сомневаться в этом. Детали образа лирического героя указывают на иной – иронический пафос. Тот же пафос рядом с богоборческим мотивом присутствует и в стихотворении «Атла, динсез!» («Шагай, атеист!»).

Еще один пример – стихотворение «Сэрвэр-давил» («Сарвар-ураган»), рассказывает о комсомолке «с 1919 года», участнице Гражданской войны, комвзвода отряда Чапаева Сарвар. С чувством гордости и любовью лирический герой называет ее «одной из новых людей», она для него – идеал. В самом начале стихотворения упоминаются некоторые биографические моменты, касающиеся самого лирического героя, которого дядя Ахмед выгнал из дома за то, что он записался в комсомол. За это герой отомстил: убил своего дядю во время Гражданской войны. Трагический пафос возникает в результате осознания этого шага как должного: новые люди истребляют «старое», убивают близких, даже несмотря на кровные узы. Автор понимает, что не может консолидироваться со своим героем в силу образования, воспитания, культурного опыта.

¹ *Владимирова Н.В.* Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. – Ташкент: Изд-во «Фан» АН РУз, 2011. – С. 65.

В то же время он осознает, что этот герой – главное действующее лицо эпохи.

Таким образом, Г. Кутуй стремился выразить эмоции и мироощущения, «наивную философию» молодого поколения, сформировавшегося в годы революций. С одной стороны, стихотворения изобилуют новыми терминами и идеологическими лозунгами, цитатами из «Интернационала». В них преобладают динамичность, даже конструктивистские мотивы. С другой, иронический пафос наталкивает на неоднозначные размышления о роли революций, общественных преобразований, об их влиянии на сознание людей и т.д. Противоречие между авторской позицией и позицией лирического героя в его стихотворениях указывает на наличие «скрытого смысла».

Лирический герой, убивший своего дядю, или демонстрирующий отказ от предшествующей культуры, становится символом эпохи. Система иносказаний, характерная для данного типа культуры, предоставляла широкие возможности для выражения различных модусов художественности. В подтексте, образующем второй план содержания, трагический пафос соединяется с ироническим и становится формой репрезентации экзистенциального типа художественного сознания.

В творчестве *Х. Такташа* формированию подтекста, «второго содержания» способствуют не игра с пафосом, а символы. По мнению Н. Юсуповой, исследовавшей это явление, «В стихотворениях “Ертык бүрек” (“Рваная шапка”, 1927), “Болай гади жыр гына...” (“Вроде простая песенка...”, 1928), “Ак чэчэклэр” (“Белые цветы”, 1929), “Ай кебек без озак яшэмэбез” (“Мы не будем жить долго, как луна”, 1928) лирический герой заводит речь о лживости идеологии, в которую верил всем сердцем. Активизация в татарской поэзии таких символов, как ветер, зимний холод начинается с произведений Такташа. Так, в стихотворении “Ай кебек без озак яшэмэбез” (“Мы не будем жить долго, как луна”, 1928) несправедливость и бесправие, царящие в стране, воплощаются в образе зимы. Такую же функцию выполняет в стихотворении “Ертык бүрек” (“Рваная шапка”, 1927) метафора рваной шапки. В стихотворении описывается красота природы и бытия, но в подтексте Такташ описывает истинное состояние дел. (...) Символические образы холодной

вьюги и ветра в стихотворении звучат оценкой эпохе, в которой живет поэт»¹.

Таким образом, мы можем констатировать, что революционные перемены 1917 года, активное насаждение советской идеологии, советская цензура и система, основанная на страхе, способствовали формированию «эзопова языка» как приема социально-политической сатиры. Однако при этом прием «эзопова языка» создавался на живых традициях национальной литературы, прежде всего, суфийской поэзии. Такое же явление обнаруживается и в узбекской литературе. Исследователи азербайджанской литературы отмечают, что творчество тех, кто в своих сочинениях не следовал официальной линии партии (Магомед Хади, Аббас Саххат, Гусейн Джавид, Абдулла Шаиг, Джаббарлы и Мушфиг), в поисках средств для выражения сопротивления обратились к возможностям суфизма². Стремление поэтов осознать советскую концепцию строительства новой жизни приводило их к параллелям с религиозной мифологией: примером могут стать поэмы Х. Такташа «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сынов Земли», 1923) и «Иблис» («Демон», 1918) азербайджанского поэта Гусейна Джавида, произведения Ф. Амирхана и азербайджанского прозаика Абдурауфа Фитрата, созвучие идей которых очевидно. Это стало одним из проявлений иносказания в тюркоязычных литературах.

«Эзопов язык» как прием социально-политической сатиры в татарской советской поэзии

«Эзопов язык» как прием социально-политической сатиры в гражданской лирике активизируется в середине 1930-х годов в поэзии Х. *Туфана*. В татарской литературе этого периода смена идеологических ориентиров, смена поколений стала определяющей и грозила утратой преемственности, традиций, «денационализацией». Искусственно раздувалось значение произведений, детально описывающих окружающую действительность и напрямую выполняющих функцию пропаганды. Отсутствие в литературе глубоких обобще-

¹ Юсупова Н.М. Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века. – Казань: Ихлас, 2018. – С. 246–247.

² Алиева А.И. Вопросы литературы в газете «Азербайджан» (1918–1920-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Баку, 1992. – 22 с.

ний грозило превращением искусства слова в глашатая перемен, в простое собирательство фактов. Неудержная критика творчества друг друга, «литературные суды», склоки, когда любые творческие эксперименты получали клеймо «пропаганды буржуазно-националистической идеологии», а их авторы оказывались за решеткой, создало все условия для формирования полнокровного «эзопова языка». Таким образом, утверждение монистической концепции литературы, опирающейся на принципы классовости и партийности искусства, отрицательное отношение к дореволюционной культуре как к буржуазной, установление приоритета классовых ценностей над общечеловеческими заставляли татарских поэтов и писателей адаптироваться к новым условиям, создавать потаенную литературу.

В стихотворениях «Ә йолдызлар дәшми» («А звезды молчат», 1937), «Сүзсез генә» («Без слов», 1937), «Тимеркәй турында жыр» («Песни о Тимеркае», 1938) и др. «эзопов язык» возникает, с одной стороны, на основе иносказания, с другой – через игру с символами. Например, в известном стихотворении Х. Туфана «Ә йолдызлар дәшми» («А звезды молчат», 1937) иносказание направлено на раскрытие трагической сути культа личности:

*Раслап бары: «Денем өчен түгел,
Көнәм өчен яшим!» – дигәнне,
Дегетли дә кадерле ирләрне,
Сата илнең һәрбер кибәге...¹*

(«Подтверждая принцип: “Живу не ради убеждений, / А ради того, чтоб день прожить”, / Мажет дегтем настоящих мужчин, / Продает каждый клоч страны...»).

Под символами солнца и звезд угадываются авторитетные, талантливые, известные личности. На этом фоне досада поэта направлена на поведение «взрослых, власть имущих», которые должны были донести правду об этих недостатках и трагедиях. В конечном счете, символ приводит к мысли о том, что тоталитарная идеология подчиняет себе даже «звезд». Стихотворение «Яңа тормыш турында» («О новой жизни») также в иносказательной форме ставит во главу угла картины безнравственного существования, отречения

¹ Туфан Х. Әсәрләр. Биш томда. Т. 1: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 168.

от своих предков, своего прошлого. В таких произведениях благодаря иносказанию и символам возникает «второе содержание», подтекст.

Н. Юсупова прослеживает применение «эзопова языка» в творчестве А. Файзи (стихотворения «Умырзая» («Подснежник», 1933), «Яшьлек» («Молодость», 1938), «Көз» («Осень», 1939), «Яфрак һәм чикләвек» («Листок и орешек», 1939) и др.), Ф. Карима «Еллар үтә, ерагая бара» («Годы проходят, отдаляются», 1940), «Көзге яңгырлы төн...» («Осенняя дождливая ночь...», 1939), нацеленного на оценку социально-политической ситуации¹.

Поэма «Ант» («Клятва», 1935), которая формально стала причиной для ареста Туфана, является образцом применения «эзопова языка» в этот период. Она состоит из трех частей. Первая – «Кеше баш күтәрә» (название может быть переведено как: «Человек поднимает голову» или «Человек бунтует») состоит из пролога и трех разделов. Пролог уводит читателя в средние века, рассказывает, как острые умы искали пути освобождения от темноты, и заканчивается констатацией, что путь был найден Марксом и Лениным. Далее следуют картины, в которых есть прошлое и настоящее, добро и зло. Воспевая настоящее, лирический герой отвергает прошлое.

Вторая часть поэмы называется «Кеше яшь сөртә» («Человек утирает слезу») и возвращает в давние времена. Первый раздел «Баш иеп уза» («Жизнь с опущенной головой») рассказывает о жизни «тысяч прадедов», которые «миллионы лет» жили в рабстве. Далее в двух разделах рассказываются некоторые моменты из истории татарского народа.

Третья часть поэмы – «Кеше таш китерә» («Человек приносит камень») – начинается с посвящения Кирову, и в первом же разделе возникает подтекст, который может быть прочитан как обвинение Сталина в смерти Кирова, в измене идеалам революции. «Через эзопов язык поэт критикует деятельность правящей власти: символические параллелизмы «черная баня, черная ночь – политика», «сказка – идеология», «кобра – Сталин» продолжают традиции ассоциативного мышления в татарской поэзии»².

¹ Юсупова Н.М. Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века. – Казань: Ихлас, 2018. – С. 251–252.

² Там же. – С. 249.

Несмотря на то, что подобные произведения редко доходили до читателя и не сумели оказать влияния на литературный процесс, традиции все же были заложены: стихотворения, написанные «эзоповым языком», вновь появляются в творчестве Х. Туфана 1960–1980-х годов: «Буран» (1966), «Атларым-канатларым» («Кони мои – крылья мои», 1967), «...Утта янмас, суда батмас» («...В огне не сгорит, в воде не утонет», 1967), «Сез кая барасыз, йолдызлар?» («Куда вы летите, звезды?», 1953–1967), «Жилкәнен киерә...» («Расправляет паруса...», 1961–1967) и др. В них используются традиционно татарские или авторские символы, позволяя развивать два параллельных содержания. К примеру, в стихотворении «Якыная бара» («Приближается», 1961) поэт выстраивает две истории: лирического героя и страны. Для этого в тексте дважды повторяется лексема «ил» (страна). В нем говорится о непростых «холодных» днях, когда цветы «покрылись инеем». Хотя лирический герой выражает уверенность в приближении «новой эры» расцветших бутонов и почек, его экзистенция направлена на поколение «отцов», переживших политический холод.

Такая же структура характерна и для стихотворения «Бәхил-ләрлек» («Это можно простить», 1954), говорящего о трагедии детей, которых забрали в «злополучные» ночи, матерей, которые не смогли детям дать благословение, – в подтексте начинается разговор о культе личности.

В подобных текстах поэт обращает внимание и на проблемы национального характера, и в этих случаях подтекст превращается в главный текст. Например, в стихотворении «И туган ил! – дигән идек без...» («О, родная земля! – говорили мы...») речь идет о сжигании книг, отказе от арабской графики, создании негативного отношения к наследию, принижении национальной составляющей культуры, которое приводило к духовному разрушению молодого поколения. Поэт сокрушается:

*Нигә соң без саграк булмадык –
Балаларны телдән биздердек,
Хәрефләргә... телгә карата да:
«Яман икән»... – дигән хис биреп...
Нигә соң без саграк булмадык?...¹*

¹ Туфан Х. Гүзәл гамь: Моңарчы басылмаган шигырьләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 193.

(«Почему мы были так неосторожны – / Детей отучили от родной речи, / И к буквам... и к языку: / Внушили отношение: “Плохо это”... / Почему мы были так неосторожны?..»).

Открыто подчеркивается, что уничижительное отношение к малочисленным народам, тенденция к интернационализму приводит к духовному обнищанию целых поколений:

*Чит аларга безнең язмалар:
«Вак телдә бит алар», янәсе¹*

(«Чужды им наши письма: / Они, видите ли, на малом языке»).

Символы позволяют образно-обобщенно оценивать то, что происходило в стране повсеместно: *«Чыпчык туган гүя бөркеттән»* («Словно у орла родился воробей»). Намек на орла, являющегося символом империи, и воробья, представляющего советскую власть – так возникает прием иносказания. Произведение проникнуто иронией. В то же время ощутимо и присутствие первичной неприкрытой критики.

Стихотворение 1970-го года *«Ни булды сина?»* («Что случилось с тобой?») повествует о неприглядных явлениях в стране. Используя символы Волги (страна), шуки, соловья, аллегорических образов, автор воссоздает картину тоталитарной действительности в свете национальных проблем: огромные заселенные издавна территории остаются под водой, растет число пришлых временщиков, замалчивается подлинная история и т.д.

Иносказание в 1970-х годах начинает использоваться и в творчестве **Кадыра Сибгатуллина**. Например, в стихотворениях *«Мәчет мәйданы»* («Площадь перед мечетью», 1969), *«Яшел килеш яфрак коела»* («Листья опадают зелеными», 1976), *«Авыл урыны»* («Место, где было село», 1976), *«Капкаларга типмә»* («Не трожь ворота», 1973), *«Төш»* («Сон», 1989), *«Көтеп алган яз»* («Долгожданная весна», 1990) делаются намеки на явления, не соответствующие официальной идеологии, рисуются тревожные картины, о которых нельзя говорить открыто. Например, в стихотворении *«Капкаларга типмә»* («Не трожь ворота») символ ворот указывает на подтекст, который звучит как ответ на очернение

¹ *Туфан Х. Гүзэл гамь: Моңарчы басылмаган шигырьләре.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 194.

прошлого, истории, культуры, поэт говорит о том, что осуждение прошлого обернется бумерангом: «*Үткэнгә дип атсаң, / киләчәккә төшәр*»¹ («*Бросишь в прошлое, / Он упадет в будущем*»). В стихотворении «Яшел килеш яфрак коела» («Листья опадают зелеными») параллельно с осенним пейзажем возникает абсолютно другая картина: безвременная гибель молодых солдат, отравленных воевать в чужие страны.

Подобные произведения представлены и в творчестве Р. Файзуллина, М. Аглымова, Р. Мингалима, Раш. Ахметзянова, Зульфата и др. Среди них заслуживает отдельного внимания поэма *Нажара Наджми* «Иблис» («Дьявол», 1974–1978). В поэме немало мотивов: сбрасывание минарета мечети, жертвенность, верность и др. – и они дают возможность поднять этнические проблемы, характерные для советского времени. Поэт «одним из первых в татарской, башкирской литературах мотив сбрасывания минарета мечети использует с целью показа расшатывания духовных основ нации»², описывая отношения между тоталитарным государством и так называемой «малой нацией» при помощи иносказания³.

Существенную роль в совершенствовании «эзопова языка» татарской поэзии сыграло творчество *Гамиля Афзала* – лирика, юмориста и сатирика. На пересечении гражданской лирики и сатирической поэзии он создает свою манеру синкретического письма, своеобразную концепцию человека, тем самым расширяя горизонты татарской поэзии. Именно в творчестве Г. Афзала создание «скрытого содержания» вырастает до полнокровного «эзопова языка».

В поэзии Г. Афзала представлен совершенно новый для татарской поэзии тип лирического героя – трусливого, кроткого человека, у которого, несмотря на большие устремления, никогда не хватает смелости «выплеснуться наружу». Переходя из стихотворения в стихотворение, этот лирический герой начинает восприниматься как дитя своего времени, человеческий тип, порожденный советской системой. Герой, рассказывающий о своей жизненной

¹ *Сибгатуллин К.И.* Бер ноктада: шигырьләр, поэмалар, баллада. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 524.

² *Хайбрахманов Р.* Нажар Наджми шигърияте (стиль, дәвер һәм шәхес концепциясе). – Казан: GUMANITARYA, 2004. – Б. 123.

³ Там же. – С. 118.

позиции во всех подробностях, благодаря авторской иронии воссоздает в тексте напряженность и противоречивость: эта противоречивость указывает читателю путь для постижения скрытой, невысказанной авторской мысли. В результате проявляется общее для всех стихов содержание – возникает смех и боль сквозь слезы по отношению к идеологии, которая сделала из человека трусливого, равнодушного раба.

Образ простого человека, выступающего от имени «я», начинает формироваться в творчестве поэта с 1950-х годов, и, как верно заметила И.И. Гиляева, «я» позволяет высмеивать «отрицательные явления в жизни общества»¹. Например, в стихотворении «Гадел эшкэ сәбәп» («Причина для благого дела», 1955) таков начальник МТС, который «установил справедливость», когда после развода с женой уволил с работы всю ее родню. В стихотворении «Кыяр-кыймас» («Нерешительный», 1956) возникает образ трусливого, стеснительного юноши, не решающегося признаться в любви своей девушке и тем самым «проморгавшего» ее ввиду замужества с другим. Он даже свое горе переживает как-то «нерешительно»:

*Сөйгәнемне, малай, Салих алды.
Алар китте. Кайгым эчкә сыймас.
Йөрәккәем өзәлеп карап калдым
Кыяр-кыймас,
Кыяр-кыймас²*

(«Любимую мою, друг мой, Салих увел. / Они ушли. Горе мое через край. / С болью в сердце я смотрел им вслед / Нерешительно, / Нерешительно»).

В 1956–1957-х годах поэт создает целую галерею модификаций этого типического героя: хвастливый старик («Сәләхәтдин бабай сүзләре» («Салахетдин-бабай сказал», 1956), механик, обвиняющий других («Механик кемне сүгә» («Кого ругает механик», 1956), бригадир-пьяница («Тотып жибәр, апаем...» («Подними, друг, чарочку...», 1956), председатель колхоза, который храбр только на словах («Жылыштан соң уйлану» («Раздумья после собрания»,

¹ Гиляева И.И. Гамиль Афзал: лирика и сатира (авторская позиция и художественность): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2004. – С. 18.

² Афзал Гамиль. Кыяр-кыймас // Афзал Г. Өф-өф итеп: Сатира-юмор шигырьләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1968. – Б. 28.

1956), руководитель-эгоист («Их, бар иде түрә чаклар...» («Эх, были времена...», 1956), юноша с затянувшимися ожиданиями («Карт егет хәле» («Положение засидевшегося жениха», 1956), руководитель-очковтиратель («Ревизор көткәндә» («В ожидании ревизора», 1956), вор («Шәрифүлла күршем белән» («С соседом Шарифүллой», 1956), невежда («Шундый лектор да була» («И такие лектора бывают», 1956), лентяй («Кайгырмасов хикәясе» («Рассказ Кайгырмасова», 1956), очковтиратель («Эшеннән азат ителгән бюрократ зары» («Жалоба уволенного бюрократа», 1957). Каждый из них в контексте стихотворения представляет собой явный намек на порочность существующей идеологии, приучившей человека жить по определенным «правилам».

Например, известное стихотворение «Мыек борам» («Усы подкручиваю», 1958) предлагает такого лирического героя во всей его цельности и концептуальности. Трусливый герой, замечающий в жизни каждую мелочь, каждый недостаток, вместо того, чтобы искоренить, остановить несправедливость, живет по жизненной философии лишь «отважно подкручивающего усы»:

*Иртә-кичен һәр урамда
Эчеп йөргән хулиганга
Бирер идем каты жәза,
Килеп чыгар бала-каза;
Тешне кысып карап торам,
Гайрәт белән мыек борам¹*

(«Утром и вечером по каждой улице / Болтающего пьяницу-хулигана / Я бы крепко наказал, / Но боюсь, как бы чего не вышло, / Смотрю, стиснув зубы, / Отважно подкручиваю усы»).

В стихотворении «Шайтан» («Черт», 1958) герой объясняет причину своих недостатков (он ленивый, жадный, пьющий, завистливый) подстрекательством черта: «Шайтан әйтә безнең ишегә: / – Ял ит, әйдә, төкер эшенә!» («Говорит черт нашему брату: / – Отдыхай, давай, плюнь ты на работу!»); «Явыз шайтан килеш шом сала: / – Хәерче дә синнән күп ала...» («Злой черт науськивает: / – Даже нищий получает больше тебя...»).

¹ *Афзал Гамил.* Мыек борам // Афзал Г. Өф-өф итеп. Сатира-юмор шигырьләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1968. – Б. 89.

В стихотворении «Елмаям уйчан гына...» («Улыбаюсь задумчиво...», 1968) лирический герой, который пережил и хорошее, и плохое в жизни, улыбаясь, надевает личину равнодушия. Он никогда не выражает своего мнения, несмотря на то, что вокруг себя видит негатив, сказать об этом у него не хватает решимости:

*Ауга чыккан арысландай бик горур торсам да мин,
«Кит» дигәндә юл бирәм дә елмаям уйчан гына.
Үз эчемдә, тар кабыкта тауга тау орсам да мин,
Ут кабып та, су кабып та, елмаям уйчан гына¹*

(«Хоть я и горд, словно вышедший на охоту лев, / Скажут: «Прочь», я уступаю, улыбаюсь задумчиво. / Хоть в душе я порою горы могу сотрясать, / Хоть пожар в душе, хоть наводнение, улыбаюсь задумчиво»).

В еще одном стихотворении это явление поэт выносит в заголовок и называет «Тун астында кыюлык» («Храбрость под шубой», 1969). Довольно длинное стихотворение наиболее полно раскрывает психологию трусливого человека: с одной стороны, душа стремится к большим делам, но взяться за них не хватает решимости:

*Минме, димен,
Миндәй егетләрнең
Дөнъяда юк әле булганы.
Власть кына миңа тоттырсыннар,
Дер селкетер идем дөнъяны.
Гел турыдан ярып торыр идем,
Теге-буны тотмыйм бер грамм.
Рульне мин бик шәп борыр идем,
Эш авыр шул,
Бик куркып торам²*

(«Как я, / Таких парней, как я, / В мире не было еще. / Только бы дали бы мне власть, / Я бы мир потряс. / Говорил бы я только прямо, / Ни грамм в рот бы не брал. / Уж я бы хорошо рулил, / Да только дело это нелегое, / Побавляюсь что-то»).

Дальше становится понятно, из-за «чего» герой трусит: резал бы на собраниях правду-матку, да квартиру надо получить; страх потерять премию также лишает его храбрости; покритикуешь –

¹ *Афзал Гамил. Елмаям уйчан гына... // Афзал Г. Сайланма әсәрләр. 3 томда. 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 53.*

² *Афзал Гамил. Тун астында кыюлык // Афзал Г. Сайланма әсәрләр. 3 томда. 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 204.*

можно лишиться работы, думает он, и т.д. Таким образом, поэт, по сути, говорит о системе, «научившей» человека бояться. Его герой утешается тем, что: *«Пенсиягә чыккач, Алла бирсә, / Алга таба кыю барымын, / Тыныч күңел белән тыныч кесә, / Дәрәслекне ярып салымын»* («Даст Аллаһ, выйду на пенсию / Впредь буду смелее, / Душа спокойна и карман, / Вот уж врежу правду»)¹. В стихотворении «Үз туксаным туксан» («А я свое твержу», 1971) герой даже по лотерее боится выиграть машину. В этом стихотворении автор доводит героя до черты «страха жизни»:

*Дәрәс яшимме дип шүрләп куям,
Эчтә шөбһә туа;
Мин куркытып-кырып дөнья куам,
Курку мине куа²*

(«Иногда опасаясь, а правильно ли я живу, / В душе рождается сомнение; / Я в страхе несусь по жизни, / Страх гонится за мной»).

Одновременно этот трусливый герой в каждом стихотворении раскрывается как человек, ставящий себя выше других:

*Күңел ята тук сьердай пошмас,
Кибәк-фәлән иснәп пошкыра...
Ми сырына кысылып, төшәр-төшимәс,
«Мин шәп» дигән бөек сүз тора³*

(«Душа спокойна, как сытая корова, / Шумно вдыхает мякинную пыль... / Затаившись в извилинах мозга, неуверенно, / Сидит великое слово: “Я великолепен”»).

В стихотворении «Гомер китабы» («Книга жизни», 1969) автор приводит «биографию» этого героя от 20 до 100 лет. И в сорок, и в шестьдесят, и в восемьдесят герой живет великими устремлениями, но только не может реализовать их в жизни. А в сто лет жалеет, что «Ни одно желание не осуществлено». Ибо эти устремления остались «под шубой», и человеческая жизнь, в конечном счете, оказывается, прошла впустую.

¹ *Афзал Гамил.* Тун астында кыюлык // Афзал Г. Сайланма эсәрләр. 3 томда. 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 205.

² *Афзал Гамил.* Үз туксаным туксан // Афзал Г. Сайланма эсәрләр. 3 томда. 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 210.

³ *Афзал Гамил.* ...Бар күңелне тентеп // Афзал Г. Айлы кичләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1977. – Б. 118.

Таким образом, поэт создает реальный образ советского человека, который, в отличие от «идеального», пропагандируемого советской идеологией, оказался лжецом и трусом. Из стихотворения в стихотворение поэт развенчивает миф о советском человеке. В стихотворении «..Бигрэк юаш басып йордем жиргэ» («...Уж очень тихо шагал по земле») герой говорит: *«Гомер буе билдэн пычрак ерып, / Ап-ак көе калды намусым»* («*Всю жизнь шагая по грязи, / Чистой осталась моя совесть*»). Или в стихотворении «Чабаклар йөзгэн Иделдә» («В Волге плавает плотва») герой утешает себя: *«Арыслан ята күңелдә, / Кулымда куюным бар...»* («*В душе сидит лев, / В руке держу зайца...*»). Поэт называет своего героя «сак кеше» («осторожный человек») в одноименном стихотворении («Сак кеше», 1971). В его характере есть два «я»: смелый и смирный.

Г. Афзал задумывается о причинах этого явления и находит их в советской идеологии, в образе жизни, когда прошлое, история очерняется: все человеческие грехи связывают с ушедшей эпохой, а теперь наступит светлое будущее, свободное от пороков и недостатков («...Безнең алда апа, кара такта» («...Перед нами, учительница, черная доска», 1973):

*...Уткән заманнарда гына булган
Ахмаклар һәм кара эчлеләр;
Ярлыларны мыскыл итеп торган
Кан эчүче бозык кешеләр.
Әшәкелек, алдау булмый торган,
Саф бәхетле тормыш корырбыз;
Туры юлдан гына барырбыз без,
Конфет ашап кына торырбыз...¹*

(«...Только в давние времена были / Идиоты и злопыхатели; / Которые издевались над бедняками / Кровопийцы, негодяи. / Мы построим счастливую жизнь, / В которой не будет подлости и обмана; / Мы пойдем только по прямой дороге, / Будем есть одни конфеты...»).

Так, Г. Афзал уже в середине XX века в своем поэтическом творчестве критикует советскую идеологию, с помощью концепции трусливого человека раскрывает ее суть. Стихи, создающие

¹ Афзал Гамил. ...Безнең алда апа, кара такта // Афзал Г. Сайланма эсэрләр. 3 томда. 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 74.

второе, подтекстовое содержание, стали визитной карточкой поэта. Используемый им «эзопов язык» предстал силой, способной сделать татарскую поэзию действенной силой в формировании общественного сознания.

Подобные эксперименты происходят и в других литературах народов СССР. Например, стихотворение Расула Рзы «Желтый теленок и маленькая девочка» стало одним из первых образцов использования «эзопова языка» в азербайджанской литературе рубежа 1950–1960-х гг. как политический прием – для оценки советской действительности. В селе Гейтепе, символизирующем советский режим, желтому теленку уделяется больше внимания, чем людям, говорит поэт. Цикл его стихотворений под названием «Свет в моем окне» и по образно-выразительной системе созвучен с творчеством Г. Афзала и других.

Несколько в ином, авангардно-романтическом ключе «эзопов язык» используется в творчестве **Р. Файзуллина**. «Скрытое содержание» в его стихотворениях возникает при помощи параллелизма явных и скрытых смыслов. Так, в стихотворении «Вақыт» («Время», 1958) идеологически устойчивая фраза *«башкалар бәхете өчен сарыф ителгән»* («*потраченное для счастья других*») рядом со словом «вақыт» (время) указывает на другое его значение: время – это советская эпоха. То, что молодость была потрачена ради счастья других (счастье целого общества), получает негативную оценку автора. Или в стихотворении «Капка» («Ворота», 1958) образ ворот приобретает политическое значение: строки *«яңа тормышка инкыйлаб ачкан юл»* («*дорога в новую жизнь, открытая революцией*») и *«Белми сабий: берзаманны, 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, приводит к оценке революционных преобразований в негативном ключе.

В дальнейшем образы, несущие в себе идеологическое содержание, все более конкретизируются из стихотворения в стихотворение, становятся узнаваемыми, поэт начинает обращаться к деталям, пробуждающим ассоциативные чувства. К примеру,

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

в стихотворении «Яр буенда» («На берегу», 1963) образ старика, уверовавшего в то, что на старой лодке сможет «*жылкән киеер ерак ярга барырына*»¹ («на раздутых парусах доплыть до далекого берега»), подразумевает революционную идею. Одновременно рядом с образом «лодки-страны» деталь «раздутые паруса» образует связь с образом корабля в татарской литературе. В отличие от корабля Дэрдменда, попавшего в шторм, когда он «увидел чужие берега», старая лодка даже не может быть спущена на воду и обречена лежать на берегу!

На эту тенденцию в творчестве поэта обратил 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 полмира, а теперь, состарившись, когда пришло время отвечать перед лицом истины, лежит и сопротивляется смерти»².

Но Р. Файзуллин не ограничивается лишь игрой с идеологемами. В некоторых стихотворениях идеологическая оценка дается через смежное расположение многочисленных деталей. Для примера можно взять стихотворение «Жилфердәүче керләр жыры» («Песня развевающегося белья», 1965). В этом довольно объемном стихотворении нет идеологически узнаваемых образов-деталей. Обращают на себя внимание строки, повторяющиеся в несколько измененном виде в начале, середине и конце стихотворения:

*Без сансыз күп төрле,
ә жырыбыз – бер:
Кояш турында гел,
Жил турында гел.
(...) Безнең жыры – мәңгелек,
Безнең һаман бер:
Кояш турында гел,*

¹ Файзуллин Р. Ажаган. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – Б. 62.

² Гамбар Н. Шигъри дөньяга сәяхәт, яки 3 томлык фоньда ижади портретка штрихлар // Равил Файзуллин: Заман. Ижат. Шәхес / төзүче һәм кереш сүз авторы З. Мансуров. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 41.

Жил турында гел.
 (...) Без авыр булсак та,
 Яшькә мул булсак та
 Елый белмибез, –
 Бары жырылыбыз без.
 Ә жыры һаман бер:
 Кояш турында гел,
 Жил турында гел¹

(«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 идеологических рамках люди вынуждены петь «о солнце, о ветре» («кояш турында, жил турында»), даже когда «много слез». Каждая деталь стихотворения начинает конкретизировать картину мира. Такие строки, как «Кыштырдап куйсак та, бары жырылыбыз» («Иногда и пошуршим, но все равно поем»), «пуля тишә безне, сода кисә безне...» («пуля пробивает нас, сода проедает нас...»), «кешеләр мәңгегә киткәндә бездән, яшь агызып түгел, – кул болгап калабыз, жырылап калабыз» («когда люди уходят от нас в вечность, мы не льем слезы, а машем вслед и поем») говорят о несвободном существовании «постираемых» людей («юылган кешеләр»), «людей, полных слез» («яшькә тулган кешеләр»).

Также прочитываются и стихотворения «Яр карлыгачы» («Прибрежная ласточка», 1963), «Күмәч пешерүчеләр жыры» («Песня хлебопеков»), «Ажаган» («Зарница», 1963), вошедшие в первый поэтический сборник Р. Файзуллина. В дальнейшем поэт все чаще прибегает к «эзопову языку». Вот одно из интереснейших стихотворений поэта этого плана – «Ах, тау юклыклар!...» («Эх, как гор не хватает!..», 1968). В нем повторы продуманы так, что позволяют выявить два смысловых центра. Первый начинает и заканчивает стихотворение:

Ах, тау юклыклар!
 Кыя юклыклар!

¹ Фәйзуллин Р. Ажаган. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – Б. 33–34.

Үзән, калкулыклар –
Күз текәмә кая...¹

(«Эх, как гор не хватает! / Не хватает скал! / Низины, возвышенности – / Куда ни глянь...»).

Этот повтор дает оценку действительности, чувство сожаления в душе лирического героя воспринимается как чувство, порожденное жизненными ограничениями. Такие уточнения, как «мескен җилләр» («несчастные ветры»), «карсак калкулык» («невысокая возвышенность»), служат дополнением картины.

На первый взгляд кажется, что второй повтор продолжает первый:

Бөркетләр түмгәктә
Канатларын кага...
Тырнаклары чумган...
Ә күзләре яна!
(...) Бөркетләр түмгәктә
Канатларын җилти.
Басар кыя җитми,
Менәр күге җитми²

(«Беркуты о кочки / Бьются крыльями... / Когти втоплены... / А глаза горят! / (...) Беркуты на кочках / Бьются крыльями. / Им не хватает скал, / Им не хватает неба»).

Уточняющие детали («күзләре яна» («глаза горят»), «таңнарын бөркетләр, һай, ничек очына» («ах, как беркуты летают на заре»)), с одной стороны, указывают на то, с какими большими устремлениями люди живут в этой действительности. Но отсутствие условий для воплощения этих устремлений в жизнь становится трагедией поколений, живущих в условиях ограничений.

Прием «эзопова языка» поэт успешно использует не только в гражданской лирике, но и в интимной. Особенно много стихотворений такого плана вошли в сборник «Монологлар һәм диалоглар» («Монологи и диалоги»). В стихотворениях «Алма» («Яблоко», 1966), «Яран гөл» («Герань», 1966) автор, повествующий о личной трагедии, через аллегорический параллелизм превращает

¹ Фәйзуллин Р. Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 94.

² Там же.

эту трагедию в жизненную закономерность. Трагизм в подобных стихотворениях возникает как результат столкновения двух противоположных взглядов, их несоответствия друг другу: некоторое «хвастовство» «яблока» тем, что оно спрыгнуло на землю, и «сомнительное» отношение «людей», к которым оно обращается, становятся причиной возникших противоречий в сознании читателя.

«Эзопов язык» становится одним из основных приемов в творчестве ведущих поэтов 1960–1980-х гг.: М. Аглямова, Зульфата, используется Р. Харисом, С. Хакимом, Раш. Ахметзяновым и др.

В татарской прозе периода «оттепели» также, по словам А. Еники, «усилилось стремление вместо красивой лжи писать настоящую правду»¹. Это стремление приводит к усилению критического начала, созданию подтекстов, активному использованию «эзопова языка» и т.д.

Игра со скрытым содержанием начинается с обращения к «запретным темам». В 1960-е годы были созданы произведения, которые в подтексте говорили о трагедиях эпохи культа личности, недостатках системы советского правления, об истории тех, кто вынужден жить на чужбине. Ибо система не давала возможности говорить об этих вещах открытым текстом. «Если скажу, что в те годы было легко писать, – да отсохнет мой язык. Несмотря на то, что я не сделал ничего плохого, я стал чувствовать себя виноватым, чужим. Стараюсь не встречаться с людьми. Не хожу на собрания. Стараюсь отгородиться от мира, сплетен, политики, основанной на запугивании и угнетении. Тяжело. Очень тяжело. Нет денег, а потому и в доме нет покоя. И все же необходимо писать. Писать. Только творчество дает душе хоть какое-то успокоение, рождает надежду на будущее»². Эти воспоминания Н. Фаттаха отражают литературную атмосферу 1960-х годов.

Следует отметить и то, что советская идеология не возражала против показа недостатков и критики характера отдельно взятого человека: поэтому в советскую эпоху юмор и сатира сохранились именно благодаря этому направлению. Обращение к недостаткам,

¹ Еники Э. Кояш баер алдыннан // Еники Э. Эсэрләр: 5 томда. 5 т.: Публицистик язмалар, мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 198.

² Фаттах Н. Четерекле булды безнең заман // Казан утлары. – 2013. – № 8. – Б. 185.

свойственным советской системе, критика идеологических ошибок дорого обходится авторам. Поэтому и отрицательные явления, порожденные социалистической действительностью, также рассматривались как запрещенная тема. Одним из первых произведений подобного рода стал рассказ **Р. Тухватуллина** «Елга арьягындагы йорт» («Дом на противоположном берегу», 1956), посвященный теме колхозной жизни. Мастер на все руки, умелый, умный Хусаин-абзый живет в достатке, но в стороне от колхозной жизни. Причина не в стремлении старика к богатству, и не в его характере: в нем пошатнулась вера в коллективную жизнь. И автор еще в начале рассказа говорит, что таких в колхозе 7 человек. Так, Р. Тухватуллин направляет внимание читателя на то, что в колхозе есть многое из того, что не удовлетворяет человека труда.

Сюжет рассказа **А. Гилязова** «Өч тэгәрмәчле арба» («Трехколесная телега», 1965) затрагивает события периода культа личности. Рассказывая от имени самого героя Ришата Салаева историю ареста отца, предательства матери, и как результат – ожесточения мальчика, А. Гилязов не использует оценочные фразы. Но жизненный материал указывает на вину тоталитарной системы, ее игру с человеческими жизнями, нанесшую вред и будущим поколениям, деформировав их становление как личностей.

Рассказ **Р. Батуллы** «Шәйдулла абзый» («Шайдулла-абзый», 1969) в подтексте повествует о том, как «забирали» невинных людей, как идеологическое руководство советской эпохи наносило вред человеку земли, который и без надзирателей знал свою работу. Не делая умозаключений, не выражая своего отношения, а всего лишь через воспоминания мальчика по имени Рифкат автор доводит до читателя то, как честный и человечный председатель Шайдулла и день, и ночь работает ради земли, ради людей. В момент кульминационного завершения сюжета, когда сельчане вместе с председателем праздновали успешное завершение сенокосных работ, автомобиль «Победа» увозит Шайдуллу-абзый, и «С того раза председатель больше не вернулся»¹.

¹ Батуллин Р. Уйларымны кеше белсен...: хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – Б. 48.

Еще одна «запретная тема» – трагедия крымских татар при помощи «эзопова языка» поднимается в рассказе Р. Батуллы «Фасил белән Вәсилә» («Фасил и Василя», 1967).

М. Юнус также не обошел стороной тему судьбы татар, вынужденных поселиться в чужих землях. В рассказе «Безнең өй өянке астында иде...» («Наш дом стоял под ивою...», 1964), повествующем о судьбе старушки, встретившейся в порту Генуи, говорится об утрате вынужденными переселенцами своих корней, национального самосознания, языка и культуры.

Эта тема была продолжена в рассказе «Энже эзләүчеләр» («Искатели жемчуга», 1971), в которой автор обращает внимание на то, что понятие Родина является самым святым, самым дорогим сокровищем для человека.

В 1960–1980-е годы в татарской литературе появляются произведения, направленные на разрушение мифов о советской действительности. Один из таких писателей – **Хасан Сарьян** выстраивает разговор с читателем о советской системе, установившихся в ней порядках. И хотя о недостатках общества в них никогда не говорится напрямую, что называется «в лоб», вместе с тем, его произведения порождают эмоциональную напряженность и беспокойное чувство.

Повесть Х. Сарьяна «Бер ананың биш улы» («Пять сыновей одной матери», 1976) достойна считаться самым значительным произведением в его творческом наследии. Писатель одним из первых обратился к самому страшному недугу современности – пьянству, которое опутало общество и может привести его к краху.

События повести рассказаны от имени мальчика Сирина – четвертого ребенка в семье, в которой осталось пять сыновей-сирот после смерти отца в начале 1940-х годов. Описываемые в повести события начинаются в 1948 году, когда возвращаются старшие братья Сирина, но ретроспективно перед нами предстают и довоенные, и военные годы.

Описывая праздники, встречи братьев с односельчанами и родственниками после возвращения с фронта, писатель детально оговаривает, что всякий раз на стол водружалась бутылка с водкой, брагой или даже коньяком – без этого не обходилось ни одно застолье. Если в безвременной смерти Мирзы от рук бандитов водка сыграла опосредованную роль, то причиной смерти Шарифулла-

абзы и Раббани стало пьянство. Писатель рассматривает пьянство как трагедию страны, трагедию народа.

В произведении довольно отчетливо звучат и другие мотивы. Похороны Мирзы в гробу, любовь Сирина и Любви Васильевны усиливают мотив, касающийся политики русификации. Напоминание о том, что жена Мирзы Нелюфер – крымская татарка, перенесшая немало горя, и неизвестна могила ее отца, погибшего в марийских лесах, все это поднимает тему изгнания крымских татар с родной земли. Несмотря на отсутствие прямой авторской оценки, эти проблемы обозначены, показаны на ярких примерах.

Повесть Сарьяна «Нокталы өтер» («Точка с запятой», 1990) «о мелких ученых, которые выбрали языкознание в качестве ремесла»¹, полностью написана на иронической волне: главный герой – Гали Галеевич Ахметов (кличка «Чемет»), «добившийся» ученой степени кандидата филологических наук. Доводя описание его карьеризма, угодничества, невежества до абсурда, используя прием гиперболы, автор беспощадно разоблачает главного героя. Каждое событие, каждая деталь говорят о том, что он заботится только о себе, находит удовольствие в том, чтобы рассорить людей, столкнуть их лбами.

Объектом изображения писателя стали ученые и представители интеллигенции, при этом автор несколько раз повторяет, что в этих кругах немало случайных, даже невежественных людей. К примеру, идет речь о кандидатах на должность заведующего кафедрой: «*Заманов гыйлем дөнъясына 38 елда, ягъни әдәбият гыйлемендә дә вакуум барлыкка килгәч эләгеп калган. Аңа диссертация язышканнар, кандидат ясаганнар...*»² («Заманов в мир науки попал в 1938 году, т.е. когда и в литературоведении образовался вакуум. Ему помогли написать диссертацию, сделали кандидатом...»). Поступление главного героя в аспирантуру оказалось связано с кражей у студента первого курса Айдара – соседа по комнате – толстой тетради с записанными в ней фразеологизмами. «*Аспирантурага*

¹ Ахунов Г. Сарьянны сагынганда // Агыйдел егете: хикәяләр, мәкаләләр / Хәсән Сарьян турында истәкләр; төз. Р.М. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 307.

² Сарьян Х. Нокталы өтер // Сарьян Х. Нокталы өтер: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 16.

керү кыен булмады. Чәмәт – ни кушсалар-кушмасалар да жәмәгать эшләрендә кысылып, тыгылып, кеше күзенә актив күренеп йөргән бер студент иде – шуны да искә алдылар. Инде: быел бирелә торган льготный урынга йөз чакрымнан ук үкерең-дулап килгән, жилие белән үк башкаларны егып салачак претендентлар да юк иде»¹ («Поступить в аспирантуру оказалось несложно. Чемет был студентом, выполнявшим все, что прикажут, всюду мелькал и во все вмешивался, был всегда на виду, чтобы казаться активным, – это тоже было учтено. Да и к тому же, на имевшееся в этом году льготное место не было особо рьяных, страждущих науки претендентов, способных повалить на обе лопатки всех остальных!»).

И другие в окружении главного героя – такие же. Невежественный, расхлябанный интриган Камиль Хасанов, «наставник» главного героя профессор Хамиди и др. иллюстрируют, в каких руках находится наука. Слова, вложенные в уста Ямалова, подробно рассказывающего о схеме выборов, о том, что «по конкурсу пройдет вон тот Галиев», укрепляют мысль о том, что выборы, определение места и степени в этих кругах зиждятся на личных отношениях. Бессмысленный монолог Чемета при анализе урока Юнусовой, привычка героев решать проблемы методом поклепов и кляуз на других – все эти эпизоды раскрывают подлинное лицо тех, кто руководит наукой.

Эти пороки общества писатель переносит и на национальное сообщество. Например, монолог: «Мәктәп исә, шуларның һәм-мәсеннән аерылып, өстен булып иң түбәдә, тау өстендә утыра. Биек подваллы, ике катлы кирпеч бина. Стеналары калын – метр гына житми, колач кирәк. Бу моннан нәкъ алтмыш ел элек салынган атаклы мәдрәсә бинасы иде. Монда татары гына түгел, кыргызы-казагы, башкортлы-чиркасы укыган. Шулар эчендә, ниһаять, ялкыны белән диңгезгә барып керсә, диңгезен көйдерә торган, уз халкының вәжданы булып янган Галимҗан Ибраһимовлар, Шәехзадә Бабичлар укыган... Ә хәзер – алар укыган кебек тә түгел иде... Шула-ай»² («А школа, в отличие от всего остального, расположена на самом верху, на холме. Это было двухэтажное здание

¹ Сарьян Х. Нокталы өтер // Сарьян Х. Нокталы өтер: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 27.

² Там же. – С. 129.

с глубоким подвалом. Толщина стен – с метр, а то и больше. Это было здание знаменитого медресе, выстроенного 60 лет назад. Здесь помимо татар учились киргизы и казахи, башкиры и черкесы. В них учились совесть своего народа – Галимджан Ибрагимов, который огнем своего горячего сердца мог воспламенить море, а также Шаехзаде Бабич... А теперь – словно они здесь и не учились... Так вот»). Последняя фраза здесь становится ярким примером «эзопова языка». Такую же роль играет фраза «словно и не было» в воспоминаниях о сожжении книг Г. Ибрагимова, попавшего в жернова «культы личности»: *«Галимжан Ибрагимовтан кара кел генә торып калды... Ибрагимов артыннан ваграк эдипләр юкка чыкты. Шулай һич булмагандай юкка чыктылар»¹* («От Галимджана Ибрагимова осталась одна зола... Вслед за Ибрагимовым сгнули и более второстепенные писатели. Так вот они и исчезли, словно и не было»). Далее появляются фразы *«Школы, в которых учились дети, с грехом пополам говорящие по-татарски»* (*«Ярым-йорты телле татар балалары укый торган мәктәпләре»*), в школах *«татарского языка нет»* (*«татар теле юк»*) и т.д.

Пронизанная иронией и сарказмом, повесть показывает то ужасающее состояние, в котором находятся наука и просвещение: невежество ученых и учителей, процветание угодничества и интриганства возводятся писателем на уровень трагедии народа и нации. Причину этих явлений писатель связывает с революциями, войнами и, в особенности, с репрессиями эпохи культы личности – факторами, которые были направлены на уничтожение умных и талантливых сынов своего народа. Засилье эгоистов, невежд, интриганов во власти, науке и других областях жизни писатель трактует как несчастное явление, как продукт тех условий, которые были созданы советской системой.

В азербайджанской литературе замечательным образцом аллегорической образности стал рассказ Анара «Сказка о хорошем падишахе», который, как и Х. Сарьян, выстроил абсолютно новую картину мирооценки. По объекту изображения, по подаче материа-

¹ Сарьян Х. Нокталы өтер // Сарьян Х. Нокталы өтер: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 158.

ла близким к повести Сарьяна «Нокталы өтер» произведением стал «Юбилей Данте» Анара.

Наряду с яркими примерами использования «эзопова языка», в рамках данного приема в татарской советской литературе могут быть рассмотрены специфические методы изображения действительности, отличавшиеся от тех, что навязывались официальной идеологией. Скажем, в советской литературе начиная с 1920-х годов стало привычным использование черных тонов при описании прошлого, прежнего образа жизни, в особенности национальных традиций. В татарской литературе дореволюционная интеллигенция, муллы, купцы, мурзы изображались исключительно с негативной стороны и только в критическом плане. Среди произведений, преодолевших эту пагубную традицию и изменивших концепцию видения прошлого татарского народа, можно назвать повесть Г. Баширова «Туган ягым – яшел бишек» («Родная сторона – зеленая моя колыбель», 1967) и роман Г. Ахунова «Идел кызы» («Дочь Волги», 1978). Г. Баширов, описывая от имени юноши Гумера жизнь татарской деревни 1900–1917-х годов, воссоздает истинную и достоверную картину жизни народа: национальные традиции, жизненный уклад, красивые праздники и обряды, нормы поведения в соответствии с религиозными канонами и принципами национальной нравственности, всегда служившие основой жизнедеятельности татар. На примере многочисленных героев романа писатель создает собирательный образ татарина – со своим исторически сложившимся характером, менталитетом, мировоззрением. Роман Г. Ахунова «Дочь Волги», в особенности его 1-я книга (1962–1976), вобравшая в себя события 1901–1920-х годов, по сути, является разоблачением социалистического мифа о скором строительстве счастливой жизни. Развенчание идеологического мифа, трагический образ муллы как главного героя, яркие картины жизни татар и оценка революций как катастрофы, разрушившей привычное течение жизни людей, искалечивших их разум и сознание, – все это было новым, доселе невиданным явлением в татарской литературе.

В ином, условно-метафорическом ключе написан рассказ *Ибрагима Гази* «Юл өстендәге таш» («Камень на дороге», 1959), который сам писатель назвал «сказкой». Рассказ безусловно наполнен политическим содержанием: в гротесковой форме, но вполне

узнаваемо изображено собрание, которое должно принять решение, как убрать с дороги большой камень. Для этого составляется протокол, проводится голосование, организуется комиссия... Писатель описывает детали реальной жизни, однако ее абсурдность очевидна. Финал рассказа подталкивает к очень определенным выводам. 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 тапишырырга булдылар.

Икенче көнне иртә белән бу кеше теге таш катына барды. Яңгыр астында, кар, җил астында шул гомердән бирле ята-ята, таш инде берничә кисәккә тетелгән иде. Бу кеше кисәкләрнең берничәсен уңга алып атты, икенчеләрен сулга тондырды, калганнарын аяк белән тибеп, кайсын кая таратып ташлады да кайтып китте. Юлда тик тузан гына өелеп калды. Анысы да озакламыйча җил белән очып бетте. Юл өсте тап-такыр булып калды...»¹ («Как же так? В то время как принимается резолюция из 25 пунктов, он вдруг 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 ветру, камень уже развалился на несколько частей. Этот человек отбросил несколько камней вправо, несколько – влево, а остальные раскидал ногами в разные стороны и пошел домой. На дороге осталась лишь горстка пыли. Да и ту скоро развеял ветер. Дорога стала совершенно чистой...»).

С одной стороны, в произведении невозможно не заметить диалог с «Мифом о Сизифе» Альбера Камю. И. Гази, противопоставивший величие человека революции и идеологии, предлагает экзистенциальную по природе философию: он 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.

¹ *Гази И.* Юл өстендәге таш // Гази И. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: повестлар һәм хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 470.

Таким образом, поиск эффективных средств использования «эзопова языка» в прозе ведется и в рамках «запретных тем», и в условно-метафорическом, даже абсурдистском направлении. Но, в отличие от татарской поэзии, которая к 1970–1980-ым годам в целом находилась под сильным влиянием «эзопова языка», в прозе этот прием применялся точно.

Татарская поэзия, в которой «эзопов язык» был связан с основным содержанием, развитие и трансформация происходили за счет создания «второго содержания», подтекста, поэтому с началом «перестройки», когда рухнули идеологические запреты и табу, она оказалась на перепутье. Умение говорить эзоповым языком, прозрачные и ясные тексты пейзажной, любовной лирики, удивлявшие неожиданным социально-политическим звучанием за счет ассоциативных связей, символов или образов-намёков, уже стали «визитной карточкой» татарской авангардной литературы и постепенно превращались в традицию. Но этот путь развития в результате изменения в 1986 году историко-культурной обстановки в стране оказался под вопросом.

Демократические перемены создали условия для открытых выступлений в печати по различным актуальным общественно-политическим вопросам. В поэзии такая ситуация привела к расцвету массовой литературы, состояние татарской литературы чем-то напоминало художественный процесс после революции 1917 года. Лозунговость и публицистичность стали приметой времени. Активизация социально-политических и национальных проблем сказывалась на жанровой структуре татарской поэзии. На первые позиции выходили 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 сопровождался 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 начали уводить поэзию в сторону массовой литературы. 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. Поэзия XXI века, в особенности поэзия 2017–2020 гг., снова продемонстрировала активизацию «эзопова языка».

С чем это связано? Наши исследования истории тюрко-татарской литературы показывают, что иносказание было естественным художественным средством для средневековой исламской культуры и искусства. Использование скрытого смысла особенно широкое развитие получило в восточных литературах, и оно не ограничивалось лишь сферой социально-политической жизни. Доказательством этому служит то, что суфийская литература полностью основана на иносказании и символах. Ученые также отмечают, что использование скрытого смысла – это характерная черта восточного образа мышления: «Восточному типу мышления свойственно стремление обнаружить «смысл корня и всех вариантов его перестановок как нечто, лежащее вне каждого конкретного слова как такового, и в то же время как то, в чем все конкретные слова совпадают. Нахождение этих смыслов требует перехода от каждого слова к этой области, а не абстрагирующего очищения от специфицирующих признаков»¹.

Тайнопись, иносказание, получившие особое развитие в суфийской литературе, оказали большое влияние и на мировую литературу. В татарской литературе это привело к ускоренному и быстрому формированию символизма. Поэтому после того, как советская идеология в литературе установила ограничительные рамки, начиная с конца 1920-х годов, в творчестве отдельных писателей постепенно стал использоваться и этот прием. Схожие явления мы обнаруживаем в узбекской и азербайджанской литературах.

Оказанное сопротивление, напряжение, царящее в общественной атмосфере 1950-х гг., привели к тому, что самые важные проблемы перешли в скрытое содержание.

¹ *Смирнов А.В.* Номинативность и содержательность: почему не критическое исследование «универсалий культуры» грозит заблуждением // Универсалии восточных культур. – М.: Изд-фирма «Вост. лит-ра» РАН, 2001. – С. 308.

3. ПОЛИФОНΙΑ КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ ЯВЛЕНИЕ

Полифония (от *гр.* polyphonia – многозвучие) – музыкальный термин, указывающий на равноправие различных музыкальных голосов, «почти метафорически перенесенный М.М. Бахтиным в область эстетики словесного творчества, поэтики и теории романа для обозначения особой, высшей в литературе Нового времени формы авторства – «художественного видения» человека и общества, – осуществленной полифоническим романом»¹.

Применительно к литературе это понятие было использовано М.М. Бахтиным в работах о творчестве Ф. Достоевского, в первые – в монографии «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Ученый подразумевал, что в романах писателя на равных с голосом сочинителя звучат голоса персонажей, при этом преимущество не отдается никому из них.

По Бахтину, художественный полифонизм предполагает, в первую очередь, «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров – сознаний»², а следовательно, равноправие позиций героев и автора. Однако полифонизм не тождествен многоголосию в художественных текстах. Главными условиями художественного полифонизма считаются предельная полнота воссоздания точек зрения героев, отсутствие преобладающей над ними авторской позиции, состояние диалога-спора между героями-сознаниями, между героями и автором. Чтобы на страницах произведения явление художественного полифонизма состоялось, необходимы особые отношения между «голосами» и своеобразное взаимодействие с авторской позицией.

Для любой национальной литературы одним из значимых является вопрос о причинах и времени возникновения, традициях тех

¹ Махлин В.Л. Полифония // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 756.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе. – М., 1963. – С. 22.

приемов, которые играют важную роль в ее истории. Мы также за-
дались им в отношении полифонии.

В татарской культуре начало формирования полифонизма мож-
но увидеть уже в народном эпосе. Наиболее ярким примером мож-
жет служить дастан «Идегей», рассказывающий о событиях периода
распада Золотой Орды в конце XIV – начале XV веков. Основным
лейтмотивом дастана является идея о пагубности междоусобицы –
будь то столкновение сильных личностей на уровне государствен-
ных интересов, или разлад между людьми на бытовой основе. Он
проходит красной нитью через все произведение как позиция автора-
сказителя, автора-рассказчика. Но наряду с его интерпретацией со-
бытий в тексте присутствуют точки зрения героев как самостоятель-
ные тексты – рассказы от первого лица (письма, монологи, песни,
ответы и т.д.), с их характерологическими пояснениями, эмоцио-
нальными оценочными вставками. Они, как и у Достоевского, слу-
жат «разрушению» «монологического авторского кругозора»¹.

Текст начинается с описания времен правления хана Тукта-
мышы. Во вводной части нейтральный рассказ поясняет место, вре-
мя и сообщает о правителе этих земель: «*Татардан туган Нугай
илендә / Туктамыш дигән хан булды*»². («*Ханствовал над странюю
татар, / Хан по имени Туктамыш*»³), описывая могущественное
государство, его богатства, столицу – Сарай с «восьмидесятью
улицами».

Однако основное содержание дастана излагается в другой фор-
ме, по законам драматургических жанров: возникает конфликт, он
развивается в остром диалоге, который раскрывает истинную при-
чину столкновения и характеризует противостоящие стороны. Этот
конфликт прерывается, оставляя место для следующего столкнове-
ния на другом, более высоком уровне.

В каждом разделе (песне) дастана слово для пересказа собы-
тий предоставляется самим героям или другим (второстепенным)
источникам. В первой главе роль такого источника играют письма

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе. – М., 1963. – С. 88.

² Идегей. Татар халык дастаны. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – Б. 11.

³ Идегей. Татарский народный эпос / Пер. С. Липкина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. – С. 5.

правителя Самарканда Аксак Тимура, присланные Туктамышу, и его ответ. Текст первого письма, написанного в нарушение правил межгосударственной дипломатии, обнажает характер не только Тимура, но и Туктамыша. Тимур обращается к нему не как к равному: он просит (просьба местами звучит как приказ) отдать ему двух птенцов его любимого сокола:

*Сине баккан мин булсам,
Тугрыңа кунган Төкле Аяк
Тугыз йортка дан булса, –
Аны миңа тапшыргыл¹*

(«Если ты подчиняешься мне / Если твой сокол Текле Аяк / Славится в девяти государствах, / Передай его мне»).

В письме сквозит уверенность Тимура в том, что он может в любой момент подчинить себе Туктамыша и его земли. Такая точка зрения не совпадает с точкой зрения рассказчика, изложенной во вводной части.

На написанное с некоторой иронией, даже издевкой, обращение Тимура Туктамыш отвечает письмом-отказом. Если текст первого письма свидетельствует о том, что Туктамыш уже потерял былую силу и славу предков, то второе характеризует его как грубого, недальновидного правителя.

В дальнейшем каждое событие так же предстает как столкновение двух противоположных точек зрения: на проблему государственного устройства, отношения между правителем и народом.

Следующее событие предстает перед нами в диалоге между Туктамышем и Котлыкыя-би – сокольничим хана. Во время осмотра тех самых птенцов, о которых писал Тимур, хан обнаруживает, что их подменили. На обвинения правителя Котлыкыя-би отвечает встречным обвинением. Сокольничий заявляет, что умелым правлением можно было сохранить все, что нажито предыдущими поколениями правителей. По мнению Котлыкыя-би, власть нельзя удержать, только проливая кровь, причина ослабления власти Туктамыша – в отсутствии справедливости и дальновидности правителя. Ради сохранения власти любой ценой хан не жалеет ни родов, ни народов.

¹ Идегэй. Татар халык дастаны. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – Б. 12.

Разгневанный Туктамыш приказывает казнить изменника вместе с его семьей. И здесь возникает очередной конфликт мнений: Джантимер-би обращается к хану с просьбой оставить детей Котлыкья-би в живых, не истреблять род биев. По его мнению, уничтожение сильных родов может привести к разрушению основ государства.

Однако он не находит понимания у правителя и решает тайно подменить младшего сына Котлыкья-би своим сыном Кобоголом. Спасенный мальчик растет под именем Идегей – сильным, умным, настоящим лидером среди сверстников, начинает служить хану. Но, почувствовав исходящую от молодого сильного воина опасность для будущего трона, ханбике Яникэ начинает настраивать хана против Идегея, убеждает его отравить молодого воина. Снова налицо столкновение интересов, позиций власть имущих и их подданных.

Под давлением жены Туктамыш начинает испытывать подозрения по поводу происхождения Идегея. По сюжету, чтобы выяснить, кто такой на самом деле загадочный Идегей, хан обращается к известным и признанным в народе девяти мудрецам, певцам и батырам (опять используются второстепенные источники). Никто из них не смог дать ответ. Для разоблачения любимца хана – Идегей-бия – визирь Джанбай предлагает пригласить единственного, кто сможет помочь – мудрейшего из мудрейших старца-прорицателя Субра-жырау. Так точка зрения ханбикэ и точка зрения визиря Джанбая переплетаются в борьбе против Идегея.

Стодевяностопятилетний Субра-жырау и его песни описывают не только ситуацию вокруг семьи хана, но и многовековую историю Улуса Джучи. Перед глазами слушателей (читателя) проносится ряд ханов могучей Золотой Орды с присущими каждому особенностями в управлении государством и вкладом в развитие его могущества. Песня знакомит с полководцами и эмирами, она проникнута любовью к родной земле и родине. Песня Субры выстраивается как точка зрения народа, живущего здесь. Позже такая же подача материала наблюдается в песне Идегея:

*– И Идел-йорт, Идел-йорт,
Идел эче имин йорт,
Атам кияу булган йорт –
Илеп тазем кылган йорт;*

Анам килен булган йорт –
 Иелеп салам айткән йорт;
 Кендегемне кискән йорт,
 Керем-коңым юган йорт;
 Бия сауган сәтле йорт,
 Кымыз эчкән котлы йорт;
 Идел-Җаек арасы
 Елкы белән тулган йорт¹

(«Здравствуй, Идиль, Отчизна-Дом! / Мир да будет в Доме родном! / Здесь в этом доме, мой отец / Счастлив стал, как жених и зять. / Выйдя замуж, здесь моя мать / Стала невестой, стала женой. / Здравствуй Идиль, мой дом родной! / Здесь, где началось мое бытие, / Перерезали пуповину мне. / Здесь полоскали мне белье, / Здесь я плескался в речной волне. Здесь доили наших кобыл, / Здесь кумыс я когда-то пил. / О, мой Дом, желанный мой Дом / Между Идилем и Яиком!»²).

Далее, узнав правду о происхождении Идегея, хан задумал убить его. Столкновение точек зрения Туктамышша и Субры, Туктамышша и Идегея, Идегея и биев происходит в контексте событий, связанных с побегом Идегея. Воин находит убежище у Аксака Тимура. Но точки зрения Тимура и Идегея тоже разнятся: если для шаха набег на северные земли – это завоевание, то Идегей воспринимает их как освободительную войну. В этом вопросе даже позиции Идегея и его сына Норадына не совпадают. Норадын считает войну против Туктамышша борьбой за власть. И это разногласие, по сути, становится причиной смерти Идегея.

Черета событий: столкновение армий Туктамышша и Аксак Тимура, победа Туктамышша, его побег, смерть от руки Норадына, смерть сына Туктамышша Кадыйрбирде, и самого Идегея – сопровождаются столкновением точек зрения многих героев: Норадына и Идегея, Норадына и Кадыйрбирде, Норадына и Ханэкэ, Галәтдина и Идегея и др.

Таким образом, мы можем констатировать, что в татарском народном эпосе «Идегей» наблюдаются основные показатели полифонического текста: каждый из героев наделен собственным голосом, который может не совпадать с «авторским», при этом

¹ Идегэй. Татар халык дастаны. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 132 б.

² Идегей. Татарский народный эпос / пер. С. Липкина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. – С. 128.

«индивидуальность» правды героя полностью сохраняется. Каждый из этих «голосов», как и разъяснено у Бахтина, воссоздают свою своеобразную «модель мира». Считается, что полифония в Бахтинском понимании позволяет преодолевать «традиционное представление и традиционные теории “образа” в искусстве слова», представляя не образ, а «слово – чистый голос» сознания и самосознания»¹. Такой парадокс, по нашему мнению, в народном эпосе возникает благодаря межжанровому синтетизму. Татарский народный эпос синтезирует лиро-эпические и лиро-драматические характеристики, присутствие драматургического способа повествования и структурирования материала становится той причиной, которая в итоге приводит к полифонии.

Еще одну особенность полифонического текста Бахтин видит в том, что герои, обрастая чужими голосами, приобретают идеологических двойников. Так происходит и в дастане. Рассказчик, Идегей, Субра – носители одного типа сознания; Туктамыш, Аксак Тимер, Яникэ, Норадын, Джанбай и др. – другого типа. Критерием различия является их отношение к судьбе родной земли, к власти и народу.

Однако полифония народного эпоса, как и многие другие связанные с синкретизмом характеристики, не была напрямую транслирована в средневековую литературу. Для этого были общемировые и частные причины. Одна из них связана с особенностями религиозной культуры у тюрко-татар. Формирование авторской поэтики совпало по времени с распространением ислама: монотеизм требовал в искусстве художественного монологизма. Это хорошо видно на примере тюрко-татарской суфийской поэзии.

Долгое время полифоническое начало существовало в прозаических произведениях татарских писателей в виде контрапункта. Только на рубеже XIX–XX вв., в связи с формированием татарской светской литературы возникает интерес к многоголосью. В некоторых произведениях Ш. Камала, Ф. Амирхана, Г. Исхаки, Г. Ибрагимова «голос» героя через прием «потока сознания» выходит на первый план, «отодвигая» автора-повествователя на роль констатирующего «голоса»: это хорошо видно на примере рас-

¹ Махлин В.Л. Полифония // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 757.

сказов «Буранда» («В метель», 1909), «Эч пошулы» («Тревожно», 1912) Ш. Камала, «Картайдым» («Постарел!», 1909), «Бер харэбэдэ» («Среди развалин...», 1913) Ф. Амирхана, «Карт ялчы» («Старый батрак», 1912), «...Мэрхүмнөң дэфтэрэннән» («...Из традиции покойного», 1914) Г. Ибрагимова, повести «Тормышмы бу?» («Жизнь ли это?», 1909) и др.

Контрапункт мы рассматриваем как простой вид полифонизма, одновременное звучание двух и более «голосов» в разных частях текста. Особенно в новой романтической, модернистской прозе (например, в повести «Хаят» (1911) Ф. Амирхана) «голоса» героев, противопоставленные друг-другу или использованные параллельно с «авторским», закладывают стратегию множества различных мотивов, углубив тем самым содержание текста за счет присутствия религиозных, философских, мифологических и др. начал. Но при этом эти стратегии, содержательные начала существуют в рамках единой картины, «поток сознания» отдельно взятого героя играет структурообразующую роль. Контрапункт, в отличие от полифонии, не способен «раздробить» единый образ мира. Здесь уместно упомянуть, что по-Бахтински полифония предполагает «радикально новую авторскую позицию по отношению к изображаемому человеку»¹, которая возникает благодаря наличию в тексте «неслиянных голосов», о присутствии и взаимодействии «не между разными характерами или типами в пределах того или иного социального мира, но между разными сознаниями-голосами и, что существенно, разными социальными мирами»². На уровне приема это можно увидеть в романе «Телэнче кыз» («Нищенка», 1901–1908) Г. Исхаки, «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца», 1912) Г. Ибрагимова. Противопоставление социального положения Сагадэт и Абдуллы в романе Г. Исхаки вырастает в идейный конфликт «голосов», принадлежащих к разным идейно-социальным слоям общества. В обоих романах «поток сознания» главных героев, их многочисленные сны, описание бредовых состояний составляют отдельный «голос»: настоящее перемежается

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе. – М., 1963. – С. 77.

² Махлин В.Л. Полифония // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 757.

с воспоминаниями героев, в пейзаж включаются фрагменты, воссоздающие ощущения, пережитые в прошлом. В них противостояние человека и среды получает форму бинарных оппозиций, а история Сагадэт и Мансура у Исхаки, или история Зыи у Г. Ибрагимова проецируются на судьбу татарского народа.

Совершенно иная разновидность разноголосия, «идеологический» полифонизм появляется в татарской поэзии 1920–1930-х годов: на волне «создания» новой литературы молодые татарские поэты выступают реформаторами стихосложения, экспериментаторами в области жанра и поэтики. Одним из проявлений этих нововведений становится жанровая разновидность – т.н. «длинное стихотворение» («озын шигырь»), которое имеет возможность играть как с интонацией, так и с сюжетами и героями. Форма позволяет поэту, с одной стороны, провести циклизацию, выделяя внутри одного стихотворения самостоятельные разделы, описывая различные точки зрения на действительность; с другой – использовать эпические детали и приемы: несмотря на разорванность композиции, благодаря чередованию ярких эпизодов возникают картины двух самостоятельных сознаний: изображающего и изображенного; в третьих – драматургическим приемом воссоздать две противоположные модели мира, одна из которых становится «явной», вторая угадывается в подтексте.

Одними из первых возможности «длинного стихотворения» начали использовать К. Наджми, Г. Кутуй, Х. Туфан, Х. Такташ.

Такие стихотворения К. Наджми, вошедшие в сборник «Вихри», как «Ике ант» («Две клятвы», 1923), «Чабатаңны кемгэ тукыйсын?» («Кому плетешь ты лапти?», 1922), «Кичү чоры» («Время перемен», 1924) и «Печән базары НЭП чорында» («Сенной базар в период НЭПа», 1924), «Мэлжерэгән читекләр» («Разношенные ичиги») и др., построены по единому принципу: хаотичная экспликация множества деталей внешнего мира – воссоздает символический образ времени. Страшные картины «старого города» сменяются не менее устрашающими картинами «сегодняшней» действительности: огненные отряды угнетенных стремятся разрушить все. И в этом хаосе изображенное сознание отдалается от изображающего – поэта, человека культуры. Так, например, в стихотворении «Кому плетешь ты лапти?» предреволюционное время

описывается бунтовщиком в разговоре с лапотником. Узнаваемый образ Сенного базара, представленного Г. Тукаем символом «старого мира», в стихотворении «Сенной базар в период НЭПа» К. Наджми описывается в ироническом ключе, в трех разделах и временных отрезках: днем, вечером и ночью. Поэт называет мир «Сенного базара» «заплесневелым, прогнившим старьем», «мещанской жизнью», изжившей себя. Старый мир находится в состоянии дисгармонии всегда: и днем, и вечером, и ночью. Повтор указывает, что у «Сенного базара» нет будущего.

«Время перемен» – знаковое произведение Наджми, в нем поэт обращает внимание на другой признак эпохи: на всеобщую подозрительность, охватившую общество. Подозревая всех и каждого, люди создают несчастное общество «перепуганных зайцев». Изображенное сознание является частью этого хаоса. Автор же, с одной стороны, кажется судьей, осуждающим каждого за неприглядные дела, из-за которых появился «след перепуганного зайца в сердце» человека. С другой, ощущается его стремление скорее оставить позади это время всеобщей подозрительности, перейти к светлому и гармоничному завтрашнему дню. Две точки зрения противоречат друг другу.

Длинное стихотворение «Тормыш төбэндэ» («На дне жизни») представляет предсмертную исповедь – историю больного революционера, который сбежал из тюрьмы ради передачи «важного письма», увидел по дороге своего отца, продрогшего, голодного, больного, но не подошел к нему, потому что бежал исполнять поручение. Потом искал его, но не нашел. Стихотворение воссоздает картину старой жизни, «предсмертных дней» страны. В нем так же, как и в предыдущем стихотворении, акценты не проставлены. Что преобладает в оценке поступка человека, оказавшего перед выбором между больным отцом и «революционным поручением» – ирония или гордость? Стихотворение не предоставляет нам готового ответа, хотя четко возникают две модели.

В некоторых текстах вторым «голосом» выступает коллективное сознание. Например, в одном из первых стихотворений Х. Туфана «Сынык кашлар» («Ломанные брови», 1925) лирический герой – «борец» («таргышчы»), абстрактно-символически укрупненный, типизированный образ революционера. В нем наряду

с сознанием поэта проявляется сознание революционных масс (сознание, разбухшее в голове Казани!):

*Ми сылыйм, ми чэчим паркетка –
Кайгылы минутлар авыр ул;
Авыр ул тегермән ташыннан,
Бодай күк бүрткән язгы уй
Шытылды
Казанның башында...¹*

(«Вдребезги череп, чтоб, мозгом забрызгать паркет – / Минуты отчаяния тяжелы, / Тяжелее мельничного жернова; / Весенняя мысль, как пшеничное зерно, / Проросло / В голове Казани... »).

Но в большинстве случаев «раздробление» происходит между ролевым героем и лирическим героем. Так, А. Кутуй в стихотворении «Кояш гыйшкы» («Любовь солнца», 1926), описывая весну, смену времен года как непрерывный процесс, рисует образ «души поэта» («шагыйрь жаны»): эта та душа, которую преследует и целует, смеясь, солнце. Но в последней строфе звучит это:

*Кояш телен белгән кешене шагыйрь диләрме?
Әгәр шулай булса,
– Мин ул тугел!
Мин – ашь шагыйрь – үлгәндә дә:
Безнең кояш ВКП, – дип,
Коммунарлар язлыгында үләрмен!²*

(«Того, кто знает язык солнца, называют поэтом? / Если так, то / Я – не он! / Я – молодой поэт – даже умирая, скажу: / – Наше солнце ВКП! / И умру в весне коммунаров!»).

Таким образом, становится ясно, что поэт в качестве ролевого героя выбирает представителя нового человека 1920-х годов, демонстрирующего отказ от предшествующей культуры, в то же время сам поэт в лице лирического героя иронизирует по поводу этого отказа, который закрывает доступ к светлому и высокому. Стихотворение с таким же названием, как и сборник, которым он

¹ Туфан Х. Сайланма эсэрләр: Ике томлык. Т. 1: шигырьләр һәм поэмалар (1925–1955). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. – Б. 23.

² Кутуй Г. Кояш гыйшкы // Кутуй Г. Сайланма эсэрләр / төз. Г. Минский. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1965. – Б. 9.

открывается – «Көннәр йөгөргәндә» («Когда бегут дни») – описывает данное состояние. Констатируя смерть матери, герой заявляет:

*Анам үлде.
 Үлгән чакта мин юк идем,
 – Яшә, улым, –
 Димәде
 Димәсә ... ни?
 Кимәсәм... ни?
 Чәнчелсеннәр
 (Фатыймалар һәм Һавасы)
 Барысы бергә иске кешеләр!
 Минем анам-атам
 Әнә.
 Анда
 Алар
 Төnnәр буе
 Заводларда
 Яңа көnnәр эшлиләр¹*

(«Мама умерла. / Меня не было при этом, / Не сказала мне: / – Живи, сынок. / Не сказала... и что? / Не одевал я рубашку... и что? / Да пропадут пропадом / (Фатима и Хава) / Все вместе / Люди старого мира! / Мои родители / Вон. / Там / Они / Ночами / На заводах / Создают / Новые дни»).

Эти строки звучат как позиция представителя определенных слоев общества – нового «механического» человека нового времени, нигилиста, который отказывается от всех нравственных принципов общества. При этом поэт указывает на противоречивость внутреннего состояния и примитивность своего лирического героя, используя для этого футуристическую образность, основанную на аналогиях: «Молодость – рыба, / Ушла в бескрайнее море. / Ее / они зажарили и съели». Концовка стихотворения: «Для Германии / Собираю дни / Создаю дни. / Я ведь / Туда поеду, / Когда бегут дни» – воспринимается как эпатаж, как бравада человека, считающего себя «создателем новых дней», для которого невозможного нет: он может остановить время или стать повелителем будущего в других странах и континентах.

¹ Кутуй Г. Көннәр йөгөргәндә // Кутуй Г. Көннәр йөгөргәндә. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комбинаты, 1925. – Б. 5.

В стихотворении «20-нче броневик» («20-й броневик») поэт будто создает иную реальность, основанную на ощущениях механического человека. В этой реальности люди возводят рабочего на пьедестал, и поэт рисует это на грани абсурда: образ рабочего, строителя новой жизни словно занимает место Бога в душах людей! На первый взгляд пафос стихотворения кажется героическим, однако богоборческий мотив заставляет сомневаться в этом. Детали указывают на иной – иронический пафос. Тот же пафос рядом с богоборческим мотивом присутствует и в стихотворении «Атла, динсез!» («Шагай, безбожник!»).

Еще один пример – стихотворение «Сэрвэр-давыл» («Сарвар-ураган»). Оно рассказывает о комсомолке «с 1919 года», участнице Гражданской войны, комвзвода отряда Чапаева Сарвар. С гордостью и любовью: лирический герой называет ее «одной из новых людей», она для него – идеал. В самом начале стихотворения упоминаются некоторые биографические моменты, касающиеся самого героя-рассказчика, которого дядя Ахмед выгнал из дома за то, что записался в комсомол. За это он отомстил родному человеку и вспоминает этот эпизод как самый героический поступок в своей жизни:

*Чыктым, ләкин ул егылды
Гражданнар сугышында.
«Дошман, бет!» –
Дип,
Приклад белән берне
Аның
Яңак төбенә
Тамыздым!
Искелеккә – төкер!
Барыбер бит
Әхмәтләргә чокыр!¹*

(«Я ушел, но во время Гражданской войны / Он упал. / “Враг, умри”, сказал я, / И ударил его / Прикладом! / Плюнь – на старое! / Ведь все равно / Ахмедам – яма!»).

Так стихотворение воссоздает образ молодого человека, убившего свою дядю во время Гражданской войны. Трагический пафос

¹ Кутуй Г. Сэрвэр-давыл // Кутуй Г. Көннәр йөггергәндә. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комбинаты, 1925. – Б. 11.

изображающего возникает одновременно с романтически-радостным «голосом» изображаемого героя: новые люди истребляют «старое», убивают близких, несмотря даже на кровные узы. Автор понимает, что не может консолидироваться со своим героем в силу образования, воспитания, культурного опыта. В то же время он осознает, что этот герой – главное действующее лицо эпохи.

Еще более трагической предстает картина, воссозданная в стихотворении «Жан сатам» («Продаю душу»). Поэт рисует «новую жизнь» как рынок, где лирический герой продает «душу»: татарскую, английскую, чувашскую, еврейскую... Кутуй позволяет своему герою от собственного имени радостно-хвалебно рассказать собственное мнение о происходящем, но пародийное начало выявляет солидарность поэта с теми, кто стремится сохранить наследие прошлого. Аллюзия «продажи души» рождает ассоциации с известными в мировой литературе сюжетами, усиливая трагизм ситуации. Параллельность продажи наследия и продажи души приводит к мысли, что наследие для нации – как душа для человека.

Та же ирония и двойственность точек зрения наблюдается в ряде стихотворений, посвященных литературному творчеству («Эшчешагыйрь» («Поэт-Рабочий»), «Татар шагыйрьләренең кулак базына» («Кулацкому погребу татарских поэтов»), «Тимердән чәчәкләр» («Из железных цветов»)). Эмоции и мироощущения, «наивная философия» молодого поколения, сформировавшегося в годы революций, входят в противоречие с сознанием автора. Необходимо отметить, что «раздвоение» наиболее четко проявляются в тех текстах, в которых используются драматургические приемы.

Полифония знаменует собой «радикально новую авторскую позицию по отношению к изображаемому человеку»¹: это видно на примере творчества некоторых татарских поэтов послереволюционного времени. Однако, появившись на единой волне с модернистскими исканиями и экспериментами, «идеологический» полифонизм быстро уходит с литературной арены: советская цензура всеми путями и способами насаждает монологичность в художественной литературе.

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе. – М., 1963. – С. 77.

Очевидно, что в какой-то момент такое положение дел должно было измениться. В советской культуре это произошло под влиянием хрущевской «оттепели»: татавангард возвращает татарской литературе возможность затрагивать проблемы, табуированные советской действительностью. Полифонизм как художественное явление (в бахтинском понимании) наиболее ярко формируется в творчестве знаменитого татарского прозаика *Амирхана Еники*. По нашему мнению, впервые это произошло в повести «Саз чэчэге» («Болотный цветок», 1955). Писатель сам указывает на это: «Действительно, стало казаться, что дни стали как-то светлее и горизонты шире... В обществе смягчилась общественно-политическая атмосфера, снизился ставший привычным страх, и дышать стало легче... (...) Самое главное – стало возможным писать, как я сам этого хочу... Например, свои произведения “Одиночество”, “Невысказанное завещание”, “Ночные капли”, “Сердечная тайна”, “Болотный цветок” я написал именно в годы “оттепели”»¹.

Повесть начинается с небольшого предисловия о том, что осенью на партийной конференции делегаты «прокатили» второго секретаря райкома Шакира Мустафина, и что история его падения весьма поучительна.

Основное содержание излагается в семи разделах. В первом сообщается, что эта история началась три года назад, когда Мустафин «женится на единственной дочке Байгузиных» («Мустафин моннан өч ел элек Байгузиннарның бердәнбер кызларына өйләнде»²).

Потерявший жену и трехлетнюю дочь в дорожной аварии первый секретарь райкома Черемшанского района Мустафин пишет заявление о переводе на другое место, и его назначают на должность второго секретаря Камышлинского района. При этом рассказчик подчеркивает, что Мустафин ожидал назначения на должность «первого», считая себя и теоретически подготовленным, и опытным руководителем: «Почему бы не доверить это место ему?»³

¹ Еники Ә. Кояш баер алдыннан // Еники Ә. Әсәрләр: биш томда. Т. 5: Публицистик язмалар, мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 197.

² Еники Ә. Саз чэчэге // Еники Ә. Әсәрләр: биш томда. Т. 2: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 119.

³ Еникеев А.Н. Повести и рассказы / пер. с татарского А. Бадюгиной. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – С. 41.

(«*Ләкин ышанып тапшырган булсалар, ул үзен бу урында аклый алмас идемени?*»¹). Автор представляет своего героя как настоящего труженика, готового направить все свои силы, знания, умение на благо народа, показывает, как он целиком отдает себя работе. И далее шаг за шагом, наблюдая за героем в разных ситуациях, прослеживает происходящие в нем изменения.

Толчком к этим изменениям стала встреча с работающей в районной сберкассе девушкой по имени Назия – единственной дочерью Идията Байгузина – директора «Межрайонной базы яиц».

Еще до знакомства с девушкой Мустафин был наслышан о семье Байгузиных (фамилия неслучайно означает «богатый хозяин» – «*бай хужа*»), которые были известны как «крепкое, ладное гнездо» («*төплә һәм ныклы бер оя иде алар*»). Описывая их, автор противопоставляет два типа сознания, два типа людей: живущих ради других или только для себя (необходимо отметить, эта бинарная оппозиция прослеживается практически в каждом произведении писателя, написанном после «Болотного цветка»!).

Далее рассказчик в подробностях рассказывает о женитьбе Мустафина, о еженедельных «приемах» в доме у тещи Майпарваз, гостеприимности новых родственников. Уже в первой главе окончательно формируются две линии изображения двух противоположных типов сознания, первый из которых принадлежит Мустафину, второй – Майпарваз.

По мере развития событий эти линии собирают вокруг себя взгляды и мироощущения других персонажей. Во второй главе в виде воспоминаний Майпарваз описывается история семьи родителей Назии. Шакир сравнивает семью Байгузиных и семью первой жены, и своих жен – Назию и Марьям.

Такое же детализированное описание жизни Шакира и Назии в третьей, четвертой главах позволяет проследить изменения в мировоззрении Мустафина. Под влиянием тещи Шакир соглашается на строительство собственного дома. При помощи «потока сознания» автор показывает, что герой считает это неприличным для партийного руководителя высокого ранга; пытается найти контраргументы, сомневается, но в конце концов соглашается. В шестой

¹ Еники Ә. Саз чәчәге // Еники Ә. Әсәрләр: биш томда. Т. 2: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 119.

главе приводится разговор между первым секретарем райкома Андреевым и Шакиром о строительстве дома. Он построен как столкновение двух разных точек зрения на частную собственность. Андреев так разъясняет свою позицию: «*Мин ул эшинең, ягъни йорт салдыруның, ике төрле куркыныч ягын күрәм. Аңлагыз, сүз менә безнең турыда – партия работниклары турында бара... Так. Беренчедән. Йорт ул – шәхси милек... Шәхси милекнең нәрсә икәннен үзегез дә яхшы беләсез. Тик шуны гына исегезгә төшерәсем килә: партия эшендәге кайбер иптәшләрнең политик сөртенүләре һәм мораль сафлыкларын югалтулары күп очракта энә шул шәхси милек коллыгына төшүләреннән килеп чыга. Моның мисаллары сезгә билгеле булырга тиеш... Икенчедән, үз көнкүреше белән артык мавыгып киткән кеше халык ихтыяжын күрми башлый*»¹ («Лично мне кажется, что затея с домом грозит двоякой опасностью. Поймите, речь идет о нас, партийных работниках... Во-первых, дом – это частная собственность... А что такое частная собственность, вы сами хорошо понимаете. Хочу лишь напомнить, что политические заскоки и нравственные штания иных партийных работников нередко начинаются как раз из-за того, что они попадают на удочку частной собственности. Вы, конечно, знаете немало таких случаев... Во-вторых, человек, излишне занятый устройством собственного благополучия, перестает чувствовать нужды народа»²).

Женитьба «разделяет» сознание Мустафина на две противоборствующие половинки. Строительство дома, поиск аргументов, чтобы избавиться от сомнений, свидетельствует о том, что герой меняется под чужим влиянием. В седьмой главе описывается его встреча с женщинами-косарями. Писатель анализирует его состояние, его положение, пользуясь формой «внутреннего монолога» самого персонажа: «...*Бик эшәке иде аның рухи халәте. Оят та иде аңа, авыр да иде, кемнәрдер алдында гаепле дә кебек иде. Нидән бу? (...) Хикмәт шунда ки, аның үз тормышы көннән-көн халык тормышыннан ераклаша бара иде. Ул үзе, ничектер, икегә*

¹ Еники Ә. Саз чәчәге // Еники Ә. Әсәрләр: биш томда. Т. 2: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 156–157.

² Еникеев А.Н. Повести и рассказы / пер. с татарского А. Бадюгиной. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – С. 76.

бүленеп, бер-берсенә каршы торган, бер-берсен аңламас ике кеше булып яши башлады. Чыннан да. Менә ул үзләренең киләчәк укуларын кайгыртып печән чабуучы кызларга сокланды, аларны кызганган булды, ә шул ук вакытта аның өендә сабанга эҗигәрлек яшь, таза хатын кыл кыймылдатмыйча ята. Хәер, бу кадәресе белән генә килешергә дә мөмкин булыр иде, аның хатыны эшләсә ни дә, эшләмәсә ни – теге кызлар өчен барыбер ич. Ә менә бер инспектор актыгының кызу эш өстендә колхоздан ике таза ирне алып китүе белән ничек килешергә? Моның өчен бит аны кайту белән чакырып алып, өстәл сугып: “Син колхозны таларга тотындыңмыни әле, сукин сын! Судка бирәм!” – дип өстенә эҗикерергә кирәк иде. Ләкин ул, Мостафин, сизеп тора: кулы ачудан йодрыкланса да, өстәл суга алмаячак, ярсуы эченә сыешмаса да, эҗикереп кычкырырга көче эҗитмәячәк. Чөнки ул үзе колхоз осталарынан капкагына түгел, өй салдырып кергән кеше, һәм теге нахалның, шуны белеп, аның йөзөнә мыскыллы көлеп каравы бар. Йә, эҗитәкче кеше өчен бу фаҗига түгелмени?! Яки менә миләр кайнатырлык бүгенге эсседә сусыннарын ничек басарга белмәгән апайлар аңа шикәр юклыктан зарландылар. Ә бит аның өендә – ул белә – ике эшсез хатын, аналы-кызы, потлап варенье кайнаталар. Хәер, кайнатмагае, чәнчелеп китсеннәр! Мәсьәлә анда түгел. Мәсьәлә шунда: ул, райком секретаре, ай саен районга азмы-күпме килгән шикәрнең, шул апайларга барып эҗитмичә, каядыр эреп бетүенә юл куя. Чөнки апайларга дигән шикәр ниндидер харам юллар белән аның үз өстәленә дә килә. Ул тик күрмәмешкә, белмәмешкә салына. Йә, кабахәтлек түгелмени бу?»¹ («...Плохо Мустафину. И горько, и тяжело, и совестно перед кем-то. (...) В чем же все-таки дело. Да в том, что его собственная жизнь день ото дня все больше отдалается от жизни народа. Он раздвоился, и два человека, живущие в нем, не понимают и не принимают один другого. Вот он только что с жалостью смотрел на детей, работающих на сенокосе, а его жена – молодая, здоровая – изнывает от праздности. Положим, не это главное, ведь для тех девочек безразлично, работает его жена или нет. А как согласиться с тем, что инспектор увел из колхоза двух работоспособных мужчин? Надо бы вызвать

¹ Еники Ә. Саз чәчәге // Еники Ә. Әсәрләр: биш томда. Т. 2: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 167–168.

его и крикнуть, ударив по столу кулаком: “Ты что же делаешь, сукин сын, а? Колхозы грабишь? Пойдешь под суд!”. Но Мустафин знает, что не сделает этого, хотя руки от гнева сами сжимаются в кулаки, сил не хватает прикрикнуть на нахала, хотя все в нем дрожит от возмущения. Потому что ему самому колхозные плотники построили не ворота, а целый дом, и инспектор теперь рассмеется ему прямо в лицо. Это ли не трагедия для руководителя? Или вот женщины, работающие в зной на солнцепеке, пожаловались, что нет у них сладкого к чаю. А в его собственном доме – он знает это – две бездельницы, мать с дочерью, пудами готовят варенье впрок. Ладно, черт с ними, пусть. Не в том суть: он, секретарь райкома, позволяет транжирить сахар, отпускаемый району специально для этих самых тружениц. На его собственный стол сахар попадает нечестным путем, а он притворяется, будто не видит и не знает ничего. Это ли не подлость?»¹).

Таким образом, используя непрямую речь, А. Еники, по терминологии Бахтина, сохраняет «смысловый избыток» автора, тем самым разделяет два противоположных изображенных сознания, указывая на существование в советском обществе людей, склонных к стяжательству, использованию плодов частной собственности, эксплуатации других. Герой повести приходит к осознанию того, что он сам выбирает (вынужден выбирать!) такой образ жизни: «...Һәм менә шушы үзенең җаваплы исеменә, тоткан урынына һич ярамаган хәлне бик яхшы аңлау һәм шул хәл белән килешеп яшәү аның төп бәхетсезлеге иде. Нәрсә мәҗбүр итә соң аны мондый газаплы каршылыкта яшәргә? Нигә ул әле югалтып бетермәгән намусын, ирлек көчен җәыеп, бу каһәр суккан каршылыктан чыгарга тырышып карамый? Юк, карый ул, тик кайсы якка таба чыгарга – эш бары шунда гына»² («...Его трагедия и несчастье его в том, что он понимает, чего не следует делать на ответственном посту, и мирится со всем. Что его вынуждает жить в разладе с самим собой? Почему он, собрав еще не до конца растрачен-

¹ Еникеев А.Н. Повести и рассказы / пер. с татарского А. Бадюгиной. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – С. 85–86.

² Еники Ә. Саз чәчәге // Еники Ә. Әсәрләр: биш томда. Т. 2: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 168.

ную совесть и мужество, не попытается уйти от ненавистного противоречия? Нет, он пытается уйти, только... куда?»).

Авторская позиция закрепляется удачно найденным символом горлицы – болотного цветка, о котором рассказывает Мустафину председатель колхоза. Символ позволяет сделать обобщения относительно современного писателю состояния советской административной системы: «*Бер хакыйкатъ аның өчен хәзер ачык: “ут чәчәгенә” кызыгып, ул сазлыкка керде һәм шунда батып калды. “Ут чәчәгенә” зәһәрән башта сизмәде, ә тора-бара, сизсә дә, аңа ияләшеп өлгерде. Хәзер инде ул Наҗиясен өзелеп ярату гына түгел, аңа кол булыр дәрәҗәгә җитте, аның өчен куркып-калтыранып тора башлады. Ул, бабасы белән әбисенәң котыртуларын тыңлап һәм Наҗиянең таләбенә буйсынып, йорт салдырды. Озак та үтмәде, Андреевның әйткәннәре дәрәҗә килде: ул, Мостафин, йортка хужа түгел, йорт аңа хужа булып алды. Инде менә хәзер бик ачык белеп тора: Наҗиясен дә, йортын да ул ташлый алмаячак. Димәк, нишләргә кирәк? Бердәнбер чара – партия эшеннән китүдер, ахрысы. Бу уй Мостафин күңеленә соңгы вакытларда бик еш килә башлады. Чөнки тормышында һәм үзгәндә булган үзгәреш котылгысыз рәвештә шуңа таба илтә иде»¹ («Ясно одно: пленившись горлицей, он попал в болото и увяз в нем. Вовремя не понял, какую опасность таит в себе прекрасный цветок, а когда спохватился, было поздно – успел привыкнуть. Он не просто любил Назию, а стал ее рабом и боится ее потерять больше всего на свете. Поддавшись уговорам, он построил дом. Прошло немного времени, и предсказание Андреева сбылось: теперь не он, Мустафин, хозяин в доме, а дом и хозяйство повелевают им. Теперь ясно как божий день – от Назии и от дома ему не убежать. Что же остается? Один-единственный путь – отказаться от партийной работы. Мысль эта в последнее время все чаще приходит Мустафину в голову. И не случайно. Перемены в его жизни и в нем самом неминуемо вели к такому исходу»²).*

¹ Еники Ә. Саз чәчәге // Еники Ә. Әсәрләр: биш томда. Т. 2: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 168.

² Еникеев А.Н. Повести и рассказы / пер. с татарского А. Бадюгиной. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – С. 86.

Повесть А. Еники свидетельствует о формировании в татарской литературе особого типа художественного мышления, принципиально отличного от традиционного монологического типа. Писатель обращает внимание на разнородность людей, его герои делятся на две группы в зависимости от их отношения к материальным богатствам; и автор раскрывает читателю философию, психологию, мировоззрение и мировосприятие каждой группы. В литературной критике того времени также обратили на это внимание: после опубликования второй повести – «Рэшә» («Марев»), 1962), Ф. Миннуллин называет повесть произведением «О зуфаррах»¹ (Зуфар – имя главного героя «Марева»), вкладывая в понятие «зуфары» тех, чья жизнь посвящена приобретению материальных ценностей, при полном отвержении духовного начала.

Превращение такого убежденного трудяги как Мустафин в раба частной собственности преподносится не только как ошибка героя, совершенная под влиянием кого-то или чего-то, а как признание того, что в обществе существуют люди, мировоззрение которых прямо противоположно «социалистическим ценностям». Философская авторская позиция выражается с помощью типизации героев, психологизма, приемов психоанализа и символов; автор не критикует таких героев, наоборот, ставит под сомнение возможность обретения счастливого будущего обществом, объединяющим столь различных людей. Тем самым достигается одно из важнейших свойств полифонии: «новое решение достаточно традиционной проблемы творческого сознания писателя, в котором сочетается “художник” и “идеолог”»².

А. Еники развивает полифонизм не только в своих повестях, но и рассказах. В диссертации Д.Э. Ибатуллиной выделены различные варианты отношения между сознанием автора и героев, установлена следующая закономерность: «...наиболее характерным для писателя является построение повествовательного текста как отношение одного субъекта речи к двум субъектам сознания (“Марев”, “Умиротворение”, “Совість”, “Невысказанное завещание”), за

¹ Миңнуллин Ф. Балта явызлар кулында: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1994. – Б. 232.

² Махлин В.Л. Полифония // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 758.

счет этого усложняется диалогичность текста. Разграничение вариантов отношений субъектов речи и субъектов сознания необходимо при определении жанровых разновидностей¹. Нам остается только поддержать это, добавив, что повести «Рэшэ» («Марево», 1962), «Вөждан» («Совість», 1968), рассказ «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание», 1965) стали трансляторами полифонизма в татарскую прозу 1960–1980-х гг.

«Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание») – образец полифонического рассказа в татарской литературе, жанр «озын хикәя» («длинный рассказ») позволяет автору создать «“романное разноречие”, связанное с воссозданием душевных процессов в их противоречивом динамическом единстве и отражающее разнородность национально-исторической жизни. С высоким стилем, возвышенно-патетическими интонациями сосуществует нейтральный, обыденно-разговорный, повествовательный тон, основная цель которого – выразить понимание современности как кризисного этапа национальной истории, характеризующегося выпадением целого поколения людей из единой мировой связи – обычаяв, традиций, отношений, естественного порядка жизни, процессом, неизбежно сопровождающимся роковыми последствиями»².

Психологическое описание Акэби: ее одиночества, тревоги по поводу разрушения духовно-нравственных и национально-культурных корней, переключаясь с переживаниями рассказчика, составляет основное содержание рассказа. Стремление Акэби воздействовать на сознание детей, изменить их отношение к национальным традициям, к родной земле, языку, народу – в качестве ценностного ориентира, призванного противостоять разрушительным тенденциям современности, по мере развития сюжета становится лейтмотивом рассказа.

В оппозиции этим представлениям оказываются слова и переживания ее детей: дочери Гульбики, сына Суфияна, зятя... Повторяющийся контрапункт в отношении этих героев в конце концов создает еще один субъект речи – голос нового поколения.

¹ *Ибатуллина Д.Э.* Поэтика прозы Амирхана Еники: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1993. – С. 14.

² *Аmineва В.Р.* Повествователь и герой в повести А. Еники «Невысказанное завещание» // Еникеев А.Н. Невысказанное завещание: рассказы, повесть / сост., аналит. ст. В.Р. Аминовой. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2017. – С. 243.

В рассказе появляется еще один герой – поэт, и его «речь» становится голосом старшего поколения, осуждающего забвение детьми своего долга перед народом, родной землей и родителями. Как и Акэби, он тревожится из-за потери ценностных основ национальной жизни: *«Ләкин сагыныр нәрсәләр дә юк түгел бит. Әнә шул син сөйләгән халыкның матур йолалары – бәйрәмнәре-туйлары, уеннары-жырлары – берсе дә онытылмаска тиеш, минемчә... Халыкның буыннан-буынга күчеп килгән рухи байлыгы бит алар барысы да... Дәрес, яңа заман яңа байлыklar тудыра, ләкин искенең дә яхшысын саклый белергә кирәктер ләбаса!»¹ («Но ведь и скучать есть по чему. Те же красивые обычаи, празднества, свадьбы, о которых ты рассказывала, игры, песни – ничто не должно быть забыто, по-моему... Это же накопленное веками духовное богатство народа, из поколения в поколение оно переходило и жило в народе... Верно, новое время рождает новые богатства, но надо же уметь сберечь и то лучшее, что было в прошлом, не так ли?»²). Его слова перекликаются с завещанием героини. И хотя в ответ Акэби говорит: *«Халыкныкы халыкта саклана, югалмас, Алла бирсә!»³ («Народное останется при народе, даст бог, не исчезнет!»⁴), в целом рассказ звучит трагично: последнее волеизъявление, завещание героини – не услышано. Обобщая историю Акэби при помощи полифонизма «романного типа» – до истории межпоколенческого конфликта, А. Еники оценивает поведение нового поколения как потерю исторической памяти в результате распада духовных связей между поколениями.**

Дальнейшая трансформация полифонизма в татарской литературе – укрепление ее позиций и расширение возможностей – была связана с появлением татарской интеллектуальной прозы, с сюжетными моделями, построенными на полемике, дискуссии. Такие тексты создавались путем синтеза интеллектуальной поэтики и традиционной эстетики психологической прозы, использования ху-

¹ Еники Ә. Әсәрләр: 5 томда. 3 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 28.

² Еникеев А.Н. Глядя на горы: повесть и рассказы / пер. с татар. – М.: Современник, 1974. – С. 159.

³ Еники Ә. Әсәрләр: 5 томда. 3 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 29.

⁴ Еникеев А.Н. Глядя на горы: повесть и рассказы: пер. с татар. – М.: Современник, 1974. – С. 159.

дожественных стратегий прозы и драмы. Интеллектуальная проза стремилась освободить читателя от иллюзий, навязываемых идеологическими догматами.

Этот путь впервые был освоен и опробован *Разилом Валиевым* в романе «Мирас» («Наследие», 1983), главный герой которого Ихтияр (имя на татарском языке означает «воля», в тексте автор обращает на это внимание читателя, играя лексемой), человек труда, представлен в амплуа идеального героя. Он напоминает эталонных героев эпохи социалистического реализма: умный, образованный, целеустремленный, мечтает изменить мир к лучшему. Роман начинается с решения героя после получения диплома о высшем образовании поехать работать на строительство нового города, где он встречается со многими трудностями, начинает как бригадир самого отсталого коллектива, с этой бригадой добивается успеха, реализовывает свою мечту о реконструкции завода и т.д.

Однако на этом узнаваемом сюжетном каркасе автор воздвигает абсолютно отличающееся от былых производственных романов полифоническое произведение, роман-дискуссию, в котором не все ответы лежат на поверхности.

Основной сюжетный конфликт разворачивается на стройке в связи с освобождением земель под строительство нового города. Рядом с узнаваемыми сюжетными коллизиями, выполняющими роль фона, иллюстрации, открываются истории, расширяющие художественные рамки романа. Во-первых, это истории представителей разных поколений одного рода: Ихтияра, его деда по матери Зыятдина-бабая и отца Тимерхана. Они выступают как носители трех дискурсов, трех сознаний, идеологических позиций и философий. Их спор, лейтмотивом проходящий по всему тексту, выражает различие взглядов на жизнь в досоветской, советской и формирующейся постсоветской эпохах. Все три дискуссионные позиции подчиняются авторской задумке: используя стереотипы, сформированные при советской идеологии, демифологизировать прошлое, освободить важное – от второстепенного, приблизиться к объективности при оценке разных периодов в истории своей страны.

Например, Ихтияр с самого начала объясняет особенность менталитета старших представителей семьи, которые находятся в состоянии непрекращающегося спора, стычки: «Ә бабай... бөтенләй

башка. Нигә алай икән? Бер карасаң, аның уйлары да, максаты да зурдан түгел сыман... Жирдәге һәр кеше үз өендә, үз ишегалдында, үз бакчасында тәртип урнаштырырга тиеш, ди ул. Жирдәге һәр кеше бәхетле булса, ил дә бәхетле була. Әтисе, киресенчә, иң элек ил кайгысын кайгырта, бөтен илдә берьюлы тәртип урнаштырмакчы була»¹ («Но дед ... он абсолютно другой. Почему же так? На первый взгляд, его мысли и цели кажутся обыденными... Он говорит, что каждый человек должен добиться порядка в своем доме, в своем саду. Если каждый человек на земле будет счастливым, то и страна станет счастливой. Отец, наоборот, живет интересами всего народа, хочет сразу установить порядок во всей стране»). Взгляды Тимерхана и Зыятдина на совершенствование жизни формируют разные идеологические позиции. И далее, в разговорах между собой, монологах героев, в мыслях Ихтияра внимание акцентируется на этих противоречиях. Например, дед говорит своему зятю Тимерхану: «Чатыр чабып дөнъя куарга өйрәнгән кешеләр шул сез. Өстән кушканга гына йөрисез, план тутырыр өчен генә. Кеше күңел кушканны эшләргә тиеш, кеше кушканны түгел. Шунсыз кылган эшеңнең мәгънәсе дә, кадере дә булмый»² («Вы привыкли выполнять задания бегом. Все делаете по приказу сверху, только чтобы выполнить план. А человек должен заниматься тем, к чему лежит душа. Без этого не будет ни смысла, ни цены твоему труду»). И перенеся разговор на коллективные хозяйства, добавляет: «Ата улдан, ана кыздан бизеп бара. ... Акыллы хайван зур көтү белән йөрми ул» («Отец не знает сына, мать не признает дочь... Умные животные не пасутся в больших стадах»). Узнаваемый конфликт, встречающийся в советской литературе, комментируется с точки зрения разности идеологических подходов.

Споры между дедом и внуком также интересны с точки зрения выяснения позиции старшего поколения. В них идеологические клише советской эпохи рассматриваются в соответствии с «отказом от социалистического реализма» в литературе. Когда дед Зыятдин говорит, что не бывает «общей совести» или «всеобщего богатства» («Күмәк намус була алмый... Һәркемнең – үз намусы.

¹ Вәлиев Р. Мирас // Вәлиев Р. Әсәрләр: 4 томда. 2 т.: Роман, повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 58.

² Там же. – С. 57.

Бөтен ил байлыгы – һәркемнең байлыгы, имеш. Ышанмыйм мин үземнең шундый бай булуыма»¹), или комментируя плачевные результаты стремления советского государства к равенству для всех («*Революция булганга ничә ел, ә намуслы кешеләрнең чутсыз ишәйгәне күренми. Элек тә бар иде түрәләр, хәзер дә бар... Тик кулыннан эш килгән кеше умырып ала, кешечә яши торган иде. Ә хәзер барысын да тигезләделәр. Шуңа күрә авылда кулына балта тотардай кеше бетеп бара»²* («*Сколько лет прошло после революции, но не видно увеличение количества совестливых людей. И раньше были руководители, и сейчас имеются... Но раньше работающий человек и жил по-человечески. А теперь всех уравнили. Поэтому в селах исчезают люди, умеющие держать в руках топор»*)), он, в первую очередь, дискутирует с советской идеологией.

Тимерхан – посвятивший свою жизнь колхозу и людям, работающим на своей земле, при разговорах с Зыятдином также использует узнаваемые фразы типа «нас много, ты один, а истину нельзя искать поодиночке. Где сила – там и справедливость» («*без күбәү, син берүзең, дөрөслекне ялгыз гына эзләмиләр аны. Кайда көч – шунда дөрөслек»*), «*наша правда – для всех одна, она нужна народу»* («*Безнең хаклык – уртақ хаклык, ул барыбыз өчен дә кирәк, ул халык өчен кирәк»*), «*Если нам доверили эту работу, мы постараемся оправдать это доверие»* («*Монда безне ышанып эш башына куйганнар икән, ышанычларын акларга тырышырбыз. Кирәк икән сугып эгарбыз, кирәк икән тартып торгызырбыз. Закон – үзөбез-неке»*)³ и т.д.

Однако когда «общая справедливость» затронула интересы самого Тимерхана и когда всей деревне начала грозить реальная опасность исчезновения, Тимерхан, как и Зыятдин, борющийся за свою мельницу, бросается на ее защиту. Образ Тимерхана еще раз подчеркивает авторскую мысль о том, что когда разговор идет о советской эпохе, необходимо отделять идеологическую оболочку от личного вклада людей. Говоря: «*Безнең буынның илгә дә, көнгә дә яманлык кылганы булмады. Син әйтмешли, дөрөс юлдан бармаган*

¹ *Вәлиев Р. Мирас // Вәлиев Р. Әсәрләр: 4 томда. 2 т.: Роман, повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 76–77.*

² Там же. – С. 77.

³ Там же. – С. 61.

чакларыбыз да булгандыр. Эмма ләкин чын күңелдән яшәдек, чын күңелдән эшләдек. Ил алдында намусыбыз пакъ, йөзөбез чиста» («Наше поколение ни стране, ни миру не причинило вреда. Может, как ты и говоришь, иногда выбирали не те пути, но искренне верили во все хорошее и трудились ради этого в поте лица. Перед страной наша совесть чиста»), Тимерхан обобщает философию поколения людей, работавших не покладая рук ради счастливого будущего советской страны.

Позиция молодого поколения раскрывается через поведение его представителя – Ихтияра: он, прежде всего, вызывает уважение своей целеустремленностью. Главной особенностью его характера является его стремление сохранить в новом городе доверительную атмосферу деревни. То, что ему удалось сохранить саму деревню внутри города, указывает на найденное решение для одной из важных в стычках Зыятдина и Тимерхана проблемы: «построить новое, разрушив старое, или сохранить существующее». «Построить новое, сохранив старое» – эта философия нового поколения воспринимается как идеал автора.

Полемика возникает и в разговорах между Нурисламом и Ихтияром. В них фразы типа: «Безнең сүз – закон! Безнеңчә уйламаган, безнеңчә яшәмәгән кеше – искелек калдыгы. Менә бу авыллар да – искелек калдыгы. Аның хәзер безгә кирәге бетте. Без аны төбе-тамыры белән себереп түгәбез дә тап-такыр мәйданда яңаны корып кыябыз...»¹ («Наше слово – закон! Если кто-то думает по-другому – он сторонник старой жизни. Вот эти деревни – остатки прошлого. Они нам не нужны. Мы их уберем, и на чистом месте построим новое...») – звучат иронией по отношению к советской идеологии. Тут же приводится интерпретация этой позиции: «Чөнки такыр эңирдә эшләү рәхәт, чөнки анда сиңа комачау итүче юк» («Потому что в чистом поле работать легко: никто не мешает»). Отношение советской идеологии к наследию Нурислам связывает с философией Ницше, со «стремлением к власти»: «Без артык эгоист, без Җир шарында үзөбезне хужа дип саныйбыз, барысы да безнең теләккә буйсынырга тиеш дип уйлыйбыз. Мәсәлән, бу атауларга, бу авылларга, конкрет килгәндә Ташилыярга

¹ Вәлиев Р. Мирас // Вәлиев Р. Әсәрләр: 4 томда. 2 т.: Роман, повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 115.

искелек калдыгы дип карарга кем рөхсәт биргән? Беркем дә бирмәде, һәм без ул рөхсәтне сорاپ та тормадык. Чөнки безгә шулай яхшы, безгә шулай кирәк һәм – вәссәлам! Ә калганнар ник кырылып китми шунда...) («Мы слишком эгоистичны, считаем себя хозяевами Земного шара, думаем, что все должно быть так, как мы хотим. Скажем, кто нам разрешил считать Ташлыяр, эти луга – остатками прошлой жизни? Никто. Мы и не спрашивали. Нам так удобно, нам так хорошо – и все! А все остальные пусть катятся к черту...»). При создании основ общественных отношений он призывает взять пример с природы, где все сбалансировано. Взгляды Нурислама близки к позиции Зыятдина-бабая.

Нетрудно заметить, что роман-дискуссия испытал влияние драматических жанров, особенно драмы и трагедии. Острота конфликта, особенно – конфликта взглядов, идеологических позиций, мироощущения позволили каждому из субъектов речи выступать со своей историей, которая могла бы быть развернута как самостоятельный текст.

Наличием условной модели советской действительности, которая предстает благодаря «потоку сознания» отдельных героев, даже своим названием повесть «Между двумя летами» («Жэй белән жэй арасы», 1991) **Ахсана Баянова** перекликается с произведением узбекского прозаика **Уткура Хашимова** «Войти и выйти» (1985). Название романа на узбекском языке звучит как «Меж двух дверей» («Ике ишек арасы»). Нам роман интересен еще и тем, что в нем события происходят в татарском селе Ногай-Курган недалеко от Ташкента. Как и у А. Баянова, герои романа – люди, перенесшие тяжесть послереволюционных перемен, Великой Отечественной войны; хронология романа охватывает 1930–1966 годы. Жизнь героев писатель рассматривает как путь, пройденный от рождения до смерти; каждому персонажу он предоставляет возможность самому «рассказать» свою историю жизни. Прежде всего, это судьба Музафара Шаматова, его матери Рано, отца Шамурада и приемной матери Робии, его первой любви – Мунавара. Основу повести, как и у А. Баянова, составляют воспоминания Музафара о нелегкой судьбе этих близких ему людей. Но по ходу воспоминаний Музафар, подчиняясь «воле» писателя, предоставляет слово другим героям – и они сами рассказывают о своих переживаниях.

Писатель так характеризует этот процесс: *«Все, что они, живые и мертвые, поведали о себе, я без прикрас перенес на бумагу. Порою я писал не о том, что говорили герои о себе, а о том, что они таили в душе...»*¹.

Как и у А. Баянова в повести «Между двумя летами», у У. Хашимова рассказы героев не повторяют друг друга. Но есть общие эпизоды, которые комментируются разными героями с разных позиций, благодаря чему картины проясняются, обрастая новыми фактами. Самые существенные из них: у А. Баянова – утрата Рагиды; у Хашимова – воспоминания о погибшем на войне Кимсане. Оба писателя в своих произведениях дают оценку жизни советского общества в определенный отрезок истории, его прошлому и настоящему, его проблемам через внутренние монологи персонажей. Подобный вариант использования «потока сознания», возникающий в результате поочередного повествования героев произведения об одном и том же событии, в мировой литературе ведет начало с романа У. Фолкнера «Когда я умираю» (1930). (Необходимо отметить, что на русский язык роман был переведен только в постсоветский период.)

Несколько иной вариант, заключенный в экстраполяции разнородности человеческой психологии – на разнородность между этносами, в татарской литературе был представлен *Миргазияном Юнусом*. Впервые этот прием используется в его рассказе «Праздник» («Бэйрэм», 1966), где описывается, как вдали от родины в условиях тропической жары на пароходе «Аюдаг» экипаж проживает новогоднюю ночь 31 декабря, и представлены рассказы четырех членов экипажа – представителей разных национальностей – о прошлом Новом годе. Рассказы выделены автором в отдельные главы по фамилиям героев-рассказчиков: Смекун, Кисляков, Пламадьяло и Рахманкулов. В каждом рассказе проглядываются национальный характер, национальная психология и менталитет, взгляды на жизнь.

В повести М. Юнуса «Свеча сгорела...» («Шэмдэлләрде генә утлар яна...», 1979), рассказывающего о событиях военного времени, прием использован в отношении трех персонажей – членов отряда

¹ Хашимов У. Войти и выйти. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 3.

пилотов: татарина Сайрина Саяхова, якута Максима Майнагашева и крымского татарина Марселя Ялчинского. Для них характерны общие черты: стремление к победе, твердость, смелость и честность. Но писатель, давая параллельно чувства и переживания героев, на первый план выводит различие национальных менталитетов. Для более яркого эффекта писатель нередко ставит в один ряд людей разных национальностей или из разных социальных слоев.

На рубеже 1980–1990-х гг. в татарской литературе все более заметным становится новый стиль, использующий полемику между точками зрения героев для углубления психологизма. В этом плане особое место занимают первые повести Ф. Байрамовой: «Болын» («Луг», 1984), «Битлек» («Маска», 1985) и др., структурированные по принципу бинарности. В них повышенный интерес к подсознательному, пограничному состоянию, широкое использование таких приемов, как «поток сознания», автоматическое письмо, фрагментарность, нелинейное построение текста, и т.д., – приводит к полному размежеванию голоса повествователя и голосов героев. Если в рассмотренных нами произведениях А. Еники, Р. Валиева и др. позиция автора-повествователя совпадала с позицией одного из героев, иногда наблюдалось слияние их «голосов», то в повестях Ф. Байрамовой очевидна их самостоятельность.

В повести «Болын» конфликт мировоззрений обнаруживается в жизненной истории главной героини – Алсу, находящейся в вечном поиске красоты и гармонии, и людей, ищущих в жизни лишь выгоду. Автор-повествователь выступает в роли стороннего наблюдателя. Такая же структура повторяется в повести – «Битлек» («Маска», 1985). Повесть «Канатсыз акчарлаклар» («Чайки бескрылые», 1988) Ф. Байрамовой представляет еще более усложненную форму полифонизма, связанную с постмодернистским письмом. В ней синтезированы философия бытия, философия истории человечества вообще, общественно-политическая философия тоталитаризма и философия человека.

Первая история представляет собой историю любви, поиска себя современной женщины. Вторая история становится концепцией возникновения жизни на земле. Разность человеческого общества объясняется тем, что изначально небесные и земные люди вели разный образ жизни, но со временем забыли о своем

происхождении и началось сближение – материального и духовного начал, разных ценностей и принципов.

Еще один миф, вернее, модель, направленная на демифологизацию, касается социально-политического строя эпохи тоталитаризма. Символический образ семиэтажного дома – сумасшедшего дома, описание каждого из этажей, а также психологического состояния находящихся на разных социальных уровнях людей напоминает «Божественную комедию» Данте Алигьери.

Таким образом, писатель создает три притчи-текста, которые, в свою очередь, указывают на существование и других самостоятельных смысловых образований. Этому служит «тройственность» основных образов: «хатын (женщина) / Ак маңгай / ул (он)»; и «мулла / Ак йөз / мин (я)»; «ир (мужчина) / Бүрекуз», которые позволяют собрать воедино три события, происходившие в разные временные отрезки, вокруг одних и тех же персонажей. «Поток сознания» трех разных персонажей: женщины как символа ума, интеллекта, культуры; мужчины – грубой силы; «я»-повествователя как хранителя прапамяти человечества утраивается, распадаясь по хронологии на первобытное общество и время распада советского режима.

Предметом основного изображения в повести Ф. Байрамовой становится человеческая психология в сложном переплетении сознательного и бессознательного. Через игру архетипами раскрывается главная идея повести – единство мужского и женского начал как основы бытия. Трагедия современного человека понимается как трагедия дифференцированного существования, отчуждения людей друг от друга. Отсюда сквозным мотивом повести становится мотив поиска. Отвергая модель, основанную на подчинении человеком других людей, – модель тоталитарной системы, прозаик обращается к религиозной философии. Религия, возвращение к вере представлены единственной дорогой к спасению человечества.

Фрагментарность, поток сознания, автоматическое письмо превращают произведение в открытый текст, описание потока мыслей и чувств, воссоздание прапамяти и интуиции позволяют собрать воедино смысловые наслоения вокруг главной истории – истории людей, стремящихся к небесам, но не имеющих крыльев (канатсыз акчарлаклар). Постмодернистская смысловая множественность,

углубляемая «смертью автора» в линии «мулла / Ак йөз / мин», в итоге подчиняется авторской концепции – в этом и проявляется особенность современной татарской литературы.

Появление такой необычной и сильной модификации психологизма и психоанализа оказало влияние на весь ход развития татарской литературы. Во многих художественных произведениях стало проявляться использование «потока сознания» в отношении разных персонажей. В повести *Флуса Латыйфи* «Непривязанных собак расстрелять» («Бэйсез этләрне атарга», 1991–2001), которая имеет черты социально-психологической антиутопии, сопрягаются точки зрения Хариса (12-летнего деревенского мальчика) и взрослого повествователя (современного Хариса). Избрав в качестве носителя «идеологической точки зрения» взрослого повествователя, параллельно усилив его позицию «случайными» откровениями отца и матери мальчика-Хариса, Ф. Латыйфи противопоставляет их официальной советской идеологии. Каждая позитивная деталь из рассказа Хариса-мальчика в интерпретации старшего повествователя встает «с ног на голову». Вместе с тем для старшего повествователя история подростка Хариса является частью собственной экзистенции.

В повести воссоздается обобщенный образ эпохи при помощи приема игры, сравнения в восприятии мальчика жизни взрослых с карнавалом, где каждый в маске – смеющейся или грустной. Советская система «в маске» коммунистической идеологии и истина под маской – две картины жизни, предстающие в восприятии мальчика и взрослого человека. Два «голоса» создают параллельно два текста, которые объединены авторской стратегией.

Формирование постмодернистской парадигмы меняет отношение к полифонии. Если в понимании М.М. Бахтина мир полифонического романа персоналистичен, правда о мире неотделима от правды личности, то художественные стратегии постмодернистского текста уводят литературу от изображения «события, разыгрывающегося в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний»¹. На первый план выходит изображение «многих событий», связанных между собой только читательским сознанием.

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе. – М., 1963. – С. 100.

По формальным признакам повесть может быть сопоставлена с романом «Жизнь в сновидениях» (1994) *Уткура Хашимова*, известного узбекского прозаика. Оба текста представляют несколько точек зрения на одно и то же событие, каждая из которых становится самостоятельным текстом. Как и в повести Ф. Байрамовой, в романе узбекского автора наблюдается сложное переплетение воспоминаний и действительности, реальности и сна, фантазии и документов. Они расширяют картину современности, изображенной в «потоке сознания» главного героя Рустама в Афганистане, до картины истории тоталитарного государства, в которой есть и трагические события периода коллективизации, эпохи культа личности, и тема потери исторической памяти и т.д.

В отличие от повести Ф. Латыйфи, в которой обозначены две дискуссионные позиции относительно одной истории, одна из них представлена как действительность, вторая – «спрятана», в повести *Марата Кабирова* «Тайна желтых домов» («Сары йортлар сере», 2002) два повествователя (повествователь, рассказывающий автору о событиях и свидетель событий – говорящий от имени «мы»), рассказы которых выделены стилистически и даже визуально, при помощи разного способа набора текста, рассказывают три истории – Мадины-эби, обитателей желтых домов и мифологическую историю мессии. Повествование от «первого голоса» нейтральное, но временами переходит в рассказ от лица персонажей. Второй голос эмоционален, противоречив, фрагментарен, часто использует эпитеты «коточкыч» (ужасный) и «искиткеч» (замечательный). Повествователь представляет выделенные события как стремление милосердной, святой Мадины-эби помочь несчастным людям, открыв им глаза; со слов свидетеля, она – колдунья, приносящая людям страх и смерть. Эта дискуссионность позиций в конце приводит к философскому заключению о том, что в мире нет абсолютной истины, человек не в силах познать мир, а способен, исходя из своих возможностей, интерпретировать происходящее. В этой констатации нельзя не узнать концептуальную мысль Ницше об относительной познаваемости действительности, которая легла в основу постмодернистской теории. (Необходимо отметить, что эта мысль присутствует во многих произведениях Кабирова).

Способ структурирования повествования также особенный: М. Кабиров четко использует принцип контрапункта – принцип стремительного изменения перспективы – который является одним из знаковых приемов постмодернизма, позволяя в едином тексте совмещать противопоставление нескольких сюжетных линий. В повести М. Кабирова каждая из перспектив имеет потенциал отдельного текста. Прозаик предоставляет читателю мысленно продолжить недописанные тексты, превращая их в один из множественных слоев. Жанр повести может быть определен как социально-философская антиутопия.

Полифонизм в повести М. Кабирова «Улыбка» («Елмаю», 2008) возникает из-за присутствия особых вставок-мотивов, которые могут прочитываться как самостоятельные истории. Основным текстом является тяжелое, сотканное из потоков сознания и бессознательного, ощущений, переживаний, сохранившихся в памяти и всплывающих в большом воображении, – 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, повесть представляет собой образец автоматического письма.

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.

Повествовательная ткань текста причудливым образом соединяет воедино и психологические, и психоаналитические эмоциональные откровения, замечательные описания природы, эротические картины, просторечные диалоги, легенды. Синтез высокого и низкого в повествовании, умелое использование чужого слова становятся постмодернистской меткой, из всего этого писатель выводит свою философию, которая является одним из множества текстов.

В рамках постмодернистской парадигмы полифонизм способствует формированию еще одной жанровой стратегии: речь идет о «театральном романе». Два произведения *Зульфата Хакима* были обозначены так, тем самым подчеркнув присутствие в тексте романной проблематики и формально-композиционных особенностей драмы (если быть точнее – трагедии).

В первой из них, «Телсез күке» («Немая кукушка», 2002–2003) синтезированы «голоса» фольклорных и литературных текстов. Основными выступают три текста. История немой кукушки Зарифа – история прощения. Повтор переносит акцент с субъективной – в общегосударственную плоскость, подчеркивая, что перестройка в России дала возможность государству осознать вину и попросить прощения у людей и народов.

Вторая история касается отношения тоталитарного режима к нерусским этносам. В событиях финской войны отразилась сущность национальной политики СССР и слова Севрюгина: «*Это ненадежные люди*», «*Будь моя воля, я бы их вообще в армию не брал!*»¹ воспринимаются как позиция многих. Этот конфликт лейтмотивом развивается в столкновениях Зарифа и Зимина, появление последнего в конце пьесы говорит о том, что в стране еще не все пришли к пониманию необходимости покаяния. Слова Зарифа: «*Мин сиңа саулык-саламәтлек телим! Озын гомер телим! Озак яшә! Ике йөз ел, ике йөз илле ел яшә тагын! Чөнки аңламый калган нәрәсләрне аңларга вакыт сиңа күп кирәк. Сорауларыңа җавап табарга сиңа озын гомер кирәк! Ниһаять, аңлагач, балки, тәүбә итәргә дә берәз вакыт кирәк булыр әле. Хуш!*»² («Я тебе желаю здоровья! Долгой жизни! Живи долго! Еще двести, двести пятьдесят лет! Чтобы понять и осознать все, нужно время. Чтобы найти ответы на все вопросы нужна долгая жизнь! Когда поймешь, может, нужно будет время еще и для покаяния. Прощай!») – оставляют финал открытым. Здесь налицо столкновение «голосов» тоталитарного режима и советского народа; тоталитарной идеологии и нерусских народов.

Третий текст касается судьбы татарской песни и татарского языка. Он указывает на экзистенцию автора: причиной выступают и

¹ *Хәким* 3.3. Телсез күке: пьесалар – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 52.

² Там же. – С. 132.

потеря татарами исторической памяти, этнической истории, «голоса» – языка и мелодии (моң), и уничтожение тоталитарным строем ни в чем не повинных людей, и необходимость жить за «железным занавесом», отгородившись не только от других стран и народов, но и от своей духовности, веры, надежды. Сложноструктурированный роман указывает на множество мотивов, которые мерцают внутри основных текстов. Народные песни и пословицы, миф и легенда формируют самостоятельный «голос» татарского народа.

В театральном романе «Гасыр моңы» («Грусть века», 2006) З. Хакима нелитературный текст проявляется еще масштабней: в нем как мифологическая модель мира использован миф о жертвенности, о пророке Ибрагиме. Вся сюжетная линия, история каждого, даже второстепенного персонажа, строится как история жертвенности.

Первая история мальчика Басыйра начинает эту череду событий, растянувшуюся на целое столетие (1906 – 2006). Его родители, отец – террорист и мать, последовавшая за ним в Сибирь, приносят своего сына в жертву идее. Мальчик воспитывается в семье казанского купца Салахутдина Акмуллина.

Отправляя своего сына Вильдана на войну 1914 года, Салахутдин говорит о второй жертве – воевать *«ради сохранения нашего богатства, чести нашего рода»*. Далее в сюжетную линию вплетается идейный конфликт Басыйра – комиссара ВЧК, и Вильдана – белого офицера. Конфликт разрастается при их встрече, а также в разговорах Басыйра с Салахутдином, но проявляется и во внутренних монологах. Если Вильдан считает, что *«вернуть винтовку против своего народа – это предательство»*, то этот шаг большевиков Басыйр разьясняет борьбой ради интересов простого народа.

Третья жертва – Аклима, родная дочь Салахутдина, которая ради сохранения жизни родителей вышла замуж за Басыйра. Узнав, что большевики их все равно расстреляли, с маленьким сыном на руках она сбежала в Турцию и всю жизнь была вынуждена жить вдали от родины.

Четвертая жертва – Гарифа, приемная дочь Салахутдина. Когда Вильдан и Аклима решили бежать из страны, она заявила, что будет охранять их дом. Но и эта жертва оказалась бесполезной: дом

отняли, Гарифа вынуждена была выйти замуж за Басыра и родила сына.

После Гражданской войны противостояние Басыра и Вильдана превращается в идеологическую борьбу. Интерпретируя историю жизни каждого героя как историю жертвенности, когда люди вынуждены отказаться от самого ценного и дорогого, оценивая идеологию и белых, и красных, и Гитлера, и Сталина как идеологию рабства, когда люди приносят себя и близких в жертву, чтобы как-то установить порядок в этом хаосе, драматург называет этот век эпохой рабства и жертвенности.

Можно констатировать, что в начале XXI века полифония способствовала возникновению нового синтетического жанра – театрального романа. Это явление было присуще не только татарской, но и другим литературам. Например, театральный роман азербайджанского прозаика *Ильгара Фахми* «Аквариум» и концептуальностью, и структурно-композиционными особенностями похож на произведения З. Хакима. Сюжетная линия романа выстраивается вокруг судьбы одного человека, который к сорока годам добивается исполнения всех желаний, но не в силах преодолеть заточения в «аквариуме». Аквариум выступает как некий пространственно-духовный ограничитель, в котором помещается главный герой, который соотносится с бессловесной рыбой. Как и названия произведений З. Хакима, в «Аквариуме» символ используется тройственно и позволяет вести разговор о необходимости достижения индивидуальной, этнической и общечеловеческой свободы.

Таким образом, проследив путь полифонизма в татарской литературе, мы приходим к мнению, что формирование и преобразование многоголосья в национальных литературах напрямую связано с качественным развитием художественной культуры. Полифония является тем ценностным показателем, который свидетельствует о поисках и экспериментах в области стиля. Это особенно заметно на примере творчества А. Еники, который обращает внимание читателя на разнородность людей (его герои делятся на две группы в зависимости от их отношения к духовности), раскрывает философию, психологию, мировоззрение и мировосприятие каждой из оппозиций. Кроме того, писатель прослеживает «переход» одного типа сознания – в другой, объясняя это с условиями советской дей-

ствительности. Отношение повествователя к этим двум субъектам сознания приводят к формированию в татарской прозе полифонизма нового типа.

Далее расширение возможностей полифонизма также было связано с новыми художественными явлениями – появлением интеллектуальной прозы, построенной на дискуссии. В татарской литературе такие тексты создавались путем синтеза интеллектуальной поэтики и традиционной эстетики психологической прозы, использования художественных стратегий прозы и драмы. В романе Р. Валиева «Мирас» («Наследие», 1983), наряду с узнаваемыми сюжетными коллизиями советских «производственных романов», представляются в дискуссионном ключе сознания, идеологические позиции представителей разных поколений одного рода.

Истоки полифонии в татарской литературе (народный эпос), дальнейшие трансформации указывают на тесную связь художественного явления с жанровым процессом. По сути, явление и возникает под влиянием межжанровых взаимосвязей: прежде всего, эпических и драматических, лиро-эпических особенностей. Если в творчестве А. Еники лирико-философское начало «затмевало» драматургических приемов, то уже в интеллектуальной прозе 1980-х гг. явственно видно влияние драмы и трагедии, и основных особенностей драмы – структурирования вокруг конфликта, в том числе конфликта взглядов, идеологических позиций. Такое явление стало толчком к разделению историй субъектов речи как самостоятельных художественных текстов.

Еще один вариант «потока сознания», возникающий в результате поочередного повествования героев произведения об одном и том же событии, в мировой литературе ведет начало с романа У. Фолкнера «Когда я умираю» (1930). Он заметен в повести А. Баянова «Между двумя летами» («Жэй белэн жэй арасы», 1991), в романе узбекского прозаика У. Хашимова «Войти и выйти» (1985) и др. В творчестве М. Юнуса «потоки сознания» позволяют перенести разнородность человеческой психологии – на разнородность между этносами.

На рубеже 1980–1990-х гг. в татарской литературе все более заметным становится использование полемики между точками зрения героев для углубления психологизма (первые повести

Ф. Байрамовой). Если в произведениях А. Еники, Р. Валиева и др. позиция автора-повествователя совпадала с позицией одного из героев, иногда наблюдалось слияние их «голосов», то Ф. Байрамова достигает их самостоятельности.

В рамках постмодернистской парадигмы полифонизм способствует формированию еще одной жанровой стратегии: «театрального романа». Присутствие в текстах романной проблематики и формально-композиционных особенностей трагедии) позволяет обозначить множества мотивов, которые мерцают внутри основных текстов.

Таким образом, синтетизм выступает основным условием функционирования полифонии в современной литературе. Однако в рамках постмодернистской, постромантической парадигм полифонизм становится «законодателем мод» и в области жанра. Жанр утрачивает традиционную функцию внешне заданной структуры и становится содержанием персонального творчества. «Индивидуальное жанровое строительство»¹ на основе полифонизма мы наблюдаем в т. н. «театральном романе», который выступает одним из основных жанровых видов современного полифонического романа. В нем жанр сближается с категорией стиля, и наше исследование показывает, что востребованность «индивидуализации жанра» связана с глубинными изменениями самой природы художественного творчества.

¹ *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003. – С. 87.

4. ТЕМА ЛЮБВИ (БОГОПОЗНАНИЯ) И САМОПОЗНАНИЯ В ИСТОРИИ ТАТАРСКОЙ ПОЭЗИИ

Средневековая тюркская литература – это, прежде всего, гимн всему живому и сотворившему его Аллаху, а также стремление человека, ощущающего себя частью этой картины, познать себя, узнать смысл жизни и бытия в целом. Божественная любовь, искрящая в каждой строке, мастерство в описании психоэмоционального состояния человека, уникальность философской оценки бытия превращают средневековые тексты – в актуальные для современного читателя произведения искусства, в которых каждый найдет созвучное своей душе. Но самое главное – эта поэзия рассказывает о высоких устремлениях человека вообще, заставляя задуматься о предназначении и судьбе, о безбрежности человеческой души, непредсказуемости его порывов и желаний, о долге и обязанностях.

То же самое относится и к татарской поэзии этого периода, рассказывающей о жизни своего времени, о предпочтениях современников и великих ценностях этноса. Ведь наступление эпохи средневековья в татарской литературе совпало по времени с принятием ислама в Поволжье. «Средневековая тюрко-татарская общественно-философская мысль X – первой четверти XVIII в. развивалась под влиянием идей классической арабо-мусульманской философии (восточного перипатетизма, калама, суфизма), наряду с общетюркским влиянием (произведений социально-этической направленности)»¹. Калам, или илм ал-калам – первое крупное направление классической арабо-мусульманской мысли – по сути, провозглашал Единобожие, признание двух творцов (человек – творец своих действий, что аргументируется невозможностью для Бога быть творцом зла) и др. Его рационалистическое течение

¹ *Ибрагим Т.К., Султанов Ф.М., Юзеев А.Н.* Татарская религиозно-философская мысль в общемусульманском контексте. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – С. 88.

утверждало самостоятельность разума, признавало, что и без религиозных законов можно различать добро и зло. Оно подготовило почву для развития мусульманского перипатетизма – фальсафы¹. Для третьего направления – суфизма – была характерна ориентация на мистическое богопознание.

Тем не менее, беря начало из единого родника – классической арабо-мусульманской философии, изложенной в Коране, художественная литература различных тюркских народов имела свои особенности. Поэтому в литературоведении некоторых из них сделаны попытки расширить понимание данного явления: например, в азербайджанской литературе оно обозначено как «гыйшык эдэбияты» (поэзия любви)², с выделением внутри различных течений.

В целом в художественном процессе татарской и всей тюркской литературы доминировала «религиозная», прежде всего – суфийская картина мира, и на первый план выходила единственная оппозиция: макрокосмос и микрокосмос (Бог и человек). Разные модификации данной оппозиции: земная жизнь/небесная жизнь; ложь/истина; временность/вечность; убожество/красота; зло/добро и др. – в конечном счете, подводили к идее о том, что единственная истина, настоящая красота, к чему человек должен стремиться – это Бог (Аллах, Илаһи), все хорошее и прекрасное – от Бога. Схожую ситуацию на материале европейской литературы средневековья наблюдает Й. Хейзинга: по его мнению, оппозиции красота/убожество, добро/зло, материальное/духовное, любовь/ревность, любовь/долг, в конечном счете, имеют отношение к божественному³.

В произведениях суфиев перед читателем предстает человек, уже давно пришедший к пониманию божественной предопределенности, вступивший на путь истинный. Подавив в себе личную волю, мирские желания и человеческие атрибуты, он стал способным к общению с Аллахом. В стремлении к приобщению к вечной божественной сущности он приобретает подлинное существова-

¹ *Ибрагим Т.К., Султанов Ф.М., Юзеев А.Н.* Татарская религиозно-философская мысль в общемусульманском контексте. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – С. 18–19.

² *Габиббейли И., Багиров А.* Азербайджан – жемчужина Турана: монография-антология. – М.: Худож. лит.-ра, 2020. – С. 182–183.

³ *Хейзинга Й.* Осень Средневековья // Хейзинга Й. Сочинения: в 3-х т. Т. 1. – М.: Наука, 1995. – С. 249.

ние – бака. Мистическое стремление к Аллаху равносильно стремлению познать бытие.

Таким образом, концепция человека в суфийской литературе едина: она рисует человека, уже давно взошедшего на Путь (тарика), который находится в одном из состояний (хал), пристанищ (макам).

Число макамов и халей в различных суфийских системах отличается друг от друга. Основными, наиболее повторяющимися макамами являются следующие: тауба (раскаяние в грехах); вара (очищение от причинения несправедливости кому-либо); зухд (безразличное отношение к мирским благам); факр (бедность); сабр (терпение); таваккул («упование» на Бога); рида (принятие того, что предначертал Бог). Наиболее распространенные хали следующие: курб («близость» к Богу); махабба (любовь); хауф (боязнь); раджа (надежда); шаук (страсть); мушахада (созерцание); йакин (истинное постижение)¹. В стихотворениях суфиев мы, прежде всего, наблюдаем человека, находящегося в одном из этих макамов или состояний. Но главное различие кроется в особенности выбранного Пути.

В Поволжье был распространен среднеазиатский вариант суфизма суннитского толка, не противоречащий догмам ислама. «Среднеазиатское направление суфизма с момента своего зарождения стало опорой, философским обоснованием ислама»². В конце XIV века Братство получило название «Накшбандия» – по имени Мухаммада Бахауддина Накшбанди аль-Бухари (ум. в 1389). В учении братства утверждается, что стремление к Богу должно выполняться посредством безусловного подчинения, отказа от всего материального. Только полностью подчинив свое «я» служению Аллаху, можно получить от Него благодать.

Для сравнения, можно привести в пример концепцию хуруфизма, согласно которой человек – высшее существо, так как создан Аллахом, который также наделил его способностью мыслить, чувствовать, слышать, говорить, читать. Чтобы пройти Путь, он должен достичь уровня самого Аллаха.

¹ *Ибрагим Т.К., Султанов Ф.М., Юзеев А.Н.* Татарская религиозно-философская мысль в общемусульманском контексте. – Казань, 2002. – С. 42–43.

² *Сибгатуллина А. Т.* Суфизм в татарской литературе: источники, тематика и особенности жанра: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Елабуга, 2000. – С. 19.

Таким образом, если в одном учении наступивший на Путь должен стать рабом Аллаха, то в другом – равным Ему.

Суфийская поэзия Поволжья берет начало с творчества поэта и философа Ходжа Ахмеда Ясави (1103–1166). Его цикл стихов «Дивани хикмат» сыграл одну из ключевых ролей в формировании татарской суфийской литературы. Вместе с тем, татарская суфийская литература имеет свои особенности, основы которых закладывались в эпоху Казанского ханства. Это проявляется, прежде всего, в ограниченном числе макамов и халей, и, по нашему мнению, это не есть результат недостаточного уровня развития татарской поэзии или утраты множества рукописей произведений из-за социально-политических катаклизмов. Здесь можно повторить слова Р.М. Амирханова о том, что литература периода Казанского ханства «открывает эпоху собственно национальной литературы, связанную с обособлением тюркских народов»¹. Видимо, татарская литература достигла той планки, когда можно и нужно было искать собственный путь развития – в рамках единой магистрали.

Известный поэт, сеид и дипломат, выдающаяся личность времен Казанского ханства Кул Шариф, трагически погибший при падении Казани 1552 году, считал своими литературными учителями тюркских поэтов-суфиев Ахмеда Ясави и его последователя Сулеймана Бақыргани. Стихотворения Кул Шарифа посвящены любви к Аллаху (*махэббат*), в них он призывает почитать Его, проводить жизнь в молитвах, жить по аятам Корана, просить прощения у Него². Каждое из его стихотворений воссоздает картину мира, в которой лирическое «я» стремится к Божественному (Илахи), находится в разных состояниях – в зависимости от пройденного на этом Пути. В зависимости от этого выделяются четыре формулы-мотива, которые становятся лейтмотивами татарской суфийской поэзии.

Первый мотив посвящен описанию любви к Аллаху путем раскаяния (*тауба*), когда происходит очищение души и отречение от всех мирских забот. Например, в стихотворении «Әлхәмдүллиллаһ раббил-галәми...» («Хвала господу, властелину бытия...») лириче-

¹ Амирханов Р.М. Татарская социально-философская мысль средневековья. Кн. 1. – Казань, 1993. – С. 47.

² Кул Шариф и его время / сост. и науч. ред.: М. Ахметзянов, А. Хасанов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – С. 14.

ское «я» находится в макаме тауба, он раскаивается за свои грехи и за недостойное, по его пониманию, поведение людей вообще. Двоякое раскаяние выражено в сильной позиции, в двух последних строфах стихах:

*«Хөзүһө фәгалүһө» хитабындин,
 Ки куркамын «Сөммәл-жәһим» гыйкабындин.
 Укыб-белеп тотмадык без хитабындин, –
 «Йа-вәйләти ләййәтәни» дәрман безгә.
 Узең белгел, йангыл имди, и Кол Шәриф,
 Тәхсил тийү бар гомерең кыйлдың тәләф.
 Йекетлектә тәүбә кыйлмак – гыйнаять ризык,
 Йазыкларны йарлыкали гофран безгә¹*

(«Я боюсь слов: “Аллах сделает как хочет. Он заберет, он выполнит”, / Боюсь попасть в ад, боюсь мук адских, / Мы читали-узнали, но не придерживались божественного назидания. / “Какая досада! Эх, вернуться бы”, – эти слова нам утешение. / Знай сам и беспокойся-гори, Кул Шәриф, / Хотел получать знания, за этим провел свою жизнь, / Покаяние в молодости как божественная пища, / Помилуй нас, Аллах, отпусти наши грехи»).

Так человек раскаивается в том, что недостаточно посвятил себя служению Аллаху. Необходимо сразу оговориться, что раскаяние не означает, что лирическое «я» или поэт беспокоится за себя (суфи нацелен на переживания за всех людей), или лирическое «я» действительно недостаточно посвятил себя служению Аллаху. Ведь суфийская литература в макаме тауба основывается на представлении, что человек (существо слабое) никогда не сможет полностью посвятить себя Сближению, он не сможет быть достойным этого Блага!

Кул Шәриф традиционно как бы описывает процесс этого макама. Стихотворение начинается с обращения к Аллаху, человек благодарит Его за веру, убеждения; за успокоение души; за священную книгу Коран; за то, что родились мусульманами; за пророка Мухаммада, за его деяния; за объяснения о дне расплаты (Кыямәт). В молитвах «я» выделяются несколько просьб: «не сделай нашу страсть (нәфес) нашим врагом»; «отпусти наши грехи»; «если необходимо, прогони от своего порога»; «если необходимо,

¹ Кул Шәриф и его время / сост и науч. ред.: М. Ахметзянов, А. Хасанов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – С. 23.

пусть Сам встречает нас на этом Пути»; «пусть надежда не покинет меня». Кроме того, в стихотворении упоминаются отдельные аяты, и возникает ощущение, что суфий вспоминает и читает именно их.

Таким образом, стихотворение представляет собой диалог с Аллахом в макаме тауба. Шаг за шагом подробно описывается, о чем должен молиться и просить суфий, находящийся в данном макаме, какие молитвы он должен читать, чтобы приблизиться к Нему. Дается своеобразная «инструкция» прохождения данной стоянки. Как отличительные черты таких стихотворений мы можем выделить следующие: человек разговаривает с Аллахом, рассказывает о своей любви к Нему; подтверждает тот факт, что уже находится в Пути; читает определенные молитвы; обращается с просьбой от имени всех и от имени себя: просит прощения. В стихотворении нет привычных символов, недосказанности, мистики. Оно, если можно так сказать, эпически ясно. Такой стиль условно можно назвать «невзрачным», «ясным».

Схожие мотивы мы встречаем и у предыдущих суфиев. Например, в стихотворении А. Ясави «...Гафу кылгыл гөнаһымны» («...Прости мой грех») описывается состояние тауба и др.

Второй мотив-формула – *поминание (зикр)*, регулярное исполнение которого и приводит избранного судьбой гарифа в состояние погружения. Зикр строго следует кораническому предписанию: «Поминай Бога частым поминанием и прославляй его утром и вечером»¹. Газель Кул Шарифа «Башың күтәр гафлэтдин...» («Приподними голову над нерадивостью...») посвящен зикру һу (Хак). Каждая строка заканчивается рефреном: «һу дигел», «говори «һу». В стихотворении лирическое «я» обращается к себе, к Кул Шарифу: говори зикр.

Как известно, зикр как способ прославления Бога бывает двух видов: повторения Его имени шепотом или про себя (зикр хафи) или же вслух (зикр джахри или джали). Зикр может исполняться ежедневно (зикр ал-авкат), индивидуально (зикр ал-хафи) или коллективно (зикр ал-хадра). Кроме того, каждый из многочисленных суфийских Путей имел собственный набор обращений к Богу. Например, считается, что Ахмад Ясави ввел «зикр арра»,

¹ *Тримингэм Дж.С.* Суфийские ордены в исламе / пер. с англ. А.А. Ставиской. – М.: «София», ИД «Гелиос», 2002. – С. 229–230.

или «скрежещущая пила», в стихотворениях этого тюркского поэта встречается призыв к исполнению трех зикров: зикра Һу, зикра Хай, зикра Хак¹, реже встречаются «зикр кальб», «зикр сер», «зикр чор зарб». Что касается зикра Һу, он, как и зикры Хак и Хай, означает имя Бога, «Аллаһу». Именно об этом зикре стихотворение Кул Шарифа, который закрепил его в татарской поэзии. Ритмичность, музыкальность достигаются при помощи повторений и размера 14/14. Видимо, текст предназначался для рецитации в качестве формулы зикр. Вот последние строки:

*И Кол Шәриф, тынмагыл, төнләр йатып оймагыл,
Хак зикрене куймагыл, гафил йөрмә, һу тигел²*

(«Кул Шариф, не останавливайся, по ночам не спи, / Не переставай говорить хак зикр, не будь не познавшим, говори һу»).

Это обращение обрамляет стихотворение, первая и последняя строка текста повторяются в чуть измененном виде. В произведении параллельно развиваются две линии: обращение к себе с аргументами о необходимости зикр (нужно победить равнодушие, открыть глаза, знать) и размышления о том, для чего нужен зикр. Во втором случае поэт обращается к традиционным суфийским символам бәхер (жемчуг) и гаувас (ныряльщик), обозначающим человека (гаувас), стремящегося узнать сокровенное, достичь божественных знаний (достать жемчуг со дна океана), и традиционным образам: гарше шахи (девятый ярус неба) и гашыйк (влюбленный). С их помощью создается путь постижения истины, и в каждой строфе (состоящей из двустий) повторяется обращение «белми торма» («не будь не познавшим»). Суфия, познающего с помощью зикр, поэт называет птицей һу («һу кошы»). В картине познания, бодрствуя и через слезы (воздержание от сна считалось одним из наиболее эффективных способов продвижения по мистическому Пути – «глаз плачет, вместо того, чтобы спать»³), через возгорание влюбленные птицы обретают крылья, летят до девятого яруса неба, где будут

¹ *Ясәви Хужа Әхмәт*. Хикмәтләр. – Казан: Иман, 2000. – Б. 39, 87, 172, 117 һ.б.

² Кул Шариф и его время / сост и науч. ред.: М. Ахметзянов, А. Хасанов. – Казань: Тагар. кн. изд-во, 2005. – С. 25.

³ *Шиммель А.* Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н.И. Пригариной, А.С. Раппопорт. – М.: Алетейа, Энигма, 2000. – С. 96.

ждать встречи с Аллахом, где будут нырять за жемчугами истины и попадут в рай. Этот пласт можно назвать условно-символическим. Такие иллюстрации-«вставки» часто встречаются в суфийской поэзии, они воспринимаются двояко: как истина, познанная самим субъектом; как видения суфия в определенном состоянии (транса).

Таким образом, стихотворение-зикр посвящено описанию одного из эффективных способов продвижения по мистическому Пути – зикра *Һу* (Хак). Музыкальность, применение повторов усиливают эмоциональное воздействие произведения. Традиционные суфийские символы и иллюстрация-«вставка» участвуют в воссоздании процесса познания.

Стихотворение отличается от других произведений Кул Шарифа. Воссоздание суфийского мировоззрения с помощью традиционных парных символов усиливает ощущение тайны. По мнению Е.Э. Бертельса, парные символы в суфийской поэзии служат для передачи основ мусульманской картины мира и смены человеческих переживаний¹. Стихотворение напоминает отточенные, символически-усложненные, полные намеков и знаков произведения персидских поэтов средневековья. В татарской суфийской поэзии такой стиль (мы бы назвали его «нафис» – «изящный») характерен для стихов, описывающих отношение к Аллаху, или для пения зикр. Для сравнения обратимся к близкому по стилю стихотворению поэта периода Казанского ханства Мухаммадьяра «Нэсыйхэт» («Назидание»), являвшегося, по мнению Р.М. Амирханова, членом суфийского ордена². В нем картина мироздания также описывается при помощи парных символов гөл-былбыл (любовь соловья к розе символизирует возвышенную любовь суфия к Богу), кроме того, применяются традиционные символы баг, бакча («сад» символизирует земную жизнь) и тикэн («репей» символизирует зло вообще, или недостойные людские качества). Лирическое «я» рассказывает о том, что былбыл (соловей), или гамил, парень, наблюдая сад, замечает, что везде растет репей (тикэн) – в мире много зла, неверия. «Хозяин сада» – человек – становится седым от горя, связанного с неверием.

¹ Бертельс Е.Э. Избранные труды. Т. 3. Суфизм и суфийская литература. – М., 1965. – С. 111.

² Амирханов Р. Социально-философская мысль средневековья (XIII – сер. XVI вв.). Кн. 2. – Казань, 1993. – С. 91.

Но однажды он находит цветок, влюбляется и обращается к цветку-макрокосмосу: зачем нужен репей, необходимо избавиться от него. Хозяин сада был бы рад тому, чтобы в нем росли одни цветочки. Мир должен строиться на принципах любви к Аллаху. Условно-символический пласт завершается словами:

*Белек әһле бу рәмзе балкә аңлар,
Колак салмас кә бу мәгънәйә әгъйар¹*

(«Знающие, возможно, поймут значение сокрытой мысли, / Другие не будут прислушиваться»).

Второй пласт формирует само назидание, адресованное человеку. Первое – «В сад посади цветы, не будь невежей» («Гөле сач ул багыңа, булма жаһил»). По мнению поэта, если все вступят на Путь влюбленных, будут любить, то мир станет цветником («гөлстан»). Это – первое «из сокрытого», тайного; по мнению поэта, оно имеет силу наставить на праведный путь лжеца, вора, разбойника. Второе – «будь правильным», живи правдиво, тогда «не вмешается сатана в человеческую жизнь». Обращаясь к человеку от своего имени, от имени Мухаммадьяра, поэт просит соблюдать эти два правила, дабы не сожалеть после.

Последние строки стихотворения соединяют условно-символический и назидательный пласты, здесь автор заявляет о причине своей печали:

*Дәригь улды бу дөнъяның зийасы,
Хәйасыз улды мөэмин, йук вәфасы²*

(«Исчезло сияние мира, / Потерял смысл мусульманин, не верен слову»).

Так, стихотворение с помощью «вставки» мировоззренческого, философского характера иллюстрирует назидание поэта, парные символы, усложняя произведение, подчиняются поэтическому воплощению суфийской концепции мироздания.

Третий мотив-формула – воздержанность, аскетизм (*зәһед*), который восходит к суфийской концепции «тарк ад-дунья»

¹ Татар поэзиясе антологиясе. 1 нче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1992. – С. 165.

² Там же. – С. 166.

(пренебрежение земным миром). Как известно, в этом макаме утверждается безразличие к мирским благам – как дозволенным (халал) религиозным законом, так и недозволенным (харам). В стихотворении Кул Шарифа «И күңел...» («О душа») лирическое «я» находится в стадии зухд: обращается к себе, своей душе, просит успокоения, хочет стать безразличным к мирским благам, делам. Здесь как мирское благо выделяется стремление к бессмертию, что отвлекает сердце от Бога:

*Бу ұлым ширбәтин халыкга ичүргән дөнъядыр.
Сән сагынма дөнъяда мән бакый калгаймән тийү¹*

(«В этом мире каждый выпьет вино смерти. / Ты не думай, что останешься здесь вечно»).

Говоря о бытии, поэт напоминает, что в мире все смертно, что мир разлучает отца и сына, мать и дочь, и что этот мир «не имеет начала, не имеет конца» («әүвәле һич, ахыры һич»). В качестве последнего аргумента упоминаются родители самого поэта: они тоже канули в лету, говорит он. Диалог человека с самим собой, обращение к иллюстрациям воссоздают картину конечности жизни. Редиф «дөнъядыр», повторяясь, становится сквозной рифмой стихотворения в форме аа ба ва.

В стихотворении «Мөнажәтдә моңлугъ кәрәк...» («Необходима печаль в мунаджате...») человек также находится в стоянке зухд. Но здесь речь идет о необходимости равнодушия к недозволенным благам – хараму:

*Гамәл кыйлып төндин-төңә, чыкмагунчә бәһ бундин.
Рийазәтнең бутасында сыз гаурәтин, и Кол Шариф,
Кәнжә гыйшыкы кәрәк ирсә, алтун-көмүш чыка кандин²*

(«Кол Шариф, вычеркни харам в пояске аскетизма, если / От ночи до ночи ты будешь совершать дела, не переставая самосовершенствоваться. / Если тебе нужны сокровища Бога, то откуда им взяться?»).

Идея мунаджата ясна: если хочешь приблизиться к божественным сокровищам, стань аскетом, откажись от вещей, еды, питья. Чтобы пройти стоянку зухд, суфий должен перебороть харам,

¹ Кул Шариф и его время / сост и науч. ред.: М. Ахметзянов, А. Хасанов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – С. 26.

² Там же. – С. 28.

стремление к мирским благам. Для этого поэт призывает себя держать пост и печалиться: «если мужчина не наполнит глаза слезами, когда совершает сахар, тогда нельзя рассчитывать на милость Аллаха, врата рая будут закрытыми» («Ир сэхардә кубубән, тулдырмайен күздә йаши, / Өмид тутмак мөхаль ирер, капугъ баглигъ камугъ йандин»). Молитвы будут услышаны, если человек держит пост; усердие позволит увидеть божественное сияние.

В последней строфе стихотворения включается мотив реинкарнации: «Барчани куйныга (алып), ашна кыйлган дөнъядыр» («Этот мир, взяв всех под свое крыло, сделал частичкой своей»).

Так стихотворение рассказывает о необходимости бороться со страстями (нәфес) и молиться. Находящийся в стоянке зухд человек как бы разговаривает сам с собой, таким образом освобождаясь от стремления к мирским благам и очищая свою душу. В мунаджате основные мысли выражаются напрямую, они адресованы и себе, и читателю или слушателю.

В наследии Кул Шарифа, как и практически всех поэтов-суфиев, есть стихотворения, определяющие, на каком этапе мистического Пути находится автор, поэт. Таким образом, четвертый мотив-формула – описание состояния самого влюбленного «Я». По законам суфизма, мусульманин, вступивший на мистический Путь, должен пройти четыре этапа: шарига (усвоение религиозных законов ислама), тарика (постижение мистического смысла), магрифа (гнозис) и хакика (получение эзотерического, тайного знания). Если шарига регулирует жизнь простых верующих, тарика – середина пути, путь суфия. Хакика рассматривается как конец мистического Пути, достижение хакика считалось делом лишь немногих, так называемых «познавших», «гностиков».

Магрифа – третий этап, когда происходит единение Божественной и человеческой природы, где достижение «внутренней мудрости» или «сверхчувственного знания» наделяло его обладателя властью над другими людьми¹. Магрифа является высшей формой познания, доступной человеку. Достижение «потаенного знания» суфии становились учителями для адептов.

¹ Кныш А.Д. Мусульманский мистицизм: краткая история / пер. с англ. М.Г. Романова. – СПб.: Изд-во «ДИЛЯ», 2004. – С. 26.

В стихотворении «Хакыйкать чын гашыйклар юлына...» («В путь истинных влюбленных...») Кул Шариф заявляет о том, что находится в пути магрифа:

*Магърифәткә кол булган,
Гыйшкәтә янып көл булган,
Талибләргә йүл булган
Кол Шәрифә диванә¹*

(«Он раб магрифа, / Он пепел, оставшейся от любви, / Он Путь для своих шакирдов, / Диванэ Кул Шариф»).

Здесь основными показателями достижения данного пути является наличие шакирдов и особое состояние – диванэ, когда достигший совершенства, познавший божественные знания суфий живет в состоянии экстаза. В стихотворении, состоящем из девяти строф-четверостиший, упоминаются девять диванэ-учителей, известных в истории суфизма личностей: Фаридетдин Гаттар (1119–1221); дервиш Бохлул; Мансур Халладж (убит в 922 г.); Шаһ Борыкай – ученик Ш. Табризи (XIII в.); Хисаметдин Челяби – дервиш Руми; Баһаветдин Валид – отец Дж. Руми; Ш. Табризи; Вайсел Карани и сам поэт Кул Шариф. Так описывается цепь-силсила, где Кул Шариф ощущает себя замыкающим, и утверждается, что все предыдущие учителя указывают Путь ему и его ученикам. Через описание характерных особенностей (сыйфат) учителей воссоздается облик человека, достигшего пути магрифа. Это – определение направления пути, пути к Аллаху (Гаттар); сеяние словесных жемчугов – умение довести истины до других людей (Бохлул); достижение высоты космоса – умение узнать сокровенное (Мансур Халладж), оседлание коня Мухаммада – достижение совершенства (Шаһ Борыкай); превращение в бабочку – сгорание в противостоянии мирским благам (Челяби); оживление мертвых и знание сокровенного (Б. Валид); усердие в распространении учения (Ш. Табризи); опьянение магрифа, достижение уровня учителя (Вайсел Карани); повиновение, растворение в любви к Аллаху (Кул Шариф).

Посвящение своим учителям – распространенный жанр в татарской суфийской литературе. В дальнейшем мы встречаем его

¹ Кул Шариф и его время / сост и науч. ред.: М. Ахметзянов, А. Хасанов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – С. 29.

у Маули Колыя («...Рахман изем остаз капугын ачмыш иркән»), Ахмедбика («Вәйс әл-Карани»; «...Жәзбәи хак улмайынча»), Г. Чокрый («...Гауада каз китеб барса») и других поэтов-суфиев.

Таким образом, мы можем констатировать, что в творчестве поэта эпохи Казанского ханства Кул Шарифа были сформированы особенности татарской суфийской поэзии. Именно он закрепляет в национальной литературе четыре основные формулы суфийского учения, которые со временем становятся лейтмотивами, определяющими направление художественного процесса. В творчестве этого поэта присутствуют два стиля: эпически-ясный и – обогащенный символами, изящный способы письма. Схожее явление наблюдается в средневековой персидской литературе, которая эволюционирует от «труднодоступной простоты» (саһл-е мөмтани) к «новому особенному изяществу» (фиганият)¹. Исследователи суфийской поэзии определяют, что в татарской литературе доминировала «простота», «бесцветный» стиль². Многие стихотворения Кул Шарифа, описывающие то или иное состояние суфия, просты и невзрачны, хотя поэту была доступна техника создания изящных, условно-символических стихотворений. По нашему мнению, это объясняется и тем, что поэт ограничился всего лишь четырьмя мотивами из всего богатого разнообразия восточной суфийской поэзии. Средством усложнения текста выступают субъектно-объектные взаимоотношения: лирическое «я» говорит от своего имени, рассказывая о своих чувствах и переживаниях, в то же самое время и от имени всех людей; возникает цепочка («я – народ»). Получается, что субъектом является суфий, вступивший на Путь тарика, иногда он ведет речь от имени других людей. Вместе с тем, в отдельные моменты в стихотворении объектами изображения становятся и индивид, и народ!

В татарской литературе, пережившей разрушение Казанского ханства и последующие трагические события, указанные выше четыре основных мотива вновь заявляют о себе во второй половине XVII века – в творчестве поэта Маули Кулыя. Часть хикметов поэта прочитывается как текст зикра: они музыкальны, обращены

¹ Пригарина Н. И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке // Восточная поэтика. – М., 1983. – С. 104–105.

² Сибгатуллина Ә. Т. Татар әдәбиятында суфичылык (чыганақлар, тематика һәм жанр үзенчәлекләре): филол. фән. д-ры ... дис. – Алабуга, 2000. – Б. 153.

к Аллаху и напоминают зикры Кул Шарифа. Например, 80-й хикмет написан в размере 14/13, здесь каждая строка заканчивается формулой зикра «һу Алла, һу». Размер соответствует содержанию: в тексте говорится о том, что смерть является возможностью обрести состояния «бака».

Некоторые стихотворения, как и у Кул Шарифа, обосновывая необходимость говорить зикр, напоминают читателю и «себе – Мауле Колый» о судном дне. Например, 8-й хикмет гласит:

*Мәула Колый, кыямәтне белгел үзең,
Дуслар ара ядкяр булсын яхшы сүзең.
Кичә-көндөз Хак зикре булсын сүзең,
Тәңнеңдин жән жәда булып китәр булса¹*

(«Мауля Колый, знай о судном дне, / Среди друзей твои напоминания пусть хранятся. / Говори вечером и утром зикр Хак, / Душа должна покинуть когда-нибудь тело»).

Среди стихотворений этого плана есть и описывающие необходимость зикра. В них нет повторяющихся фраз, они напоминают те или иные свойства зикра. Например, в 69-м хикмете («...Гыйшкылык базарында сәүдәсе юк») подчеркивается, что зикр «һу» открывает секрет сокрытого («батыйн»).

В некоторых хикметах суфий обращается к самому себе с вопросами: так ли жил, всегда ли пел зикр и др. Во вступительном стихотворении («...Хәмде кылып Хак адын эйтмәклеккә»), где религиозно-философские подробности (бытие – большая книга, которую предстоит человеку познать; жизнь одна; после смерти человек оживает, чтобы держать ответ перед Богом), обращение к тем же образам напоминают стихи Кул Шарифа, лирический субъект Маули Колый полон сомнений, каждая строфа заканчивается вопросом: «Терек икән хак юлыны табкым микән?» («Если живой, нашел ли я истинный путь?»); «Тереклектә хак зикрендә торгым микән?» («Когда жил, всегда ли исполнял зикр Хак?»²) и др. Описывается состояние преодоления сомнений с помощью зикра Хак.

От стихотворения к стихотворению поэт меняет ритмику зикра. Если предыдущий хикмет был написан размером 7/8, то следующий 35-й – 7/7, вследствие чего ускоряется темп пения. Здесь «я»

¹ Мәула Колый. Хикмәтләр / төз. М. Гайнетдин. – Казан: Иман, 2000. – Б. 22.

² Там же. – С. 12.

обращается к Всевышнему «мой Султан», в стихотворении говорится о том, что все на земле: и вода, и цветы, и деревья и птицы ... – все подчиняются Единственному и повторяют зикр.

Однако не только поэтически, но и в содержательном плане поэт вносит новшества в формулу зикра. Например, 34-й хикмет («...Бостан кылдың галәмне»), в каждой строфе которого рефреном выделяется зикр «Һу Алла һу», состоит из двух частей: в первой описываются достоинства Всевышнего. И вдруг появляется неожиданный взгляд на картину Пути:

*Бостан кылдың галәмне,
Кодрәтең бар, Һу Алла, һу.
Солтан кылдың адәмне,
Рәхмәтең бар, Һу Алла, һу¹*

(«Создал мир, словно цветник, / У Тебя есть сила, Һу Алла, һу. / Человека сделал султаном, / Ты милосерден, Һу Алла, һу»).

Поэт заявляет, что Аллах создал Вселенную и сделал человека султаном в ней – тем самым предоставляя право выбора самому человеку. Так в суфийской поэзии параллельно к вере в Аллаха появляется вера в человека – разумного, справедливого, знающего, способного установить порядок.

Хотя вторая часть стихотворения звучит традиционно, и в ней приводится молитва – просьбы лирического субъекта: о прощении и милости; помощи при переходе в мир иной; «не дать унижаться»; «показать путь»; «дать возможность попасть в рай»; простить грехи, текст звучит не только как прославление Аллаха, но и как прославление человека.

37-й хикмет развивает этот мотив:

*Унсигез мең галәмне
Айнә (көзге) кылган Сөбхансән...
...Йылдин-йыла төзәнеп,
Төрлүк нәбат үзәнеп,
Жир йөзени бизәтеп
Бостан кылган углан сән*

(«О Аллах, тобой созданы / восемнадцать тысяч вселенных, как зеркал... / Из года в год все лучше / все краше сделавший жизнь / Землю превративший в цветущий сад / Человеческий сын»).

¹ Мәүлә Колый. Хикмәтләр / төз. М. Гайнетдин. – Казан: Иман, 2000. – Б. 56.

58-й хикмет гласит, мать носит ребенка 9 месяцев, затем он рождается, как султан этого мира: «Бу дөньяга туа килдең, солтан булып»¹.

Эти слова также выходят за рамки традиционной татарской суфийской литературы, – мы можем лишь предположить, что в то время была жизненная необходимость в звучании слов, способных пробудить в людях веру в себя. И поэт Мауля Колый сумел их найти!

Многие хикметы Маули Колыя посвящены зухд (24-й, 25-й, 30-й, 32-й хикметы и мн. др.). Как и Кул Шариф, поэт призывает отказаться от мирских благ. В 81-м хикмете «Адәм кылып туфракдин яратты Хак» («Человека Бог сотворил из глины, знай...») философская концепция сотворения человека становится аргументом в утверждении необходимости аскетизма: Бог сотворил человека из четырех элементов: глины, огня, воды и ветра, говорит поэт, и после смерти они распадутся. Страсть человеческая станет глиной, душа и разум станут бессмертными. Поэтому бессмысленно повиноваться плотским страстям, необходимо совершенствовать душу и ум. Мирские блага приводят к оскудению разума и душевности. Как поведет себя человек при жизни, такая судьба ожидает его душу и разум после смерти:

*Ни эш кыйлсаң, гакыл илә бу жан күрер,
Терекендә хәйр-ихсан кыйла күргел²*

(«Что бы ты ни совершил, за них ответят разум и душа, / Когда еще жив, сделай добрые дела»).

28-й хикмет, «Йаратканның рәхмәте чук...» («Благодарность любящего огромна...») продолжает эту тему. По словам поэта, Любящий разделяет человеческую жизнь на два этапа: весну (молодость) и зиму (старость). Если человек в молодости сдерживает себя от мирских благ, молится, то в раю получит божественные дары. В последней строфе, обращаясь к себе, лирическое «я» заявляет, что молодость пройдет, наступит время старения:

*Йимәк, эчмәк хәзер кыйлса йаз көнендә,
Ул кеше тук, үзгәләр ач бу көн монда,*

¹ Мауля Колый. Хикмәтләр / төз. М. Гайнетдин. – Казан: Иман, 2000. – Б. 89.

² Татар поэзиясе антологиясе. 1 нче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1992. – Б. 186.

*Руза, намаз кыйлган булса йигетеңдә,
Оҗмах эчрә нигъмәт булыр кодрәт берлә.
Мәүлә Колый, йаз кебек йәшлек китәр,
Кышка охшаш карилык сәңа йитәр¹*

(«Если в молодости будут есть и пить, / Один будет сыт, другие – голодать, / Тот, кто будет держать пост, молиться в молодости, / В раю получит яства. / Мауля Колый, молодость уйдет, как весна, / Точно зима, достигнет тебя старость»).

Та же мысль прослеживается в стихотворении «Нәфсе йулдаш булды безгә...» («Страсть стала нашим спутником...»). Поэт напоминает, что продвижение по Пути происходит в постоянной борьбе с нафс (страстью, низшим «я»). Страсть – причина постыдных поступков, грехов, низменных качеств. Необходимо поступать наперекор мирским желаниям. Как и Кул Шариф, поэт говорит как от своего имени, так и за других. Вместе с тем, у Маули Колыя происходит уточнение обобщенного субъекта – возникает цепочка «я» – суфии, другие вступившие на Путь тарика люди.

Абсолютное большинство хикметов М. Колый посвящены тауба: поэт считает, что тауба (покаяние) способна освободить человека от «огня» грехов:

*Куңлем эчрә корылынмыштыр гөнаһ туе,
Ут кабар дип хәүфлемен, белең моны.
Ул утларны сүндерер ирмеш тәүбә суы,
Андин үзгә һәргиз дәва юктыр анда²*

(«В моей душе полно грехов / Беспокоюсь, что они разожгут огонь. / Эти огни можно затушить лишь водой тауба, Кроме нее, нет другой возможности»).

В некоторых хикметах поэт призывает всех раскаяться: «Адәм углы бизәнер, дөнъяны бакый санап...» («Посчитав мир вечным, сын человеческий приукрасится...») и др., в других обращается к себе, призывая к тауба:

*Мәүлә Колый, тәүбә кыл, хикмәт әйтмә, хәлең бел.
Кол Гобәйди хикмәтен җәндиң гәзиз тотарым³*

(«Мавля Колый, раскаивайся, не говори хикмет, знай себя. / Хикмет Кул Губайди дороже души буду ценить»).

¹ Мәүлә Колый. Хикмәтләр / төз. М. Гайнетдин. – Казан: Иман, 2000. – Б. 47.

² Там же. – С. 13.

³ Там же. – С. 15.

В некоторых текстах содержатся разъяснения, почему человек должен раскаяться (14, 15 и др. хикметы).

Часть хикметов посвящена описанию состояния самого поэта-суфия на Пути любви. Если 4-й хикмет намекает, что поэт находится на этапе тарика под контролем своего учителя (остад, мюршид), и описывает учителя как святого человека, который построил суфийский астана (место проживания и моления) в Булгаре, медресе и мектебе, совершил хадж, даже называет место его рождения – «Туган йире Сенбер Казан ирде» и имя – «мелла Мамай», то 75-й хикмет, как и у Кул Шарифа, определяет его место на этапе магрифа. Здесь указывается на особое состояние поэта – диванэ, упоминаются имена практически тех же диванэ-учителей, известных в истории суфизма шейхов: Фаридетдин Гаттар; шейх Борхан; Мансур Халладж; Бархи; Шабан; Госсамеддин; Ш. Табризи; Вайсел-Карани и сам поэт. 88-й хикмет также рассказывает об особом состоянии поэта, находящегося «в саду магрифа».

Таким образом, в творчестве М. Колыя начинается трансформация стиля суфийских произведений в рамках закрепленных ранее формул-направлений. Намечается параллель суфий / совершенный человек (аль-инсан аль-камиль). Как бы сама собой разумеющейся воспринимается мысль о том, что вступивший на путь тарика стремиться стать совершенным человеком и призывает всех совершенствоваться (что является единственной возможностью для совершенствования мира).

В стихотворениях воссоздается собирательный образ суфия, вобравшего те или иные качества аль-инсан аль-камиль. Например, известно, что в персидской поэзии XVIII–XIX вв. совершенный человек – тот, кто стремится к знаниям, чист и свободен от пороков, способен любить, трудиться, щедр¹. То же самое наблюдается и в татарской суфийской поэзии второй половины XVII – первой половины XIX вв. Эта особенность повлияла на субъектно-объектную организацию стихов.

Если в стихотворениях поэтов эпохи Казанского ханства личное «я» рассказывало, прежде всего, о своих состояниях на мистическом Пути, знакомило с процессом «прохождения» тех

¹ *Ворожейкина З.Н.* Исфаханская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время: XII – нач. XIII в. – М., 1984. – С. 57.

или иных стоянок, то у Мауля Колый имеются стихотворения, где рассказывается о том или ином состоянии, или примете суфия вообще, который воспринимается и как модель совершенного человека, только последнее четверостишие обращено к самому поэту, где «я» призывает себя придерживаться тех же правил, что и истинный суфий. Например, в стихотворении «Йумартлык бу күнелне рушан кыйлыр» («Щедрость сделает душу прекрасной») основной идеей является мысль о том, что истинный суфий и человек должны быть щедрыми. В каждой строфе используется антитеза щедрость-жадность, и приводится аргумент в пользу щедрости. По мнению поэта, щедрый попадет в рай, а жадный – в ад и т.п. Последняя строфа обращена к самому поэту:

*Мәүлә Колый, йумарт булгыл, уни-адәм хушнуд булыр,
Дөһиядин үтеб барсаң, Хак-изем рәхмәт кыйлыр¹*

(«Мауля Колый, будь щедрым, люди будут благодарны, / Если перейдешь в мир иной, Аллах отблагодарит»).

По такому же образу написано «Гыйлемлек как рахәтдер пөр нур торыр...» («Знание истинное сокровище, наполненное светом...»). У поэта есть стихотворения о сострадании («Хак бирмәсен һичбер кемгә гариблекне» («Не дай Бог никому сиротства»), о взаимопомощи («Карендәш мэхәббәте бал-шәкәрдин...» («Любовь брата как мед-сахар...»), о терпении («Морадына тиз йиткүси сабыр кеше» («Терпеливый быстро достигнет своей цели») и др. Рассказывая о тех или иных людских качествах в стихотворении за стихотворением, поэт формирует у читателя образ суфия, представляющего совершенного человека. Таких произведений немало и у других поэтов-суфиев.

Кроме того, Мавля Кулый привносит в татарскую суфийскую поэзию основные лейтмотивы общетюркской литературы, представленные в Орхоно-Енисейских надписях: единения (*бердәмлек*), почитания родителей, семьи, рода (*гаилә-нәсел кыйммәте*), святость родной земли (*туган җир кадере*).

Несколько хикметов посвящены утверждению неразрывности связей между детьми и родителями, между человеком и его родом:

¹ Мәүлә Колый. Хикмәтләр / төз. М. Гайнетдин. – Казан: Иман, 2000. – Б. 25.

*Мәула Колый, атаң-анаң белдең микән?
Хушнуд кыйлыб изгү дога алдың микән?
Юкса хушнуд булмай анлар үтте микән?
Кани бу көн? Кулдин китде, нитмәк кирәк?¹*

(«Мауля Колый, почитал ли ты родителей? / Был ли к ним благосклонен и молился ли за них? / Или они ушли без благословения? / Где этот день? Что поделаешь, всё прошло»).

В 16-м хикмете поэт называет родителей – Каабой («Кэгъбә сәна ата-ана, белгел тәмам»). В 23-м подчеркивается, что любовь к ближнему, к родственникам дает человеку духовные силы, помощь в трудную минуту, что люди без рода-племени проживают свою жизнь в горести. Поэма «Береккәннәр сыйфаты» («Признак единения») посвящена идее необходимости взаимопомощи, взаимовыручки в любых жизненных ситуациях.

Общеизвестно, что суфийская литература, описывающая любовь к Всевышнему, имеет возможность двоякого прочтения. Рассказывая о своей любви к Аллаху, суфий обращается к языку символов, с их помощью оттеняя невиданную красоту и доброту Любимой. «Двойственность... поддерживается сознательно, а фактура и оттенки значения слов способны меняться каждое мгновение...»². Например, в стихотворении Маули Колыя «...Йар миңа бүләк измеш акча йаулык» («...Любимая подарила мне белый платок», 93-й хикмет) лирическое «я», находящееся в состоянии тауба, рассказывает о своей Любимой. Поэт применяет традиционные суфийские символы соловей/цветок, авторский символ «белый платок», означающий в стихотворении «чистый удел, участь», душу человека в момент рождения, божественную предопределенность проживания в вере, в то же время прочитываемый и как чисто эстетический символ – подарок девушки. Хотя именно обращение к Аллаху составляет основное содержание стихотворения, появляются новые связи между мирскими и сакральными идеями. Лирическое «я» просит прощения и надеется, что после смерти Любимая не оставит его. «Сближенность реальной вакхической

¹ Мәула Колый. Хикмәтләр / төз. М. Гайнетдин. – Казан: Иман, 2000. – Б. 20.

² Шиммель А. Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н.И. Пригаринной, А.С. Раппопорт. – М.: Алетейа, Энигма, 2000. – С. 226.

поэзии с мистической символикой создавала в восприятии слушателей второй план, преумножая художественную информативность поэтического текста»¹.

Стихотворение «Газель» поэта также написано как обращение к «Любимой», Аллаху; лирическое «я» находится в состоянии тоски и просит понимания, сочувствия, хочет стать рабом. Раскаиваясь в том, что не удалось жить по божественным предназначениям («Хезмәтәндә тормадың сән йар дигәнчә»), человек все же надеется на милость Бога. Те же обращения, те же слова-образы использованы и в стихотворении «...Йар дигәнчә йөрмәдем».

Безусловно, творчество М. Колыя стало знаковым явлением для татарской поэзии. Оно «разбудило» соплеменников, поэт нашел верные слова, столь необходимые татарам для формирования веры в себя, в свои силы, укрепления духа. Он объявляет человека – султаном земли, созданным Аллахом для превращения «этого сада» – в цветник. Для этого, по мысли поэта, надо много учиться и познавать, быть терпимым и добропорядочным, помогать ближним, несмотря ни на какие ситуации в прошлом. Видимо, поэт нашел единственно верный путь для сохранения единства своего народа: объединение вокруг общей цели – обустроить жизнь «султана земного бытия» по религиозным законам.

В дальнейшем татарскую суфийскую поэзию структурируют вокруг себя те же 4 лейтмотива. Проблема аскетизма, например, остается главной в суфийской литературе XVIII – начала XIX в. У Абелманиха Каргалый (1782–1833) есть мунаджат, напоминающий по смыслу и использованным приемам мунаджат Кул Шарифа. В нем человек так же находится в состоянии зухд. Как и Кул Шариф, Каргалый пишет:

*Жиһанның җәһ-малы нәфсә гаять тә хәсәндер бу,
Вәли мәгънаннә җәдһәннәм суйгә каид рәсәндер бу²*

(«Богатство и слава мира хороши для удовлетворения страстей, / Но они тащат нас в ад»).

¹ История персидской литературы XIX–XX вв. – М.: Вост. лит.-ра РАН, 1999. – С. 76.

² Татар поэзиясе антологиясе. 1 нче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1992. – Б. 260.

Поэт заявляет, что «богатство-слава мира» – это обман, и, обращаясь к самому себе, восклицает, что нельзя ждать добра от них, «за одну радость мир одаривает человека тысячами бед».

В стихотворении Ш. Заки «Эстәсәм галәмдә сән дик Йар булгай-булмагай» («Если и поискать, найдется или нет во вселенной Любимая, как ты») использованные Маули Колыем парные символы базар/сәүдә, означающие бытие/жизнь, воспринимаются уже как следование традиции. Игра символики в его любовных стихотворениях служит для воссоздания философской картины мира. Само произведение отличается на фоне татарской суфийской литературы: в нем допускается иллюзорность бытия вообще.

Со временем ключевое слово-образ «гафил булма» – не будь нерадивым, равнодушным (использован и Кул Шарифом, и М. Колыем) – становится центральным в стихотворениях, призывающих читателей вступить на мистический Путь, на первую стоянку – тауба. Например, у Ахмедбика (вторая пол. XVIII – нач. XIX в.) стихотворение начинается с такого обращения:

*«Әй гафил, уйан, рихләт назяһы, онытма!
Йул – куркудыр, куркусы чук раһы онытма!»¹*

(«Эй, нерадивый, проснись, наступит время ухода, не забывай! / Путь – страх, не забывай о страхе в пути!»).

Напоминая читателю или слушателю о смерти, лирическое «я» призывает его «не опираться на мирские богатства»; «не забывать Бога»; «не зазнаваться, увлекаясь деньгами»; «не забывать о пути к Богу». Эти призывы, как и в написанных ранее текстах, составляют элементы тауба.

То же самое мы видим в стихотворении Габделманнана Муслим углы (вторая пол. XVIII в.) «...Габделмәннан Мөслим углының моңы» («Грусть Абдельманнана Муслим углы»). В стихотворении поэта «...Бу дөһяның чук жәфасы...» («...Очень много страданий в мире») в последней строке так и заявляется:

*Бозык эшне куйасы, изге эшне беләсе, –
Бозык эшдин тәүбә кыйлдым, хак йулында буласы...²*

¹ Татар поэзиясе антологиясе. 1 нче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1992. – Б. 222.

² Там же. – С. 210.

(«Нужно оставить порочные дела, (надо) совершать благочестивые дела, – / Я зарекаюсь от порочных дел, (надо) встать на путь истинный»).

В стихотворении «...Тэндэ жаным» («...Душа в теле») А. Каргалый так же описывает состояние тауба. Но в произведении появляется новый прием: лирическое «я» отстранено от самого поэта, поэт говорит от имени того, кто прожил свою жизнь в неведении:

*Кыйлалмадым зикре талауэт марде хафизлар белән,
Хак катында мөгътәбәр – Коръән икәндер, белмәдем¹*

(«Я не говорил зикр вместе со знающими Коран, / Самое уважаемое для Аллаха – Коран, я не знал»).

Написанное как текст тауба, стихотворение называет несколько законов бытия: «душа в теле – гость»; «жизнь нужно строить по божественным канонам»; «по ночам необходимо молиться»; «человек должен оказать милость, проявлять милосердие».

Тот же прием использован и в стихотворении Гибатуллы Салихова (1794–1867) «Тээссеф» («Сожаление»). В стихотворении «...Әбелмәнихнең «Тэндэ жаным» шигыренә» («...К стихотворению Абелманиха «Душа в теле») лирическое «я» в состоянии тауба вспоминает свою жизнь и раскаивается: не знал, что душа в теле гость; жизнь прошла; строил свою жизнь на незнании; беспечный, не смог ночью открыть глаза и встать («гафлэтән күземне ачмадым, төнлә торып»² – наиболее распространенный, повторяющийся в суфийской поэзии мотив); истратил свою жизнь на мирские забавы и др. Редиф «белмәдем» / «не знал» обеспечивает интертекстуальное созвучие со стихотворением Каргалый.

Призыв к покаянию звучит в стихотворении «...Най, нә оерсән» («...Ах, почему ты спишь?») Ш. Заки (1825–1865). Обращаясь к своей душе, поэт использует те же слова, что и Кул Шариф: «нә оерсән» («почему спишь»), «эчмә гафлэт ширбәтен» (не пей вино равнодушия»), «нәфсе ... һәлакәң – ошбу дошманыңдадыр» («страсть – враг, который приводит к гибели»). Лирическое «я»

¹ Татар поэзиясе антологиясе. 1 нче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1992. – Б. 260.

² Гибатулла Салихов // Татар әдәбиятыннан хрестоматия: 9 сыйныф укучылары өчен / төз.: Х.Й. Миннегулов, Ш.А. Садретдинов. – Казан: Мәгариф, 2000. – Б. 168.

в стихотворениях «...Бу сүзе кәгазә йазмак кирәкдер» («Эти слова необходимо написать на бумаге»), «...Гафлэт уйкусыннан уйангым килер» («Хочу проснуться от сна беспечности») и др. также находится в состоянии тауба.

Ш. Заки восстанавливает традицию зикра на качественно новом уровне, заявляя, что воссоединение с Богом начинается с зикра «һу» («...Тынмайын гизмәкне агын судан үгрәнмәк кирәк») («Движению без остановки надо учиться у текущей воды»). Многие поэты-суфии, как и Кул Шариф и М. Колый («...Мәгърифәт бостаныны күздин күрсәм» («Если увижу сад магрифа своими глазами», хикмет 88), констатируют, что вступили на путь магрифа: Г. Чокрый («Мәгърифәт йулы» («Путь магрифа»)) и др.

Татарская суфийская поэзия XVII – первой половины XIX в. отражает различные стадии прохождения Пути мистиком – зикр, тауба и зухд, а также магрифа. Многие стихотворения состоят из двух частей: описания картины мира, отдельных сторон бытия и – названия, часто в форме обращения суфия к самому себе. Первая часть иногда тоже формируется как диалог: или с Аллахом, или с читателем. Изящный стиль сохраняется только в любовной лирике.

Поэты, видимо, воспринимали творчество поэтов-суфиев периода Казанского ханства как некую философско-эстетическую норму, именно этим мы склонны объяснять повторяемость слов образов.

Со второй половины XIX в., под влиянием движения просветительства у татар, интерес к суфийской поэзии постепенно уменьшается. Формирование светской литературы и установление в художественной культуре татар светской картины мира приводит к угасанию данной традиции. Хотя даже в начале XX века в творчестве отдельных поэтов и писателей наблюдается диалог с суфийской литературой прошлых эпох.

Например, в стихотворении Дәрдменда «Ятам кайчаклары монлап...» («В тоске лежу порой») слышится ритм зикра. Узнаваемые образы тишины и неких звуков (өннәр) указывают на особое состояние, позволяющее войти в транс, приблизиться к Аллаху. Так пласт суфийских образов и деталей формирует философский подтекст.

Схожее явление наблюдается в романтическом нәсере Ш. Ахмадиева «Шагыйрь моңая» («Поэт грустит», 1913), стилизованном

под суфийские тексты. Различные состояния героя в нем оцениваются через узнаваемые суфийские символы: когда звучат первая и вторая мелодии, поэт представляет бескрайнее «море», «лодку» без руля и крыльев, которая плывет безостановочно в никуда и ниоткуда, «потерявшиеся облака». Третья мелодия меняет картину: появляются «солнце» (смысл жизни), «берега» (цель в жизни), у лодки – крылья и руль (желание и вера), даже соловей, вечно поющий о любви к Аллаху. Любовь приводит в гармонию хаос бытия, является смыслом жизни, и такая идея на фоне узнаваемых символов предоставляет возможность двоякого прочтения. В данном случае музыка, как и зикр, становится катализатором момента познания истины.

В модернистском нэсере М. Гафури «Ощущения (При лунном сиянии летней ночи)» («Тээссорат (Жэй көненен төнге ай яктысында)», 1913) любовь также предстает как источник всеобщей гармонии. Она – проявление веры. Любовь придает смысл земной жизни, поющий о любви соловей позволяет осознать эту особенность мироздания. В произведении описываются минуты стремления всего живого к познанию смысла жизни: речь идет не только о человеке, но и о природе вообще. Хаотичность картины мира является результатом осознания невозможности познать его. Гафури считает любовь способом приближения к истине, «ощущением истинь». К открытию каких истин приводит любовь? Во-первых, в произведении утверждается, что, кроме земной жизни, есть что-то высшее, непознанное – небытие. Во-вторых, описания природы свидетельствуют о том, что земная жизнь прекрасна. В-третьих, изначально земля была святой и не знала ни горестей, ни преступлений. В-четвертых, всё живое – единый, цельный организм. И, в-пятых, всем должна управлять любовь: главный закон бытия состоит в том, что все в мире – и люди, и природа – должны жить в любви и согласии.

В татарской литературе начала XX века подобные романтические произведения занимают целый пласт. Авторы представляют любовь как силу, способную привести бытие к гармонии, воплощают концепцию любви в образах природы, которые представлены традиционными суфийскими символами. Соловей – роза, море – берега, ветер – волны, море – искатель жемчуга, заблудившиеся облака – ветер, солнце – цветы и многие другие парные или

одиочные символы предполагают возможность различных интерпретаций. Такие произведения в подтексте прочитываются как духовные, религиозные, отражающие мистический опыт субъекта. В результате в романтической литературе любовь понимается как сфера духовной жизни, в которой смешались человеческое и божественное.

Ослабевание веры в суфийской системе символов называется «руины» («хэрабэ»). В начале XX века и в романтических, и в модернистских произведениях данный образ часто используется в сильной позиции. Таков, например, нэсер Ф. Амирхана «Среди развалин...» («Хэрабэлэр арасында...», 1913). В нем герой посещает развалины, в которые превратилась усадьба, бывшая символом молодости, красоты и богатства, и его представления меняются: космос превращается в хаос, жизнь – в понимание неизбежности смерти. Одна половинка души, живущая надеждами, «встречается» с другой, осознавшей конечность бытия. В этот момент происходит прозрение – постижение истины. Духовные коллизии, которые переживает отдельная личность, понимающая бессмысленность жизни, мимолетность красоты, молодости, любви и счастья, не находящая реального выхода из трагического существования, имеют экзистенциальную основу.

Амирхан не проясняет для читателя причин подобных метаморфоз, произошедших за столь короткое время с домом и семьей Сулеймана. Знаковое имя старика (Сулейман, прозванный мудрым и справедливым, сын пророка Давыда, был избран пророком Аллаха, ему была дана мистическая власть над всеми существами) еще раз подчеркивает его невиновность во всем происходящем и констатирует ограниченность земной жизни для всех без исключения. Нэсер обобщает экзистенциальный взгляд Амирхана на законы бытия. Автор констатирует, что в мире царит смерть, он полон тьмы и страданий. Все разговоры и обещания прекрасного будущего – 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 был бы осуществленным. Но эта истина важна тем, что кладет конец иллюзиям и учит смотреть на мир открытыми глазами. Появляется выбор: или честно глядеть в лицо

истине, как она есть на самом деле, или продолжать предаваться мечтам о жизни, какой она должна была бы быть, чтобы иметь смысл. Как и экзистенциалисты, Ф. Амирхан выбрал первый путь.

Еще одно знаковое произведение – «Жэй үтте...» («Лето прошло...») Дэрдменда, несущее ту же смысловую нагрузку в поэзии, написано с использованием суфийских парных символов – цветка и соловья. Прежде всего, стихотворение воспринимается как монолог стареющего человека, потерявшего земную любовь:

*Жэй үтте...
Кар-яңгырлы көз урнашты,
Күк тугайның баурына боз урнашты.
Гөл китте,
Сабагында кинә калды.
Былбыл! Сиңа бер бөртек
Инә калды¹*

(«Минуло лето... / Холодная со снегом и дождями / Воцарилась осень. / Застыл со льдом в утробе сизый лес. / Засох цветок, / Осталась в стебле горечь. / Лишь острие его тебе осталось, / Соловей!»²).

В таком прочтении парный символ соловей-цветок понимается как поэт и его возлюбленная. Причиной грусти лирического героя-поэта является потеря любви, осознание того, что от прекрасного чувства остались горечь (на татарском языке лексема «кинә» имеет и значение обиды) и острие, шип, напоминающий о прошедшем; присутствует здесь и мотив утерянной молодости («воцарилась осень»).

Однако читатель начала XX века, хорошо знакомый с суфийской литературой, воспринимал классические парные символы также и в значении Бога и посветившего себя Ему человека. Образ соловья, поющего о потере Бога, потере веры, прочитывается в контексте исторического времени и потому пронизан трагизмом.

Тауба, узнаваемые суфийские символы превращают стихотворение «Бүзләрем мана алмадым» («Не окропил я саван», 1908) в суфийский текст. Лирический герой раскаивается, жалеет о том, что посвятил свою жизнь любви; хотел найти родник надежды;

¹ *Дэрдмәнд*. Исә жилләр: Шигырьләр, истәлек-парчалар, вак хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 93.

² Перевод В. Думаевой-Валеевой.

стать известным... Но его истинная любовь адресована нации, он хотел найти живительный родник для сохранения своего этноса. Традиционные суфийские символы (*нан, омид, кыз, тау, чиишмәи абелхәят*) указывают на силу любви к своему народу. Таким образом поэт утверждает святость служения нации.

Нәсер «Бер гөл бакчасында» («В цветущем саду», 1915) М. Ханәфи написан как философский трактат, интерпретирующий философию экзистенциализма. Произведение состоит из пяти разделов, каждый из которых представляет одно из состояний человека. Суфийские символы: бытие, жизнь – «сад», иллюзии земной жизни – «цветы», объясняющиеся в любви к Богу «соловьи», использованные в сильных позициях и традиционно сопровождающие каждый раздел, указывают на то, что тема размышлений автора – секреты бытия. В первом разделе в сад спускаются старик со старухой: «*У них глаза потухли, на лице нет света*». Морщинистые, уставшие от непосильного физического труда, они рассказывают о своем состоянии: как вырастили восьмерых детей и как страдают в старости. Проклиная сад, иллюзорность бытия, воспринимаемая песню соловья как издевательство над ними, они символизируют порог смерти, когда перед человеком раскрывается истина о том, что человеческая жизнь – эта нужда и забота, страдания и горе, что бытие – обман, что в жизни, заканчивающейся смертью, нет красоты.

Второй раздел посвящен описанию встречи двух влюбленных: юноши, в глазах которого «играет пламя радости», и девушки. Казалось бы, в молодости любовь является той силой, которая способна дать человеку ощущение счастья. Однако заплаканная девушка сообщает возлюбленному, что судьба их разлучает: из-за неуплаты долгов отца ее насильно выдают замуж за старика.

Третий раздел продолжает эту историю: на следующий день, не найдя возлюбленную в саду, молодой человек впал в отчаяние, сломался, «*упал на колени*». Автор словно напоминает, что миг осознания истины жизни превращает человека в безумного и слабого старика. Встретившись в саду с другим юношей, который пытается его утешить, потерявший возлюбленную проклинает жизнь, называет ее «*черной темницей*», «*кровотийцей-палачом*», «*обманщицей*»¹.

¹ Ханәфи М. Бер гөл бакчасында // Аң. – 1915. – № 6. – Б. 113.

Героиня четвертого раздела – «девушка с длинными черными волосами», которая стоит перед белобородым стариком, – может быть воспринята и как героиня предыдущей истории. Однако прямого указания на это нет. Девушка рассказывает о смерти своего возлюбленного («его убила жизнь»), и хочет узнать у святого старца, почему в жизни так случается. В ответ старик говорит о том, что единственная действительность – «неизвестность далеко в небе», нет ни любви, ни возлюбленного, ни жизни, ни земли: «все это иллюзия»¹. Пятый раздел еще раз повторяет эту философию, констатируя, что жизнь – обман, состоящий из человеческих страданий, горя и смерти. Завершая произведение песнями соловья – «Песней бытия», в которой также повторяется данная философия, автор напоминает, что осознание истины не облегчает жизнь человека, а, наоборот, превращает ее в трагедию.

Общеизвестно, что основной лейтмотив татарской литературы начала XX века – стремление к национальному возрождению, национальному развитию – наложил свой отпечаток и на ее художественные особенности. Внутренний мир героев, действующих на переломе исторических эпох, хаотичен, лишен устойчивости. Они переживают чувство духовного тупика, находятся в состоянии пограничной ситуации, которая колеблется между стремлением к свободе духа и тревогой, страхом, отчаянием, одиночеством.

В то же самое время философская направленность татарской литературы обеспечивалась рефлексивным характером художественных произведений: воссозданием процесса размышлений, дискретностью, лиричностью повествования. Активизировались лиро-эпические жанры: нэсер, поэма, лирический рассказ. Общая интернациональная тенденция модернизма к смешению поэзии и прозы, к смешению жанров привела к появлению своеобразного жанра лирической прозы – нэсера – который позволял совмещать философичность с глубинными авторскими переживаниями, предлагая вслушаться в подтекстовую музыку.

Еще одна особенность подобных произведений – возможность двоякого прочтения – скорее всего, является результатом стилизации суфийских образов и мотивов, предполагающей полемическую

¹ Хэнәфи М. Бер гөл бакчасында // Аң. – 1915. – № 6. – Б. 115.

интерпретацию. Как и в восточных литературах эпохи средневековья¹, первое содержание было представлено в самом тексте, второе – сокрытое – раскрывалось посредством интерпретации системы символов и метафор. Символы, обеспечивающие присутствие микротекста в тексте, позволяли читателям интерпретировать произведения в рамках и восточной, и европейской философии. По мнению Н.И. Пригариной, в персидской литературе средневековья наблюдался схожий процесс: проникновение суфизма способствовало появлению иной системы разъяснения традиционных символов и образов, в результате некоторые воспринимались и в традиционном, и в новом ключе². Так же происходило и в татарской литературе начала XX века.

К сожалению, после 1917 года татарская литература за короткий промежуток времени пережила масштабное содержательное обновление, направленное на преодоление традиций не только религиозно-суфийской, но и просветительской литературы, в результате которого философия и поэтика национальной литературы стали казаться абсолютно «чужеродными», заимствованными. Но в действительности полностью освободиться от литературных принципов предыдущих эпох было сложно: они долгое время находились в состоянии диффузии. Это состояние позволяло сохранить традиции, не разрывая узы преемственности. На это указывает уже татарская поэзия рубежа XX–XXI вв.

На рубеже 1980–1990-х годов в татарской поэзии еще раз устанавливается диалог с традициями суфийской поэзии (Г. Салим). Эта тенденция, проявляющаяся в форме игры с предыдущими художественными стилями, активизации отдельных приемов, приводит к формированию нового, постклассического типа культуры. Повторяющееся явление одновременно восполняет отсутствие и замещает место другого явления, в результате чего каждый раз становится «другим». Именно с таких позиций мы можем оценивать творчество Габдельнура Салима: в его лирике складывается особая форма стиха, которая, с одной стороны, устанавливает диалог

¹ Пригарина Н.И. Хафиз и влияние суфизма на формирование языка персидской поэзии // Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М., 1989. – С. 96.

² Пригарина Н.И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке // Восточная поэтика. – М., 1983. – С. 96.

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.

Подобные стихотворения и стихотворные циклы (их около 200) были представлены на суд читателя в сборнике «Итагать» («Покорность», 2005). После публикации этого сборника фамилия автора стала звучать в ряду татарских поэтов рубежа XX–XXI веков, оказывающих влияние на литературный процесс и определяющих тенденции его развития.

И. Валиулла указывает, что он – «поэт, который посмел продолжить метафизические традиции татарской поэзии по познанию себя и Всевышнего, продолжить традиции суфизма...»¹. Н.М. Юсупова пишет, что «особенность творчества Габдельнура Салима заключается в обращении к мистическим образам-символам, мотивам, как и в суфийской литературе, в его произведениях символы участвуют в воссоздании состояния, самых сокровенных переживаний лирического героя, вошедшего на Путь истины»². Действительно, в поэзии Г. Салима возрождается образ лирического героя-суфия, или мыслителя, разделяющего основные принципы суфийской философии, раскрывающего свое мировоззрение, мироощущение, свои тревоги и открытия.

Г. Салим возрождает главную особенность субъектной организации татарской суфийской поэзии, которая развивается в рамках 4-х лейтмотивов в форме диалога с Аллахом захида, ступившего на Путь. Однако структурированных вокруг только одного лейтмотива стихотворений немного. Скажем, такие тексты как «Нәфес һәм шәхес» («Нафс и личность»), «Бәгырь рәйханы» («Базилик души»)

¹ *Валиулла И.* Әлмисакны сагыну (Габделнур Сәлим ижатында бүгенге фәлсәфи-метафизик эзләнүләр...) // *Һәр шагыйрь – бер дәрә: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре.* – Казан: Татар. кит. нәшр, 2006. – Б. 140.

² *Юсупова Н.М.* Габделнур Сәлим ижатында суфичылык мотивлары // *Суфизм как социокультурное явление в Российской умме.* – Казань: ИД «Медина», 2007. – С. 137.

на первый план выводят мотив зухда; «Борчылу» («Беспокойство»), «Югалып калганлык» («Потерянность»), «Мөжәһит» («Путник) – тауба; «Бәхиллек» («Прощение»), «Татым» («Ощущение»), «Иң бөөк максат» («Самая высокая цель») – зикр. Однако в целом каждый текст синтезирует все четыре или несколько мотивов. Их музыкальность, созвучность слов, особая ритмика позволяет многие стихотворения рассматривать как зикр.

Традиции суфийской поэзии функционируют в творчестве Г. Салима на разных уровнях художественной системы его произведений. Во многих его стихотворениях лирический герой находится в состоянии тауба с оттенком рида, которое и переводится как «покорность», ассоциируясь с названием сборника. Но это состояние отличается еще и тем, что человек осознает высшую истину и принимает ее, а также высказывает свои сожаления.

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».

Одно из интересных стихотворений – «Дан» («Слава») – воссоздает структуру суфийских произведений, в которых противопоставляется земная суэта и вечность («дан» – в традиционной суфийской поэзии несет информацию о достижении суфием определенного состояния на Пути):

*Шаулап торган шәһәрләрдән узган саен,
Чәйханәнең аулагында сыйланган саен,
Тәм-томнарның татлырагын авыз иткән саен,
Йоткан саен ширбәтләрнең затлырагын,
Күргән саен кешеләрнең мең төрлесен,
Кайдадыр ерак-еракта
Нәни генә туган авылым бар бит, диен
Уйламый калган көнем юк бер генә дә; ...¹*

(«Когда прохожу сквозь шумный город, / В тихих чайханэ отведаю яства, / Пробую сладкие вкусности, / Пью самые благородные вина, / Когда вижу тысячи разных людей, / Ни дня нет, когда я не размышляю, что / Есть у меня маленькая родная деревня, / Оставшаяся далеко-далеко»).

¹ Сәлим Г. Итагать. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 4.

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 сложный тип мировосприятия лирического героя. Здесь использована стилизация (лирический герой, цепочка образов, интонация) как вид итерации, повтора для точного оформления философской идеи.

В цикле стихотворений «Олы юл» («Большая дорога») пять стихотворений объединены вокруг философии смерти. Первое из них – «Иң бөек максат» («Самая высокая цель») – 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 для сожалений 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 «Дэвам» («Продолжение») рассказывается история колыбели, которую когда-то давным-давно сплел их сосед из ивовых прутьев и которая вырастила несколько поколений этого семейства, пока один из потомков рода не сжег ее. Суфийским языком поэт говорит о необходимости сохранения традиций, не уточняя их характер.

Пятое стихотворение под узнаваемым названием «Бал корты» («Пчела») посвящено размышлениям о неизбежности смерти. В суфизме пчела символизирует ту часть людей, которые должны беспрекословно исполнять божественное предначертание (в отличие от другой части людей – т.н. «змей»), которые могут освободиться

от кожи и стать другими). В стихотворении жизнь и смерть для «пчел» определяются как данность, поэтому они должны строго подчиняться божественным законам.

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

В цикле стихотворений «Ике ук атымы» («Расстояние полета двух стрел») первые три стихотворения такого же плана посвящены разным психологическим состояниям: первое рассказывает о беспокойстве, второе – об спокойствии, третье – о напряжении. Четвертое, под таким же названием, как и весь цикл, завершает эти описания. Стихотворение 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: «Камка» («Божья коровка»), «Тузбаш» («Уж»), «Дэрвиш конгыз» («Жук-путешественник»), «Эзерлек» («Готовность»), «Бэгырь – эзер» («Душа готова»), «Денья» («Бытие»), «Мэгънэ өне» («Звук смысла»), «Берэм» («Единственный»), «Зур тэрээ» («Большое окно»), «Яшел кирмән» («Зеленая крепость»), цикл «Татым» («Послевкусие») и мн. др. Узнаваемые суфийские символы использованы в названиях этих стихотворений как смыслообразующие центры. Рассказывая о душевном состоянии человека, находящего в макаме тауба, поэт использует их для углубления смысловых нюансов. Подобные «длинные стихотворения» завораживают интеллектуальной насыщенностью. Каждая строка, каждое слово указывает на несколько вариантов прочтения. В интонации и созвучности слов закодированы скры-

тые значения, которые могут быть правильно поняты в контексте идейно-художественного целого всего произведения. Приведем пример. Стихотворение «Уй-торымтай» («Мысль неугомонная»), состоящее из пяти шестистрочных строф, в целом воспроизводит суфийскую истину о том, что, если человек стремится к небесам, чтобы быть ближе к Всевышнему, он достигнет этой цели. Каждая строка констатирует какой-либо аспект этого общего положения. Повторы отдельных слов или словосочетаний создают особый звуковой, композиционный и стилистический ритм, формирующий содержание стихотворения. Вот первая строфа:

*Жан сайлыкта чын байлыкка юлыкмый.
Олылыкка офык кына тулук, ди
Уй-торымтай торагыннан куба да.
Тик офыккай йөрәккәйгә йомыкый.
Шуңадырмы сыкрый бәгырь – тыйлыкмый,
Уба бара дәм караңгы убага¹*

(«Если душа неглубока – не найдешь истинное богатство. / Величием полон только горизонт, / Говорит мысль неугомонная, вырвавшаяся из своего места. / Но горизонт закрыт для сердечка. / Может, поэтому душа поет – не переставая, / И падает в темную пропасть»).

Попробуем проанализировать построчно. 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 аңлана...» / «Намек горизонта можно понять, когда душа здорова», – 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

¹ Сәлим Г. Итагать. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 73.

трансформируется в следующих строфах. Подобная усложненная конструкция превращает стихотворения Г. Салима в многослойные произведения, в которых каждый читатель может отыскать свои смыслы.

Третий тип стихотворений, в отличие от предыдущих, по внешним признакам мало напоминает суфийскую поэзию. Поэт в них крайне редко обращается к узнаваемым суфийским словам и образам. Художественный эффект создается взаимодействием двух смысловых интенций, наложением друг на друга двух ценностных ориентиров – светско-философского и религиозного. Идея стихотворений, которая зачастую и звучит одинаково, может быть переосмыслена и в религиозном, и в светском плане. Вот небольшое безымянное четверостишие:

*Кыеп кына «мин» дияргэ
Телем бармый:
Кыенсынам
Кыйгач офыклардан...¹*

(«Не смею говорить «Я», / Язык не поворачивается: / Неудобно / Перед горизонтом...»).

Подобная констатация того, что человеческое «я» не является главным в мироздании, не может быть однозначна «привязана» к определенной цивилизационной культуре, поэтому стихотворение прочитывается и в рамках религиозной традиции, и с точки зрения общечеловеческой философии. В следующем стихотворении поэт также заводит разговор о «задумчивости приволья» («иркенлекнең уйчанлыгы»), далее – «о неподобном уме простора» («киңлекнең тиңсез акылы»), которые становятся объектами восхищения лирического героя. Их можно понимать по-разному.

Вместе с тем, в отдельных стихотворениях цикла светское содержание выходит на первый план, а религиозное уходит в подтекст. Так, стихотворение «...Елмайсын жил» («...Пусть улыбается ветер...»), посвященное, на первый взгляд, размышлениям о пользе свободного и освежающего ветра (который прочитывается и как политические перемены, и как свобода мысли, и как воля отдельных личностей, и т.д.), заканчивается словами:

¹ Салим Г. Итагать. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 54.

*Айга иш без, эгәр ил өчен
Жил булалсак икеләнмичә!¹*

(«Мы похожи на луну, если для страны / Сможем стать ветром»).

Луна – религиозный символ, поэтому фраза: *«Когда было неудобно говорить «Луна!» («Ай дияргә жайсыз елларда»)*, – указывает на атеизм советских времен и свидетельствует о существовании второго содержания, подтекста. Игра религиозно-суфийскими символами служит способом создания дополнительных смыслов.

Некоторые стихотворения в лексическом плане специально обогащаются светскими терминами. Например, в стихотворении «Аң алды» («Порог сознания») в сильной позиции используется известный в психоанализе, но мало применяемый в татарском языке термин. Он напрямую не связан с содержанием стихотворения: описывая отдельные образы (скатерть – ее уголки; каравай хлеба – его ломоть; зеркало – трещины; подушка для иголок – иголки; календарь – и его листки), поэт выражает философию целого и его части, констатирует, что все возвращается на круги своя, часть всегда возвращается к целому! Название же стихотворения указывает на то, что эта истина осознается на пороге сознания! Таким образом, преодолевается философская двойственность.

Еще один пример – стихотворение «Сизиф» (1983). Узнаваемый в западной философии образ также напрямую не связан с его содержанием. Лирический герой, обедающий в общественном месте (ресторан, столовая и т.п.), вспоминает свое детство, светло-голубую тарелочку и в ней – семь ягод, которые сестра положила в нее. Человеческая память – неутомимый труженик, пытающийся воскресить и вернуть счастливые мгновения, говорит поэт. Эта идея ассоциируется с бесполезным трудом Сизифа. Два образа, находящихся в бинарной оппозиции: ягоды (лето) и снег (зима), – превращают этот процесс в закон бытия: человеческая память воскрешает былое, а время уносит его обратно.

К этой группе стихотворений можно отнести и ряд других: «Юл кешесе» («Путник»), «Үз кеше» («Свой человек»), «Көбә» («Панцирь»), «Жэтмә» («Сеть»), «Ирешү» («Достижение»), «Чаңгылы» («Лыжник»), «Таяныч» («Опора»), «Яшел чаңгы» («Зеленые

¹ Сәлим Г. Итагать. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 56.

лыжи)), «Таңгы көйләр» («Утренние мелодии»), «Олуглык» («Величие») и мн. др.

Итак, в татарской поэзии рубежа XX–XXI веков появилось имя самобытного поэта Габдельнура Салима, который возвратил в национальную литературу многие традиционные мотивы, приемы, образы-детали, субъектно-объектные отношения, в советскую эпоху изъятые из художественного процесса. Его диалог с традициями суфийской литературы предложил татарской поэзии постсоветского периода новые пути для развития. 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 накладываются отпечаток социокультурные процессы конца XX века, на которые он смотрит глазами суфия. Поэтому даже те произведения, в которых возрождается суфийское содержание, не могут быть однозначно отнесены к суфийской литературе. Мы их оцениваем как образцы постмодернистского письма.

Исходя из идейно-содержательных и эстетических особенностей произведений поэта, мы выделяем в его творчестве три типа произведений. К первому типу относятся стихотворения, воспроизводящие структуру суфийских произведений, но выражающие общечеловеческую философию. В них используется прием стилизации, повтора традиций классической поэзии для точного оформления философской идеи.

В большей части произведений поэта традиции суфийской поэзии становятся способом выражения суфийских идей, но с позиций постмодернистской философии и с использованием постмодернистских приемов поэтики.

К третьему типу стихотворений относятся те, в которых наблюдается наложение друг на друга двух ценностных ориентиров – светско-философского и религиозного.

Все три варианта обладают генеративным потенциалом и в дальнейшем активно используются в татарской поэзии в творчестве других поэтов (Ф. Сафин, Р. Аймет, М. Мирза, Л. Гибадуллина и др.).

5. К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ПОЭЗИИ: ЖАНРОВЫЙ КАНОН И ДЕКАНОНИЗАЦИЯ

Жанром принято называть исторически сложившуюся, устойчивую разновидность художественного произведения. Множество существующих определений указывают на то, что такая разновидность может быть соотнесена с реально существующими в истории национальной литературы или ряда литератур произведениями¹. Зачастую при изучении жанровой истории и динамики в национальных литературах одной из главных проблем становится классификация жанров. Это, прежде всего, касается поэзии, так как жанровая типология по эпическому и драматическому родам национальных литератур народов России второй половины XX – начала XXI веков практически определена. Однако в области поэзии вопрос остается открытым. Например, в татарском литературоведении (и не только татарском) до сих пор не разработана классификация современных жанров поэзии.

Среди ряда причин сложности решения данной научной проблемы необходимо обратить внимание, на наш взгляд, на то, что поэзия в своем историческом развитии переживала большие изменения. Один из ведущих специалистов по жанрологии Н.Д. Тамарченко отмечает, что в такого рода исследованиях «характеристика структуры жанра в данный исторический момент, т.н. в аспекте синхронии, должна сочетаться с освещением его в диахронической перспективе»². Диахронические исследования поэзии указывают, что канонические и неканонические жанры малого объема сильно отличаются друг от друга.

«Канон – система устойчивых норм и правил создания художественных произведений определенного стиля, обусловленного

¹ См., напр.: *Тамарченко Н.Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 263.*

² Там же.

мировоззрением и идеологией эпохи. Художественный канон является образцом и критерием положительной оценки всех произведений, созданных по его правилам. (...) В узкопрофессиональном плане, в качестве «внешнего» выражения, канон может рассматриваться как ограниченный набор определенных приемов создания произведений»¹.

Безусловно, основной признак канона – его идеальность, образцовость; это – то, чему необходимо следовать. Вместе с тем, канон не требует прямого повторения, здесь речь идет, скорее, о воспроизведении с использованием достигнутого. Специалист по арабо-мусульманской литературе средневековья А.Б. Куделин по этому поводу пишет, что «Цепь сменяющих друг друга «лучших» образцов отмечает эволюцию канона»². Но по сравнению с поэзией Нового времени, канонические жанры переживали небольшие изменения. Поэтому можно сделать вывод, что канон – это предписание, требование следовать образцу, выработанному с позиций определенного мировоззрения и менталитета.

Формирование и эволюция средневекового канона в татарской литературе были связаны с принятием ислама нашими предками в эпоху перехода от древности к средневековью.

Главная особенность исламской духовной традиции заключается в целостном восприятии бытия, принципиальной нераздельности в ней религиозного и светского, сакрального и земного, человека и Аллаха. Ислам исходит из существования абсолютной данности вне человека: Аллах есть создатель мира и человека; Он же наделил человека волей и разумом, предоставив возможность постоянного выбора между добром и злом. Кроме того, Аллах дал земному человеку идеал в лице пророка Мухаммеда, халифов, праведников, достижение которого позволит добиться счастья, жить в идеальном обществе (государстве).

В мировоззренческом плане средневековый восточный литературный канон опирается на эти постулаты: в нем сохраняется арабо-мусульманская основа, которая впоследствии развивает-

¹ Пак Н.И. Канон // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 336.

² Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII – XI век). – М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1983. – С. 197.

ся в национальных литературах, обогащается новыми идеями и образами.

На становление тюрко-татарского поэтического канона большое влияние оказал суфизм. «Это религиозно-философское учение, предусматривая усовершенствование моральных качеств человека, подразумевает его борьбу со своим эго путем исправления и воспитания, отказ от собственной плотской сущности и материального мира и воссоединение с Господом. В некоторых суфийских учениях тасаввуф описывается как постоянная борьба с мирским, как освобождение человека от своего эго, неподчинение дьяволу, отречение от чувственных влечений во имя Божественной воли, уход от внешнего к внутреннему, хранение жизненных трудностей в тайне, благородство, нежность и чистота»¹.

Свое учение суфии излагали не только в специальных трактатах, но и в поэтической форме. В великолепной суфийской поэзии – поэзии созерцания и изощренной чувственности, особого символического и метафорического стиля – кроется глубокий мистический смысл. Благодаря суфизму художественная культура мусульманского Востока получила некое двойственное освещение: поэт мог создавать многоплановые символические композиции, где сочетались мотивы любовной лирики и философского трактата, а любое слово получало необычайную многозначность.

В целом, в содержательном плане поэтический канон включал в себя мотивы борьбы созидающего, животворящего и разрушительного, смертоносного начал (Добра и Зла, Света и Тьмы, Правды и Лжи); особую роль поэтического слова и поэта-пророка; идею Любви и Разума как главных движущих сил общественного развития, составивших основное ядро образца. В сочетании с отточенностью художественной формы оно обусловило непреходящее значение поэтических ценностей.

Эстетическая, формальная сторона художественной культуры арабо-мусульманского Востока ассоциируется, главным образом, с классической поэзией. Поэтический канон включал три основных раздела: метрику – «аруз», рифму – «каффийю», поэтические тропы и фигуры – «бади». Подобные жесткие рамки привели

¹ Алиева А.Т. Роль суфизма в распространении исламских ценностей // Из истории и культуры народов Среднего Поволжья. – 2020. – № 10. – Т. 1 – С. 5–14.

к усложнению поэтической техники. Необходимо было превзойти в мастерстве предшественников, разрабатывая традиционные темы и сюжеты, оставаясь при этом в рамках поэтического канона.

По мнению исследователей арабо-мусульманской поэзии, один из жанров поэзии бедуинов «касыда» послужил основой для формирования целой системы жанровых форм поэзии мусульманских стран. Касыды – поэтические произведения большого объема (до 200 бейтов), рифмующиеся по типу «аа ва са да...») и имеющие композицию из пяти частей: лирического вступления; описания чего-либо; путешествия поэта; восхваления и самовосхваления – со временем стали основой будущих лирических жанров (любвиной, панегирической, дидактико-рефлексивной лирики).

Еще одним важным жанром средневековой арабской поэзии являлся панегирик. Также классическими жанрами стали: кытга – стихотворение из 8–12 строк, которое использовалось для восхваления, поношения или плача; рубаи – короткие яркие изречения философского характера; газели – лирические любовные песни.

Суфизм способствовал расширению перечня канонических жанров. Скажем, если в целом одним из самых распространенных жанров, посвященных восхвалению какого-либо события или человека, являлась «мадхия», выделенная в качестве самостоятельного жанра из структуры касыды еще в доисламский период, то в суфийской поэзии активное развитие получили её разновидности: «Тәухид» – восхваление Аллаха; «Нәгыть» – восхваление пророка Мухаммеда; «Сиратен-нәби» – биография пророка; «Мәүлид» – написанные для чтения в день рождения пророка стихотворения о рождении Мухаммеда и т.д.¹

Конкретный жанр был всегда каноном, внутри которого автор проявлял себя только в стиле и поэтической технике. И он состоял не только из определенных формальных, но и содержательных требований и правил. Жесткая традиция следования жанру породила стремление к внутреннему развитию формальной составляющей, при сохранении содержательных законов.

¹ *Сибгатуллина А.Т.* Жанровое многообразие татарской духовной культуры // Вопросы изучения истории национальных литератур. Теория. Методология. Современные аспекты. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – С. 140–157.

В X–XV вв. традиции и каноны арабо-мусульманской поэзии продолжает ирано-таджикская (фарси) поэзия. Арабо-мусульманская традиция здесь наложила на уже имевшуюся ранее особую систему жанров, что привело их расширению. Например, жанр месневи был заимствован и усвоен и арабской литературой. Возникнув на территории Средней Азии и Хорасана, персоязычная поэзия впоследствии активно распространилась в Среднем Поволжье, стала благотворным источником для татарской поэзии, в том числе ее жанрового развития. Созданные на фарси газели Хафиза и рубаи Хайяма, «Гулистан» Саади и «Шахнаме» Фирдоуси, «Вис и Рамин» Гургани и «Маснави» Руми стали поистине образцом для подражания тюркоязычных поэтов.

В татарском литературоведении типология канонических поэтических жанров разработана¹ и, по мнению А.М. Шарипова, функциональные особенности поэтических жанров позволяют выделить несколько групп жанров: 1) полифункциональные жанры – кысса, дастан, наме, произведения с «ящичной композицией»; 2) назидательно-дидактические жанры: насихат, хикмет, масал, муназарэ; 3) жанры с преобладающей панегирической функцией – таухид, мадхия и марсия; 4) жанры, в которых на передний план выступают образно-познавательная и эстетико-художественная функции – это жанры газель, касыда, месневи, рубаи, туюг, кытга, фард².

Кроме того, ученый, основываясь на типологии арабской классической литературы (XI–XII вв.) Б.Я. Шидфар³, выстраивает своеобразную иерархию жанров: «1) жанры высокого ранга – это жанры в основном возвышенного и панегирического характера: таухид, мунаджат, обращенный к Аллаху; касыда-нагт, т.е. касыда, посвященная пророку Мухаммеду; произведения жанров мадхия, марсия и отчасти жанра газель; 2) жанры среднего ранга – это жанры в основном философского содержания, философского осмысления действительности, философского мотивирования основ

¹ Шарипов А.М. Зарождение системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII–XIV вв.). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – 364 с.

² Там же. – С. 312–313.

³ Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). – М.: Наука, 1974. – С. 119.

ислама: жанры кысса, хикмет, насихат, рубай, кытга, фард, муназаре, месневи и др.; 3) жанры низкого ранга – это произведения для простонародья и для осмеяния: масал, наме (в смысле письма), хикайте манзума, сатира, пародия и т.д.»¹, отметив, что деление поэтических жанров на три ранга существовало и в средневековой арабской и персидско-таджикской литературе.

Эта жанровая система существовала в татарской поэзии вплоть до конца XIX века. Поэтические традиции средневековья продолжились и в период формирования светской литературы и глубокой трансформации жанровой системы. Об этом свидетельствует творчество классиков татарской поэзии – поэтов начала XX века Г. Тукая, М. Гафури, Дэрдменда, С. Рамиева, Н. Думави и др., в поэтическом багаже которых имеются замечательные образцы газелей, рубай, кытга, фарда, марсии и других жанров.

Таким образом, в диахронном изучении истории жанра принято разделять жанры художественного творчества на канонические и неканонические. «Важнейший поворотный момент истории литературы – смена жанров канонических, структуры которых восходят к определенным «вечным» образам, и неканонических, т.н. не строящихся как воспроизведение готовых, уже существующих типов художественного целого»². Таким образом, в диахронном изучении истории любого из трех литературных родов мы ориентируемся на две основные классификации жанров, которые могут не совпадать друг с другом.

Считается, что в русской поэзии время смены канонических жанров наступило в конце XVIII века. В татарской поэзии такая трансформация началась в конце XIX века, но жанровая смена произошла только в начале XX века, тогда и возникла необходимость назвать неканонические жанры, дать им имена-названия.

В начале XX века не только татарская литература, но и литературоведение как наука прошла путь так называемого ускоренного развития. Теория национальной литературы сумела найти свой са-

¹ Шарипов А.М. Зарождение системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII–XIV вв.). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – С. 316–317.

² Тмарченко Н.Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 263–264.

мостоятельный путь развития. Как в самой литературе, так и в литературоведении чувствуется рост интереса к жанровому развитию художественного творчества.

Первые учебники по теории литературы были написаны под влиянием теоретико-литературной мысли Востока, но – с обращением к национальной художественной практике. Обусловлено это тем, что теоретико-литературное мышление этого времени живет одним стремлением: оценить сущность и своеобразие современной татарской литературы.

Автор первых учебников Габдрахман Сагди («Мохтасар кавагыйде әдәбия» («Краткие правила литературы», 1911), «Мохтасар кавагыйде әдәбиягә гыйлавлә» («Дополнения к кратким правилам литературы», 1911) в вопросах жанрологии опирается на теорию восточных канонических жанров. В то же время в качестве примеров приводятся произведения татарских поэтов нач. XX века: Г. Тукая, Дәрдменда, С. Рамиева и др.

В рецензиях на них именно это несоответствие дало пищу для критики. Многие рецензенты связывали дальнейшее развитие литературоведения с теоретико-литературными концепциями Западной Европы (Н. Хальфин, Наразый и др.), русских авторов (Г. Ибрагимов). Звучали призывы создать оригинальную национальную теорию литературы (Джагфер). Дискуссия способствовала разработке отдельных направлений литературоведения на страницах периодической печати.

В 1912 г. Г. Сагди выпускает новую книгу – «Әдәбият ысуллары» («Методы литературы»), где центральным является учение о родах и видах литературы. Автор разделяет литературу на два вида: устное творчество и письменное творчество, и на семь «родов» литературы: роман, рассказ, сказка, дастан, басня, кыйсса, драма. Данная классификация объясняется тем, что автор при разделении на «роды» исходит из формы произведения; понятие «словесная литература» у него включает и научную, и публицистическую литературу.

После «Эстетики» Гегеля стало общепринятым делить литературу на три рода: эпический, лирический и драматический. Об этом пишется в книге «Татар әдәбиятының барышы» («Развитие татарской литературы», 1912) Дж. Валиди. Он разделяет литературу на

три рода: «шигъре кыйссас» (эпос), «шигъре гыйнаи» (лирика) и «шигъре тэмсил» (драма)¹. Такой же классификации, ссылаясь на Гегеля, придерживается и Н. Хальфин. Похожие выступления были и у Г. Ибрагимова. После этого в татарской теоретико-литературной мысли окончательно утвердилось мнение о существовании трех родов художественной литературы.

Таким образом, если в первых учебниках Г. Сагди приспособивал турецкую и арабскую литературную теории к татарской литературе (без чего невозможно было формирование собственной национальной науки о литературе), то в последующих трудах он осознает необходимость перехода к новой системе понятий, основанной на западноевропейской и русской теоретической мысли. Для этого было необходимо войти в ареал западноевропейской и русской художественной культуры. Татарская литература была готова к такому скачку: в ней происходит переход к системе жанров, имевших распространение в литературе европейских стран. Однако учебники не смогли справиться с поставленной задачей, так как в основном опирались на опыт восточных поэтик.

Отвечающей требованиям мировой литературно-теоретической мысли начала XX в. и национального литературного процесса стала «Нэзарияте эдэбия» («Теория литературы», 1913) Габделбари Баттала, где автор придерживается взглядов Н. Ливанова, изложенных в книге «Учебный курс теории словесности». Г. Баттал выделяет три рода художественной литературы: эпос, лирику и драму, также семь жанров эпоса: дастан, идиллию, балладу, басню, роман, кыйсса (повесть) и рассказ. Г. Баттал также впервые создает учение о жанрах и жанровых формах драмы. При исследовании нового для татарской литературы рода автор старается максимально информировать читателя. Например, отсутствие трагедии не помешало автору выделить ее особенности: в качестве примера он использовал перевод «Бориса Годунова», сделанный С. Рахманколы.

Точные определения, четкие пояснения и примеры из татарской литературы не только способствовали закреплению новых понятий в сознании читателя, но и раскрывали все аспекты содержания этих понятий. Именно учение Г. Баттала о родах и жанрах помогло та-

¹ Жамал Вәлиди: Эдәби һәм тарихи-документаль жьентык / төз.: Д. Абдуллина, Ж. Миңнуллин. – Казан: Жьен, 2010. – С. 159.

тарской теоретико-литературной мысли привести к единому знаменателю жанровые системы, выработанные в западной и восточной литературе.

Говоря о лирическом роде, Г. Баттал пишет: «Есть такие произведения, где поэт с помощью образной и стихотворной речи передает свои мысли, чувства, желания и объясняет их причину»¹. После чего поясняет: «мысли и чувства человека появляются в результате внешних причин», «но в лирике самое главное не описание картин внешней жизни, а изображение мыслей и чувств, проснувшихся под воздействием этих картин»². Исходя из характера чувств, Г. Баттал выделяет три жанра лирики: «фэхрия» (ода) – где «с помощью приподнятых, торжественных слов передается возникшее в результате большого события в жизни народа или дел великих людей, знаменательных вещей, чувство радости, восторга», «элегия, где доминирует чувство горести, вызванное какими-либо печальными явлениями», и «сатира – выражающая чувства негодования, презрения и ненависти»³.

Вместе с тем, Г. Баттал пытается отделить друг от друга канонические и неканонические жанры⁴.

Написав цикл статей «Татар шагыйрьләре» («Татарские поэты», 1913), Дж. Валиди попытался дать жанровую характеристику существующих в татарской поэзии начала XX века стихотворений. Он разделяет поэтов на три группы: первая следует канонам восточной поэзии и видит ценность литературы в разукрашенной форме; вторая, особо превознося мысль, логику и назидательность, забывает о художественности, а третья, идеализируя творчество, ставит перед искусством задачу быть «возвышенным». По мнению Дж. Валиди, в татарской теоретико-литературной мысли преобладает увлечение концепцией последних. «На нашей поэтической арене, – пишет Дж. Валиди, – ведущие позиции занимают произведения, относящиеся к третьей группе, то есть у нас литература служит определенной идее, если можно так сказать, цели». Характеризуя сторонников третьей группы, автор приводит

¹ Баттал Г. Нэзарияте әдәбия. – Казан: Өмет, 1913. – Б. 79.

² Там же.

³ Там же. – С. 85.

⁴ Там же. – С. 67–69.

цитату из книги Г. Ибрагимова и подчеркивает, что литературу они воспринимают как «всё, что воздействует на наши души и фантазию, что пробуждает чувства и впечатления». С другой стороны, Дж. Валиди указывает на такую ее важную черту, как служение определенным убеждениям, национальной идее¹.

Книга «Әдәбият дәрәсләре» («Уроки литературы», 1916) Г. Ибрагимова фактически завершает период формирования теории татарской литературы². Она была переиздана под названием «Әдәбият кануннары» («Законы литературы», 1919), и дальнейшее развитие теоретических изысканий в татарском литературоведении практически определяется этим исследованием.

Три рода художественной литературы – эпос (ривая), лирика и драма – выделяются и в книге Г. Ибрагимова. Среди жанров эпоса автор указывает басню, балладу, поэму, рассказ, длинный рассказ и роман³; драмы – комедия, драма, трагедия⁴. Жанрами лирики автор называет оду (мәдхия), элегию, сатиру (һөжү). Определения жанров свидетельствуют о том, что Г. Ибрагимов исходит из содержательных характеристик произведений. Приведем примеры: «Произведения, представляющие радостное, задорное, возвышенное состояние души поэта в результате воздействия чего-то высокого, называются мәдхия»⁵; «В литературоведении элегией называют произведения, рассказывающие о горестных, печальных, грустных чувствах поэта»⁶, «произведения, показывающие плохие, некрасивые, смешные вещи в жизни в комическом плане, называют һөжү»⁷.

Как и Г. Баттал, Ибрагимов пытается разделить фольклорные, классические («сахтә классик») и неканонические («яңа заман») жанры.

В советский период исследования в области жанровой типологии поэзии в целом сводятся к адаптации теоретических взглядов

¹ *Валиди Ж.* Татар шагыйрьләре // Вақыт. – 1913. – 24 апрель.

² *Ибрагимов Г.* Әдәбият дәрәсләре // Галимжан Ибраһимов. Әсәрләр. Академик басма: 15 томда. Т. 7: Әдәбият һәм сәнгать турында мәкаләләр, хезмәтләр (1915–1916). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 122–240.

³ Там же. – С. 182.

⁴ Там же. – С. 208.

⁵ Там же. – С. 201.

⁶ Там же.

⁷ Там же. – С. 202.

русских ученых. В своем учебнике «Әдәбият теориясе» («Теория литературы», 1939) Г. джан Сагди повторяет мысли Г. Ибрагимова и активно обращается к системе понятий западноевропейской и русской теоретической мысли. Выделив три литературных рода: эпос, лирику и драму, он сделал попытку определить жанровые названия некоторых отдельно взятых произведений литературы.

Практически до конца XX века жанры поэзии классифицируются исходя из типологии русской лирики. Например, в словаре «Әдәбият белеме сүзлеге» («Словарь литературоведческих терминов», 1990), составленном А.Г. Ахмадуллиним, при разъяснении термина «Жанр» указано, что лирика состоит из 4-х жанров: ода, элегия, газель, песня¹. В другом подразделе под названием «Литературный жанр и жанровые формы» читаем: «определение жанров и жанровых форм лирики остается нерешенной проблемой: ее классифицируют в основном исходя из тематического принципа. Например, интимная лирика, гражданская лирика, философская лирика и т.д. Иногда обращая внимание на формальную сторону, принято выделять такие формы, как стихотворение-монолог, стихотворение-обращение, стихотворение-диалог и т.д.»².

В учебнике «Әдәбият теориясе» («Теория литературы», 2000) Ф. Хатипова целый раздел посвящен жанрам лирики и как таковые выделены: ода, гимн, дифирамб, элегия, эпитафия (мәрсия), эпиграмма, песня, мунаджаты (мөнәжәт). Автор отмечает, что такая классификация, берущая начало «с древних времен, с античной поэзии, эпох Возрождения и классицизма», «в первую очередь, учитывает характер изображенных чувств и переживаний»³.

Кроме вышеназванных, Ф. Хатипов называет некоторые жанры, присущие поэзии Западной Европы: мадригал, послание, эпиталам, эклога; из башкирского фольклора – кобайыр; из восточной лирики – назирэ, кыйтга и т.д.⁴

¹ Әдәбият белеме сүзлеге / төз.-ред. А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 52.

² Там же. – С. 228.

³ Хатипов Ф.М. Әдәбият теориясе: Югары уку йортлары, педагогия училищелары, колледж студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2000. – Б. 199.

⁴ Хатипов Ф.М. Әдәбият теориясе: Югары уку йортлары, педагогия училищелары, колледж студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2000. – Б. 204–205.

Тут же отмечается, что первая типология не совсем подходит для татарской поэзии, так как «не может охватить всю лирику, многие слои остаются вне жанровой типологии, не названными»¹. Поэтому автор считает возможным назвать отдельные жанры татарской поэзии – гражданской лирикой, философской лирикой, интимной (любовной) лирикой, пейзажной лирикой, указывая, что такая типология выполнена по другому принципу. Тем не менее, и здесь на первое место выходит содержательная сторона поэтических произведений.

Безусловно, для использования в образовательной деятельности (общеобразовательные, средне-специальные и высшие учебные заведения) должна была быть найдена жанровая классификация татарской поэзии. Она впервые была представлена в учебном пособии «Татар әдәбияты: Теория. Тарих» («Татарская литература: Теория. История», 2004). В нем в качестве жанров татарской поэзии были указаны: пейзажная лирика, гражданская лирика, политическая лирика, душевная лирика (күңел лирикасы) и философская лирика. И тут же, как названия традиционных жанров упомянуты касыда, мадхия, марсия, газель, кытга и назира². В школьных и вузовских учебниках стал использоваться такой подход.

Наш обзор показывает, что типология лирических жанров в татарском литературоведении не установлена. До сих пор не найдено решение этой научной проблемы. Причина кроется в том, что принятые в русской литературе неканонические жанровые классификации не совпадают с реальной исторической и даже современной ситуацией в татарской поэзии.

Теперь попробуем взглянуть на татарскую поэзию XX века с точки зрения формирования новых неканонических жанров. Еще раз подчеркнем, что в татарской литературе смена канонических и неканонических жанровых систем произошла в результате секуляризации и активного становления просветительской парадигмы. Татарская каноническая поэзия развивалась в рамках религиозной картины мира, единственной оппозицией в ней выступала оппози-

¹ Хатипов Ф.М. Әдәбият теориясе: Югары уку йортлары, педагогия училищелары, колледж студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2000. – Б. 205.

² Татар әдәбияты: Теория. Тарих / Д.Ф. Загидуллина, Ә.М. Закиржанов, Т.Ш. Гыйләжев. – Казан: Мәгариф, 2004. – С. 47–50.

ция «человек – Аллах», развиваемая в разных модификациях «человеческое / божественное; земная жизнь / небесная жизнь; ложь / истина; временность / вечность; убожество / красота; зло / добро и др.»¹. Татарские поэтические канонические жанры были связаны с ней, и ее полная смена светской картиной мира сопровождалась также сменой ориентиров в художественном творчестве: с Востока – на Запад. В результате произошла трансформация во всех трех разделах поэтического канона: в стихосложении – наряду с арузом все активнее начала использоваться силлабика (уже к концу 1920-х гг. в татарской поэзии основной формой стихосложения стала силлабика), это привело к изменениям в той области формы, которая называлась «кафийей», и «бади» – поэтические тропы и фигуры тоже стали «европеизироваться». Ускоренное прохождение этапа смены моделей мира и художественных парадигм не оставляла времени для формирования эстетических и концептуальных основ новых поэтических жанров.

С одной стороны, не так активно, но продолжали применяться поэтические формы касыды, газели, мадхьи и марсии и др. Этому способствовало частичное сохранение гаруза как одной из форм стихосложения. По мнению Х. Курбатова, после формирования неканонических жанров гаруз использовали не только Г. Тукай, Дэрдменд и С. Рамиев, но и поэты Х. Такташ и М. Джалиль. В частности, на множестве примеров он доказывает, что Х. Такташ после 1925 года часто обращается к гарузу, множество его известных стихотворений написано разными метрами гаруза, «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сынов земли» «с начала до конца выдержана (с необходимыми драматургическими отступлениями) в метре рамал-и мусамман-и махзуф»². Проанализировав множество стихотворений, написанных в 1920-е годы гарузом, ученый констатирует, что М. Джалиль окончательно переходит к силлабике только после 1926 года³.

¹ См.: *Загидуллина Д.Ф.* Смена моделей мира в татарской литературе 1906–1908 годов // Уч. записки Казан. гос. ун-та. Гуманитарные науки. – 2005. – Т. 147, кн. 2. – С. 66–72.

² *Курбатов Х.* Ритмика татарского стиха. – Казань, 2005. – С. 61.

³ Там же. – С. 63–70.

Таким образом, переходный для татарской поэзии период затянулся до середины 1920-х годов, обеспечив существование на поэтическом пространстве канонических жанровых форм стиха, изменивших содержание. Поэтому исследователи татарской поэзии начала XX века, 1920–1930-х годов в отношении отдельных произведений используют такие жанровые названия, как газель, рубаи, касыда, кытга.

Что же происходило в первой трети XX века в области заимствования русско-европейских жанров? Несмотря на ориентировку на Запад и стремление татарских поэтов усвоить русско-европейские поэтические жанры, они оставались единичными явлениями. Например, А.З. Хабибуллина пишет о формировании жанра элегии в русской и татарской литературах: «В отношении татарской поэзии справедливым является и другой факт: элегия как самостоятельный жанр не была значительным явлением ее истории по сравнению с русской литературой первой половины XIX века, она не имела своего места в ней»¹. Поэтому исследовательница обращается, наряду с жанровым названием, к терминам «элегическое» и «элегический модус (элегизм), оговаривая их использование «как абстрактных категорий, приложимых к разноязычным художественным произведениям в аспекте их диалога с русской поэзией»².

Нам кажется, что эта точка зрения в целом объясняет ситуацию с новыми неканоническими жанрами в татарской поэзии в этот период. С одной стороны, смена ориентира – на Запад – активизирует в татарском художественном сознании такие модусы художественности, как героическое, драматическое, комическое, элегическое, идиллическое. С другой, они не могут полностью коррелировать с русско-европейскими жанрами, так как не совпадают системы стихосложения и художественных приемов и средств.

Это явственно видно и на примере татарской поэзии второй половины XX века. Судя по исследованиям А.З. Хабибуллиной, элегический дискурс впервые появился в переводных стихотворениях

¹ Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: монография. – Казань, РИЦ «Школа», 2021. – С. 101–102.

² Там же.

Г. Тукая (нач. XX века), но первые образцы жанра элегия появились только в 1960-е годы, в творчестве Х. Туфана¹. Дальнейшее освоение жанра происходило в 1980-е гг.

Наши собственные исследования поэзии начала XX века² позволяют сделать некоторые обобщения относительно жанровых трансформаций. Безусловно, новым явлением было появление на канонических структурах многочисленных образцов чисто-светской пейзажной лирики. В какой-то мере они коррелировали с идиллией; множество было написано в структуре канонической касыды (например, стихотворение Г. Тукая «Валлаһи» («Утверждаю», 1912)), но больше всего, на наш взгляд, соответствовали жанровому обозначению «**парча**».

Как жанровое название «парча» восходит к персидской поэзии (с персид. – отрывок). Парча – литературный жанр, небольшое по объёму поэтическое или прозаическое произведение, созданное на основе небольшой художественной детали и характеризующееся композиционной и тематической целостностью³. Тематически парча может относиться к любовной, пейзажной лирике, носить философский или назидательный характер. Кроме объема, как формальные признаки жанра можно назвать простоту и ясность чувств-переживаний, созвучие по напевности, образной системе с народной песней, склонность к афористичности.

Безусловно, причина чрезвычайной активности в начале XX века гражданской и политической лирики кроется в том, что в татарской литературе, в том числе в поэзии, на первый план выходит тема судьбы нации, ее будущего. Если без конкретных подсчетов попробовать определить место гражданской и политической лирики в общей массе татарской поэзии, то оно составит две третьих или даже больше. Тот факт, что татарская новая светская поэзия начала XX века в большинстве своем состояла из произведений,

¹ *Хабидуллина А.З.* Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: монография. – Казань, РИЦ «Школа», 2021. – С. 236–237.

² *Заһидуллина Д.Ф.* Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи эсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.

³ *Әдәбият белеме сүзлеге / төз.-ред. А.Г. Әхмәдуллин.* – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 131.

посвященных судьбе татарского народа, привело, в конечном счете, к разрушению одного из основных принципов жанрообразования: корреляции содержательных и формальных принципов. За сравнительно короткое время в татарской поэзии было написано столько разнообразных по форме стихотворений гражданского (политического) содержания, что при всем желании самих поэтов или литературоведов и критиков, их невозможно было бы как-то соотнести с едиными формальными требованиями.

Во многих стихотворениях такого содержания использовались канонические формы. К примеру, можно упомянуть стихотворение Г. Тукая «Өзелгән өмид» («Разбитая надежда», 1910), в тексте которого форма газели (любовная лирика) обогащается социально-политическими и общечеловеческими мотивами.

Вместе с тем, в начале XX века среди стихотворений, посвященных гражданской и политической теме, ярко выделяется жанр «багышлау», который видоизменяется от «послания» – в сторону «посвящения». «Багышлау – (...) посвященное памяти отдельно взятого человека, важным событиям, стихотворение», по мнению авторов словаря, может иметь социально-политический, интимный, юмористический, сатирический и др. характеры¹. Например, у Г. Тукая среди множества багышлау – назидания татарским девушкам, молодежи, редакторам газет, татарским юношам, политикам, шакирдам и т.д. В жанре багышлау основным формальным признаком может быть названо риторическое обращение (восклицание, вопрос, констатация и т.д.), которое сохраняется при любом тематико-проблематическом оформлении.

Безусловно, в этот период сатирические стихотворения также были связаны с социально-культурной ситуацией и с представлениями татарских поэтов о будущем татарского общества. Часто сами поэты называли свои стихотворения «**һөжү шигыре**» («**комическое стихотворение**»).

Жанр «**кытга**» все больше напоминал жанр философской лирики в русской или европейской литературах, так как светская карти-

¹ Өдәбият белеме сүзлеге / төз.-ред. А.Г. Өхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 24.

на мира расширила «возможности творческого познания, выводила литературу из рамок мусульманской философии»¹.

Кытга (с арабск. «поэтический фрагмент», «кусочек»), по мнению А. Шарипова, «является одной из самых древних жанровых форм лирической поэзии восточных литератур»; уже в средневековой тюрко-татарской поэзии она используется в качестве жанрового понятия: «умышленное, целенаправленное создание небольшого стихотворения для выражения одной или нескольких мыслей, довольно часто философского или дидактического содержания, для высказывания мнения по тому или иному поводу»².

В начале XX века, в творчестве Г. Тукая, Ш. Бабича, «кытга» используется для обозначения небольших философских или дидактических стихотворений; «некоторые свои тексты они сами же и обозначают этим названием»³. К примеру можно упомянуть стихотворения Г. Тукая «Кыйтга “Хэзрәте Пушкин вә Лермонтов”» («Кытга “Его величество Пушкин и Лермонтов”», 1913), «Мөхәриргә» («Издателью», 1913), «Кыйтга “Көчләремне мин...”» («Кытга “Силы свои...”», 1913) и т.д. Таким образом, мы можем констатировать, что данный термин был усвоен татарской неканонической литературой, но позже – забыт.

В начале XX века многие стихотворения, по тематике относящиеся к гражданской, любовной лирике, имели форму «**озын шигыр**» (букв. «длинное стихотворение»; в фольклоре тюркских народов традиционно использовалась форма «озын жыр» – «протяжная песня»). Таким образом, озын шигыр – это лирическое произведение большого объема, сочетающее в себе эмоционально-лирический сюжет с эпическими деталями и картинами, с проработанными характерами ролевых героев и эмоциональными высказываниями лирического героя, возможности которого позволяет обращаться к историческим, философским, политическим

¹ Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 29.

² Шарипов А.М. Зарождение системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII–XIV вв.). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – С. 298–299.

³ Юсупова Н.М. Кыйтга // Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге. – Казан: Мәгариф, 2007. – Б. 92.

ретроспекциям и «вставкам». Зачастую применяется свободная форма стихосложения.

Наши исследования показывают¹, что начиная с середины 1920-х годов наблюдается процесс оформления стихотворений, написанных на гражданские (политические) темы, преимущественно в форму «озын шигырь». На этом поприще выделяются творчество Х. Туфана, Х. Такташа, А. Кутуя, К. Наджми и др. Этот процесс сопровождался модернистскими (футуризм, имажинизм, гисьянизм) экспериментами татарских поэтов, прежде всего, в области образотворчества. Отказ от модернизма и романтизма под нажимом советской идеологии обернулся и отказом от дальнейших опытов в данной сфере. Но очень скоро – сначала на волне авангарда 1960–1980-х гг., а затем, с новой силой, на рубеже веков – уже можно было наблюдать чрезвычайную динамику жанра «озын шигырь».

Если попытаться реконструировать жанровую ситуацию в татарской поэзии второй половины XX века на основе собственных наблюдений², то заметно, что вследствие активного взаимодействия с русской литературой наблюдается динамика таких жанров, как элегия, идиллия, сонет. Однако на литературной арене они занимают небольшое место. Например, пик активности жанра сонета приходится на начало XXI века.

В 1960–1980-е годы в поэзии основное место занимают произведения, прославляющие окружающий мир, красоту простых человеческих отношений. Зачинателем этого направления является Сибгат Хаким, в его стихотворениях («Башка берни дэ кирэкми» («Больше ничего не надо», 1959), «Әй язмыш, язмыш» («Эх судьба, судьба», 1975), «Туган як – мәнгелек моңым» («Родная сторона – моя вечная грусть», 1980), «Үрләрәнне мәнгәч» («Поднявшись на твои холмы») и др.) основное содержание составляют любовь к родной земле, восхищение ею, утверждение о том, что человек и родная земля живут на одной волне.

¹ Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. – С. 130–184.

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

Вместе с тем, в некоторых стихотворениях этот мотив позволяет делать философские обобщения. К примеру можно упомянуть стихотворения С. Хакима «Арышның саргылт серкәсе» («Желтоватая ржаная пыльца», 1977), «Минем таныш өянкеләр» («Знакомые мне ивы», 1970) и т.д.

В 1960–1980-е гг. любовная лирика в татарской поэзии в целом включает в себя стихотворения о родной земле, матерях и любимых женщинах и т.д., по напевности, звучанию, образной системе она все более напоминает народные песни, привлекая своей простотой, богатством чувств и некоторой наивностью. Эта тенденция проявляется в стихотворениях Х. Туфана, ярко видится и в творчестве молодых в ту пору поэтов: Раш. Ахметзянова, Р. Файзуллина, Р. Гаташа, Роб. Ахметзянова, С. Сулеймановой и мн. др.

По нашему мнению, использование многих форм и приемов народных песен в любовной (в том числе пейзажной) лирике указывает на то, что в этом случае может быть применено жанровое название «**парча**».

Еще один объемный пласт поэзии – безусловно, т.н. гражданская (политическая) лирика, с мотивами героизма, отваги, готовности отдать жизнь за родину, верности ей. До 1980-х гг. в творчестве каждого поэта они занимали определенное место. Большинство таких стихотворений – крупные по объему тексты, формально подходящие по характеристикам под жанр «**озын шигырь**». Постепенно темы войны, героизма, перемен в жизни начинают пропитываться этническими или общечеловеческими красками.

В 1960–1980-е гг. в татарской литературе наблюдается развитие сатиры и юмора, в рамках юмористических и сатирических стихотворений формируется критика по отношению к действительности, ирония – к идеалу «советский человек». В татарской литературе активизируются разновидности «юмористическое стихотворение», «сатирическое стихотворение», «шарж». Творчество зачинателя концепции смеха, основанной на «эзоповом языке», Гамиля Афзала позволяет нам высказать предположение, что жанровым названием для юмористических, сатирических, иронических и т.д. стихотворений было бы целесообразно выбрать «**көлү шигыре**» («комическое стихотворение»), так как в сатирических или юмористических стихотворениях проявляется общий скрытый смысл – высмеивание

или критика советской идеологии. Скажем, подтекст юмористического стихотворения оборачивается сатирой или иронией. Например, это наблюдается в стихотворениях «Елмаям уйчан гына...» («Задумчиво улыбаюсь...», 1968), «Тун астында кынолык» («Смелость из-под шубы» 1969), «Гомер китабы» («Книга жизни», 1969), «..Бигрэк юаш басып йөрдем жиргэ» («...Слишком кротко ступал по земле...»), «Чабаклар йөзгән Иделдә» («Волга, в которой водится плотва») и др. Прием «эзопова языка» становится главным комическим приемом татарских поэтов.

Философичность является еще одной характерной особенностью татарской поэзии 1960–1980-х годов. Философская лирика развивалась в творчестве Х. Туфана, Р. Файзуллина, Зульфата, М. Аглямова, Р. Хариса и многих других. Эти многочисленные стихотворения можно было бы объединить под общим жанровым названием «**кыйтга**» («**кытга**»).

В этот период в творчестве отдельных поэтов, прежде всего, Р. Гаташа, наблюдаются попытки стилизации под восточные канонические жанры: пишутся касыды, газели, фарды, кытга и т.д., с сохранением формальных требований канона.

В дальнейшем – на рубеже XX–XXI веков¹ – идет стабильное развитие вышеназванных жанровых образований. В количественном отношении на первое место выходит т.н. гражданская (политическая) лирика, в основном сохранив форму «озын шигыр». В данном направлении объяснимо усиление публицистичности: многие стихотворения пишутся как отклик на актуальные общественно-политические события или поэты обращаются к запретным в советское время проблемам: культура личности, исчезновения родного языка, нивелирования культуры и национального самосознания.

В целом, форма «озын шигыр» динамично используется в стихотворениях, посвященных истории и судьбе татарского народа, родному краю, в модернистских и постмодернистских текстах молодых поэтов Л. Янсуар, Р. Аймета, Л. Гибадуллиной, Р. Мухаметшина и др.

¹ *Загидуллина Д.Ф.* Татарская поэзия рубежа XX–XXI веков (1986–2015): эстетические ориентиры и художественные поиски. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 268 с.

Новым явлением на рубеже веков стала активизация жанров и жанровых форм, стилизованных под суфийскую литературу (молитвы, зухд, насихат, мунаджат, марсии, касыйдэ, кытга и др.), – в творчестве Г. Салима, Ф. Сафина, Р. Гаташа, М. Мирзы и др.

Попробуем сделать некоторые выводы.

Наш материал носит характер постановки проблемы и касается одного из самых сложных вопросов современной жанрологии в татарском литературоведении – типологии поэтических жанров. Проблема жанровой классификации эпоса и драмы были решены еще на рубеже XIX–XX веков, однако исследователями татарской поэзии, несмотря на определенные попытки, до сих пор не представлена версия, которая бы охватывала все разнообразие представленных форм.

Это связано, с одной стороны, особенностями восточного канона, который был напрямую связан с формой стихосложения гаруз. Некоторые канонические жанры продолжали существовать в татарской поэзии и после отказа от канона, в трансформированном виде. Ориентация татарской литературы на рубеже XIX–XX веков на Запад, формирование светской картины мира привели к масштабным изменениям в самой поэзии, но жанровые названия не были определены.

Исходя из своих исследований по татарской поэзии XX–XXI веков, мы попытались обрисовать жанровую ситуацию. С момента перехода на неканонические жанры в татарской поэзии наблюдается усвоение русско-европейских жанров «элегия» и «сонет». Несколько трансформированными жанрами общелитературного плана стали «**көлү шигыре**» («комическое стихотворение») и «**багышлау**» (совместивший в себе «послание» и «посвящение»).

Основной массив татарской поэзии всего XX и начала XXI веков составляют стихотворения, написанные на гражданские и общественно-политические темы. Здесь мы наблюдаем формирование жанра «**озын шигырь**» («длинное стихотворение»). Короткие стихотворения, по тематике охватывающие и общественно-политические стихотворения, и любовную, и пейзажную лирику, могут быть названы – возрождая традиционное каноническое жанровое обозначение – «**парча**». Что касается философской лирики, то столь же традиционное название «**кыйтга**» («кытга») частично

уже присутствовало в литературном пространстве вплоть до сегодняшнего дня.

Вместе с тем, в отношении определенных произведений могут использоваться и названия канонических жанров: касыда, газель, фахрия, мадхия, марсия, мунаджат, насихат и т.д. Если до конца 1930-х гг. образцы восточных жанров появлялись как анахронизмы, то с середины XX века наблюдается динамика стилизации под восточные канонические жанры, которая продолжается по сей день.

6. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ОБЩЕТЮРКСКОЙ И ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ – ДВИЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ЛЕЙТМОТИВОВ

Мотив считается одним из наиболее проработанных в теоретическом плане терминов в литературоведении¹. Множество определений рассматривают заимствованный из музыковедения мотив в качестве компонента произведений (творчества писателей, литературного процесса определенной эпохи и др.), обладающего повышенной значимостью. Считается, что «Мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя, так и в контексте всего его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи. Мотив более прямо, чем другие компоненты художественной формы, соотносится с миром авторских мыслей и чувств, но в отличие от них, лишён эстетической завершенности; только в процессе конкретного анализа «движения», в выявлении устойчивости и индивидуальности его смыслового наполнения он обретает свое художественное значение и ценность»².

Мотив как литературное понятие, определяющее простейшую повествовательную единицу, был введен А.Н. Веселовским в 1906 г. в работе «Поэтика сюжетов». Признаками мотива ученый считал образность, схематичность: первобытное сознание, по его мнению, продуцировало мотивы, которые образовывали сюжеты; называл его древнейшей формой художественного сознания. Веселовский попытался выявить основные мотивы на материале

¹ См.: *Силантьев И.В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. – Новосибирск: Изд-во ИДМИ, 1999. – 104 с.

² URL: https://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=eJzLKCKpKLbS1y8uKU1Jys_PLtbLSy3RN7UwszQ30M_JLEktSiwpLUrUz80vySyLhwvkl6WmJGekFmcnVibGZyeWpKbnF2VWJjIwGJoZmVuamVgaGjPk1VrPFb8_n8txb8uc6119QQBQXCeY&src=578f676&via_page=1&user_type=8&oid=41dd1bfd1f758150 – время обращения: 31.07.2021.

устного народного творчества и проследить их комбинацию в сюжетах.

Общепризнанным показателем мотива является его повторяемость. Он активно причастен к теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен. Может быть представлен в виде отдельного слова или словосочетания, повторяемого и варьируемого, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. По нашему мнению, прежде всего, форма мотива зависит от родовой принадлежности произведения или цикла произведений.

«Ведущий мотив в одном или во многих произведениях писателя может определяться как *лейтмотив*. (...) Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и мотива в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами – подтекста, подводного течения»¹.

По мнению ученых, лейтмотив в литературоведении является «одним из основных структурных элементов текста»; «способ приращения системы лейтмотивов конкретным писателем или школой, жанром следует определить как лейтмотивную технику»; «способы применения лейтмотивной техники многообразны; уже в древней эпической поэзии можно найти повторение статичного лейтмотива. При этом оно не только служит «напоминанием», но является (...) одним из основных композиционных элементов эпической поэмы»; «действительно структурным фактором повествования лейтмотив может стать в процессе варьирования, когда он неоднократно воспроизводится в различных ситуациях, в применении к различным персонажам, каждый раз получая новую эмоциональную окраску (...) В результате лейтмотив обрастает ассоциациями, становится не просто зримым отображением темы, но и символом. В своем символическом качестве лейтмотив способен приобрести определенную независимость от темы. Термины «тема» и лейтмотив часто смешивают. Тема литературного произведения находится вне текста и воплощается в лейтмотив, который является непосредственным структурным элементом текста. Лейтмотивная система

¹ Целкова Л.Н. Мотив // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – Интелвак, 2001. – Стб. 594.

произведения обеспечивает образное воплощение тематики и проблематики в тексте»¹.

В литературе разных эпох встречаются и функционируют множество мифологических мотивов; основные из них хорошо изучены. В нашем исследовании мы хотим в качестве источника использовать самые первые известные художественные тексты – памятники общетюркской литературы, для того, чтобы наблюдать сохранность и трансформацию отдельных мотивов в истории татарской литературы.

Указывая на самый первый из сохранившихся текстов общетюркской литературы, на его создателя – первого тюркского летописца Йоллыг-тегин (тегин – сын кагана, принц), С.Г. Кляшторный пишет: «Он начертал тюркским руническим письмом на «вечном камне», на двух стелах, увенчанных фигурами драконов, поминальные строки почившим родичам – Бильге-кагану и Кюль-тегину – и не забыл упомянуть основателей державы. Он повторил этот текст дважды – в 732 и 735 гг. Две каменные плиты с надписями, повествующими о бурной истории народа тюрков, и поныне лежат в одной из межгорных котловин Хангая, близ реки Орхон, там, где ставили юрты и строили дворцы властители могущественных империй»².

Это время принято называть «древнетюркской эпохой»: «Тогда же поднялась на новую ступень духовная культура степняков – возникла тюркская письменность, заимствованная и оригинальная, появилась запечатленная на письме тюркская литература»; и что эту культуру нельзя совместить «исключительно с прошлым какой-либо одной современной нации»³.

Самые крупные памятники рунического письма были найдены в Северной Монголии, в бассейнах рек Орхона, Толы и Селенги. Все они были воздвигнуты в эпоху второго Тюркского каганата (689–744 гг.) и Уйгурского каганата (745–840 гг.). Наиболее известны памятники в честь Бильге-кагана, его брата, полководца

¹ Толенин М.Ю. Лейтмотив // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 435–437.

² Кляшторный С.Г. Степная империя тюрков и ее наследники // История татар с древнейших времен: в семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 218.

³ Там же. С. 218–219.

Кюль-тегина (732–735 гг.), и памятник советника первых каганов второго Тюркского каганата, Тоньюкука, созданный после 716 г., еще при жизни последнего. «Все крупные памятники орхонской группы довольно однообразны по форме. Они содержат рассказ о жизни и подвигах их героев, излагаемый на фоне общей истории Тюркского государства и сопровождаемый различного рода политическими декларациями. Надписи содержат богатый материал для изучения истории, идеологии и культуры древнетюркских племен и народностей, их языка и литературных приемов. Композиция обеих надписей совершенно аналогична; более того, значительные части надписей текстуально совпадают. Вводные строки памятников посвящены давним временам. (...) В той же ритмике изложены далее события, связанные с созданием второго Тюркского каганата, рассказано о подвигах Бильге-кагана и Кюль-тегина. Божественная воля, проявлением которой является власть кагана, верность кагану бегов и народа, подчинение народа бегам – таков лейтмотив идей, пронизывающих обе надписи»¹.

Как видно из цитаты, С.Г. Кляшторным определены концептуальные идеи, высказанные в памятниках. Мы также хотим несколько развернуть эти наблюдения, ссылаясь на тексты самих памятников².

В тексте памятника в честь Кюль-тегина (Малая надпись) выделяются несколько мотивов-идей, которые высказываются от имени «Небоподобного, неборожденного тюркского кагана»³. Они адресованы народу: каган просит свой «тюрк будун» следовать определенным правилам, чтобы обрести счастливую и безопасную жизнь.

Изображенная в каменных стелах художественная картина состоит из бинарных оппозиций: «мы» – и «они» (чужие, враждебные, табгачи – китайцы). От имени кагана заявляется: 1) «они» не желают нам добра, чтобы противостоять врагам, **необходимо следовать словам каганов**; 2) **безопасность для тюркского народа – в родной земле**, нельзя оставлять Отюкэнскую долину и скитаться

¹ Кляшторный С.Г. Степная империя тюрков и ее наследники // История татар с древнейших времен: в семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 260–261.

² Цит. по: Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности: Тексты и исследования. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – С. 33–43, 64–70. Подготовлен Г. Файзрахмановым для 1 тома семитомной «Истории татар с древнейших времен».

³ Первая строфа – далее будут указаны строфы так: (1).

по другим землям: «(8) (...) о тюркский народ, когда ты идешь в ту страну, ты становишься на краю гибели; когда же ты, находясь в Отюкэнской стране, (лишь) посылаешь караваны (за подарками, т.е. за данью), у тебя совсем нет горя, когда ты остаешься в Отюкэнской черни, ты можешь жить, созидая свой вечный племенной союз, и ты, тюркский народ, сыт, когда же ты тощ и голоден (но тем не менее) ты не понимаешь (состояния) сытости (т.е. истинных причин сытости) и, раз насытившись, ты не понимаешь (состояния) голода. Вследствие того, что ты таков (т.е. нерасчетлив, недальновиден), (9) ты, не принимая (т.е. не слушаясь) поднявшего (тебя) ни твоего хана, ни слова его, (стал) бродить по всем странам и там совершенно изнемог и изнурился (т.е. большая часть твоя погибла); вы же, оставшиеся тогда (живыми), по всем странам скитались в совершенно жалком положении (букв. то живя, то умирая). По милости неба и потому что у меня самого было счастье, я сел (на царство) каганом. Став каганом, (10) я вполне поднял (собрал?) погибший, неимуций народ, неимуций народ сделал богатым, немногочисленный народ сделал многочисленным. Разве есть какая-либо неправда (фальшь) в этой моей речи?! О тюркские начальники и народ, слушайте это!»¹

Большая надпись начинается с описания появления жизни на земле и человека, тем самым указывается, что каганы правят людьми всегда: «(1) Когда было сотворено (или возникло)верху голубое небо (и) внизу темная (букв. бурая) земля, между (ними) обоими были сотворены (или возникли) сыны человеческие (т.е. люди). Над сынами человеческими воссели мои предки Бумын-каган и Истеми-каган. Сев (на царство), они поддерживали и устраивали племенной союз и установления тюркского народа». Описывая их бесстрашие, бои и завоевания, смерть и жизнь «голубых тюрков» после них, внимание акцентируется на том, что беды и горести, потеря государственности произошли «(6) Вследствие “непрямoty” (т.е. неверности кагану) правителей и народа, вследствие подстрекателей и обмана»². Далее описывается, что только через

¹ Приложения. Древнетюркские рунические письма: Памятники в честь Кюль-тегина и Тоньюкука // История татар с древнейших времен: в семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 409–410.

² Там же. – С. 411.

много лет, усилиями «отцом моим Ильтеришем-каганом и матерью моей, Ильбильгя-катун» удалось освободиться от ига китайцев; обустроиться на родной земле и построить государство – племенной союз тюрков!

Взывая взять урок из этой истории, древний автор пишет: «(22) (О вы) тюркские (и ?) огузские беги и народ, слушайте! Когда Небо вверху не давило (тебя), и Земля внизу не разверзлась (под тобой) (т.е. между тем как ниоткуда не угрожала опасность), о тюркский народ, кто мог погубить твое государство (твой племенной союз и законную власть над тобой)? Тюркский народ, (23) покайся! Ты сам провинился и сделал низость (по отношению) к твоему кагану, возвысившему тебя ради твоей же преданности, и (по отношению) к твоему племенному союзу, хорошему по своим качествам и делам. Откуда пришли вооруженные (люди) и рассеяли тебя? Откуда пришли копыеносцы и увлекли тебя? Ты (сам), о народ священной Отюкэнской черни, ушел. То ходил ты вперед (т.е. на восток), то ты (24) ходил назад (т.е. на запад), и в странах, куда ты ходил, вот что было для тебя хорошего: твоя кровь бежала (там), как вода, твои кости лежали (т.е. нагромождались там), как горы; твое крепкое мужское потомство стало рабами, твое чистое женское потомство стало рабынями. Вследствие (твоего) непонимания (своего блага) и вследствие твоей низости мой дядя-каган улетел (т.е. умер)»¹. Таким образом, и Большая надпись содержит два основных мотива, которые были изложены в Малой надписи: **необходимость единения** под единоначалием кагана; **ценность и безопасность родной земли**. Далее текст описывает храбрость и старания кагана Кюль-тегина.

Третий памятник – в честь Тоньюкука – военачальника Ильтереш-кагана по стилю изложение несколько отличается от двух вышерассмотренных нами текстов. Его можно было бы назвать образцом первой агиографии – биографии человека, рассказанной им самим. О себе он говорит, что получил образование и воспитание у китайцев: «(1) Я сам, мудрый Тоньюкук, получил воспитание под влиянием культуры народа табгач. (Так как и

¹ Приложения. Древнетюркские рунические письма: Памятники в честь Кюль-тегина и Тоньюкука // История татар с древнейших времен: в семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 412.

весь) тюркский народ был в подчинении у государства Табгач»¹. Размышляя о причинах подчинения чужим, военачальник повторяет те же обвинения в адрес народа. Большая часть текста посвящено описанию храбрости Ильтереш-кагана, самого Тоньюкука.

Кроме того, свои победы и успехи Тоньюкук также связывает с возвращением на родную землю: «(17) Услышав, что я привел тюркский народ в землю Отюкэн и что я сам, мудрый Тоньюкук, избрал местом жительства землю Отюкэн, пришли (к нам) южные народы, западные, северные и восточные народы»².

Далее в деталях, повторяя даже диалоги и мысли самого Тоньюкука, подробно описываются бои, в ходе которых произошло объединение тюркских племен: «Если бы Эльтереш-каган не старался приобретать (55) и, следуя (за ним), я сам если бы не старался приобретать, то ни государство, ни народ не были бы существующими. Ради его (т.е. кагана) приобретений и, следуя за ним, ради моих собственных приобретений (56) государство стало (настоящим) государством, а народ же стал (настоящим) народом»³.

На важность выделенных и нами мотивов, превращения их в лейтмотив общетюркской литературы на многие столетия обратил внимание С.Г. Кляшторный. Он пишет: «Через несколько столетий в столице Караханидской державы, уже включившейся в систему развитых цивилизаций ислама, но еще сохранившей архаичные институты древнетюркского времени, была написана дидактическая поэма «Кутадгу билиг» («Благодатное знание»). Ее автор, государственный деятель и политический теоретик, хасхаджиб Юсуф Баласагунский, обрисовал идеальные формы общественного и политического устройства, во многом коррелирующие с социальными реалиями, запечатленными руническими текстами. Общество, конструируемое Юсуфом, строго иерархично. Личность в нем, полностью лишенная индивидуальности, выступает только как воплощение сословных черт, ее поведение запрограммировано и определено исключительно сословными функциями. Все, что

¹ Приложения. Древнетюркские рунические письма: Памятники в честь Кюль-тегина и Тоньюкука // История татар с древнейших времен: В семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 416.

² Там же. – С. 417.

³ Там же. – С. 420.

делает или может сделать человек в мире, воспетом Юсуфом, сводится к двум категориям – должного и недолжного. Конечно же, должное и недолжное совершенно различны для людей из разных сословий и покушение на основные разграничения почитается абсолютным злом, нарушением божественной воли и заветов предков. Вряд ли какой-либо из памятников тюркского средневековья столь же полно отражает образ мышления караханидской аристократии. И ни один из памятников не перекликается столь же живо с древнейшими тюркскими текстами – камнеписными памятниками Центральной Азии. И здесь, и там на первом плане политическая доктрина, отражающая взгляд на мир тюркской военно-племенной знати, для которой абсолютным императивом было стремление к подчинению иноплеменников и господству над ними. (...) Те же мотивы звучат в декларациях тюркских каганов и полководцев VIII в., запечатленных орхонскими стелами в Монголии и таласскими эпитафиями на Тянь-Шане»¹.

Поэма Ю. Баласагунлы «Благодатное знание» («Кутадгу билиг», 1069–1070) представляет собой морально-дидактический трактат, положивший начало дидактическому направлению в общетюркской литературе. Композиционно состоит из бесед четырех героев друг с другом о разумном и справедливом управлении государством: Кэнтугды (олицетворение Справедливости), Айтудды (символ Счастья), Угдельмиш (Разум), Одгурмыш (Бережливость, Осторожность). В поэме затрагиваются также вопросы жизни и смерти, войны и мира, воспитания и др. Наставления автора адресованы людям различных профессий и возрастов: правителю, придворному, послу, писцу, земледельцу, ремесленнику и т.д. В них вырисовывается идеал образованного, справедливого, доброжелательного, нравственного человека, критикуется пьянство, двуличие, лживость, алчность, ленивость и т.д. И в продолжение разговора, начатого в Орхоно-Енисейских стелах, – о правителях, в характере, образе которых автор на первое место выделяет справедливость (гадел), а затем – терпение (сабыр), разум-ученость (акыл-гыйлем). Это хорошо видно на таких многочисленных примерах:

¹ *Кляшторный С.Г.* Степная империя тюрков и ее наследники // История татар с древнейших времен: в семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 251.

*Дает справедливость и славу, и честь,
По сути, она человечность и есть.*

Или:

*Поставь над народом закон справедливый,
Увидишь: вся жизнь твоя станет счастливой¹ и др.*

Еще одно сравнение приводит С.Г. Кляшторный относительно бинарной оппозиции – «каган-народ»: «Уйгурский каган Элетмиш Бильге, противопоставляя интересы изменивших ему “именитых” интересам “своего простого народа”, призывает отколовшиеся племена вновь подчиниться. В иной ситуации тюркский Бильге-каган требует от народа, чтобы тот “не отделялся” от своих бегов. Здесь проявляется та же тенденция, что и в “аристократическом фольклоре”, сохраненном Махмудом Кашгарским [Махмуд Кашгарский, т. 1, с. 466]:

*Опора земли – гора,
Опора народа – бег!»²*

В «Словаре тюркских наречий» («Диване лугат эт-тюрк», 1072–1083) Махмуда Кашгари, включающем в себя: лексику с указанием ее племенной принадлежности; сведений о расселении тюркских племен; классификацию тюркских языков; сведений по тюркской исторической фонетике и грамматике; сведений по истории, географии, этнографии, поэзии и фольклору тюрков; самую старую тюркскую карту мира³, представлены многие жанровые формы литературы древних тюрков: фрагменты произведений эпического характера, пословицы и поговорки, обрядовые песни, образцы пейзажной и интимной лирики, жанров мадхьи, марсии, муназаре, стихи дидактического, сатирического, мистического содержания и т.д. В них выделяются те же основные мотивы, которые были представлены в Орхоно-Енисейских памятниках. Например, по мнению Х. Махмутова, пословицы и поговорки, касающиеся *единения*,

¹ Юсуф Баласагунский. Благодатное знание / изд. подгот. С.Н. Иванов. – М.: Наука, 1983. – С. 93, 128.

² Кляшторный С.Г. Степная империя тюрков и ее наследники // История татар с древнейших времен: в семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 253.

³ Кононов А.Н., Нигматов Х.Г. Махмуд Кашгарский о тюркских языках // История лингвистических учений: Средневековый Восток / отв. ред.: А.В. Десницкая, С.Д. Кацнельсон. – М.: Наука, 1981. – С. 130.

ценности родной земли, объединяются в группы, автор словаря сам разъясняет их значение. Так, пословица «*Уры копса, огуи аклышур, йагы көлсә, имрәм тебрәшүр*» (Если начнется спор, собирается род, если придет враг, поднимется весь народ) интерпретируется самим Кашгари как пословица, призывающая к единству. Или «*Тилку өз уника үрсә, удуз болур*» (Если лисица рычит в своей норе, то получит болячку) объясняется так: «Эта пословица о тех людях, которые критикуют свою страну, род и семью»¹.

Мотив единения интерпретируется С.Г. Кляшторным с исторической точки зрения: как многоступенчатая система подчинения, которая породила особый образ *ир-эр*, «муж-воин». Присутствие того же образа исследователь находит в творчестве Юсуфа Баласагунского.

Обобщая свои наблюдения С.Г. Кляшторный пишет: «Как бы резюмируя преподанный своим слушателям и читателям урок истории, Бильге-каган подводит итог сказанному: «Если ты, тюркский народ, не отделяешься от своего кагана, от своих бегов, от своей родины... ты сам будешь жить счастливо, будешь находиться в своих домах, будешь жить беспечально!». В этих строках ясно выражена сущность идеологии аристократической верхушки Тюркского каганата»².

Принятие ислама тюркоязычными племенами, проживающими на обширной территории Евразии, объявление ислама государственной религией Волжской Булгарии (922 г.) позволило далеким предкам татар приобщиться к высокоразвитой исламской культуре. Начиная со средних веков татарская литература развивается в контексте арабо-мусульманской цивилизации. Коран оказал огромное влияние на художественное мышление татарского народа. Под термином «татарская мусульманская литература» мы понимаем не только богословскую литературу, тафсиры и хадисы, а художественную литературу, не противоречащую с коранической

¹ Махмутов Х. Махмуд Кашгари и его словарь «Диване лугат эт-тюрк» // Татар әдәбияты тарихы. Сигез томда. 1 т.: Борынгы һәм урта гасырлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – Б. 93.

² Кляшторный С.Г. Степная империя тюрков и ее наследники // История татар с древнейших времен: в семи томах. Т. 1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Рухият, 2002. – С. 263.

философией Ат-Таухид. Она эволюционирует под знаком традиционализма и следования канону вплоть до XIX века. Образцом устойчивых норм и правил создания художественных произведений для тюрко-татарских художников слова является арабская и персидская литература. Поэтика традиционализма имеет два предела: «Бог и логика, первичный творческий акт и его воспроизведение-повторение. (...) Следование канону можно назвать следованием готовому образцу только в том смысле, что этот образец уже был дан в прошлом – имел божественный прецедент»¹. Мысль о том, что все живое сотворено Богом, является аксиомой в мировоззрении мусульман. Поэтому на долгое время самым активным мотивом становится Аллах и человек. Стремление человека к Аллаху означает быть достойным Аллаха. Поэтому религиозно-дидактическая литература в качестве основных мотивов выдвигает разум-знания, терпение, милосердие.

Это мы наблюдаем на материале татарской литературы болгарского периода, которая развивается под сильным влиянием арабо-персидской мусульманской культуры, являвшейся в то время передовой. Знаковым произведением периода Булгарского государства считается романтическая поэма Кул Гали «Кыйссаи Йосыф» («Сказание о Йусуфе», 1233). Коранический сюжет (12-я сура) о Йусуфе поэт дополнил деталями из ряда других исторических и литературных источников. Почти четверть критического 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, последователей Пророка, а также всех религий, и воспекает самоотверженность мусульман. По ходу развития событий, подчеркивается постоянное вмешательство Бога в жизнь героев и события. Автор на материале каждой ситуации утверждает справедливость и мудрость, терпеливости Аллаха.

Главный герой Йусуф предстает перед читателем в стремлении к совершенству. Шаг за шагом, через ошибки и сомнения герой

¹ Теория литературы: в 2-х т. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – С. 120–122.

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

обретает совершенство, тем самым приближается к Аллаху, становится носителем божественного откровения.

Центральным мотивом поэмы является терпение (сабр), он воплощен в афоризме: «Терпением достигается цель». Все три главных героя представляют собой воплощение этой истины: Йусуф достигает воцарения, Йакуб – встречи с сыном, Зулейха – бракосочетания с Йусуфом. Образ мудрого правителя Йусуфа позволяет выделить лейтмотив справедливого правителя, который насквозь проходит через татарскую литературу средневековья. Другие мотивы из общетюркской литературы также сохраняются, но теряют свое первостепенное значение, вытесняются на периферию.

Например, *ценность родной земли* для человека является основным мотивом некоторых текстов периода Золотой Орды. Вынужденный жить и творить в Египте *Сайф Сарай* (ок. 1321–1396) пишет о своих скитаниях, ностальгируя:

*Үсеб туфрагым үзрә нәйзәләр,
бән өйдин айрылдым,
Ватандин бинишан улдым да, үзгә йортка эверелдем.
Ничөн миңа фәләк жәсүр әйләде,
кандай гәнаһым вар?!
Иляһи, әйлә кәм жәсүрең, бән илгә садикъ ул ирдем!¹*

(«Когда над моей родной землей выросли копыя / я разлучился из дома, / Лишившись родины, я стал человеком чужой страны / Почему судьба мне принесла столько горя / за какие грехи?! О Аллах, уменьши мои страдания, я ведь был верным сыном своей страны»).

Поэт-суфий XVII века Мауля Кольй в некоторых хикметах пишет о *важности родной земли для человека, о необходимости единения* (поэма «Береккәннәр сыйфаты») («Признак единения»), почитания родителей, семьи, рода. Так основные лейтмотивы общетюркской литературы, представленные в Орхоно-Енисейских надписях, вновь появляются в татарской суфийской поэзии.

По нашему мнению, религиозно-дидактическая, суфийская художественная мысль диктовала свои приоритеты в отображении картины мира. Например, понятие «родина» в религиозно-суфийской литературе обозначало не конкретное земное место, где

¹ *Сэйф Сарай*. Гөлестан. Лирика. Дастан / басмага эзерләуче Х. Миннегулов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – Б. 274–275.

человек родился и жили его предки, оно указывало на потустороннюю жизнь, «бэка», где душа человека окажется после кончины, а земное существование («фана») как пристанище временное не заслуживало особого внимания. Или род, родственные узы понимались как общность людей одной веры, мусульмане одного мазхаба, ученики одного шейха и т.д. Поэтому в религиозно-дидактической, суфийской литературе наблюдается ослабление традиционных тюрко-татарских лейтмотивов.

Формирование во второй половине XIX века татарской светской просветительской литературы еще раз подчеркивает эту аксиому. В основу новой картины мира были положены вера в преобразующую силу человеческого разума, стремление возродить идеи справедливого общества, ненависти к любым проявлениям невежества, лицемерия и т.д. Просветители поднимали в своих произведениях наиболее злободневные, с их точки зрения, проблемы национального бытия.

В 1886 г. вышел в свет первый роман Мусы Акъегетзаде (1864–1923) «Хисаметдин менла», где автор выступил с утверждением общественно полезной деятельности, личной свободы человека, просвещения народа, женской эмансипации. Образованный и деловой религиозный деятель Хисаметдин – главный герой романа – ценит в человеке активную жизненную позицию, считает, что способности и знания должны использоваться в благородных целях, люди должны посвятить все это служению своей нации.

Уже при первом знакомстве со своим героем, писатель заявляет: «Хисаметдин очень любил свой татарский народ. (...) Вознося молитву, он промолвил: “До чего удивительно, что мы не можем объединить миллионы страждущих татар? Неужели у них нет к этому желания?”»¹

В романе ставится проблема социально-экономической отсталости татарского общества, проявляется мотив судьбы нации. Автор выступает против схоластики, царившей в современных ему духовных учебных заведениях, и защищает те мектебе и медресе,

¹ Муса Акъегет. Хисаметдин менла / пер. с татар. Ибрагима Гуркина // URL: https://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=εJzLKCKpKLbS1y8oyq9K1Csq1TcyMDTVNzDSNzDVN7S0tGBgMDQzNjYzNDIzNmFwumFSffzn09PsZ8ruKl17vfwcANs8VCg&src=35e64d6&via_page=1&user_type=8&oqid=5768765f7f75fbaf

где учат нужным для жизни знаниям. Он ратует за то, чтобы двери учебных заведений были открыты для всех желающих. По его мнению, в условиях России обучение русскому языку обязателен.

При этом мотив судьбы нации писатель напрямую связывает с **мотивом единения** (единства): главная идея романа звучит так: для продвижения нации необходимо совместное целенаправленное движение всех слоев общества. В 5-й главе Акъегетзаде пишет: *«Итак, этих трех молодых людей объединила любовь к интересам своего народа. Национальный патриотизм, являясь причиной важных свершений, есть начало каждого великого дела»*¹.

Национальными проблемами озабочены все основные персонажи – единомышленники: занимающийся обучением детей в своем селе мулла Хисаметдин; гимназист Абузяр Давлетгилдиев, врач и хозяин мастерской Гайса Зурколаков, нищий Мухтар, ставший народником, даже татарская девушка, воспитанная в старых традициях – Ханифа. Всех их объединяет стремление служить своему народу.

Татарская просветительская литература начала XX века также уделяла особое внимание **мотиву единства**. Еще в 1905 году молодой начинающий поэт Г. Тукай в стихотворении «Дустларга бер сүз» («Одно слово друзьям», 1905) пишет:

*И кардэшләр, кул тотышып, алга барыйк,
Башка милләтләрнең хәлен карап карыйк;
Мәдәният мәйданында урын алыык, –
Егъла-тора, алга таба атлыйк имди (...)
Барып керик хөрриятнең кочагына,
Тәрәккыйнең кулларенә очмагына;
Бу егетләр безне дөнья оҗмахына
Кулдан тотып җитәклиләр, белең имди!²*

(«О братья! Да протянем друг другу руки! / Пойдем к другим народам, да посмотрим; / На nive культуры поищем науки, / И падая-вставая пойдем за светом... / (...) Так войдем же, о друзья, в сады свободы! /

¹ Муса Акъегет. Хисаметдин менла / пер. с татар. Ибрагима Гуркина // URL: https://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=eJzLKCKpKLbS1y8oyq9K1Csq1TcyMDTVNzDSNzDVN7S0tGBgMDQzNjYzNDIzNmFwumFSffzn09PsZ8ruKl7vfwcANs8VCg&src=35e64d6&via_page=1&user_type=8&oid=5768765f7f75fbaf

² Тукай Г. Әсәрләр: 6 томда. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. әзерл. Р.М. Кадыров, З.Г. Мөхәммәтшин – Казан, 2011. – Б. 55–56.

К прогрессу устремляясь, да к полётам. / Видимо Судьба ведет народ к высотам: / Раз Судьба ведет, мечты все выполнимы!»¹).

Подобные призывы стали наиболее часто повторяющимися в многочисленных стихотворениях, в которых отчетливо выражены идеи просветительства. В них хорошо прослеживается и адресат. Поэты напрямую обращаются к своему народу (Г. Тукай «Иттифакъ хакында») («О единстве»):

*Тырышыыйк, и хас вә гам,
Һәр көн үзгәрә заман;
Житәр, йокламыйк һаман, –
Таңнар атты, бәдәвам²*

(«О мой народ, глаза раскрой: / Мир изменяет облик свой! / Довольно спать. Над головой / Заря взошла навеки»)³.

Если взять, к примеру, творчество Г. Тукая, уже в первых его произведениях мысль о необходимости развития татарского общества на основах образованности и культуры зазвучала с позиций национальной идеологии: появился устойчивый мотив судьбы нации; обращение к нации с призывом к единению – ради социокультурных преобразований. Видимо, как средство эмоционального воздействия, поэты начали использовать традиционные структуры, образы для высказывания новых идей. Одно из первых стихотворений Г. Тукая («Алла гыйшкына») («Из-за любви к Богу», 1905), например, структурировано по образу религиозно-суфийской оппозиции «Аллах – человек». Лирический герой призывает не отдельного человека, а целую нацию жить по «божественным» канонам. Под ними подразумеваются высокая нравственность, стремление к знаниям, просвещению, романтическое представление о человеке, его жизненном и общественном долге. Исламская философия переосмысливается с позиций этноцентризма: служение нации

¹ Перевод Р. Нугманова // URL: https://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=eJzLKCKpKLLbS1y8uyczI1Csq1TcyMDTSNzDRN7TQNzM2MWVgMDQzsjAysjQwNGSwV46LT3L_4Ock82jZEufZjgAXwhHR&src=5a71c8e&via_page=1&user_type=8&oid=42df04bf75c7d6f0 – дата обращения: 1.08.2021.

² Тукай Г. Әсәрләр: 6 томда. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. әзерл.: Р.М. Кадыров, З.Г. Мөхәммәтшин. – Казан, 2011. – Б. 57.

³ Перевод Р. Морана // Тукай Г. Фәтон весны: стихотворения, стихи для детей, сказки. – М.: ООО «МАГИ «Из века в век». – Казань: Татар. кн. изд-во, 2011. – С. 5.

определяется как необходимость для мусульманина (фарыз). В соответствии с логикой просветительского мышления строится нравственная характеристика человека. Такие качества, как высокомерие, лесть, консервативность, невежественность, противостояние просвещению, негативное отношение к другим людям, оцениваются отрицательно и признаются вредными для будущего нации, а значит и богоотступническими. Противоположные качества выделяются как способствующие развитию нации, а следовательно – богоугодные.

Ассоциации с образом предводителя и хранителя народа – кагана, который описывается в первых каменных стелах, возникает в татарской романтической поэзии. К 1909 году в татарской поэзии формируется образ поэта-пророка, способного повести за собой народ. С. Рэмиев «Пэйгамбэр» («Пророк», 1909), Г. Тукай «Шагыйрь» («Поэт», 1908), «Пэйгамбэр» («Пророк», 1909) и др.

Таким образом, в татарской литературе начала XX века постепенно место просветительских или этических установок стала занимать новая социально-философская концепция, которая имела два источника: национальную идею и общечеловеческую направленность. Напрямую связанный с мотивом единения, заявленным еще в общетюркский период, мотив судьбы нации за короткое время становится лейтмотивом татарской литературы.

Одним из первых ярких социально и национально акцентированных произведений, касающихся основной проблемы татарской действительности – судьбы нации – стала повесть Г. Исхаки «Ике йөз елдан соң инкыйраз» («Исчезновение через двести лет», 1902–1904). В фантастико-публицистической форме антиутопия Исхаки предупреждал о возможном исчезновении татарской нации через двести лет! В одном ряду с этим произведением можно упомянуть его же роман «Телэнче кыз» («Нищенка», 1901–1908), рассказы «Гарэфэ кич төшемдэ» («Сон в канун праздника», 1907), «Картайдым» («Состарился», 1909) и роман «Урталыкта» («На перепутье», 1912) Ф. Амирхана, роман «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца», 1912) Г. Ибрагимова и многие другие прозаические произведения.

В романтическом крыле художественного творчества этот мотив, став основной темой татарской литературы, привело к появлению целого ряда произведений, рассказывающих о прошлом и проникнутых драматическими раздумьями о будущем татарского

народа, о свойствах татарского характера, сложившегося в национальной истории. С целью пробуждения национального самосознания, авторы обращаются к истории, легендам, биографиям известных личностей, к этнографическому описанию жизни и быта татар. Идеализация народной жизни, канонов ислама, богословов и их жен, воспевание семейного счастья и любви к детям складывается в идиллическую картину, например, в романе «Мулла бабай» («Дед мулла», 1910), повести «Остазбикэ» (1910) Г. Исхаки. Поэзия Г. Тукая выводит еще один мотив – *ценности родной земли, святости родины* – на первый план. Восхищение красотой природы переплетается с любовью к родной земле, родине, который охватывает и любовь к родному языку, и гордость за историю своего народа, и даже мифологизацию Казани как столицы татарского мира («Пар ат» («Пара лошадей», 1907), «Туган жиремэ» («Родной земле», 1907) и т.д.).

После 1917 года ситуация изменилась: татарская литература, как и другие национальные литературы, была сориентирована на озвучивание не национальной, а революционной идеи. Поэтому такие мотивы как единство (судьба нации) и родная земля (родина) были изменены коренным образом. В советской литературе единство означало объединение рабочих и крестьян – против буржуазии. Страна Советов как родина «потеряла» свою этническую определенность. Так традиционные для татарской литературы два мотива полностью сменили свое содержание.

Вместе с ними были обречены на исчезновение и национальные особенности художественного освещения действительности. Это стало понятно на материале татарской литературы середины XX века, когда начался процесс возвращения к национальным традициям.

Восстановление прервавшихся связей с литературной традицией начиналось с попытки трансформации национальной литературы путем масштабной стилизации под народные песни, широкого использования системы образов, приемов и средств, особенностей стихосложения тюрко-татарского фольклора.

Еще на рубеже 1930–1940-х годов тенденция воспевания революционных идей, создание произведений, пронизанных героическим пафосом, достигает своего апогея и становится очевидной неизбежностью схематического повторения. Эксперименты в области

формы официальной идеологией отвергаются и преследуются. 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, сформированное после 1917 года в поэзии различных народов и приводившее национальные поэзии к единой общей форме, сменяется описанием переживаний отдельной личности, индивидуальных чувств. Трансформация концепции личности начинает оказывать влияние на картину мира, на ее образы и детали: в национальную 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.

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 «Башка берни дә кирәкми» («Больше ничего не надо», 1959), «Әй язмыш, язмыш» («Эх судьба, судьба», 1975), «Туган як – мәңгелек моңым» («Родная сторона – моя вечная грусть», 1980) и др. привлекают внимание читателя простотой и ясностью. Мысль 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 воспекает не только чувства лирического героя к родине, но и передает ответную любовь родной земли к своим детям. Мотив неразрывного единства приро-

ды и человека становится характерной национальной особенностью творчества С. Хакима, основой антропологической философии поэта («Үрләренне менгәч» («Поднявшись на твои холмы»), «Туган як» («Родная сторона»), «Бу кырлар, бу үзәннәрдә» («В этих полях, в долинах этих») и др.). Таким образом, в татарской поэзии 1960–1980-х годов мотив *родной земли* становится ведущей.

В эти годы в татарскую литературу возвращаются представления, пресекавшиеся официальной идеологией в 1930-е годы: отчизна – земля предков; мой народ – это нация, этнос, род, семья; мать – транслятор историко-культурного наследия и т.д., 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 обычаи и традиции, поэты озвучивают необходимость сохранения и возрождения исторической памяти.

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

В стихотворении «...Әнкәй, синнән күпме ишеттем мин...» («Мама, сколько раз я от тебя слышал...», 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

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

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

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 «Мин табышмак чишәм» («Я разгадываю загадку», 1972); Х. Туфан «...Сөенчләр бирмәсә дә жилләр» («Даже если ветры не приносят радость...», 1975), «...Ил гомеренең тыныч кичләрендә» («В тихие вечера жизни страны...», 1977) и др.).

Мотив творчества в гражданской лирике этого периода используется в связке с мотивом нации (С.Хаким «Бөтенләе белән жирнеке мин» («Я весь целиком от земли», 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.

Романтическая тема героизма и героев в гражданской лирике возрождает образов татар-героев. Классический образец таких стихотворений – это цикл «Европада татар шагыйрьләре» («Татарские поэты в Европе», 1973–1976) Р. Гаташа. В нем упоминаются имена М. Джалиля, Ф. Карима, А. Кутуя, которые отдали свою жизнь, защищая Отчизну, но их могилы остались в Европе. Вслед за этим была написана поэма М. Аглямова «Онытма, Европа!» («Помни, Европа!»). В стихотворении И. Юзеева «Унике аккош» («Двенадцать лебедей», 1973) предстают образы джалиловцев – защитников святости, чистоты Отчизны; героизма татар.

Образы идеализированных национальных героев также были нацелены на укрепление национальной идентичности. Так *мотивы родной земли, родины и единства татарского народа, единения* – вновь возвращаются на передний план. В частности, мотив родной земли – родины татар закрепляется в татарской прозе благодаря повести «Туган ягым – яшел бишек» («Родимый край – зеленая моя колыбель», 1967) Г. Баширова, рассказов А. Еники «Туган туфрак» («Родная земля», 1959), «Матурлык» («Красота», 1964), «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание», 1965) и др. Идеализация и романтизация деревенской жизни, простых человеческих взаимоотношений, старинных обычаев и обрядов позволяли

утверждать, как и много веков назад, ценность и святость родной земли для человека.

Создание национальных характеров в амплуа идеализированного героя, сильного человека, чем-то схожего с героями древнетюркского эпоса, как национального характера, типичного представителя татарского народа в крупных жанрах в творчестве таких прозаиков как А. Абсалямов, Г. Баширов, Г. Ахунов вновь активизировал мотив единства и тему судьбы нации.

В этом плане была найдена абсолютно новая для татарской прозы проблематика. В частности, М. Юныс затронул судьбу татар, вынужденных селиться в чужих землях. Рассказ «Безнең өй өянке астында иде...» («Наш дом стоял под ивою...», 1964) на примере судьбы старушки-татарки, встретившейся в порту Генуи, рассказал 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, – стала символом судьбы татар, вынужденных жить вдали от родины: *«Нигә туган җирдә генә яшәп булмый икән? Нинди көч, гаиләләрне түздырып, туганнарны әллә кайларга таратып ташлый икән? Татар кешесе үз иркеннән китми бит туган җиреннән. Татарлар туган туфракларынан бәхет эзләргә китәләр. Туган нигездә бәхеткә ирешеп булмый микәнни? Кая киткән татар яши торган җирдәге бәхет? Кем куган аны? Нигә?»*¹ («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?»). Эти вопросы призывали читателя задуматься о социальных и исторических причинах подобных трагических ситуаций.

Взяв деревенскую тему в центр внимания (повести «Без – кырык беренче ел балалары» («Мы – дети сорок первого года», 1968); «Торналар төшкән җирдә» («Там, где гнездятся журавли», 1978) и др.), М. Магдеев воссоздает отношение к настоящему – как

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

к эпохе потерь, а к прошлому – как времени накопления общечеловеческих ценностей. Творчество М. Магдеева поднимает тему прошлого татарской деревни на уровень утверждения важности 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.

В целом, татарская литература 1960–1980-х годов находит возможности для преодоления узких рамок соцреализма, ограничений, установленных советской идеологией, и возвращения в литературу классических лейтмотивов, берущих начало с тюрко-татарской культуры.

7. ОРНАМЕНТАЛИЗМ: ВАРИАНТЫ И ВАРИАЦИИ В ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

Под термином «орнаментализм» мы понимаем художественно-стилевую единицу, напрямую связанную с формой организации прозаического текста по законам поэтического, когда сюжет уходит на второй план, особую роль играют интонация, создающая т. н. «эмоциональный сюжет»; а также ассоциации, лейтмотивы, ритм.

Вместе с тем, важно помнить, что «не нужно путать орнаментальные произведения с метризованной прозой, верлибром, свободным стихом и другими явлениями в литературе, более близкими к поэзии. Несмотря на тяготение к поэтическому тексту, тип художественного слова в орнаментальном стиле остается прозаическим»¹.

В. Шмид дает следующее определение данному явлению: «Орнаментальная проза – это не поддающийся исторической фиксации результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст. В принципе, симптомы поэтической обработки нарративных текстов можно найти во все периоды истории литературы, но это явление заметно усиливается в те эпохи, когда преобладают поэтическое начало и лежащее в его основе мифическое мышление»². Нам кажется важной здесь мысль о том, что явление выступает результатом «воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст». Первичность прозаического текста является той самой мерой разделения орнаментальной прозы не только от свободного стиха, но и таких лиро-эпических форм как «нэсер», эссе, «стихотворение в прозе».

Что касается генезиса и истории, ученые рассматривают орнаментализм как одну из характерных особенностей (художественных приемов) средневековой литературы; общеизвестны слова Д.С. Лихачева о «словесном орнаменте» и «плетении словес»

¹ *Егнинова Н.Е.* Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2006. – С. 5.

² *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 264.

в древнерусской литературе¹. В русском литературоведении выделение орнаментализма как самостоятельной художественно-стилевой единицы связывается с расцветом модернизма.

Сегодня существует точка зрения на поэтику орнаментализма как на *ассоциативное, интенсивное, медленное* и т.д. письмо². Вместе с тем, такой научный подход не исключает применения термина «орнаментализм», выступающий обозначением художественного течения, возникающего на стыке модернизма, иногда романтизма или реализма. Поэтому нам кажется логичным использование В. Шмидом еще одного обозначения: «гибридная проза», которая в зависимости от «фона» (модернизм, романтизм или реализм) и особенностей наррации может получить форму ассоциативного, интенсивного, медленного и т.д. письма.

В татарской культуре (как, в общем, и тюркской) генезис данного явления уходит, прежде всего, в сложноорганизованные суфийские тексты, но оно также связано и с общими тенденциями в русско-европейской прозы начала XX века, 1920-х годов. Но настоящая орнаментальная проза у татар сформировалась только во второй половине XX века, хотя в разные периоды ее развития наблюдались признаки орнаментализма. В связи с этим возникает вопрос: почему же этот стиль не появился в татарской литературе в начале XX века, в период расцвета модернизма? По нашему мнению, активное распространение жанра «нэсер» несколько отсрочило возникновение орнаментализма, и как самостоятельный стиль он смог оформиться только в рамках авангарда 1960–1970-х годов.

Почему мы не рассматриваем жанр «нэсер» как модификацию орнаментализма? Ведь этот жанр – хранитель синкретизма, берущего начало с жанров устного народного творчества (каргыш (проклинание), теләкнамә (благопожелание)), Орхоно-Енисейских надписей. После распространения ислама в татарскую культуру проникает

¹ Лихачев Д.С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России (1960) // Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. – Л., 1987. – С. 46.

² Заломкина Г. Подходы к пониманию медленного письма: Поэтика зазора в текстах Ш. Абдуллаева, А. Драгомощенко, А. Уланова // Поэтика рамы и порога: Функциональные формы границы в художественных языках. [Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4]. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 369–380.

садж – рифмованная проза в классических арабской и персидской литературах, как элемент украшения религиозных или литературных произведений, иногда полностью вытесняющий обычную прозу.

У татар слово «нэсер» до начала XX века используется в значении «прозаическое произведение», а впоследствии, в период расцвета татарской литературы становится названием жанра. Появляются произведения, вошедшие в «золотой фонд» татарской литературы: «Татар кызы» («Татарка»), «Шәрүк йокльй... (Рәсемгә даир)» («Восток спит (к одной картине)»), «Фәрештәләр жуатсыннар сине» («Пусть ангелы успокоят тебя») Ф. Амирхана, «Шагырь моная» («Поэт грустит»), «Кеше» («Человек»), «Сагыш» («Грусть») Ш. Ахмадеева, («Бу кемнең кабере?» («Чья эта могила?»), «Тәэссорат (Жэй көненең төнге ай яктысында)» («Ощущения (под лунным светом летней ночью)») М. Гафури, («Анама» («Матери»), «Ни ул?» («Что это?») А. Тангатарова и т.д. В большинстве своем они представляют собой образцы модернизма или романтизма.

В 1920–1930-е годы в нэсерах усиливается публицистическое начало. Садри Джалил, М. Максуд, Ф. Асгат и другие обогащают жанр (как и татарскую литературу вообще) социально-политическим содержанием, на первый план выходит реалистическое начало. В 1940–1960-е годы в жанр возвращается субъективное повествование: в нэсерах А. Кутуя, А. Еники и других налицо продолжение романтических традиций жанра начала XX века. На рубеже XX–XXI веков появляются новые модификации, пишутся напоминающие эссе философские (М. Галиев «Яшәү белән үлем арасында» («Между жизнью и смертью»), «Алданудан куркам» («Боюсь ошибиться»), Г. Хасанова «Таштагы язудар» («Письмена на камнях»), Ф. Зүлькарнай «Нәсел агачы» («Дерево рода»), «Кырлай»), лирические (Ш. Анак, Р. Зайдулла) нэсеры, которые являются, по сути, образцами модернистской литературы.

Безусловно, формирование нового жанра в татарской литературе начала XX века стало возможно благодаря взаимовлиянию средств и приемов эпики и лирики. Художественный потенциал, скрытый внутри каждого вида: присущие эпике детальность изображения и воссоздание цельных характеров; музыкальность и ритмичность формы, использование повторов, открытый финал, эмоциональность лирики, – обеспечивал органичное воссоединение

в новую синтетическую единицу. Но, тем не менее, по жанровым признакам «нэсер» показывает не орнаментализацию прозы, а полностью соответствует лиро-эпике. Здесь мы опять призываем в помощь В. Шмида, который обязательным свойством называет интерференцию словесного и повествовательного начал, когда ряд поэтических приемов налагается на нарративный субстрат: сюжет, ситуации, персонажи и действия. По его мнению, смешение поэтической и прозаической полярностей выполняется в целях создания сложного, одновременно архаического и современного образа человека¹. В жанре «нэсер» повествовательное начало в целом ограничивается прозаической речью, обращение к которой позволяет более полно (чем в поэзии) воссоздать эмоциональное и психологическое переживание лирического героя (редко – повествователя). Видимо, для авторов «нэсер» главная задача – не рассказать историю, а зафиксировать состояние меняющегося мира и отношение к этому человека новыми средствами, усилив переживаемое как жизненность, как реальность – при помощи прозаической речи.

Масштабные сдвиги, приведшие к формированию орнаментализации татарской прозы во второй половине XX века, были связаны с усилением лирического начала, когда ряд писателей – Ф. Хусни, Р. Тухватуллин, А. Баянов, М. Юнус и др., движимые желанием пробудить в душе читателя активное сопереживание, а также наиболее полно и точно донести до него свои философские, социокультурные и иные взгляды и оценки, начинают активно использовать форму лирических дополнений, психологических и философских отступлений. В их творчестве происходит усиление лирико-эмоционального пласта, свидетельствующего о появлении новых литературных форм. Прозаический текст начинает подчиняться отдельным законам поэтической речи. Как указывает В. Шмид, «в орнаментальной прозе модернизма и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления»². Это мы наблюдаем на примере татарской литературы.

И хотя признаки этого процесса явно обозначились в творчестве ряда писателей, именно творчество *Мухаммета Магдеева*

¹ Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 266.

² Там же. – С. 263.

презентовало этот стиль как новое явление в татарской литературе. Одной из причин стало то, что особенности формы были подчинены задаче передать народный дух, самобытность повседневной жизни и национальной ментальности. Как справедливо писал А. Гилязов о творчестве М. Магдеева, «его своеобразие состояло в том, что в нашу литературу пришел татарский писатель, умеющий думать и описывать по-татарски, обладающий татарским духом, понимающий душу татарского народа»¹. При помощи литературных приемов, до того активно не использовавшихся в татарской литературе, М. Магдеев сумел создать некий прообраз татарского мироустройства.

Наличие повествователя с его романтически-сентиментальным характером придает произведениям прозаика черты романтизма, но точное определение в них места и особенно времени позволяет детерминировать события и ситуации реалистически: их первопричина – в эпохе, обществе, господствующей идеологии. Благодаря синтезу реализма с присущими романтизму приемами М. Магдеев воссоздает единую модель советской эпохи, давая возможность оценить данный отрезок времени с точки зрения основных ценностей прошлого и настоящего, и проследить судьбы множества людей, простых жителей татарской деревни. Продолжая ранжирование Г. Заломкиной, мы хотели бы обозначить его орнаментальный стиль как *мифологизирующее письмо*.

Повествователь, или автор-рассказчик, не остается сторонним наблюдателем и приобретает черты героя произведения. Рядом с создателем произведения – автором-писателем, в ткани произведения возникает еще один образ – образ автора. Мысли, которые автор-писатель может выразить посредством положительного героя, он передает через этот образ, который обладает всеми чертами, характерными для положительного героя и предстает перед читателем как личность, способный оценивать события, дела и поступки людей справедливо, с пониманием и доброжелательно, как человек наблюдательный и трудолюбивый, любящий родную землю и свой народ и тяжело переживающий их невзгоды и горести. Отождествление повествователя с автором придает его размышлениям субъективность и дает возможность вести разговор

¹ *Гыйләжәев А.* Сайланьп чыккан сүзләр... // Мәһдиев М. Бәхилләшү: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 634.

с читателем на доверительно-дружеской волне. Такая манера повествования, являясь прямой противоположностью стилю произведений соцреализма, по сути, позволяет услышать голос народа, автор же воспринимается как один из представителей этноса со своим мышлением, взглядом на ситуации и события в стране, своей шкалой ценностей, которые прошли вековые испытания.

Видимо, этому способствовал еще и тот факт, что М. Магдеев пришел в татарскую литературу в период развития деревенского реализма, который, в отличие от соцреализма, в большинстве случаев очернявшего прошлое и мифологизировавшего будущее, рассматривал настоящее – как эпоху потерь, а прошлое – как время накопления общечеловеческих ценностей. На этом фоне творчество М. Магдеева поднимает философию тоски по прошлому татарской деревни на уровень утверждения важности 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 степени воздействия произведения.

Эту особенность орнаментализма В. Шмид определяет как «иконичность»: «Принципиальная иконичность, которую проза приобретает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации»¹.

Признаки этого нового для национальной литературы стиля довольно отчетливо начали проявляться в творчестве М. Магдеева уже в его первой повести «Без – кырык беренче ел балалары» («Мы – дети сорок первого года», 1968). Если в литературе соцреализма, особенно в жанрах повести и романа, традиционно был представлен один центральный герой, а раскрытию его характера служили события из жизни еще 2–3 вспомогательных героев, то в повести М. Магдеева бросается в глаза явное отсутствие такой градации. Название произведения и эпиграф, представляющий собой строку из народной песни, вступительная часть «От автора» – все это подчеркивает, что «главный герой» повести – дети военного

¹ Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 265.

времени. В формировании образа этого «главного героя» участвуют более десяти героев произведения. Автор сам акцентирует на этом внимание читателя: *«Безнең шул елларыбызны билгели торган бер нәрсә булган икән: ул – сугыш, изге сугышның дәһшәте, Бөек җиңү көнен якынайту теләге, фашизмга нәфрәт, героик Армиябезгә чиксез мähәббәт. Безнең дөнъяга карашыбызны энә шул хисләр формалаштырган икән»*¹ (*«Было то, что определило те наши годы: это – война, ужас этой священной войны, желание приблизить день Великой победы, ненависть к фашизму, безграничная любовь к нашей героической Армии. Оказалось, именно эти чувства сформировали наше мировоззрение»*).

Произведение, посвященное жизни подростков военного лихолетья, прежде всего поражает специфичностью образа повествователя, воспринимаемого нами как одного из этих ребят. События повести начинаются 1 октября, произведение строится как жизнеописание мальчишек и девчонок, с колхозных полей приехавших на учебу в педагогическое училище. Повествование от имени «мы» с первых же страниц повести стирает разницу между повествователем и его героями. Каждая оценка, каждая мысль воспринимается как мнение поколения «детей сорок первого»: *«Миләрдә ике-өч кенә сыр бар. Аның берсе – сугыш, канкойгыч сугыш турында. Фронтка икмәк кирәк. Без, атасыз калган тәртипсез малайлар, энә шул икмәкне кырдан җәйеп заготзернога озатырга тиешбез. Без инде һәр җәйне шулай эшлибез. Мидә икенче сыр – ашау турында. Кайда гына, кайчан гына авызга кабарлык нәрсә булса, без аны кабарга, йотарга тиешбез...»*² (*«В мозгу есть лишь две-три извилины. Одна из них – о войне, кровопролитной войне. Фронту нужен хлеб. Мы – непослушные сорванцы, оставшиеся без отцов, – должны собрать этот хлеб с полей и отправить в заготзерно. Мы каждое лето это делаем. Вторая извилина – о еде. Если где-то есть что-либо съедобное, мы должны это съесть, проглотить...»*) и т.д.

Изображая разнообразными красками и оценивая события и героев повести, автор «заражает» и читателя своим настроением: то смехом, то гневом, то радостью, то тревогой, то иронией. Именно

¹ Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары // Мәһдиев М. Сайланма әсәрләр. 3 томда. 1 т.: повестълар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 7–8.

² Там же. – С. 8.

манера повествования скрепляет рассыпанные, словно мозаичные узоры, события и картины из жизни разных по характеру героев, соединенных вместе лишь единством времени и места, даже прочнее, чем сюжетная нить с одним напряженным конфликтом.

Отсутствие в произведении какой-то определенной сюжетной линии, разбросанность картин, установка на «ящичную» композицию дают возможность увеличить количество героев второго, по сравнению с главным героем-повествователем, плана. Здесь мы наблюдаем воздействие иного приема средневековой тюрко-татарской литературы – «ящичной» композиции, которая позволяет ставить образ выше сюжета. Еще в 1929 году Б.В. Шкловский писал: «Современная русская проза в очень большой части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом»¹. В результате образ «брал» на себя некоторые функции сюжета, в частности, соединительную – увязывая в единый организм мотивы. Это мы наблюдаем в творчестве М. Магдеева.

В небольшом по объему произведении автор предлагает целую галерею самых различных типов. Аркаша, Альтафи, Баязитова, Нина Комиссарова, Гиззатуллин, Зарифуллин, Халил Фатхиевич, Сабир-абзый, Иван Георгиевич, Исмагил-агай и др. – каждый из них в качестве участника разных событий и эпизодов вносит свою лепту в создание общей картины жизни училища. И форма повествования, и изображенные события, и мысли героев продуманы автором так, чтобы показать те изменения, которые происходят в героях повести. «Недисциплинированные» поначалу дети, из разных деревень собравшиеся под сенью педучилища, к концу повести, к 1946 году, становятся молодыми людьми, готовыми стать учителями. Несмотря на то, что преподавателей, ушедших на войну, заменили люди, не имевшие специального образования, училище достойно выполнило свою основную задачу – дало знания и подготовило образованных людей, учителей и будущих руководителей, готовых взять на себя ответственность в этой жизни. Эту мысль подтверждает и то, что в эпилоге рассказчик упоминает о дальнейшей судьбе своих героев спустя 20 лет: *«Гыйззатуллин белән Зарифуллин ничә елдан бирле инде урта мәктәптә рус теле*

¹ Шкловский В.Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – С. 216.

укыталар. Эркәшә дә инде Аркадий Павловичка әйләнгән. Район үзәгендә мәктәп директоры икән. Әлтафи гына ничектер укытучы эшен ташлаган. Ул хәзер – райпотребсоюз председатели»¹ («Гиззатуллин и Зарифуллин уже много лет преподают русский язык в средней школе. Да и Аркаша превратился в Аркадия Павловича. Работает директором школы в райцентре. И только Альтафи почему-то оставил работу учителя. Он теперь председатель райпотребсоюза»).

Но у эпилога есть и другие важные задачи. Именно в этой части повествователь превращается во взрослого человека, грустящего по ушедшей юности. Его грусть звучит в описаниях картин природы и душевных переживаний от первого лица. «...*Машинаның ишеген ачам да моннан күп еллар элек китәп кутәрәп атлаган сукмакка аяк басам. Элек училище торган урында машиналар паркы корганнар. Көзнәң кыска көне моңсу гына кичкә авыша (...)* Таи юл буендагы, әби патша утырткан дип, без ышанып сөйләгән каеннарның корыган төпләре карачкыдай бозланып торалар. Кар катыш ала-тилә жсир жсәйрәп ята. Элек кибәннәр утырган горизонтта иш наратлар тезелеп киткән»² («... Я открываю дверь машины и ступаю на тропинку, по которой с книгами в руках ходил много лет назад. На том месте, где прежде стояло училище, теперь машинный парк. Короткий осенний день грустно клонится к вечеру. (...) Вдоль мощеного тракта стоят, словно пугала, зазеленевшие разохшиеся пни берез, которые, как мы верили, были посажены по приказу Екатерины II. Местами земля покрыта снегом. На горизонте, где раньше стояли стога, выстроились молодые сосны»). Словосочетания «разошшиеся пни берез» и «молодые сосны» в контексте произведения приобретают значение старшего и молодого подрастающего поколения. Причина экзистенции повествователя, наряду с осознанием быстротечности молодости, кроется и в осознании смысла жизни, определении того, что каждый человек оставил в этой жизни после себя.

В этой же небольшой по объему заключительной части писатель дает и главную оценку поколению «мальчишек сорок первого

¹ Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары // Мәһдиев М. Сайланма әсәрләр. 3 томда. 1 т.: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 132.

² Там же. – С. 133.

года): «Авыр, кырыс юллар үтелгән. Ничек үтә алганбыз, аңа каян көч килгән? Әйе, әйе, хәтерлим. Левинсон ни өчен алга барган? Отряды тар-мар килгәч тә өметен жуймаган. Урман караңгылыгыннан чыккач, ул алдында якты дөнья күргән. Кешеләрне күргән. Елаудан туктаган. “Нужно было жить и исполнять свои обязанности”. Шулай. Безгә да яшәргә һәм үз бурычыңны үтәргә кирәк иде»¹ («Пройдены тяжелые, суровые дороги. Как мы смогли, откуда взялись силы? Да, да, я помню. Почему Левинсон смог шагнуть вперед? Не потерял надежды, даже когда его отряд был разгромлен. Выйдя из темноты леса, он увидел перед собой светлый мир. Увидел людей. И он перестал плакать. “Нужно было жить и исполнять свои обязанности”. Именно так. Вот и нам нужно было жить и исполнять свои обязанности»).

Таким образом, в повести «Мы – дети сорок первого года» М. Магдеев рассказал 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 звучит грусть и беспокойство о судьбе того прекрасного и важного, которое 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.

В повести М. Магдеева «Торналар төшкән жирдә» («Там, где садятся журавли», 1978) элементы экзистенциализма и сентиментализма усиливаются еще более. Это произведение вновь возвращает повествователя в юность. Описанные события, охватывающие

¹ Мәһдиев М. Без – кырык беренче ел балалары // Мәһдиев М. Сайланма әсәрләр. 3 томда. 1 т.: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 134.

длительный временной промежуток, воссоздают будни татарской деревни, ее нравственные устои, нравы и характеры людей, их мировоззрение. Многочисленные герои повести – Марфугатти, Гайшатти и Газзатти, соседи Асхадулла, Сафый-абзый, Насыбулла-абзый, старушки Гильмениса, тетушка Камэр, Хадича и др. – люди, воплотившие в себе суть татарской деревни, ее нравственный и национальный облик. В прологе повести писатель оговаривает, что в образе жизни, быту его односельчан издавна есть многое из того, что он увидел во время поездок за границу – во Францию, на Кипр и т.д., иначе говоря, автор рассматривает жизнь татарской деревни в контексте общечеловеческой истории. Об этом говорят заключительные слова «вступительной части»: *«Димэк, дөнъядагы бөтен халыклар белән уртак гадәтләребез, уртак гамәлләребез бар безнең. Димэк, туганда ук бөтен холык-фигылебез, эш-гамәлләребез аркылы бөтен дөнъя халыкларына бәйләнеп туганбыз без. Бу әсәр – безнең авылда яшәгән, бүгенге буынга юнълә ахлак-гадәтләр тапшырып дөнъядан киткән кешеләр турында... Бу әсәр – илленче еллар яшьлеге турында...»*¹ (*«Значит, у нас есть общие со всеми народами мира обычаи, привычки. Значит, уже при самом рождении мы своим характером, мышлением, привычками оказались связанными с другими народами мира. Это произведение – о людях, когда-то живших в нашей деревне и оставивших нынешнему поколению лучшие нравственные принципы и нормы... Это произведение – о нашей молодости, которая пришлось на пятидесятые годы...»*). Так писатель уточняет цель, которой он руководствовался при написании повести: вспомнить обычаи и традиции татарской деревни и передать их грядущим поколениям. Описание Сабантуя, вечерних игрищ, девичьих посиделок ярко воссоздают систему татарских народных обычаев и обрядов. Вечерние игры молодежи предстают перед нами как часть духовного наследия народа, как место, где молодой человек или девушка проходят этап духовного становления, развития, учатся правильно оценивать себя и других. В повести в идеализированной форме предстают деревенское гостеприимство, взаимная забота, взаимопомощь, гармония с природой. Описание деревенских ремесел, конкретных

¹ Мәһдиев М. Торналар төшкән жирдә // Мәһдиев М. Сайланма әсәрләр. 3 томда. 1 т.: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 142.

человеческих взаимоотношений, судеб отдельных людей выстраиваются в форме исторической памяти.

Таким образом, изображенный в повести мир реалистически вещественен, однако различные виды повторов, эмоциональная насыщенность текста побуждают читателя реагировать и на скрытую авторскую мотивацию. Использование эпитафий к произведению и отдельным главам, названия глав настраивают читателя на волну грустных размышлений. Любовь к родной земле и ностальгия по уходящей деревне, осознание неизбежности постепенной утраты праздников, народных обычаев, традиций, лучших человеческих качеств вызывают в душе боль.

Как и в первой повести, «взрослый» повествователь, рассказывая от первого лица, уделяет много места описанию грустных картин природы. Смена этих образов также создает движение во времени и пространстве, указывает на изменение внутреннего мира повествователя. Мгновения прошлого воссозданы столь точно, словно они происходят в настоящем. Ориентир на репрезентацию переживаний, причиной которых является происходящее в режиме «здесь» и «сейчас», свидетельствует о мастерстве писателя и приближает текст к поэзии.

Орнаментальные приемы позволяют добиться наибольшей выразительности и силы воздействия произведения. Сильная позиция – название произведения – также настраивает читателя на сентиментальный лад. «Место, где садятся журавли» – «поле Масры» – «родная деревня» на протяжении произведения синтезируются в многозначный символ. С одной стороны, это «место вечного возвращения» – пространство с сакральным содержанием: это не только место, куда возвращаются повзрослевшие герои, охваченные ностальгией по родине, но и место, где возможно возрождение вечных ценностей. Поэтому повествователь на протяжении всего произведения повторяет «это – моя родимая земля». Во-вторых, постоянно констатируется, что родная земля для каждого человека – это центр вселенной, и «где садятся журавли», там и формируется его стремление к возвышенному и светлому: *«Торналар шунда минем тормышымнан нәрсәнедер алып киттеләр. Мин, үкенечле караш белән күккә күз юналтп, авызымны ачып тордым. Их, ниһа ашыктым соң? Ник тыныч кына карап тормадым? Гомерләр узган*

саен, еллар өстэлгән саен, мин шул ашыгуымның очраклы булмаганын, ә табигать биргән бер гадәт икәннен төшөндөм. Мин, бик күп нәрсәгә шулай уйлап бетермәгән көе ашыгып, ахырдан авыз ачып карап кала торган бер кеше булып формалаштым. Шулай да торналар төшкән ул басу мәңгелек матурлык, шигърият чыганагы булып минем хәтеремә уелып калды»¹ («И тогда журавли что-то унесли из моей жизни. Я остался стоять с раскрытым ртом, с сожалением глядя в небо. Эх, ну почему я поторопился? Почему я не стоял спокойно? Однако по прошествии лет, чем старше я становился, тем более я осознавал, что та моя торопливость была не случайной, а особенностью, данной мне природой. Я сформировался как человек, который ко многим вещам подступал спешно, не подумав, а потому в конце всегда оставался ни с чем. И все же то поле, на которое когда-то опустились журавли, осталось в моей памяти как источник вечной красоты и поэзии»). В этих строках также звучит мысль о том, что инстинктивное влечение человека к «журавлям», иначе говоря, к красоте и величию, – это и есть качество, делающее его человеком.

А образ журавлей – часть природы, уже ушедшая от нас, в авторской интерпретации превращается в символ утраченной красоты, истины, духовных ценностей, проникнутый горечью от осознания этой утраты, но дающий толчок к пониманию истинного смысла бытия: «“Масра басу” тын, бик тын. Шундый тын, дөнъяның зыңлаган тавышы ишетелә, дөнъя сабырлык, акыл чәчә, кызыл шар инде күмелеп бара, жир әйләнә, ә мин шушы мәһабәт тынлык уртасында торналар төшкән жирдә берүзем басып торам. Бу – минем туган жирем»² («На “поле Масры” тихо, очень тихо. Так тихо, что слышно, как звенит вселенная, вселенная источает терпение и разум, красный шар уже почти скрылся, земля вращается, а я стою один в центре этой величественной тишины, в том месте, где садятся журавли. Это – моя родина»).

Таким образом, помимо структурообразующей функции, лейтмотив ностальгии по ушедшему выступает в повести как некий художественный код, выявляющий авторское мироощущение. Мотив

¹ Мәһдиев М. Торналар төшкән жирдә // Мәһдиев М. Сайланма эсәрләр. 3 томда. 1 т.: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – Б. 354.

² Там же. – С. 358.

ухода из дома в поисках лучшей доли, сожаление по утраченной молодости и «утраченной эпохе», осознание невозможности возвращения к прошлому переплетается с воссозданием при помощи художественного слова того ценного, что было в нем: на страницах произведений М. Магдеева прошлое становится настоящим и живет благодаря воспоминаниям автора, напоминая о тех ценностях, которые должны быть сохранены во благо нации.

Этот стиль автора достигает высоты совершенства в повести «Бэхиллэшү» («Прощание», 1985). Автор показывает самоотверженность, щедрость, доброту, чувство юмора простых сельских жителей, тяжесть проблем, вызванных войной, эпохой культа личности; светлые картины, обычаи повседневной деревенской жизни. Скажем, в первой главе рассказывается об Исламгали-абзый, совершившем героические поступки на фронте (в деревне два ордена только у него!), вернувшемся с войны без обеих рук и вечерами рассказывающем возле ворот разные невероятные истории о войне, – что это, если не попытка уйти от горькой действительности? Но разве то, что Исламгали, который ночи напролет мучается от боли и кошмарных снов, не делится с другими своими страшными воспоминаниями, а рассказывает смешные небылицы, не свидетельствует о его силе и мужестве?.. История Исламгали перетекает в историю его сына Габдельхамита, и писатель незаметно переключает читателя к размышлениям о том, что человек, отрываясь от деревенского быта, теряет язык, традиции воспитания и пр. И письмо Хамита, не соответствующее правилам ни татарского, ни русского языка, и выходки его младшего сына, получившего «японское воспитание» и, не зная никаких ограничений, сломавшего дедушкин телевизор и сжегшего баню, включены в произведение не только ради того, чтобы рассмешить читателя. Они свидетельствуют о том, что новое поколение отошло от деревенских народных традиций. Через размышления Исламгали по поводу этих событий автор заводит разговор о том, что люди начали сильно отдаляться друг от друга в материальном и духовном плане. Эти привнесенные эпохой, рожденные советской идеологией явления, картины заставляют автора тревожиться и переживать.

Деформация межличностных взаимоотношений, повседневного образа жизни, мировоззрения, утеря народных традиций и мора-

ли, с одной стороны, имеют социальную подоплеку. Историческая интерпретация происходящих перемен предлагается во второй главе. Безотказный, но и бестолковый Самигулла, взяв на себя чужую «вину», находит силы жить среди односельчан с клеймом преступника. Он один и отвергнут обществом – иначе говоря, речь идет о потере мужских качеств («гибели дубов»), которую автор связывает с войной. Сетования Самигуллы в конце главы на то, что теперь «не найти дуба для бочки», созвучны с мыслями автора об утраченных людьми силы духа и стойкости.

Третья глава вновь обращается к социальным проблемам общества. Причину пьянства и безделья молодого поколения писатель видит в культе личности, в советской идеологии, говорившей одно, а делавшей другое. Вспоминая 1937–1938-е годы, писатель пишет о том, как разоблачали «врагов народа», сжигали книги, стояли в хлебных очередях, как, будучи голодными, выкрикивали лозунги о счастливой жизни, как сносили минареты мечетей и др. Деревня, пережившая все это, по мнению автора, стала «бездуховной, искалеченной». Однако в то же время писатель смотрит на эти потери и с философской точки зрения, как на результат естественных процессов в жизни. Такое ощущение создает уже само название произведения. Понятие «прощание» писатель обыгрывает в нескольких значениях. С одной стороны, говоря словами А. Гилязова, «это прощание определенной эпохи, времени, в котором мы жили, с неопределенным будущим, которое еще только нарождается, словно летний рассвет, за горизонтом»¹. Кроме того, это понятие в ткани произведения прочитывается и как прощание автора с деревней, в которой прошли его детство и юность, с народными обычаями, обрядами и традициями и, наконец, с такими искони присущими татарам нравственными качествами, как искренняя любовь к родной земле, родному очагу, родному языку, несгибаемость перед трудностями, уважение к старшим, взаимопомощь. Как пишет М. Валиев: «От одного только названия произведения – “Прощание” одна из струн в самой глубине души издает звук, похожий на пронзительный, бередящий душу голос скрипки, – словно стонет... Да, да – именно стонет... Ибо прощание

¹ Гыйләжәев А. Сайланьп чыккан сүзләр... // Мәһдиев М. Бәхилләшү: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 636.

означает последнюю встречу. Проститься, чтобы больше никогда не встретиться. Это расставание навсегда, навеки... Короче говоря, это слово – превращение всего счастья и радостей, что были пережиты нашим народом на протяжении своей истории, в горе расставания и скорбь прощания... Одно, но такое точное слово...»¹.

Автор пишет о том, что из повседневной жизни исчезают народные песни, забывается история края, меняется отношение к природе, утрачиваются обычаи и обряды. Он стремится передать первозданную красоту татарского мира, уделяя внимание мельчайшим деталям и оттенкам, фиксируя не только зрительные, но и вкусовые, слуховые, осязательные впечатления. Предметом изображения становится не столько реальность, сколько воспринимающее эту реальность сознание.

Завершая истории некоторых своих героев, писатель оговаривает, что эти ценности живут где-то в глубинах человеческой души, и люди все равно однажды к ним вернуться. Свидетельство тому – например, приезд дочери Энже на могилу Самигуллы, или то, как Фаляхетдин перед смертью «вспомнил» татарский язык. Так писатель оставляет в душе читателя хотя бы небольшую надежду на то, что когда-нибудь национальный дух, самосознание возродятся. Но завершающее предложение повести (*«Кабартмалар, коймаклар пешкән, көзге вак яңгырда ризык исе таратып утырган туган эҗирем, кан яңартып яткан элеккеге авылым, хуш!»*)² (*«Лепешки, блины испечены; родная земля, источающая под мелким осенним дождем запах еды, моя бывшая деревня, сегодня обновляющая свою кровь, прощай!»*)) отчетливо показывают личное отношение автора к этому вопросу.

«Прощание» – экзистенциальное произведение, в котором доминируют ноты грусти, печали, лирико-эмоциональное начало. Каждая его деталь, литературные приемы, используемые автором, завершение событий и эпизодов умозаключениями и размышлениями автора-повествователя настраивают душу читателя на эту трагедийно-экзистенциальную волну. События повести, каждое из которых напоминает самостоятельную новеллу, объединяет в одну точку герой-повествователь – человек сентиментальный по харак-

¹ Вәлиев М. Халыкчанлык // Вәлиев М. Каһарманнар кирәк. Тормыштагы һәм әдәбияттагы уйланырлык күренешләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 112.

² Мәһдиев М. Бәхилләшү: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 632.

теру, 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, получающее многостороннее развитие за счет неожиданных ассоциаций. Во всем произведении, а не только в эмоциональных «вставках», используются поэтические фигуры: анафоры, эпифоры, повторы, инверсии и пр., они приближают текст к музыкальной, поэтической стихии, придавая тексту ритмичность и плавность. Самые важные для автора места, самые лиричные фрагменты обладают особым ритмом, за счет чего расширяется семантическая емкость текста.

Таким образом, вариант этого стиля, возникший в творчестве М. Магдеева, владеющего всеми богатствами, всеми тонкостями, всем вкусом родного языка, приобретает у него оттенок «целенаправленной словесной игры»¹. И цель эта – мифологизация татарского мира, татарской деревни, татарского мировоззрения, характера, традиций и обычаев. Повторы, метафоры, система ассоциаций делают повествующий текст многозначным и многослойным, автор использует для создания смысла и звучание, и повторы звуков. Иначе говоря, индивидуальное мироощущение писателя носит экзистенциальный характер. А эстетические особенности стиля Магдеева определяются его близостью к импрессионизму. В свою очередь, стиль, объединивший эти черты, получился таким долгожданным и национальным, что, не ограничиваясь рамками творчества одного писателя, он начал оказывать влияние в целом на татарскую прозу и менять ее. В орнаментализме татарские прозаики нашли столь необходимую для совершенствования мастерства особенность, как пересечение разных способов художественного освоения действительности.

Вместе с тем, основным механизмом формирования нового способа письма у М. Магдеева выступает «ящичная композиция»: выстраивание историй и мотивов в виде мозаики. Иной механизм

¹ Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 264.

применяется казахским прозаиком *Рахимжаном Отарбаевым* в философско-психологической повести «Плач Чингис-хана» (2016), хотя произведение, безусловно, может быть отнесено к *мифологизирующему письму*.

«Плач Чингис-хана» написан в форме «потока сознания» («потока бессознательного») и является стилизацией под фольклорный жанр плача. Но по сути это плач – не об уходе другого, дорогого сердцу человека, а плач главного героя – всесильного хана – по своему уходу. Этот плач сопровождается воспоминаниями – начиная с детства до последнего вздоха. Воспоминания позволяют изложить биографию хана от «первого лица», с его точки зрения – как посвященную великой цели жизнь: «*Я, великий каган, хотел создать на земле единую империю. Сколько сил потратил на этом пути! Сколько мук и страданий вынес!*»¹. Любая жестокость, любой шаг самим Темучином рассматривается как реализация этого плана, предназначенного свыше. Легенды и мифы, особенно легенда о белом облаке Чингис-хана подтверждают это. Авторское продолжение легенды – схватка белого облака с черной тучей, удар молнии, появившейся с брюха черной тучи указывают на еще одно содержание – философское: о жизни человека как о борьбе добра и зла, белого и черного.

Легенда позволяет выстроить диалог с повестью Ч. Айтматова «Белое облако Чингизхана», который расширяет содержательные границы повести Р. Отарбаева, указывая путь к прочтению текста как биографии одного из великих создателей империи, властителя, для которого выбор между «белым» и «черным» превращается в выбор судьбы для своего народа и страны.

Орнаментализация возникает через многочисленные и разнообразные повторы, которые выполняют, с одной стороны, функцию связки между воспоминаниями человека, находящегося в предсмертной агонии. В частности, два возгласа, повторяющиеся в кульминационные моменты воспоминаний: «*Дайте мне только пробудиться!..*»² – как желание освободиться от них; и риторический вопрос: «*Где же этот тюркский баян-летописец? Еще многое надо*

¹ *Отарбаев Р.* Плач Чингис-хана. Повесть. Рассказы / пер. с казах. Г. Пряхина. – М., 2019. – С. 81.

² Там же. – С. 48, 61 и т.д.

поведать. Назиданий и наказов немало»¹ – как осознание необходимости сохранить их для потомков, сопровождают весь сказ.

Каждый раздел повести начинается с вставки: «Сказывают, тысячу тарпанов, разметав хвосты и гривы, несутся, очертя голову, в тысячу краин света...»², в конце автор использует его для указания на смерть великого хана, как символ времени: «Где же кони-тарпаны, разметавшие хвосты и гривы? Куда же они запропастились?...»³. Гармонии бытия, заключенной в безостановочном движении времени, автор противопоставляет хаос человеческой жизни, человеческих стремлений и желаний. Картины природы, цветовые и музыкальные возможности повествования, вплетенные в текст мифы и легенды превращают повесть в особенный текст, где каждый мотив может быть продолжен как символ философии бытия, становясь лейтмотивом.

Еще одно замечательное произведение – «По велению Чингис-хана» известного писателя саха (якутов) Николая Алексеевича Лугинова (1997, 2000, 2005), который не может быть назван орнаментальным, но главную роль в его сложноорганизованной структуре играют орнаментальные приемы. В отличие от вышеназванных произведений о Чингиз-хане, в которых тюркоязычные писатели мифологизируют личность через воспоминания всемогущего правителя монголов, проживающего последние дни своей великой земной жизни, Н. Лугинов «восстанавливает» миф о нем начиная с его пра-родителя – Бодончара, в хронологическом порядке воссоздавая историю рода, семьи, близких ему людей и самого Тимучина. Поэтому на первый взгляд произведение кажется образцом классических исторических романов. Но с первых страниц выстраивается особое повествование, которое местами превращается в стилизацию под олонхо, местами – в «Сокровенное сказание монголов», легенд или летописей средневековых путешественников. Такое разнообразие стилей позволяет автору вести масштабное, разбросанное по времени повествование как единую историю цивилизаций, этносов, войн, выделяя самые важные вневременные философские смыслы.

¹ Отарбаев Р. Плач Чингис-хана. Повесть. Рассказы / пер. с казах. Г. Пряхина. – М., 2019. – С. 31, 39, 54, 66 и т.д.

² Там же. – С. 32, 39, 50, 56, 61, 67 и т.д.

³ Там же. – С. 89.

Так, прародитель монгольского хана Бодончор, когда-то услышавший от своей матери о необходимости объединения, пройдя испытания, сам приходит к такой мысли. Писатель рассказывает об этом языком олонхо, но в устах матери слышится и древнетюркская легенда, связанная с именем Кубрат-хана. Повествование от имени Тэмучина в стиле сказаний монголов (главы 3, 6, 7 книги первой) также выделяет это как один из принципов жизнеустройства. Особенно явственно этот принцип проявляется в главе 5, в поведении Тэмучина после убийства сводного брата Бэктэр, или в главе 8, когда Ожулун вместе с женой Тэмучина Бортэ приходит к хану с предложением взять в жены дочерей предводителя покоренных татарских племен – Усуй и Усуйхан. Что интересно: в мотивации поступков дочерей татарского хана Эке-Джерена желанием спасти своего брата, Тайман-батыра, также слышен отзвук татарских легенд. Через весь роман красной нитью проходит мысль о том, что сила любой цивилизации во все времена – в единстве!

Другая категория – судьба, которая впервые выделяется в 4-й главе книги первой, в рассказе об Ожулун, затем находит отклик в жизненной истории практически каждого из основных персонажей. Эта категория причудливым образом соединяет неожиданные мотивы, указывая на все новые и новые возможности прочтения. Так, один из основных вопросов, заданных самим ханом себе: «Где конец войны?», в итоге, становится краеугольным камнем в картине мира средневековья: бесконечные сраженья – способ жизнеустройства данного времени, гласит позиция автора. В свою очередь, война как способ развития этносов и самого человека, обретения опыта по формированию и сохранению сообществ, государств, осознания основ мирового порядка – так же превращается в ценностную категорию. Эта картина мира, в которой война – способ существования, позволяет отыскать ответы на многие проблемные вопросы. Один из них касается взаимоотношений тюрков и монголов.

Решение данного вопроса заключено, в первую очередь, в мотиве двойничества: образ Чингисхана находит отражение в «побратиме» Джамухе из рода древнетюркских ханов. В сюжетных перипетиях ханши Усуй и Усуйхан, став законными женами Тэмучина, продолжили сближение правящей элиты.

В художественном и, прежде всего, нарративном плане повесть Р. Отарбаева, роман Н. Лугинова близки к творчеству М. Магдеева мастерским умением воссоединять романтические и модернистские художественные приемы с целью воссоздания особой этнокультурной духовной реальности. Им это удалось: произведения заставляют поверить в существование именно такой реальности, поверить и прочувствовать, проживать ее, восхищаться ею. Их миф – об особенностях этнических историй и культур.

Во многом близко к творчеству М. Магдеева проза Сухбата Афлатуни (Евгения Абдуллаева). Его «Ташкентский роман» (2005), воспринимающийся как мифологизация Ташкента и Азии вообще, выполняет эту задачу во многом благодаря масштабной мифологизации: героев, их поступков, истории и современности. История любви Лаги (Луизы) и Юсуфа, с одной стороны, указывает и на историю взаимоотношений Европы и Азии. «Медленное письмо», замечательные картины восточной жизни, городов, природы, обычаев и обрядов, восточного менталитета, игры света и тени, запахов, движений и т.д. буквально воссоздают особую атмосферу данной местности. С другой – это история людей, ищущих себя, свои корни, «спрятанную историю». Каждая страница приоткрывает завесу, показывая не только азиатские, но и европейские, а также советские культурные коды, знаки, легенды, их хитросплетения, которые, по сути, доказывают взаимосвязанность всех культурных слоев и традиций.

Роман Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки» (2005), написанное также в ритме «медленного письма», мифологизирует советское прошлое Азии. Как и в произведениях М. Магдеева, прощание с этой порой, прощание с безвозвратно ушедшей атмосферой тех лет происходит на стыке идеализации и комизма (а чаще – сарказма). В отличие от татарского прозаика, у которого изображенная картина мира возникает через призму очень сильной авторской эмоциональной оценки, у Афлатуни художественная действительность пропускается через эзотерический и сказочно-стилизированный взгляд на бытие. «Стилизованное письмо» в данном случае, несмотря на присутствие четко продуманных сюжетных линий, эпически-проработанных героев, воссоздает ощущение близости к эссеистике, к жанру «нэсер», указывая на все новые возможности прочтения, добиваясь «мерцания смыслов».

Как тропинки одной дороги, одного направления, но с применением совершенно иной поэтики, поэтики модернизма, воспринимается проза узбекского поэта и прозаика Шамшада Абдуллаева. Известный как лидер сложившейся в Узбекистане на рубеже 1980–1990-х гг. т.н. Ферганской поэтической школы, Абдуллаев создает свои прозаические тексты на грани поэзии и прозы; на диалоге прошлого и настоящего; на стыке разных культурных кодов. Неизменным в его творчестве остается среднеазиатский ландшафт, как татарская деревня у М. Магдеева. Если у татарского прозаика ведущими в воспоминаниях являются события и люди, у Абдуллаева – звуки, запахи, образы. Он так причудливо собирает их воедино, в итоге движущей силой наррации выступает не развитие отдельных событий по хронологии, а переход одного звука, запаха, образа в другое.

Его безымянные герои переживают критический психологический момент, и прозаик, «продвигается» через это состояние вместе с героем, рассматривая мир его глазами. Например, рассказ «Неподвижная местность» (1994) – это «поток переживаний» мужчины, который секунду за секундой вновь вспоминает и переживает последний вздох умирающего отца, приготовления к проводам и сами похороны. Герой заново проживает каждый миг этого дня. Каждый миг – в деталях, что он замечает вокруг себя. Эпитеты, сопровождающие эти детали, указывают на его чувства и переживания, вместе с тем обретая философскую глубину. Но сознание героя на этом не останавливается, его горе превращает все вокруг в «неподвижность», а мысль пытается осознать потерю: *«Впрочем, день тек с раннего утра, душный, мимо плавающих в наждачном воздухе глыб и человеческих безделушек, терзающих память вязкой ветошью воскресных зрелищ и рыночных мест: по всей окрестности, вишь, и теперь ты знаешь, чего бы хотел избежать? Богомольный свет, раздвоившись от прямой засаленной рамы, плоскими ручьями лез на диван и обои. Да; десять-пятнадцать несчастных, подогнанных под зреющую тризну и бездонный обряд, в парализующем их мрачном усердии замерли у ворот, и, казалось, иная замедленность, иное выражение лица и дрогнувшие брови сумели бы тотчас разбить уклад лелеемой жизни»¹.*

¹ Абдуллаев Ш. Неподвижная местность // Шамшад Абдуллаев. Другой юг. – М.: Носорог, 2020. – С. 10–11.

На этом неподвижном фоне выплывают, сменяя друг друга, множество деталей: солнце, деревья, вода, люди, кровати, кувшины, стены и т.д. При этом прозаик единым непрерывным нарративным потоком описывает узнаваемыми деталями процесс приготовления к мусульманским похоронам, сами похороны. Этот процесс приобретает оттенок традиции восточного уклада жизни, передаваемой из поколения в поколение. Слова, указывающие на древность (преимущественно историзмы), и эпитеты превращают этот слой текста в словесную музыку о нескончаемых проводах дорогих сердцу людей, тянущихся по всей истории человечества: *«Однако люди разомкнули руки на сей раз ладонями кверху, как пожелтевшую рукопись, на которой мельтешили древние блики, – им велели сесть и замереть в густоте сияющих клиньев, наподобие призраков, способных, не шевелясь, поймать под вечер удаляющегося путника. Их взор подменил поступь, жестикуляцию, речь, но, знаешь, они встали и вновь облеклись в оцепенелость, будто хотели, не трогаясь с места, догнать собственные лица, по которым неся в разгаре дня чешуйчатый отблеск источенных листьев»*¹. Эти слова-образы сами становятся знаками культуры Востока!

Даже в текстах, в которых используется диалог с европейской музыкой (Зеппелин, Хендрикс и др.), кинематографом (Рауль Руис, Ренеи др.), литературой (Пруст, Траэль, Гюнтер Айхи др.), европейскими топосами (Вена, Рим, Тьер и др.), прозаик воссоздает при помощи слов-образов целые содержательные слои – картины восточного мира. Повторяясь из рассказа в рассказ, единый восточный текст превращается в лейтмотив творчества Абдуллаева, который позволяет автору каждый раз утверждать, что Восток и Запад – две части единого целого; восточная культура иная, но такая же древняя и глубокая, как и европейская. Хотя на многих информационных площадках указывается, что «Абдуллаев пишет исключительно на русском языке, который используется им (и другими авторами «ферганской школы») как язык межкультурного взаимодействия, позволяющий на нейтральной почве развернуть диалог восточного менталитета и западной просодии, противопоставить среднеазиатское и американско-европейское начала, минуя русскую поэтическую (равно как

¹ *Абдуллаев Ш.* Неподвижная местность // Шамшад Абдуллаев. Другой юг. – М.: Носорог, 2020. – С. 12.

культурную и мыслительную) традицию»¹, в произведениях мы не наблюдаем противопоставления. Все наоборот.

Отдельные рассказы целиком посвящены проблеме взаимодействия Востока и Запада, подчеркивают идею их «духовной тождественности» через сюжет и образы («Любительский фильм в середине лета», 2015; «Дубль», 2018 и др.). В рассказе «Другой юг», который дал название сборнику (куда вошли 29 рассказов) доминантное значение слова «юг» также связано с подобной идеей. «Юг» (Азия) – другой, «Север» (Европа) – другой, Абдуллаев показывает это, описывая природу и условия жизнедеятельности; упоминая музыкальные, кинематографические или литературные произведения, героев, самих авторов; вспоминая культурные достопримечательности, достижения; религиозные или этнические обычаи и обряды. На этой разности, «инаковости» прозаик доказывает одинаковость человеческой сущности, ума, чувств, мировосприятия, стремлений и надежд разных людей. Его словесная игра, в конечном счете, направлена на утверждение такого мифа.

Но по способу письма стиль Абдуллаева не тождественен стилю М. Магдеева или О. Рахимжанова. В работе, посвященной эссеистике, К. Зацепин, назвав его творчество «ассоциативной прозой», так определил основные характеристики его стиля: «Отсутствие фабулы, уступающей место сюжету повествования; намеренное обнажение литературности, обращенности высказывания на собственную форму; специфическая фигуративная организация повествования, в котором логическая связь уступает место ассоциативной, что сильно “замедляет” процесс чтения; обилие цитат и символов из “культурной памяти”, которые являются механизмами углубления смысла и переориентации читателя с понимания этого смысла на процесс его поиска; значимость абстрактных смысловых конструкций, принципиально не интерпретируемых, но вводимых в повествование как условие именно непонимания, которое и становится конструктивным элементом коммуникативной формы; свободная игра внутренних перспектив текста (точек зрения) и вольное обращение пишущего с соответствующими им повествовательными инстанциями; общая ориентация на “лабиринтность” как

¹ Шамиад Абдуллаев // <http://dic.academic.ru/> – дата обращения: 1.02.2021.

композиционной организации, так и процесса чтения»¹. По нашему мнению, именно ассоциативность становится стилеобразующим признаком прозы Ш. Абдуллаева.

Вместе с тем, в трудах ряда филологов (А. Уланов, Г. Заломкина и др.) в отношении прозы Ш. Абдуллаева отдается предпочтение термину «медленное письмо» или «медленный текст». Необходимо отметить, что «медленное письмо» характерно орнаментализму вообще: подобные произведения предполагают медленность во всем: от описания – до восприятия читателем. Только «медленное чтение» в этом случае дает возможность следовать за мыслью и чувствами, улавливать намеки и ассоциативные «зазоры», через которые открываются совершенно неожиданные смысловые глубины.

Нам кажется важным еще один момент: «ассоциативная проза» более близка к поэзии: она требует концентрации смыслов и перегруженности маркерами (символами) «культурной памяти». Этого можно добиться только в коротких текстах, таких как рассказы Абдуллаева.

Жанр произведения «Рух» («Поэзия духа», 2005) татарского поэта и прозаика М. Галиева самим автором обозначен как поэма. По содержанию произведение действительно соответствует лирической поэме – «поэме в прозе». Такие характеристики как отсутствие сюжета, композиционное построение по типу циклизации, повествование как разговор повествователя с самим собой, красота слога и образность, музыкальность языка, ассоциативность и подчиненность изобразительно-выразительных средств усилению эмоциональной нагрузки текста превращают произведение в образец высокой, элитарной поэзии.

Главной особенностью произведения, на наш взгляд, является художественная проработанность каждого предложения и абзаца: за счет звучания, повторов, отбора лексем они превращены до уровня отдельного произведения искусства. Этим обеспечивается «медленное чтение» произведения, в котором каждый кусок претендует на самостоятельность.

Вместе с тем, структурирование текста, внутреннее движение возникает за счет поиска повествователем ответов на свой главный

¹ Зацепин К.А. Эссе как коммуникативная форма: проблемы чтения (на материале современной эссеистики): дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2006. – С. 100.

вопрос: что же такое – дух?! По сути, каждый абзац объемного произведения получается как размышление повествователя над этой проблемой.

Во вводной части автор-повествователь зовет свой литературный талант, свое перо – в помощники в этом поиске: «...*уят каламеңне! Калам очында – Галам...*»¹ («...разбуди свое перо! На кончике пера – Вселенная»²).

В разделах «Сүзгә сусау» («Жажда слова»), «Сүз рухы» («Дух слова»), «Ана теле» («Родной язык») утверждается, что дух человека, народа, этноса и человечества находится в слове, языке, литературе. Произведение в целом воспринимается как ода – художественному слову, в которой отражается дух человека и этноса.

Следующий раздел – «Ат рухы» («Дух коня») начинается с вопроса: «*Кайсы дәвердә сыктап калды соң эле авылның жәяүле, атлы шигърияте?*»³ («В какой же эпохе затерялась, захлебнулась всхлипами поэзия пешей да конной деревни?»⁴). Размышления о связи человека и коня приводит повествователя к древней истории татар, те давние века называются им «Атлы дәвер» («Эпохи, прожитые человеком бок о бок с лошадей»), а судьба и история своей нации – «поэмой, рожденной в седле» («Татар язмышы – Ат иярэндә туган поэма»). «Дух коня» направляет мысль читателя на такие характеристики художественного слова как свобода; скорость – умение достигать недостижимое; «крылатость» – устремленность в небо, неизведанное, в будущее; красота и т.д.

Раздел под названием «Хәтер» («Память») посвящен истории древних тюрков, проживавших на рубеже эр на огромных территориях Алтая, на границе с Китаем. Повествователь обращается к древнекитайским источникам, пытаясь разгадать особенность духа своих предков по их записям. Далее излагается история степей, история завоевания Рима великой Агтилой.

Отзвуки великих побед, сражений тюрков находятся им в музыке и песнях современных татар. Разделы «Галибанэ моң» («Торжествующая песнь»), «Жыру» («Песнь») – об этом.

¹ Галиев М. Поэзия духа = Рух / пер. с татар. Г. Хасановой и др. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2014. – С. 147.

² Там же. – С. 7.

³ Там же. – С. 157.

⁴ Там же. – С. 18.

Следующий раздел под названием «Милләт рухы» («Дух нации»), исходя из вышеизложенной истории, заявляет: татары – морской народ, степной народ, лесной народ, горный народ, так как в их истории были периоды проживания на берегах морей, в степях и т.д. эти размышления рождают еще один вопрос, чрезвычайно актуальный для современного читателя: «*Дөнъяви халыкны таралып юкка чыгудан ни коткара ала?*» («*Что может спасти от исчезновения рассеянный народ?*»). И тут же приводится ответ: «*Кешене хайванат дөнъясыннан аерып торган өч хикмәт бар: Тел, Моң, Хәтер. Шушы өч бергәлек табигы-тәңгәл үсештә, дин яктысы белән дә сугарылып торса!.. Рухың бай була. Рух – милләтнең фидаи жаны, маскәтлы омтылышы, үзеннән югарырак сикерә алу мөмкинлеге. Рухи кодрәт ул – бөгелгәндә дә бөгелмәү, егылганда да егылмау, чигенгәндә дә чигенмичә яшәү тантанасы*»¹ («*Есть три чудесные вещи, отличающие человека от животных: Язык, Песня и Память. Если эти три единства будут естественно и в равной мере развиваться, облагороженные вдобавок светом веры!.. Тогда твой дух будет здоровым. Дух – беззаветная душа народа, песня – его скрытая энергия, дающая ему возможность прыгнуть выше своей головы. Духовное могущество – это истинное торжество жизни: сгибаться – не сгибаться, падая – не падать, отступая – не отступать*»)²).

Тут же повествователь предостерегает: в первом поколении уходит язык; во втором – песня исчезает, в третьем умирает и память. Продолжив образный ряд, сообщается, что язык – родник, питающий душу нации; песня – энергия, дающая утешение и поднимающая дух; а память – горизонт будущих стремлений, опирающийся на былую славу.

Так утверждается, что дух человечества хранится в духе нации и человека как представителя этноса; а текст превращается в единое целое – этнофилософию современности.

Таким образом, произведение М. Галиева наиболее близко к эссеистике, или к жанру нәсер в тюрко-татарских литературах. Хотя нельзя называть его «лирической прозой», но и «стихотворением в прозе» так же не может быть назван.

¹ Галиев М. Поэзия духа = Рух / пер. с татар. Г. Хасановой и др. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2014. – С. 203.

² Там же. – С. 66.

Для сравнения можно привести в пример «медленные», и такие же объемные тексты азербайджанского прозаика Эльчина Сафарли, которые могут быть обозначены эпитетом «эмоциональное письмо». В них паузы и пробелы, особая интонация и обилие красивых деталей быта, повседневности, описание нюансов ощущений и переживаний служат для воссоздания определенного эмоционального состояния, настроения. Но эти тексты находятся на стыке не прозы и поэзии, а – прозы и эссеистики, формируя особый стиль изложения. В отношении них может быть использован термин «лирическая проза».

Книга «Расскажи мне о море» (2016) Сафарли, например, построена как воспоминание автора-рассказчика о своем детстве. Прозаик знакомит читателя со многими персонажами, каждый из которых имеет свою историю. Бабушка Сона, мама, родственники, семья, друзья – их судьбы, взаимоотношения, описание природы, деталей повседневности, в итоге, подчиняются мотиву любви. Любовь позволяет человеку обрести счастье и гармонию в жизни – эта идея, по сути, выступает лейтмотивом всего творчества молодого азербайджанского писателя. Во многих его книгах прошлое окутано теплом, красотой, а грусть и печаль являются результатом осознания безвозвратности времени. Из произведения в произведение появляется рефлексирующий герой, который находится на стадии перехода из одного этапа своей жизни – в другой.

Несколько иным в этой веренице книг воспринимается роман «Мне тебя обещали» (2010), рассказывающий историю расставания с любимой навсегда. Страдающий, порой жестокий и циничный, герой книги шаг за шагом проходит этапы духовного перерождения. Медленное письмо позволяет переживать тончайшие перемены ощущений. Хотя параллельное развитие эмоциональной и событийной линий, в которых практически отсутствует «мерцание смыслов», создает ощущение простоты текстов, концентрированность в деталях приводит к «замиранию» мига.

В татарской литературе наиболее близки к произведениям Сафарли определенные самим прозаиком «нэсерами» произведения Р. Габдулхаковой «Әбием намаз укый» («Моя бабушка молится»), «Юоатасым килә, эткэй, сине» («Хочу утешить тебя, отец»), «Әнием чәчкәләре» («Мамины цветы»), «Якты тәрәзә» («Светлое окно»), «Кайту» («Возвращение») и др. В них, как и у Сафарли, рассказывается

о самом дорогом и близком: о бабушке, читающей молитву, об отце, прошедшем Великую Отечественную войну, о тепле родительского дома, о матери. Параллельно с идеализированными главными героями Р. Габдулхакова воссоздает особое состояние рассказывающего субъекта, повествователя. Скажем, в тексте «Әбием намаз укый» описывается, как внучка, наблюдая за священнодействием своей бабушки, приходит к пониманию сакрального и общечеловеческого смысла этого ритуала как закрепления духовных ценностей, имеющих общечеловеческие и этно-культурологические особенности. Прозаик противопоставляет поколение «скромных и приветливых старушек в белых платках» – поколению «несчастливых», потерявших веру в Бога и сакральный ориентир духовных поисков.

Молитвенная ситуация повторяется: в конце текста лирическая героиня Р. Габдулхаковой так же мысленно обращается к Аллаху: *«Иа Хода! XX гасырның канлы еллари, рәхимсез сугышлары шаһиты булган, мәрхәмәтсез ачлык-ялангачлыкны артыгы белән татыган, мул-рәхәт тормышны бары хыялында, төшләрендә генә күргән әбием Сиңа ялвара!»*; *«Жиребезне иблис токымнары басып алган, үзөбез миһербансыз, имансыз бәндәләргә әйләнгән гөнаһ тулы бу заманда күңелегезне саф, жаныгызны пакь саклап калган өчен, алдыгызда баш иям... Догаларыгыз кабул булсын!»*¹ (*«О Аллах! К тебе обращается с молитвой моя бабушка, которая была свидетельницей кровавых событий и жестоких войн XX века, сполна испытала голод и нищету, только в мечтах и снах видела благополучную жизнь!»*; *«Я преклоняюсь перед вами за то, что вы сохранили чистоту и благородство души в то время, когда торжествовало дьявольское племя и мы превратилась в безжалостных, неверующих людей... Пусть ваши молитвы будут исполнены!»*).

В тексте «Юатасым килә, эткэй, сине» желание повествователя разделить переживания отца, молодость которого пришлась на войну, все время помнящего о войне, тоскующего по товарищам, оставшимся на полях сражений, становится также объектом изображения, осознанием невозможности найти слова утешения для человека, прошедшего через подобные испытания. Нәсер «Якты тәрәзә» описывает, как наблюдая за спокойствием и верой чужого

¹ Габделхакова Р. Көмеш тун: хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 214, 215.

человека можно обрести покой, перейти из одного эмоционально-психологического состояния в противоположное.

Таким образом, мы попытались отследить формирование в татарской литературе орнаментализма как самостоятельной художественно-стилевой единицы. Орнаментализм как художественный прием берет свое начало со средневековой тюрко-татарской литературы. Но формирование такого художественного явления в татарской литературе произошло только во второй половине XX века, в рамках авангарда 1960–1970-х годов.

Творчество М. Магдеева выдвинуло этот стиль как новое явление, сумев создать некий символический образ татарского мироустройства. Если наличие повествователя с его романтически-сентиментальным характером придает его произведениям романтический дух, то точное определение места и времени позволяет детерминировать события и ситуации реалистически. Благодаря такому синтезу возникает единая модель («суперобраз») советской эпохи, давая возможность оценить данный отрезок времени с точки зрения традиционных этнических ценностей. Его орнаментальный стиль, по сути, стал образцом *мифологизирующего письма*. М. Магдеев поднимает философию тоски по-прошлому татарской деревни на уровень утверждения важности и значимости национальных ценностей в истории татарского народа и его повседневной жизни.

Превратившись в лейтмотив всего творчества, «ностальгия по ушедшему» звучит как беспокойство о судьбе того прекрасно и важного, которое должно быть сохранено во благо нации и человека вообще: 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... Поэтические фигуры, используемые не только в эмоциональных «вставках», но и во всем тексте (анафоры, эпифоры, повторы, инверсии и пр.), придают ритмичность и музыкальность. Самые важные для автора места, самые лиричные фрагменты обладают особым ритмом, за счет чего расширяется семантическая емкость текста.

Близкая к творчеству М. Магдеева повесть казахского прозаика Р. Отарбаева «Плач Чингис-хана» построена на синтезе роман-

тических и модернистских приемов с целью воссоздания особой этнокультурной духовной реальности. Проза узбекского прозаика Сухбата Афлатуни (Евгения Абдуллаева), его «Ташкентский роман» также ориентированы на мифологизацию Ташкента и Азии вообще. Но, в отличие от творчества татарского прозаика, у которого изображенная картина мира возникает через призму очень сильной авторской эмоциональной оценки, у Афлатуни художественная действительность пропускается через эзотерический и сказочно-стилизированный взгляд на бытие. «Стилизованное письмо» в данном случае, несмотря на присутствие четко продуманных сюжетных линий, эпически проработанных героев, воссоздает ощущение близости к эссеистике, к жанру «нэсер», указывая на все новые возможности прочтения, добиваясь «мерцания смыслов».

В творчестве узбекского прозаика Шамшада Абдуллаева на первый план выходит мифологизация среднеазиатского ландшафта, как татарская деревня у М. Магдеева. Если у татарского прозаика ведущими в воспоминаниях являются события и люди, то у Абдуллаева движущей силой наррации выступает смена звуков, запахов, образов. В результате стилеобразующим признаком его прозы становится «ассоциативное письмо».

Еще одна форма прослеживается в романах молодого азербайджанского прозаика Эльчина Сафарли: это «эмоциональное письмо», когда паузы и пробелы, особая интонация и обилие красивых деталей быта, повседневности, описание нюансов ощущений и переживаний служат для воссоздания определенного эмоционального состояния, настроения.

Все эти примеры указывают на существование в тюркоязычных литературах различных версий орнаментализма как способа художественного высказывания, которое позволяет осмысливать текст как собрание смысловых возможностей, воплощающих изображаемую реальность. В них лейтмотивность и эквивалентность (повторы) приводят к внедрению в текст дополнительных эмоциональных или символических смыслов и мотивов. Орнаментальная проза создает переходы между этими планами, что, в свою очередь, еще раз увеличивает смысловой и эмоциональный потенциал за счет взаимоотношений художественных особенностей событийных и орнаментальных мифологических структур.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Этот сборник был подготовлен в процессе поиска ответа на некоторые вопросы об особенностях татарской литературы. Безусловно, демократические перемены конца XX века позволили литературоведению взглянуть на роль и функции художественной литературы с этнических позиций. Если советская идеология была направлена на массовую интернационализацию и, как результат, трансформацию национальных литератур на примере русской литературы, то с ее уходом пришло осознание ценности искусства слова как выразителя этнического художественного мышления и сознания.

Еще во времена зарождения истории татарской литературы как науки Г. Газиз и Г. Рахим при изучении древних пластов литературы указывали на важность трех факторов: хронологического, территориального и традиций в художественном мышлении этноса¹. Мы также попытались увязать все необычное – с традициями.

На схожесть в историческом движении татарского и других тюркоязычных литератур указывают многие внешние факторы. Например, светская, европейского типа литература сформировалась только в начале XX века. Это «запоздание» привело к одновременному заявлению о себе новых художественных парадигм: реализма, романтизма и модернизма. Для татарской (и азербайджанской, например) литературы начало XX века стало «моментом бифуркации», скачка, перехода, и подобное ускорение художественных процессов превратило ее в поле для экспериментов, поиска новых форм и содержания. В некоторых тюркоязычных литературах этот этап проходил в 1920-е годы, когда вмешались и другие факторы.

Начавшийся после Октябрьской революции 1917 года этап стал общим для истории русской и национальных литератур бывшего СССР благодаря главному и единственному культурному ориенти-

¹ Рахим Г., Газиз Г. Татар әдәбияты тарихы өчен материаллар жыю юльинда бер тәҗрибә. Беренче жилд. Борынгы дәвер. 1 бүлек. Мәдхәл. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комб., 1924. – Б. 7.

ру – созданию социалистической культуры. Развитие татарской литературы 1920–1930-х гг. шло под давлением политических и идеологических установок, тем не менее, делались попытки возродить модернистские, затем и фольклорные традиции, и это воспринималось как продолжение экспериментов начала XX века.

С конца 1950-х гг. (1958 – 1960-е гг.) в изображении современной авторам действительности начался процесс возвращения к национальным литературным истокам, возрождения национальных художественных традиций для обозначения социальных, нравственных, даже политических проблем советского общества. Авангардная поэтика позволяла критиковать тоталитарный режим, ставить «неудобные» проблемы, изображать человека в состоянии противостояния идеологической матрице. Именно так произошла смена литературного кода, художественных ориентиров и универсалий в татарской и во многих тюркоязычных (чувашской, азербайджанской, узбекской и др.) литературах. Татарская литература, как и в начале XX века, выдвинула на первый план тему судьбы татарского народа, которая стала задавать тон в поисках и экспериментах.

На рубеже XX–XXI веков сложившиеся в предшествующие столетия классические типы творческого мышления переплелись с новыми – неклассическими и постклассическими, взаимообогащая и в какой-то мере видоизменяя друг друга. Этот процесс выявил те характеристики, которые раньше не замечались, но теперь в мировом художественном процессе по ним стали идентифицировать тюркоязычные литературы. Причиной, на наш взгляд, является ориентированность современных тюркоязычных литератур на общетюркские корни – на единый духовный источник, на средневековые художественные традиции.

Во многих литературах наблюдается возрождение своих исконно-художественных традиций. Например, к концу XX века в татарскую поэзию возвращаются усложненная образность, язык намеков и ассоциаций с неожиданными интертекстуальными параллелями. Стихотворения, поднимающие запретные темы, не могли уместиться в привычные рамки лирических стихотворений. В татарскую поэзию вернулось «длинное стихотворение» (озын шигырь), генетически связанное с общетюркской «протяжной

песней»¹. Данная жанровая разновидность позволяла делать исторические ретроспекции, использовать «чужое слово», даже форму диалога, «нанизывать» эмоциональные высказывания, использовать символизацию как прием обобщения. В начале XXI века «озын шигырь» органично вписалась в постмодернистскую поэзию (Ю. Миннуллина, Р. Мухаметшин, Л. Гибадуллина и др.).

В сфере концепции личности произошло расщепление лирического субъекта: появился лирический герой, говорящий от имени «мы» (как в общетюркской литературе), идентифицирующий себя как представителя страны, нации, народа. Одним из отличительных приемов в таких текстах стало наличие риторических вопросов экзистенциального характера. В них проявились традиции жырау, поэтов-импровизаторов (чичэн).

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.). В таких произведениях воссоздается возможность двоякого прочтения: с точки зрения светских или религиозных позиций. Эти тенденции прослеживаются и в поэзии других тюркоязычных народов постсоветского пространства², и даже в прозе (можно вспомнить прекрасный роман азербайджанского постмодерниста Камала Абдуллы «Долина Кудесников»).

Многие особенности, проявляющиеся в модернистских стихотворениях, привносят в татарскую поэзию иллюзорность образов, в текстах начинается игра условностей идеологических, культурных, мифологических кодов, ассоциативности и интертекстуальности. Практически все тюркоязычные литературы прошли такой этап адаптации постмодернизма к возможностям своих культур.

Зачастую и в парадигме постмодернизма национальный миф, история, представления, менталитет участвуют в воссоздании но-

¹ Исанбет Ю.Н. Две основные формы татарской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. научн. тр. – Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983. – С. 59.

² Фейзуллаева А.Г. Национальные и общечеловеческие идеи в современной азербайджанской литературе. – Баку: Элм и тахсил, 2016. – С. 64–70.

вого мифа, корнями уходящего в узнаваемую символику, который направлен на масштабную оценку истории тоталитарного прошлого, мерцая в ассоциативных связях и играя множествами известных политических, литературных, религиозных, фантастических историй (повести и романы М. Кабирова, З. Хакима, Р. Зайдуллы и др.). Такое явление присуще и азербайджанской литературе¹.

Если мировая культура в условиях наступления эпохи постмодерна оказалась лишенной центра, формирующего сознание ее носителя («смерть автора»), то в татарской литературе идея этнического историко-культурного возрождения привела к сохранению объединяющего авторского начала. Такое явление мы наблюдаем в азербайджанской, казахской литературах. В какой-то мере оно обеспечивает сохранение в литературном процессе классической парадигмы.

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, однако в целом диалог установлен с классической татарской литературой.

Таким образом, исследование современной татарской литературы указывает на необходимость выявления закономерностей развития национального художественного процесса, исходя из комплексного анализа современных тюркоязычных литератур. Такой исследовательский путь, по нашему мнению, позволит глубже узнать и лучше понять свою татарскую литературу, особая роль в развитии которой принадлежит возрождению традиций.

¹ Шарифова С. Жанровое смешение в романе: коммуникативно-социокognитивный подход. – М: Московский Парнас, 2011. – С. 210.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники

а) на татарском языке:

Анак Ш. Тыйнак табын: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 255 б.

Афзал Г. Айлы кичләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1977. – 336 б.

Афзал Г. Сайланма эсәрләр. 3 томда. 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 383 б.

Афзал Г. Өф-өф итеп. Сатира-юмор шигырьләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1968. – 28 б.

Әмирхан Ф. Эсәрләр. 4 томда. Т. 1: Хикәяләр (1907–1922). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – 480 б.

Әмирхан Ф. Шәфигулла агай // Эдәби мирас. Беренче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 25–51.

Әхмәдиев Ш. Сайланма эсәрләр / С. Сабиров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – 286 б.

Батуллин Р. Уйларымны кеше белсен...: хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – 112 б.

Баянов Ә. Аязучан болытлы һава: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – 288 б.

Баянов Ә. Урланган ай: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – 351 б.

Баянов Ә. Ут һәм су: роман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1973. – 264 б.

Бәйрәмова Ф. Болын: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 200 б.

Вәлиев Р. Эсәрләр: 4 томда. 2 т.: Роман, повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 511 б.

Ибраһим Гази. Эсәрләр: өч томда. Т. 1: повестьлар һәм хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – 520 б.

Дәрмәнд (Закир Рәмиев). Исә жилләр. Шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – 254 б.

Еники Ә. Эсәрләр: биш томда. Т. 2: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – 447 б.

Еники Ә. Эсәрләр: 3 томда. Т. 3: Хикәяләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – 416 б.

Еники Ә. Эсәрләр: 5 томда. 5 т.: Публицистик язмалар, мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 479 б.

Идегәй. Татар халык дастаны. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 253 б.

- Камал Ш.* Сайланма эсэрләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 446 б.
- Кәбиров М.Р.* Мәхәббәт яңгыры: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 431 б.
- Кәбиров М.Р.* Сагындым, кайт инде...: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 336 б.
- Кутуй Г.* Көннәр йөгергәндә. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комбинаты, 1925. – 56 б.
- Кутуй Г.* Сайланма эсэрләр / төз. Г. Минский. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1965. – 275 б.
- Мәүлә Колый.* Хикмәтләр / төз. М. Гайнетдин. – Казан: «Иман» нәшр., 2000. – 136 б.
- Мәһдиев М.* Бәхилләшү: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 640 б.
- Мәһдиев М.* Сайланма эсэрләр. 3 томда. 1 т.: повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995. – 534 б.
- Сарьян Х.* Нокталы өтер: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 414 б.
- Сәйф Сараи.* Гөлестан. Лирика. Дастан / басмага эзерләүче Х. Миңнегулов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 296 б.
- Сәлим Г.* Итагать. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – 223 б.
- Сибгатуллин К.И.* Бер ноктада: шигырьләр, поэмалар, баллада. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 524 б.
- Тукай Г.* Эсэрләр: 6 томда. 1 т.: шигъри эсэрләр (1904–1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. эсерл. Р.М. Кадыйров, З.Г. Мөхәммәтшин – Казан, 2011. – 407 б.
- Туфан Х.* Гүзәл гамь: Моңарчы басылмаган шигырьләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 304 б.
- Туфан Х.* Сайланма эсэрләр: Ике томлык. Т. 1: шигырьләр һәм поэмалар (1925–1955). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. – 352 б.
- Туфан Х.* Эсэрләр. Биш томда. Т. 1: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 479 б.
- Фәйзуллин Р.* Ажаган. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – 71 б.
- Фәйзуллин Р.* Кошлар юлы: шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – 415 б.
- Хәким З.З.* Телсез күке: пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 480 б.
- Хәнәфи М.* Бер гөл бакчасында // Аң. – 1915. – № 6. – 113 б.
- Хәнәфи М.* Мәгъшука // Аң. – 1913. – № 19. – 316 б.
- Хәким С.* Сусау: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 335 б.
- Хөсәенов Ш.* Повесть, очерклар, хатирә-истәлекләр, әңгәмәләр, хатлар / Төз. һәм кереш сүз авт. Р. Юсупова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 407 б.
- Юныс М.* Эсэрләр алты томда. 1 том: Хикәя, новелла, повестьлар (1961–1986). – Казан: Рухият, 2003. – 584 б.
- Ясәви Хужа Әлмәт.* Хикмәтләр. – Казан: «Иман» нәшр., 2000. – 212 б.

б) на русском языке:

Абдуллаев Ш. Другой юг. – М.: Носорог, 2020. – 240 с.

Айтматов Ч.Т. Когда падают горы (Вечная невеста): роман, повесть, новелла. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 480 с.

Амирхан Ф. На перепутье / пер. Г. Хантемировой. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1979. – 336 с.

Галиев М. Поэзия духа // Рух. / пер. с татар. Г. Хасановой и др. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2014. – 560 с.

Дэрдменд. Стихотворения / авт. предисл. и пер. с тат. В. Думаева-Валиева. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. – 160 с.

Еникеев А.Н. Глядя на горы: повесть и рассказы / пер. с татар. – М.: Современник, 1974. – 380 с.

Еникеев А.Н. Повести и рассказы / пер. с татарского А. Бадюгиной. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – 256 с.

Еникеев А.Н. Невысказанное завещание: рассказы, повесть / сост., анализ. ст. В.Р. Аминовой. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2017. – 271 с.

Идегей. Татарский народный эпос / пер. С. Липкина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. – 128 с.

Кул Шариф и его время / сост. и науч. ред. М. Ахметзянов, А. Хасанов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – 192 б.

Муса Акъегет. Хисаметдин менла / Перевод с татар. Ибрагима Гуркина // URL: https://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=eJzLKCKpKLbS1y8oyq9K1Csq1TcyMDTVNzDSNzDVN7S0tGBgMDQzNjYzNDIzNmFwumFSffzn09PsZ8ruK17vfwcANs8VCg&src=35e64d6&via_page=1&user_type=8&oid=5768765f7f75fbaf

Отарбаев Р. Плач Чингис-хана. Повесть. Рассказы / пер. с казах. Г. Пряхина. – М., 2019. – 328 с.

Тукай Г. Фаэтон весны: стихотворения, стихи для детей, сказки. – М.: ООО «МАГИ «Из века в век». – Казань: Татар. кн. изд-во, 2011. – 400 с.

Хашимов У. Войти и выйти. – М.: Сов. писатель, 1989. – 560 с.

Эшанкул Н. Человек, ведущий обезьяну // URL: http://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=eJzLKCKpsNLXtY9KrczJTNJLzMiMz9MrKtW3MDDUz0usSizSTS3OSMzLLs3RTc5IzckvS83WLUtNKS3OyMjM0s1PSq2qTMwrlcsoyc1hYDA0tbC0MDC3sDRm0DnQdHDfpRaBkibGB7Ehs-0AtsAl8A&src=19cfecae&via_page=1&user_type=14&oid=b04e653e3f4786ac – дата обращения: 10.05.2020.

Юсуф Баласагунский. Благодатное знание / изд. подгот. С.Н. Иванов. – М.: Наука, 1983. – 560 с.

II. Научная литература и литературная критика

а) на татарском языке:

Агыйдел егете: хикәяләр, мәкаләләр. Хәсән Сарьян турында истәлекләр / төз. Р.М. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 479 б.

Әдәбият белеме сүзлеге / төз.-ред. А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 237 б.

Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.

Баянов Ә. Заман сурәтләре: Лирик язмалар, мәкаләләр, очерклар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – 271 б.

Жамал Вәлиди: Әдәби һәм тарихи-документаль жьентык / төз.: Д. Абдуллина, Ж. Миңнуллин. – Казан: Жьен, 2010. – 559 б.

XX гасыр татар әдәбияты тарихы: дәреслек / *Д.Ф. Заһидуллина, Н.М. Йосытова.* 1 нче китап: XX йөзнең беренче яртысында татар әдәбияты. – Казан: Казан университеты, 2011. – 229 б.

XX гасыр татар әдәбияты тарихы: дәреслек / *Д.Ф. Заһидуллина, Н.М. Йосытова.* 2 нче китап: XX йөзнең икенче яртысында татар әдәбияты. – Казан: Казан университеты, 2011. – 196 б.

Заһидуллина Д.Ф. Денья сурәте үзгәру: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр: монография. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.

Заһидуллина Д.Ф. 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданнары һәм авангард эзләнүләр: монография. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.

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

Ибраһимов Г. Әдәбият дәресләре // Галимжан Ибраһимов. Әсәрләр. Академик басма: 15 томда. Т. 7: Әдәбият һәм сәнгать турында мәкаләләр, хезмәтләр (1915–1916). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – С. 122–240.

Йосытова Н.М. Габделнур Сәлим ижатында суфичылык мотивлары // Суфизм как социокультурное явление в Российской умме. – Казань: ИД «Медина», 2007. – С. 136–141.

Миңнуллин Ф. Балта явызлар кулында: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1994. – 279 б.

Рәхим Г., Газиз Г. Татар әдәбияты тарихы өчен материаллар жыю юлында бер тәжрибә. Беренче жилд. Борынгы дәвер. 1 бүлек. Мәдхәл. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комб., 1924. – 175 б.

Сибгатуллина Ә.Т. Татар әдәбиятында суфичылык (чыганақлар, тематика һәм жанр үзенчәлекләре): филол. фән. д-ры ... дис. – Алабуга, 2000. – 367 б.

Татар әдәбияты: Теория. Тарих / *Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов, Т.Ш. Гыйләжев.* – Казан: Мәгариф, 2004. – 247 б.

Фәйзуллин Р. Сайланма әсәрләр: 4 нче том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1998. – 415 б.

Хатиров Ф.М. Әдәбият теориясе: Югары уку йортлары, педагогия училищелары, колледж студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2000. – 352 б.

б) на русском языке:

Алиева А.И. Вопросы литературы в газете «Азербайджан» (1918–1920-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Баку, 1992. – 22 с.

Алиева А.Т. Роль суфизма в распространении исламских ценностей // Из истории и культуры народов Среднего Поволжья. – 2020. – № 10. – Т. 1 – С. 5–14.

Амирханов Р.М. Татарская социально-философская мысль средневековья. Кн. 1. – Казань, 1993. – 152 с.

Амирханов Р. Социально-философская мысль средневековья (XIII – сер. XVI вв.). Кн. 2. – Казань, 1993. – 111 с.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе. – М., 1963. – 470 с.

Бертельс Е. Э. Избранные труды. Т. 3. Суфизм и суфийская литература. – М.: Наука, 1965. – 524 с.

Владимирова Н.В. Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. – Ташкент: Изд-во «Фан» АН РУз, 2011. – 334 с.

Ворожейкина З.Н. Исфаханская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время: XII – нач. XIII в. – М., 1984. – 272 с.

Габиббейли И., Багиров А. Азербайджан – жемчужина Турана: монография-антология. – М.: Изд-во «Худож. лит-ра», 2020. – 656 с.

Гиляева И.И. Гамиль Афзал: лирика и сатира (авторская позиция и художественность): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2004. – 23 с.

Егнинова Н.Е. Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2006. – 25 с.

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

Загидуллина Д.Ф. Современная татарская проза (1986–2016): основные тенденции историко-литературного процесса. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 246 с.

Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия рубежа XX–XXI веков (1986–2015): эстетические ориентиры и художественные поиски. – 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.

Загидуллина Д.Ф. Татарская литература XX – нач. XXI вв.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы). – Казань, 2020. – 256 с.

Заломкина Г. Подходы к пониманию медленного письма: Поэтика зазора в текстах Ш. Абдуллаева, А. Драгомощенко, А. Уланова // Поэтика рамы

и порога: Функциональные формы границы в художественных языках. [Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4]. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 369 – 380.

Зацепин К.А. Эссе как коммуникативная форма: проблемы чтения (на материале современной эссеистики): дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2006. – 170 с.

Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003. – 546 с.

Ибатуллина Д.Э. Поэтика прозы Амирхана Еники: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1993. – 21 с.

Ибрагим Т.К., Султанов Ф.М., Юзеев А.Н. Татарская религиозно-философская мысль в общемусульманском контексте. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 238 с.

История татар с древнейших времен: В семи томах. Т.1: Народы Степной Евразии в древности. – Казань: Изд-во «Рухият», 2002. – 592 с.

Кныш А.Д. Мусульманский мистицизм: краткая история / Пер. с англ. М.Г. Романова. – СПб.: Изд-во «ДИЛЯ», 2004. – 464 с.

Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII – XI век). – М.: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1983. – 262 с.

Курбатов Х. Ритмика татарского стиха. – Казань, 2005. – 161 с.

Литературная энциклопедия терминов и понятий (Под ред. А.Н. Николюкина). Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.

Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.

Саяпова А.М. Поэзия Дардменда и символизм. – Казань, 1997. – 210 с.

Сибгатуллина А.Т. Суфизм в татарской литературе (источки, тематика и жанровые особенности): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань, 2000. – 381 с.

Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. – Новосибирск: Изд-во ИДМИ, 1999. – 104 с.

Стеблева И.В. Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в ранне-классический период. – М.: Наука, 1976. – 214 с.

Султанов Х. Роскошь и нужда // URL: http://hl.mailru.su/mcached?q=%D1%85%D0%B0%D0%B9%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%B4%D0%B8%D0%BD%20%D1%81%D1%83%D0%BB%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2&c=20-1%3A1572&r=15624119&qurl=http%3A%2F%2Fn.ziyouz.com%2Fbooks%2Fuzbeklib_ru%2Fuzbekskaja_sovremennaja_proza%2FHajriddin%2520Sultanov.%2520Rassказы.pdf&frm=webhsm – время обращения: 4.05.2020.

Теория литературы. Т. 4: Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.

Теория литературы: в 2-х т. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Изд-ский центр «Академия», 2004. – 368 с.

Фейзуллаева А.Г. Национальные и общечеловеческие идеи в современной азербайджанской литературе. – Баку: Элм и тахсил, 2016. – 286 с.

Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: монография. – Казань: РИЦ «Школа», 2021. – 259 с.

Шарипов А.М. Зарождение системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII–XIV вв.). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – 364 с.

Шарифова С. Жанровое смешение в романе: коммуникативно-социокогнитивный подход. – М: Московский Парнас, 2011. – 530 с.

Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). – М.: Наука, 1974. – 253 с.

Шиммель А. Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н.И. Пригариной, А.С. Раппопорт. – М.: Алетейа, Энигма, 2000. – 416 с.

Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 269 с.

Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Юсупова Н.М. Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века. – Казань: Ихлас, 2018. – 296 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. «Поток сознания» как показатель роста и трансформации художественной литературы	5
2. «Эзопов язык» в процессе обновления традиций	51
3. Полифония как жанрово-стилевое явление	89
4. Тема любви (Богопознания) и самопознания в истории татарской поэзии.	127
5. К проблеме классификации современной татарской поэзии: жанровый канон и деканонизация	165
6. Преемственность общетюркской и татарской литературы – движение основных лейтмотивов	187
7. Орнаментализм: варианты и вариации в тюркоязычных литературах	209
Заключение	240
Список использованной литературы	244

Научное издание

Загидуллина Дания Фатиховна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И СТИЛЕВЫЕ ОБНОВЛЕНИЯ
В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(в контексте тюркских литератур XX–XXI вв.)**

Редактор *Д. Р. Галиуллина*
Корректор *А. А. Давлетова*
Компьютерная верстка *Н. Т. Абдуллиной*
Дизайн обложки *А. В. Булатова*

Подписано в печать 23.11.2022.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 14,7. Уч.-изд. л. 13,5. Тираж 200 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка, литературы
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан
420111, Казань, ул. Баумана, 20