

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

**Г. Н. Мухарлямова**

**ХРОНОТОП В ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ  
20–30-х ГОДОВ XX ВЕКА**

Монография

Казан  
2018

**УДК 821.512.145**  
**ББК 83.3 (2Рос.Тат)**  
**М 92**

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

**Научный редактор:**

доктор филологических наук, профессор **Ф.З. Яхин**

**Рецензенты:**

доктор филологических наук, профессор **А.М. Шарипов**,  
кандидат филологических наук **З.Г. Мухаметшин**

**Мухарлямова Г.Н.**

**М 92** Хронотоп в татарской прозе 20–30-х годов XX века. –  
Казань: ИЯЛИ, 2018. – 152с.  
ISBN 978-5-93091-268-5

Художественное время и пространство (хронотоп) являются одними из важнейших составляющих художественного текста. Их изучение способствует выявлению сюжетной структуры литературного произведения, осмыслению идейно-эстетических особенностей, помогает выявить специфику изображения действительности, а также восприятия его читателем. В настоящей монографии рассмотрение категорий художественного пространства и времени осуществляется на примере татарской прозы 20–30-х годов XX века.

Монография адресована научным работникам, студентам, аспирантам филологических вузов, преподавателям татарского языка и литературы.

**УДК 821.512.145**  
**ББК 83.3 (2Рос.Тат)**

**ISBN 978-5-93091-268-5**

© Институт языка, литературы  
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2018

## Введение

Современное литературоведение и литературная критика предполагают новый подход к рассмотрению и анализу произведений татарской литературы, созданных в советскую эпоху. Наибольшие разногласия вызывают, как правило, произведения, написанные после Октябрьского переворота, в годы становления советского государства, в период, когда власть оказывала огромное идеологическое воздействие на общество и осуществляла строгий контроль над литературой.

Как известно, литература этого периода до начала 90-х годов XX века рассматривалась с точки зрения партийности, классовости. Односторонний подход к ее изучению предопределял и принятый в те годы за основной метод социалистического реализма.

Татарская литература 20–30-х годов XX века является объектом изучения истории татарской литературы и литературной критики. С конца прошлого столетия, появилось большое количество трудов, посвященных изучению литературы этого сложного и противоречивого периода, в которых была предпринята попытка непредвзятой оценки отдельных произведений и литературного процесса в целом [Галимуллин, 2001; Хатипов, 2003; Галиуллин, 1979].

Вместе с тем некоторые аспекты литературы 1920–1930-х гг. не стали к настоящему времени предметом системного изучения с точки зрения исторической поэтики. К их числу относятся пространственно-временные отношения, которые, как известно, являются важной частью художественной картины мира. Изучение проблемы художественного времени и пространства в произведениях представляется сегодня важным для обозначения особенностей литературного процесса указанной эпохи и определяет актуальность нашего исследования.

В литературоведении XX века для определения пространства и времени художественного произведения широко используется термин «хронотоп» («времяпространство»), который был заимствован из математического естествознания и предложен в литературоведении известным русским ученым М.М. Бахтиным в 70-е годы XX столетия для обозначения «формально-содержательной категории». По мнению М. Бахтина, хронотоп не что иное, как неразрывная связь

пространства и времени, причем время имеет здесь ведущее значение: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [Бахтин, 1975: 235]. Обобщая эти утверждения, М. Бахтин дает следующее определение понятию «хронотоп» в литературе: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом» [Бахтин, 1975: 234].

В хронотопе два элемента – время и пространство ведут себя по-разному: «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, пространство не интенсифицируется, вытягивается в движение времени, сюжета, истории» [Бахтин, 1975: 235]. Из этого следует, как отмечает Н.Э. Фаликова, что «художественное время и пространство пронизывают друг друга: временные параметры входят в определение пространства, а пространственные – в определение времени» [Фаликова, 1992: 52]. Иначе говоря, хронотоп определяет сюжет произведения, и «обеспечивает условность произведения» [Загидуллина, 2006: 32].

Пространство и время не могут существовать отдельно друг от друга. «Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени» [Вернадский, 1966: 112], – писал еще в 1885 году известный ученый В.И. Вернадский. Развивая эту мысль, исследователь проблемы художественного времени и пространства Н.В. Березина пишет: «Человек способен переживать ощущение времени только при наличии данных о происходящих в окружающем мире изменениях, и наоборот, – любое движение в пространстве связывается с определенным (затраченным на это движение) отрезком времени» [Березина, 2006: 12]. Такая же неразделимость прослеживается и в искусстве слова. Так как «пространство и время тесно связаны друг с другом и образуют единое пространственно-временное многообразие» [Мостепаненко, 1969: 14], «эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя «своего рода модель мира» – ту «сетку координат», при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании...» [Гуревич, 1984: 84]. Этим определяется специфика литературного произведения и его восприятие читателем.

В то же время в литературоведении существует тенденция отдельного анализа этих категорий в художественном произведении, так как «на определенном уровне анализа необходимо отвлечься

от взаимосвязи пространства времени, рассматривать их как самостоятельные категории, что поможет объяснить уникальное свойство всякого искусства выражать время через пространство и пространство через время» [Фаликова, 1992: 56], попытка такого анализа была сделана и в нашем исследовании.

Вполне очевидно, что художественное время и пространство, являясь важнейшими составляющими художественного текста, играют существенную роль в раскрытии особенностей художественного изображения мира и человека. Неслучайно Н.К. Гей называл хронотоп «каркасом произведения», «одним из действенных средств организации его содержания» [Гей, 1975: 269]. Следовательно, художественное время и пространство являются одними из значимых звеньев в комплексном идейно-художественном анализе любого литературного произведения. Это определяет также тот факт, что художественная литература, по сравнению с другими видами искусства, обладает наибольшей способностью свободно обращаться с такими категориями как время и пространство [Есин, 2002: 82]. Более того, «пространство и время, выступая в качестве структурных элементов произведения, выполняют задачи, далеко выходящие за рамки структурообразования: способствуют типизации, укрупнению определенных сторон отображаемой действительности, усилению эстетического воздействия произведения, фокусировке внимания на главной идее произведения, выражению этических и идейных сторон художественного образа языком пространственно-временных символов» [Слепухов, 1984: 65].

Следует учитывать и тот факт, что художественное время и пространство исторически изменяются и развиваются под влиянием различных социально-экономических, политических предпосылок развития общества, развития искусства [Пространство и время, 1984: 281]. Это приводит к выводу, что каждой исторической эпохе свойственно своеобразное индивидуализированное изображение художественного пространства и времени, и, следовательно, изучение пространственно-временных отношений в литературе позволяет выявить особенности представлений о мире и человеке в ту или иную эпоху.

Определяя степень изученности проблемы хронотопа, М. Бахтин отмечает: «освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно. Осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные

формы художественного отражения реального хронотопа», что привело, в свою очередь, к «сосуществованию в литературе явлений, глубоко разновременных», которое «чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс» [Бахтин, 1975: 235]. В начале 70-х годов XX века были сделаны некоторые попытки более глубокого изучения этих понятий. Наряду с М.М. Бахтиным данную проблему исследовали такие литературоведы как П.А. Флоренский, А. Цейтлин, В.Б. Шкловский, З.Г. Минц, В.Н.Топоров, Д.С. Лихачев, Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко и др.

Следует отметить, что вскоре данный термин на некоторое время был забыт литературоведами, и только в начале 90-х годов он вновь становится популярной категорией в литературоведческих исследованиях.

Сегодня изучению художественного времени и пространства уделяется значительное внимание. Исследованию пространственно-временных отношений в литературных произведениях посвящены работы Ю.М. Лотмана, Ф.П. Федорова, А.Б. Есина, Н.Д. Тамарченко, Н.Э. Фаликовой, Ю.И. Селезнева, И.В. Стеблевой, В. Чернейко, Н.К. Шутой и др.

В контексте нашего исследования следует отметить, что начиная с 1990-х гг. в работах по истории татарской литературы изучению пространственно-временных отношений уделяется значительное внимание. В исследованиях А.М. Саяповой [Саяпова, 2006], В.Р. Аминовой [Аминова, 2007], Д.Ф. Загидуллиной [Загидуллина, 2006] хронотоп рассматривается как составная часть поэтики произведений, причем зачастую исследователи связывают ту или иную модель художественного времени и пространства с культурно-историческим контекстом и с инвариантными для национальной культуры способами восприятия пространства и времени. В частности, в монографии А.М. Саяповой, статьях Д.Ф. Загидуллиной и В.Р. Аминовой ставится вопрос о влиянии суфизма на художественное время и пространство в творчестве ряда татарских писателей.

Вместе с тем в большинстве случаев интерес исследователей сосредотачивается на изучении пространственно-временных отношений в татарской литературе начала XX века, преимущественно, в модернистской литературе. В отдельных трудах предметом изучения становятся художественное время и пространство в литературе 1960–1980-х гг. и в современной литературе [Загидуллина, 2006; Батталова, 2006; Ибрагимов, 2007]. Специальных трудов по изучению пространственно-временных отношений в татарской литературе

1920–1930-х гг. к настоящему времени не написано.

Цель данного исследования – выявление специфики пространственно-временных отношений в произведениях татарской прозы, созданных в 20–30-е годы XX века.

Достижение этой цели предполагает выполнение таких задач как исследование художественного времени и пространства как формально-содержательных категорий в их взаимосвязи в прозе 1920–1930-х гг.; выявление инварианта пространственно-временных отношений в прозе 1920–1930-х гг. и его трансформаций в творчестве отдельных писателей; выделение важнейших хронологических образов в литературных произведениях изучаемого периода; выявление смыслообразующей функции основных хронотопов, в выбранных для анализа произведениях.

## Глава I. Историческое время и пространство в татарской прозе 20–30-х годов XX века

Как известно, время – самая абстрактная универсальная категория человеческого сознания, вполне целостно изученная в философии. В отличие от пространства время – понятие более сложное для понимания, так как оно не воспринимается человеком непосредственно. Еще одной из причин этого является то, что мы можем познать его лишь как те или иные меры движения, которые соотносятся друг с другом. Временем можно измерить и жизнь человека, и историю общества, и историю мира.

Следует отметить, что время существует только в сознании человека, поэтому оно антропогенно по своей сути, и не может являться «отражением трансцендентальной сущности под названием объективное время» [Кравченко, 1996: 71]. Время в литературе – это «особая форма познания мира, характеризуется присущими только ей особенными, своеобразными переплетениями свойств реального, перцептуального и индивидуального времени» [Тураева, 1986: 20]. На это указывал еще Д.С. Лихачев: «Художественное время, в отличие от времени объективно данного, использует многообразие субъективного восприятия времени. Ощущение времени у человека, как известно, крайне субъективно... Художественное произведение делает это субъективное восприятие времени одной из форм изображения действительности» [Лихачев, 1979: 235], поэтому человек начинает понимать его по-иному, когда оно выражается в художественном произведении. По мнению А. Цейтлин, «повествование в литературе всегда расположено “во времени”, всегда развивается по законам внешней (хронологической) последовательности и внутренней (каузальной) обусловленности настоящего и будущего – прошлым» [Цейтлин, 1928: 11].

Многие исследователи указывают на ведущую роль времени в художественном произведении. Д.С. Лихачев считает, что «литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время – его объект, субъект и орудие изображения» [Лихачев, 1979: 209], а художественное время, будучи явлением «самой художественной ткани, подчиняющее своим задачам и



грамматическое время, и философское его понимание писателем» [Лихачев, 1997: 7], определяет специфику отражения действительности в художественном произведении, его форму и содержание, а также раскрывает идейно-эстетические особенности.

Время литературного произведения может быть разным по своей плотности. Это связано, прежде всего, с тем, что писатель может его растягивать, или, наоборот сжимать, замедлять, или ускорять, а также останавливать по мере требования особенностей произведения.

А. Есин приписывает художественному времени такое свойство, как «дискретность», в силу того, что «литература оказывается способной не воспроизводить весь поток времени, но выбирать наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски “пустоты” с художественной точки зрения» [Есин, 2002: 82–83]. Это, в свою очередь, дает возможность организовать сюжет, определить композиционные особенности литературного произведения.

По мнению многих литературоведов, в художественном произведении имеет место три разных вида времени: это – историческое время, событийное время и перцептивное время. Также выделяется несколько форм времени: ретроспективное время (возвращение в прошлое), непрерывное, иногда замкнутое (в рамках сюжета), в некоторых произведениях время дается как открытое, ускоренное или замедленное [Заһидуллина, 2004: 228].

В свете нашего исследования представляется важным рассмотреть специфику изображения исторического времени в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века.

### **1.1. Изображение исторического времени в татарских эпических произведениях 1920–1930-х гг.**

Татарская литература периода 20–30-х годов XX века отличается своим довольно сложным, противоречивым, идеологически окрашенным содержанием. основополагающими политическими, общественными и культурными предпосылками развития литературы данного периода явились, как известно, Февральская и Октябрьская революции, гражданская война, установление тоталитарной системы и начавшиеся в связи с этим массовые репрессии, индустриализация и коллективизация страны, организация в 1934 году Союза писателей СССР, принятие метода социалистического реализма,

как официального художественного метода и др. Эти изменения оказывали непосредственное влияние и на духовную жизнь татарского народа. «Двадцатые-тридцатые годы проходили под лозунгом борьбы. Разединение противоборствующих сторон вследствие революционных событий 1917 года в обществе стало предпосылкой для борьбы в экономической, политической и военной областях... Это обстоятельство, в свою очередь, оказало прямое влияние на состояние литературы и искусства. ...Становится общепринятым сужение писательской тематики, центральное место начинает завоевывать описание классовый борьбы и картин войны». Кроме того, «от художественного слова требовалась острая, смелая и быстрая постановка актуальных проблем», что «приводило в большинстве случаев к поспешности в художественном творчестве» [Галимуллин, 2001: 12]. К этому следует добавить появление в это время однотипных произведений, что несвойственно творческому мышлению: «Отрицая тот факт, что литературное произведение должно создаваться лично автором и его восприятие также должно быть субъективным, власть добивается того, что литература приобретает массовый настрой» [Закиржанов, 2008: 119]. В то же время, как отмечает Ф.Г. Галимуллин, использование различных стилей в изображении действительности спасает многие произведения от однотипности, иначе «в случае повторения схожести стилей, к которой можно добавить и общность темы, для искусства слова неминуем был бы полный застой» [Галимуллин, 1998: 11].

По мнению Ф.М. Хатипова, строгая, жесткая политика власти по отношению к священнослужителям, духовным наставникам и ограничение партийной властью гуманистической направленности литературы отразились на изображении образа героя, освещения его характера [Хатипов, 2003: 12]. В пример приводится роман Г. Ибрагимова «Глубокие корни», где герой оценивается с точки зрения его отношения к революции, к гражданской войне, что приводит к одностороннему раскрытию образа героя. Вместе с тем, несмотря на то, что литература этого периода «находилась под влиянием господствовавшей в то время идеологии», она все же «сознательно или интуитивно, разными способами пыталась сохранить и развить гуманистические художественные традиции литературы прошлых лет» [Нигматуллина, 1997: 146].

Ранее было сказано, что в 90-е годы прошлого столетия отмечается появление трудов, касающихся проблем развития татарской советской литературы, в частности, периода 20–30-х годов XX века. Исходя из целей «объективно разобраться и оценить опыт развития литературы

советского периода, стараясь избежать как ее огульного отрицания, так и излишней апологетики по отношению к культуре прошлого, особенно религиозного духовного содержания» [Нигматуллина, 1997: 146]. Данную проблему изучают такие видные татарские ученые-литературоведы как А. Ахмадуллин, Т. Галиуллин, Ф. Мусин, Ю. Нигматуллина, Н. Хисамов, Ф. Хатипов, Р. Сверигин, А. Яхин, Ф. Галимуллин, Э. Галиева, А. Закирзянов и др. В своих трудах они пытаются объективно осмыслить и изучить духовное наследие 20–30-х годов прошлого столетия, стараются полно и всесторонне раскрыть идейно-эстетические особенности, проблематику, систему образов, художественное своеобразие литературных произведений.

Анализ художественных произведений изучаемого периода показал, что реальное историческое время, изображаемое в них, условно разделено на два промежутка: события дореволюционного периода и события, происходящие в стране после Октябрьского переворота. Известный литературовед Н. Гей считал, что «всякий писатель ставит перед собой задачей выразить, передать ход времени, ход истории» [Гей, 1975: 282], так как «каждый исторический процесс в зависимости от его масштаба имеет собственное время» [Лой, 1978: 4].

В то же время, как утверждает известный литературный критик Ф.Г. Галимуллин: «Для искусства не столь важны временные границы. Творец объектом изображения может взять и прошлое (даже давнее прошлое), настоящее и будущее, точнее говоря, может поставить цель изображения жизни человека в единицах этих временных параметров» [Галимуллин, 2001: 13].

Как известно, в произведениях периода 20–30-х годов авторами поднимаются такие проблемы как судьба человека в переломное революционное время, личность и революция, проблема власти, проблема религии. М. Бахтин считает, что «социально-экономические противоречия – это движущие силы развития – от элементарных непосредственных зримых контрастов до более глубоких и тонких проявлений их в человеческих отношениях и идеях. Эти противоречия с необходимостью раздвигают зримое время в будущее» [Бахтин, 1986: 216]. А.Н. Лой отмечает, что социально-историческое время способствует пониманию направленности истории, определяет отношения людей к настоящему и будущему, дает возможность раскрыть смысл человеческого существования [Лой, 1978: 4].

Следует отметить, что «приметы времени раскрываются в пространстве, и оно осмысливается и измеряется временем» [Бахтин, 1986: 122]. Отсюда следует, что хронотоп эпических литера-

турных произведений определяет историческое время и пространство как фон, характеризующий общую историко-общественную атмосферу и определяющий действия персонажей, их взаимоотношения, а также решающим образом воздействующий на формирование личности героя.

В произведениях изучаемого периода подчеркивается, что данное историческое время, особенно дореволюционного периода, определялось тяжелыми условиями существования людей, смутой и напряженностью. Следует отметить, что такая характеристика времени является закономерной. Так, в первой части дилогии М. Галяу «Кровавые знаки» – «Муть» рассказывается о голодном времени 1877 года, дается исторически подробное описание страданий народа: «Солнце сожгло робкие всходы озимых. Пожелтели и высохли листья на деревьях. Обнажились ветви черемухи; тополя и березы стояли, как силуэты смерти. До самого дна высохли озера и ручьи. Убыла вода в колодцах, остановилась мельница. Скотина отошала... По утрам не раздавался больше призывной возглас пастуха Мифтах, его длинный бич не разрезал со свистом воздуха. Наступила неделя джиена, но не было и признаков оживления...». Время как будто остановилось. Голод внес свои коррективы в деревенскую жизнь: «Не сидят по вечерам на берегу парни с гармонью и песнями, не спускаются узенькой тропкой за водой принарядившиеся девушки с коромыслами через плечо. Зброшенные овины зияют проломанными стенами и дырами в крышах. Ямы в них осыпались, печи полуразрушены. Ровной скатертью стелются гумна... Пустынны улицы. Заколочены избы. Доски и прутья из заборов и плетней растасканы на топливо. Развалились хлева и конюшни» [Галяу, 1982: 115]. Как видно из примера, такое состояние времени приводит и к изменению привычного для литературных героев пространства.

Бинарная оппозиция *полный/пустой* определяет время и в романе К. Наджми «Весенние ветры», в экспозиции которого фоном исторических событий, происходивших в татарском обществе в начале XX века, служат события, имевшие место задолго до этого времени: «Тысяча восемьсот девяносто первый год свалил с ног всю деревню... Голодная смерть косила людей... стояла лютая, палящая жара. Раскаленная, изборожденная глубокими трещинами земля, как огнем, жгла босые ноги. Даже ивы у пересохшей речки курились от суховея, роняя мертвые листья. Берега, на которых весной зеленела шелковистая трава, теперь были покрыты серой чешуей иссушенной глины. Ветер, несший огненное дыхание далеких пустынь, зловеще выл и свистел в

ушах, напоминая шабаш нечистых сил из страшных сказок» [Наджми, 1986: 17]. Однако здесь не наблюдается остановка времени, как в предыдущем примере. Свидетельством тому служат следующие строки: «Над дорогой вихрем кружились столбы желтой пыли, по опустошенным полям скакали бурые клубки перекати-поля. Песок и пыль мутной пеленой застилали небо, и сквозь нее солнце красным бликом смотрело на истомленную землю» [Наджми, 1986: 16–17]. В данное время пространством полностью овладевает не человек, а природа, точнее стихия засухи.

Если в тяжелых условиях существования народа в период голода 1891 года была виновна природа, а именно стихийная засуха, то во второй части дилогии М. Галяу «Мухаджирь» трагизм описываемых событий связан, в первую очередь, с непониманием простым народом целей переписи населения: «Запуганный, забитый народ всегда готовый к новым несчастьям, деревенский люд глухо волновался:

- Перепишут мусульман, а потом и крестить начнут...
- Неспроста перепись...
- Вот увидите, и приказ выйдет...» [Галяу, 1982: 201].

Таким образом, неоправданные слухи «все громче, все уверенней, обрстая на каждом шагу новыми, неслыханными подробностями» завоевывали главные позиции. Как видно, отмечается убыстрение движения, время приобретает характер быстротечного.

В романе «Весенние ветры» К. Наджми также отмечается предельная конкретизация времени и пространства. Так, автор подробно описывает время, предшествующее манифесту 1861 года: «В то время в Спасском уезде насчитывалось сто двадцать два имения казанских помещиков и более двадцати трех тысяч крепостных крестьян. После манифеста 19 февраля 1861 года жители крепостных деревень стали обращаться к управляющим имениями, к попам и муллам с просьбой прочитать им “закон о воле”... В царском манифесте говорилось об отмене крепостного права... А в “Положении об устройстве крестьян,, об освобождении крепостных не было ни слова...» [Наджми, 1986: 13]. Все это привело к тому, что «в Бездну со всех сторон потянулись люди – крестьян собралось тысячи четыре. Волнения охватили еще два уезда. Под руководством Антона Петрова крестьяне стали захватывать помещичьи земли. Дело приняло серьезный оборот. Помещики бежали в Казань. Крестьянское восстание перекинулось в соседние губернии – Самарскую, Пензенскую, Симбирскую» [Наджми, 1986: 13]. Таким образом, в произведении противопоставляются два лагеря, два пространства: царское правительство, феодальная знать, духовен-

ство с одной стороны, и беднота – с другой. Обращение писателя к событиям предшествующим дает возможность раскрыть характер последующих событий, когда прошлое определяет настоящее и будущее.

По мнению И.П. Никитиной, «каждой исторической эпохе свойственен свой способ художественного видения мира, своя совокупность общих, по преимуществу неявных предпосылок художественного творчества» [Никитина, 2003: 5]. Многие произведения этого периода повествуют о событиях, связанных с революцией, со становлением советской власти в стране. «Событие века революционного переломного во всех смыслах, века героического и в то же время исполненного многих тяжелых испытаний и трагедий, все это, безусловно, во многом предопределило развитие современного романа, отразившего не только многообразие литературно-художественных национальных традиций, но и социально-политические, культурно-духовные, нравственные процессы эпохи» [Геворкян, 1986: 216].

Так, указывая на политические, социально-экономические обстоятельства в стране, в произведениях подчеркивается, что положение простого народа с каждым днем все ухудшается. К. Наджми в романе «Весенние ветры» пишет: «Многие в слободе не доживали и до сорока лет, да и тех, кто доживал до старости, все равно ожидала горькая, нищая доля. Женщины бедняков рожали чуть не ежегодно, а вырастить удавалось самое большее одного-двух детей. Остальных косили болезни – оспа, корь, дифтерит, скарлатина, а то и просто худосочие и ранняя чахотка от голодной жизни в сырых подвалах. Гибли кормильцы рабочих семей, преждевременно уходили в могилу, на смену им шли из разоренной деревни другие, но фабричные и заводские гудки по-прежнему гудели над слободой, поднимая с зарей мастеровых людей на двенадцатичасовой изнурительный труд» [Наджми, 1986: 63]. Время непрерывно, циклично, дни сменяют один другой, пространство и условия существования людей остаются прежними. Об этом же читаем в романе Г. Ибрагимова «Наши дни»: «Деревня голодает. Ей нужна земля. Голодает рабочий. Ему нужно повышение заработной платы. Весь трудовой народ придавлен непосильными налогами. Нужно облегчить их. Весь бедный люд, все инородцы угнетены. Им нужна свобода» [Ибрагимов, 1983: 52]. «...Жизнь рабочего класса лишена всякой радости, она лишь сплошной путь к могиле», – говорится в «Весенних ветрах» К. Наджми. Поэтому рабочие готовы умереть не рабами, «а умереть, борясь за свободу, за лучшее будущее!» [Наджми, 1986: 65]. В связи с этим «всю страну захлестнула

волна революции. Она вздымается все выше, разливается все шире! Самодержавие, которое узрело в этой вздыбленной волне свой конец, решило обмануть народ: одной рукой направило свою жандармерию, полицию, тюрьмы, палачей на удушение революции, а другой – протянуло бумажный манифест, объявило фальшивые свободы» [Ибрагимов, 1983: 52].

Закономерно, что все эти обстоятельства вызвали у народа бурные волнения, определяясь оппозицией *темное/светлое*: «Тем временем на просторах России поднимаются бурные волны. Начинается борьба против косности, против темной, душной, прогнившей жизни – за светлые, вольные дни» [Ибрагимов, 1983: 67], «где-то борются с правительством рабочие, где-то на улицах воздвигаются баррикады, широкие площади покрываются трупами убитых... Рекою льется кровь» [Ибрагимов, 1983: 11]. Это не останавливает народ и уже над «городом, еще вчера погруженным в дрему, сегодня гул и треск бомб, пулеметов, винтовок. Взрывы бомб, брошенных нынче в губернатора, завтра в министра, то и дело потрясают тихие когда-то улицы... Тюрьмы полнятся новыми и новыми заключенными, крестьянские поля, заводские, фабричные улицы покрываются трупами убитых повстанцев, кровь заливает землю. В темные ночи на обнесенных высокой кирпичной стеной тесных площадках возле зловеще вытянувшихся к небу столбов смерти палачи ждут своих жертв» [Ибрагимов, 1983: 12]. Характерные черты данного исторического времени определяют хронотоп революции. Хронотоп революции, приводя все в движение, способствует скоротечности происходящих событий. Это были дни, которые по определению Г. Ибрагимова, «развертывались с молниеносной быстротой». Писатель смог образно изобразить весь ужас и стихийность происходящего: «Волны вдруг стали неотвратимо близкими, молнии засверкали перед самыми глазами. Искры глухой, страшной борьбы, которая еще так недавно представлялась очень далекой, о которой и не думали, что она когда-нибудь дойдет сюда, вспыхивали уже совсем рядом... Дракон революции, который буйствовал где-то вдали, чей жуткий призрак являлся здесь лишь в воображении, теперь готов ринуться и на них, готов заглотив их...» [Ибрагимов, 1983: 12]. Образы огромных волн, молний, искр способствуют охарактеризованию революционного времени, как стихийного бедствия. Писатель неслучайно вводит в произведение образ Дракона революции. Дракон – «в мифологии многих народов фантастический образ крылатого (иногда одноголового) огнедышащего змея» [Большой энциклопедический словарь]. «Выступая в роли чудищ, драконы

– автохтонные владыки земли, с которыми приходится бороться героям, завоевателям и созидателям, чтобы захватить или освоить землю. ...Битва с драконом символизирует те трудности, которые необходимо преодолеть, чтобы овладеть сокровищами внутреннего знания. Победа над драконом олицетворяет разрешение конфликта между светом и тьмой, разрушение деструктивных сил зла, либо победу над собственной темной природой человека и достижение самообладания» [Словарь символов].

Дракон пожирает, убивает все живое на земле, на что готов и Дракон революции. Интересен и тот факт, что образ Дракона был использован автором еще раз в повести «Красные цветы», однако уже в ином значении. Здесь он применяется по отношению к противникам революции, которые «поднялись из сибирских болот, Балтийского и Черного морей» и наступали «с открытой пастью» [Ибрагимов, 1986: 229].

Возвращаясь к сказанному ранее, следует отметить, что историческое время изображается писателями с помощью противопоставлений *старое/новое* и *прошлое/настоящее/будущее*. В.Е. Хализев, рассматривая категорию времени в художественных произведениях, говорил о соотносительности прошлого, настоящего и будущего [Хализев, 1999: 231].

В романе Ш. Камала «На заре» старый мир олицетворяет «кровавый мир рабства, слез и обмана». Смести его «с лица земли», «перевернуть жизнь вверх дном» и построить новую жизнь «под огромным алым знаменем борьбы, знаменем, обгаренным кровью» [Камал, 1983: 244] – суть хронотопа революции, в чем проявляется его разрушающе-созидательное значение.

Г. Ибрагимов в своем романе «Наши дни» пишет: «... то было время, когда пред взорами других ярким видением встало грядущее. Борьба разгорается. В ее пламени горят, рушатся гнилые устои старой жизни. А впереди, в далеком мареве, сияя светом свободы, вспыхивают лучи зарождавшейся жизни». Революция олицетворяет, таким образом, движение в будущее. В то же время определение, что новая жизнь кажется в мареве, наталкивает на вопрос: «Верил ли писатель в осуществление этого сам?», ведь, как известно, марево – это «мираж, призрачное видение». Все это свидетельствует о том, что будущее представляется писателю чем-то отдаленным, недоступным, нереальным, наконец.

Таким образом, «начатая рабочими борьба за повышение заработной платы и сокращение рабочего дня переросла в политическую



борьбу против самодержавия», которое постепенно начинает сдавать свои позиции. Но оно, в свою очередь, как определяет главный герой романа «Наши дни» Булат Зариф, «собирает всю свою последнюю мощь и бросается в бой, чтобы задушить революцию» [Ибрагимов, 1983: 13]. Противостояние двух сторон, определяясь бинарной оппозицией *светлое/темное*, выявляет характер событий, особенности художественного времени и пространства в литературных произведениях.

Следует отметить, что волны революции захватили не только общественную жизнь страны, они коснулись и личной жизни литературных героев. Когда «мир заволновался, забурлил, прежней спокойной, размеренной жизни не стало, все на свете закипело, завихрилось», герои «носились по миру, все менялось, рушилось на глазах, друзья-товарищи, по сорок раз клявшиеся в вечной дружбе, расходились кто куда, люди менялись, пути их пересекались, и ярыми врагами они бросались друг на друга» [Ибрагимов, 1986: 209]. Герой признается, что «время растащило» их в разные стороны, после чего «между ними образовалась пропасть». Отношение ко времени становится, таким образом, одним из приемов создания системы образов, в основе которой, как правило, находится прием антитезы.

Течение времени и динамику событий в произведениях определяет оппозиция *долго/быстро*: «Трехсотлетняя династия и царская монархия рухнули в течение нескольких дней, словно для этого действительно достаточно было одного порыва революционной бури». В результате чего «рабочие сразу завоевали восьмичасовой рабочий день... Наряду с властью Временного правительства всюду возникали Советы рабочих, солдатских и крестьянских депутатов, на предприятиях были образованы фабрично-заводские комитеты. Рабочие стали другим языком разговаривать с хозяевами заводов и фабрик» [Наджми, 1986: 358]. Как видно, насыщенность событиями, их динамика, быстротечность времени определяет историческое время в переломные моменты страны.

Таким образом, начавшиеся небольшие колебания среди народа под влиянием определенных социально-экономических, политических предпосылок переросли в большое массовое волнение народа, исторический ход которого уже ничто не в силах было остановить. Это волнение и вылилось в революцию, которая должна была привести народ, по мнению многих, из темного прошлого в светлое будущее.

В то же время анализ произведений, повествующих о послереволюционном времени показывает, что революция не разрешила всех

существующих конфликтов, людям не удалось сразу построить новую счастливую жизнь. Писатели неоднократно подчеркивали, что времена продолжали оставаться тяжелыми, смутными, полными борьбы и различных испытаний. Так, в повести А. Кутуя «Неотосланные письма» хронотоп Волги, отождествляясь с хронотопом жизни, указывает на сложность, противоречивость времени: «Волга разлилась необъятным морем. Вода затопила набережные улицы. О, это было необычайно красиво! Смешно устроена жизнь. Стихия, от которой мы не могли оторвать восторженных взоров, была бедствием» [Кутуй, 1968: 23].

В романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» автор не раз указывает на смуту, которая происходила в первые дни после революции: «Только вчера фунт хлеба стоил два миллиона. За одну ночь на пятьсот тысяч подскочила цена. Добро бы, хлеб был как хлеб! А то – толченая солома пополам с овсяными отрубями. Да еще без соли! И чего смотрит наша Чека?», – сетует один из героев. В кооперативе, где время от времени выдавали хлебные пайки, в последнюю неделю стало плохо, на двери записка: "Хлеба нет". Взрослые терпели, дети же «мучились от голода» [Ибрагимов, 1966: 250]. Писатель рассказывает, как и в советское время рабочим задерживают зарплату, связано это было с тем, что «затянули с платежами», «банк закрыл кредит. Отгрузили они несколько тысяч пудов мыла и свечей, а заказчик вернул обратно – не по их, мол, заказу сделано... Поступает сырье – выкупить не на что. Задерживается зарплата рабочим. За два месяца не внесены страховые платежи. Надо платить, а профсовет нажимает, требует не задерживать заработную плату рабочим» [Ибрагимов, 1966: 308]. Таким образом, мир в советское время, также как и прежде, несовершенен, о чем свидетельствует множество отрицательных явлений в обществе, что нашло отражение и в литературных произведениях, созданных в изучаемый период.

В романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» конфликт, который возникает между сторонниками прошлого и будущего, в частности кулаками и коммунарами, определяется оппозицией *прошлое/будущее*. Выделяется два пространства, составляющие хронотоп произведения, которые, в свою очередь, помогают сфокусировать внимание на главной идее романа.

Оппозиция *прошлое/будущее* по-разному определяет миропонимание героев романа. Так, дед Джиханша гордился своим прошлым. Однако, если «он считал, что жертвы, принесенные им во имя Советов, пролитые им слезы, горе, пережитое в борьбе за Советы, – все это дает ему право называться солдатом революции» [Ибрагимов,

1966: 156], то молодого комсомольца Шаяхмета, наоборот, «окрыляли мечты о грядущих днях и будущих подвигах» [Ибрагимов, 1966: 156]. Каждый из героев по-своему размышляет о времени, соотнося с ним свои поступки и действия. В романе прошлое определяет образ тяжелой, суровой зимы, а будущее ассоциируется с весной, тем временем года, когда все живое в природе посыпается, все оживает, обновляется, наполняется светлой надеждой. Пахарь «верил, что так же, как пришла за суровой зимой весна, так и за сумрачным прошлым наступит ясная, счастливая жизнь» [Ибрагимов, 1966: 163]. В прошлом, как кажется героям произведения, остались и страшные дни и голод, который безжалостно косил людей. Такое осмысление времени характерно в целом для всей литературы 1920–1930-х гг.

Следует заметить, что герои и в личной жизни все время ждут новых перемен, нового будущего. Так, жена Садыка Нагима представляла себе свое будущее в розовом свете. Перцептуальный хронотоп<sup>1</sup> определяется мечтами и стремлениями героини. Однако «время шло, а перемен в жизни не наступало», что указывает на превращение перцептуального хронотопа в концептуальный. «Когда вздыбылись волны революции, все те, кто был в тюрьмах, в ссылках, вернувшись и, став во главе дел, повели борьбу за новую жизнь. И женщина в тот час, в то мгновение и сердцем и разумом поняла смысл прошлого. Она увидела прямую связь между бурным кипением пролетарской революции и тюрьмами, ссылками, забастовками тысяч Садыков, для нее теперь те ссылки и забастовки представлялись тысячами ручейков, впадавших в одно море, корнями, взрастившими одно могучее дерево» [Ибрагимов, 1966: 224].

Герои романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» отмечают, что «кончилась пора разрушения. Время начинать строить заново» [Камал, 1984: 29], хотя некоторые из них считают, что приверженцы революции «и старым не подавились, и нового в покое не оставили» [Камал, 1984: 121]. Все это свидетельствует о том, что каждый герой по-своему воспринимает время, в котором живет, по-своему понимает суть событий, происходящих в нем.

Как было сказано выше, прошлое в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» определяется как темное и беспросветное. Для бывшего бая Вали Хасанова, напротив, беспросветным кажется настоящее и

<sup>1</sup> Перцептуальный хронотоп – субъективное пространство и время, зависящее от психологических процессов, происходящих с литературными героями.

будущее: «А мысли в голове еще того мрачней, еще беспросветней... Впереди не было ничего светлого, ничего, что могло бы принести какое-нибудь облегчение» [Ибрагимов, 1966: 235]. Тяжелые мысли Вали Хасанова определяют и пустынные улицы темного, мрачного города, по которым он идет.

Для героя романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» – Гали-муллы новые времена также не в радость, так как «Рамазан месяц, против обыкновения, проходит в этом году вовсе не так, как бывало в прежние годы. О временах, когда муллой тут служил отец Гали, черный мулла, уже и говорить нечего. Гали помнит те годы, как сегодняшний день. О! Добрые то были времена! Весь приходской народ – все мужчины и женщины – бывало, зовут муллу в гости, оказывают ему почести, с него не сводят благоговейных взоров, ловят каждое его слово» [Камал, 1984: 143]. Как видно, собственная концепция времени в миропонимании героя дает возможность рассуждать, о том, что в настоящее время является для него чужим, а что – своим.

Таким образом, взаимосвязанным с оппозицией *прошлое/будущее* прослеживается противопоставление *свое/чужое*, выявляющееся изначально в жизни героев произведения. Так, Фахри и Гайшэ – герои романа Г. Ибрагимова «Глубокие корни» долгие годы ютились «по чужим избам, по чужим углам». Только спустя некоторое время они обзаводятся своим жильем. В данном случае в общественной жизни оппозиция *свое/чужое* ярко выражена в четком разделении людей на два слоя, на два враждебных друг другу пространства. Так, для деда Джиханши свои – это друзья, чужие – это враги, так как «кто от всего сердца признает Советы – друзья. А кто нет – враги!» [Ибрагимов, 1966: 195]. Таким образом, данное разделение является одной из характерных особенностей хронотопа революции.

Как видно, оппозиции *прошлое/будущее*, *свое/чужое*, прослеживающиеся в описании исторического времени, определяют позиции героев произведения по отношению к построению нового общества. В отдельных произведениях описание исторического времени дается предельно кратко, штрихами. Так, в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни», рассказывая о жизненном пути следователя Паларусова, писатель отмечает и характерные черты этого времени:

«В свое время Паларусов в частях Красной Армии, грома колчаковцев, прошел с боями от Чебоксар до Иркутска. В годы продразверсток едва не погиб от руки кулаков» [Ибрагимов, 1966: 197]. Тяжесть времени гражданской войны кратко описывается и в повествовании о сапожнике Камали: «То было время, когда на фронтах шли жесто-

ченные бои. Все силы были брошены на разгром врагов, поднявшихся против Советской страны. Хозяйство было разрушено, разорено. Торговля прекратилась. Есть было нечего. Жить в городе становилось нелегко» [Ибрагимов, 1966: 248]. Как видно, в данном случае историческое время писатель характеризует с точки зрения отношения к нему людей разного социального положения.

Краткое описание исторического времени гражданской войны находим и в повести Ш. Усманова «Путь легиона». Автор характеризует это тяжелое для всех время в разных состояниях. В одном случае автор описывает недолгое затишье между боями, когда «в предрассветной мгле, не покинувшей землю», «два эшелона на привокзальных путях кажутся вымершими» и «бойцы спят в вагонах или прямо на земле. В кюветах возле станции лежат красноармейцы дежурной роты. Свинцовые веки слипаются. Утомленное сознание с трудом отгоняет сон: рядом коварный враг, он может напасть на рассвете» [Усманов, 1975: 17]. Смысловую нагрузку здесь несут оппозиции *война/мир*, *спокойный/беспокойный*. Далее автор дает эпизод, повествующий о времени конца боя: «Прицепленные сзади товарные вагоны – не менее двадцати – разбились вдребезги, из-под горы обломков доносились стоны раненых, крики о помощи. Успевшие спрыгнуть с поезда красноармейцы бежали вдоль полотна железной дороги. Некоторые стреляли, целясь с колена в сторону поля. На горе, в стороне от полотна, гарцевали казаки» [Усманов, 1975: 37]. Как видим, автор с помощью определенных деталей дает конкретные пространственные образы данного военного времени. В этом случае пространственное и временное движения взаимосвязаны.

Писатели стремятся выразить в произведениях дух эпохи посредством использования пространственных и временных характеристик тех или иных событий, происходящих в обществе. Поэтому время и пространство непосредственно связаны с исторически сложившимися обстоятельствами, которые определяют революционное движение. Конечно, нельзя отрицать тот факт, что у писателей, идущих на поводу у коммунистической идеологии, отмечается так называемое «приукрашивание» действительности, наличие случаев снисходительного отношения к сторонникам революционного движения. Однако изучение пространственно-временных отношений дает возможность более глубокого уяснения сущности происходящего, противоречивых моментов в истории страны в определенный период времени.

В заключение следует сказать, что противоречия исторического времени, описываемого в произведениях 20–30-х годов прошлого сто-

летия, определяются не только характером времени, обусловленного политическими, социально-экономическими условиями, в которых жили литературные герои до и после революции, но и характером восприятием и осознанием ими событий, происходящих в стране в этот период.

## **1.2. Специфика хронотопа дороги в произведениях татарской прозы 1920–1930-х гг.**

Историческое время и пространство в произведениях периода 20–30-х годов XX века определяет и хронотоп дороги, в данном случае хронотоп «большой дороги», по которой идет страна в своем историческом развитии.

Как известно, хронотоп дороги, как имеющее свои особенности многофункциональное понятие времени и пространства в художественном творчестве, занимает определенное место в пространственно-временной организации многих литературных произведений. В художественной литературе значение данного хронотопа существенно, большинство произведений построено непосредственно на введении в сюжетную ткань произведения мотива дороги.

Хронотоп дороги в произведениях выполняет как сюжетообразующую функцию, так и функцию выражения идеи литературного произведения. В произведениях изучаемого периода данный хронотоп, прежде всего, связан с дорогой героев произведения к светлому будущему, так называемой «большой дорогой». Таким образом, отмечается образное использование данного хронотопа. Хронотоп «большой дороги» изображает главное эпохальное историческое движение, которое понимается как путь, ведущий героев к революции. Например, в романе Г. Ибрагимова «Наши дни» дорога, олицетворяя сложный и трудный для всех путь героев к революции, выражается в различных вариациях.

В путь, в который вышли герои произведения «для всех единый путь», так как здесь нет разделения ни на русских, ни на евреев, ни на немцев, ни на татар: «Мол, скоро рабочие нашего города объединятся и пойдут с красными флагами к губернатору, станут чего-то требовать у него. И если тот им откажет, бросят работу, забастуют...» [Ибрагимов, 1983: 13]. Так начинается их путь, который они пролагают вперед к революции, к манящему их светлому будущему. Вскоре герои понимают, что одними забастовками, митингами многого добиться невоз-

можно. Тогда Булат Зариф призывает рабочий народ на вооруженное восстание – на один из верных путей, которым, по их мнению, можно прийти к этому будущему.

В то же время, пути героев различаются по тем признакам, из каких идейных соображений они встали на него. Так, Герей Султанов в отличие от Булата Зарифа и других «выбрал себе иной путь на фронте революции, считал ее войной, кровавой, жестокой, непримиримой войной. Как в любой другой войне, так и в этой он видел необходимость крепко вооружиться против врага – против буржуазии, помещиков, их армии, жандармов». Герей Султанов был твердо убежден, что «узловой момент революционной деятельности – вооружение рабочих, организация боевых дружин, воспитание в этих дружинах закаленных бойцов-большевиков. Для этого требовались деньги, много денег – тысячи, миллионы». Добыть их, по его мнению, «можно лишь одним способом: захватывать правительственную почту, банки, поезда, отнимать золото силой, экспроприировать его. И Герей все силы отдавал на защиту в партии своей линии, на выполнение своих планов» [Ибрагимов, 1983: 45]. Все это еще раз свидетельствует о сложности и противоречивости ситуации, возникшей в данное время в стране.

Несколько иными политическими соображениями руководствуется Хабиб Мансуров, которого «русские знали под прозвищем беглец, а татары называли Саруджи» [Ибрагимов, 1983: 55]. Этот человек славился в семинарии своим бунтарским характером, непокорностью, поэтому его не раз обвиняли в вольнодумстве. Из-за этого ему не раз приходилось страдать. Беглецом его прозвали из-за того, что он часто убегал от жандармерии и его не могли поймать, так как считался «мастером запутывать следы, он так ловко умел провести преследователей, что шакирды восхищенно рассказывали об этом множество всяких историй...» [Ибрагимов, 1983: 57]. Вместе с Даутом Урмановым они задумали создать среди шакирдов тайную организацию «фидаистов», которые «должны были начать бой против черных сил реакции, прежде всего, убить муфтия (главу религиозного управления), за ним – опору властей Ишми-ишана, врага джадитов Вали-муллу Кышкарского» [Ибрагимов, 1983: 60]. Для исполнения своего плана им требовались деньги и оружие, они были уверены, что даже «если им не помогут, они выступят самостоятельно». И если у них «не будет револьверов, ножи найдутся». Они твердо уверены, что не останутся на полпути. Автор, подчеркивая сложность их пути, водит своих героев по узким глухим переулкам, где «не было фонарей,

где тьма стояла крошечная, ноги по щиколотку тонули в слякоти». На это указывает отдельные детали: и шаткие, полусгнившие ступеньки на сажень вниз, по которым спускался Хабиб Мансуров в комнату своего друга Даута Урманова и каменный настил у порога, залитый водой. Холодный, порывистый ветер, бивший прямо в грудь, «гремел железом, пытаюсь сорвать крышу, цеплялся за нее с яростной злобой и, не осилив, свистел и выл протяжно: Ууу... ууу... – кружил, бесновался между убогих развалившихся лачуг» [Ибрагимов, 1983: 57], он «кидался и вниз, под укрытия лестницы, забирался под плащ Хабиба, пронизав его тело насквозь, убежал» [Ибрагимов, 1983: 58]. Этим писатель как бы намекает на неосуществление их планов в будущем.

Автор останавливается на подробном жизнеописании товарища Хабиба Баязита, с детства чувствовавшим себя «птицей, запертой в клетке, из которой не вырваться навек» [Ибрагимов, 1983: 64]. Будучи сыном ишана, он не любил совершать намаз, не любил класть земные поклоны...», за что его начинают преследовать наставники. Ничто не могло его укротить, и хотя «мозг его вобрал в себя Коран, пусть молящиеся в мечети сидят, отдавшись обаянию его напевного голоса – он, невзирая ни на что, предается грехам... в восьмой день святого рамазана среди бела дня его видят на окраине города с женщиной» [Ибрагимов, 1983: 66]. Это был очередной ответный удар на желание всех его близких, сделать из него священнослужителя. Узнав об этом, его отец, Джихан ишан приезжает в медресе, «валит его на пол, созывает всех шакирдов, всех хальфэ и при них жестоко в кровь избивает его» [Ибрагимов, 1983: 66]. Это было последней каплей в море терпения Баязита, после чего он больше не возвращается в медресе. Таким образом, герой разрывает замкнутый круг и вырывается в свободное пространство. Баязит едет в Челябинск, где в звании кари приглашается в почтенные дома и читает суры из Корана. Но его бунтарский характер не дает ему покоя усидеть на одном месте. И он снова сбегает, после чего «чем только не пробует заниматься! Поступает приказчиком в лавку. Поругавшись с баем, уходит оттуда. В далекой Сибири, на Байкале, нанимается возницей к строителям дороги. Работает табунщиком у торговцев, перегоняющих косяки лошадей, в холодные осенние дожди с заряженным ружьем в руках проводит ночи на коне.... Получает место на железной дороге. В это время начинается русско-японская война. Он хочет пойти на войну добровольцем. Но его – то ли из-за молодости, то ли из-за чего другого – в армию не берут» [Ибрагимов, 1983: 67]. Таким образом, писатель в нескольких штрихах описывает жизненный путь героя, подчеркивая



тем самым, что до начала революционных волнений герой метался в поисках самого себя.

Вскоре «на просторах России поднимаются бурные волны. Начинается борьба против косности, против темной, душной, прогнившей жизни – за светлые, вольные дни» [Ибрагимов, 1983: 67]. Все это толкает Баязита в бой, он уже не хочет жить старой жизнью, хочет окончательно ее разгромить, но в то же время не знает «с чего начать, к кому пристать, какими путями вести борьбу», «куда же идти, с кем искать дорогу?» [Ибрагимов, 1983: 67]. В то время он решил примкнуть к течению фидаистов, так как «он страдал всю жизнь... всю жизнь душа была в тисках», а он хочет вздохнуть свободно. Даут Урманов и Баязит долгое время не могли для себя ясно определить, к какой партии они принадлежат: «В некоторых случаях называли себя революционерами вне партии, в других – национальными социалистами или беспартийными социалистами» [Ибрагимов, 1983: 69]. В одно время Булат Зариф хотел перетянуть их на свою сторону, однако духовно они были не готовы к этому. Вскоре Баязит был арестован и его «измучив путанями, коварными вопросами, отправили в городскую тюрьму, в отделение для политических» [Ибрагимов, 1983: 72], где посадили в четвертую одиночную камеру.

Как видно, путь к революции пересекается с жизненным путем героев произведения, так как во многих произведениях, по мнению М. Бахтина, хронотоп дороги соответствует жизненному пути литературных героев [Бахтин, 200: 48]. По мнению литературоведа И.И. Меркуловой, дорога – «один из постоянных образов самосознания жизни, раскрывающий ее смысл, движение и разветвление по линиям жизненных судеб» [Меркулова, 2007: 98]. Жизненному пути героев в литературных произведениях соответствует их биографическое время, и с течением времени меняются и характеры героев, и их судьбы.

Не остается без внимания тот факт, что Г. Ибрагимов в романе «Наши дни», останавливаясь на жизнеописании многих своих героев, дает очень мало информации о жизненном пути главного героя произведения – Булата Зарифа. Из его прошлой жизни известно, что жил он на окраине города в маленькой хибарке с матерью и младшей сестрой. После стычки с жандармами на цирковой площади, он был вынужден уйти в подполье и менять каждый день место своего ночлега. Булата часто называли и социал-демократом – большевиком, и сторонником движения панисламизма, пантюркизма. Однако ясно, что Булат был большевиком, человеком сильной революционной закалки.

Ранее было сказано, что автор проводит параллели между жизненными путями героев и «большой дорогой» развития страны в целом. Это наблюдается и в романе К. Наджми «Весенние ветры», где «большая дорога», по которой идут герои произведения к своей заветной цели, опасна, трудна, полна лишений и невзгод. В поисках счастливой жизни многие жители деревни Тиганали вынуждены были переселяться в город: «по большаку медленно, целыми семьями, с домашним скарбом, с котомками двигались серые от дорожной пыли, унылые толпы людей» [Наджми, 1986: 21]. Большак – образ большой дороги, выбранный автором произведения, прямо указывает, что литературные герои встали на этот путь, но он будет дальним и трудным, мучительным, о чем свидетельствует следующий эпизод: «Настал день разлуки. Те, кому нужно было уходить в город, на фабрику, остановились в последний раз у старого кладбища за околицей, присели. Сосед Мустафы, старик Нугман, соскреб дрожащими руками горсточку земли и разбросал над головами уходящих.

– Доброго пути, родные мои! Не поминайте нас лихом. Живы будем, бог даст, увидимся...

Его голос дрогнул, грустные, добрые глаза стали влажными. По морщинистому лицу скатилась слеза и упала на сухую землю.

Уходящие простились с родной деревней и, поудобнее усадив малышей в ручные тележки, подтянув котомки к плечам, тронулись в дальний путь» [Наджми, 1986: 23].

«Давящая тишина», которая осталась после переселенцев подчеркивает тяжелые чувства и мысли людей, проводивших своих близких и родных. А строки: «люди, уходившие в синюю даль, постепенно сливались в сплошную тень» указывают на то, что многим из уезжающих уже никогда не суждено вернуться домой.

Переселяется в город и главный герой романа – Мустафа, после чего у него начинается совсем другая жизнь. В городе Мустафа не сразу понимает, что идти по пути унижений, лишений, несчастий нельзя. Он долгое время не может заставить себя прийти к мысли, «что нужно изменить эту жизнь, мутную, как осеннее половодье, и темную как дождливая ночь» [Наджми, 1986: 64]. Ему кажется, что «кто-то хочет сбить его с пути, исхоженного отцами и дедами, на беспокойную дорогу опасного и бесполезного бунтарства, за которое его отец, Саубан, расплачивался двумя десятками лет царской каторги» [Наджми, 1986: 64]. Мустафа долго не мог смириться с тем, что нужно жить по-другому. Так, после стычки с будочником Гильметдином, он говорит своему товарищу: «Разве это жизнь, Петрович? На

каждом перекрестке будка. В каждой будке собака с револьвером. Ты говоришь, своя, мол дорога... Иди, попробуй по ней. Она упирается опять же в эту полосатую будку!» [Наджми, 1986: 102]. Только через определенное время Мустафа понимает, что путь его – это «сплошной путь к могиле», между тем «умереть не за станками и не рабами, а умереть, борясь за свободу, за лучшее будущее» [Наджми, 1986: 65] намного лучше, чем жить как прежде. Оппозиция *прошлое/будущее* способствует здесь пониманию формирования у героя революционных мыслей.

В повести М. Амира «Агидель» хронотоп дороги также выполняет важную идейно-эстетическую функцию. Путь героя понимается как путь партии. У каждого героя своя дорога, поэтому и охарактеризовать их можно по-разному. Путь, по которому идут герои повести не из легких. На это указывают строки: «свернув в чащу леса, мы вскоре поняли, как трудно будет достигнуть цели. Громадные стволы упавших деревьев устлали землю, преграждали путь» [Амир, 1984: 76]. В повести описывается передвижение молодежи по узкой тропке через густые, непроходимые заросли. Однако вопреки этому, литературным героям кажется, что эта дорога ведет к красивым, наиболее интересным местам. Таким образом, несмотря на то, что местами дорога дополняется романтическим пейзажем, все же подчеркивается, что это временно, так как препятствия, встречающиеся на пути серьезны и опасны. Следует отметить, что путь героев пролегает не только по прямой, он имеет и спиралевидную форму. Это выражается в эпизоде подъема героев на гору. До того как попасть на вершину этой горы им предстоит пройти много препятствий: «Девушки время от времени испуганно вскрикивали: то им чудились змеи, хотя это были всего только сухие ветви, шевелившиеся, когда на них наступали; то гибкий куст, выпущенный из рук идущего впереди, хлестал по рукам или по лицу; то за какую-нибудь колючку цеплялись платья, словно леший хотел удержать их в этой непроглядной чаще» [Амир, 1984: 76]. Встретившееся на их пути гнездо ос также указывает на трудности: «Осы яростно набросились на меня, и если бы кто-нибудь посмотрел со стороны, наверное, упал бы со смеху: словно наступив на огонь, я проделывал фантастические прыжки» [Амир, 1984: 77]. Но такого рода неприятные дорожные приметы не влияют на настроение героев и не мешают им подниматься «все выше, карабкаясь по крутому склону» [Амир, 1984: 76].

Восхождение героев на гору определяется вертикальной проекцией пути, оно понимается как возвышение вверх, к определенным

идеалам. Значит, в данной повести дорога составляет горизонтальную и вертикальную проекции жизненного пути героев.

Выше было сказано, что при восхождении на гору героям приходится много передвигаться по бездорожью. Это указывает на то, что герои должны были отречься от поставленных целей, к которым они стремились. В определенный момент Ильяс начинает сомневаться, он не понимает смысла того, что они делают. Гаяз все же настаивает на своем: «Пройдя полпути, не отступают, Ильяс». Гаяз одним из первых сходит с этого пути. В повести на такой исход указывает эпизод, когда герой сознательно прыгает с горы. Идея произведения состоит в том, что Гаяз жертвует собой ради высоких идеалов. Этим в произведении определяется оппозиция *высокий/низкий*. Хотя герой живет надеждой подняться выше, к идеалам, на его пути встречается пропасть, следовательно, *низкое* приводит к трагедии. Таким образом, жизненный путь героя представляет собой пересечение горизонтальной и вертикальной проекций. Горизонтальным направлением определяется течение обыденной жизни, вертикальную проекцию жизненного пути героев составляют надежды, мечты, стремления к высоким идеалам. В повести М. Амира «Агидель» эти две проекции входят в противоречие, приводящее к трагедии – смерти героя.

Аналогичное явление можно наблюдать в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» на примере жизненного пути героя произведения – Фахри. В этом романе цель литературных героев также лежит к построению светлого будущего. Под светлым будущим подразумевается построение коллективных хозяйств, именно в этом герои видят верный путь. Коллективизация, объединение в коллектив – еще одна важная особенность хронотопа революции.

Поиск пути создания справедливого советского общества пересекается с жизненными путями главных героев. Следует отметить, что хронотоп дороги дает возможность проследить все перипетии жизненных ситуаций, в которых оказываются герои литературных произведений.

Нелегким был жизненный путь Фахри – главного героя романа. Фахри с детства вместе с отцом и матерью нанимается в сенокос и жатву к разным баям. А в семнадцать лет становится батраком у помещика фон Келлера, затем «четыре года отдал помещику. Потом солдатчина – не прошло полутора лет, как началась германская война. Фронт. При отступлении на Карпатах попал к австриякам. Бежали вчетвером. Двоих поймали. Фахри с одним марийским джигитом, измученный, раненый, добрался до России. Четыре месяца лазарета в Петербурге.

Февральская революция. А там – Октябрь. Красные фронты. А после – партийная, советская работа» [Ибрагимов, 1966: 174]. Как видно, автор не предлагает читателю подробного детализированного жизнеописания данного героя. Проследить судьбу Фахри помогают очерченные отдельными штрихами места и события, факты, связанные с его биографией. В данном случае определению биографического времени способствует календарное.

У Фахри долгое время не было собственного жилья. Автор неоднократно указывает на это: «Артель, коммуна, колхоз – только это было всегда на уме у Фахри». Это объясняется, прежде всего, тем, что «преданность партии, революции ставится выше любви и привязанности к дому, к семье» [Батталова, 2006: 52], что характерно для всей литературы изучаемого периода. «Известно, что в семейной жизни такой мужчина не вызывает уважения. Дом строит его жена Гайшэ, когда он был на чужбине», – пишет известный татарский критик Ф. Хатипов [Хатипов, 2009: 165]. Вероятно, цель – построение одного большого общего пространства – не побуждала его к мысли построить свой собственный дом. «Проблема облика и судьбы рядового человека, его взаимоотношений с движением в истории, места в общественном и духовном развитии своего времени – одна из наиболее существенных в мировой литературе прошлого и настоящего» [Щербина, 1985:8]. Происходящие в стране изменения прямым образом повлияли на судьбу героя и подтолкнули его на путь революционной борьбы. Период становления революционной личности «может занимать короткий промежуток времени, быть длительным, а может проследиваться почти всю жизнь героев» [Рамазанова, 2005: 27], таким образом, соотносится прошлое, настоящее и будущее героев, точнее говоря «прошлое предопределяет настоящее и будущее героев» [Рамазанова, 2005: 27], что было показано на конкретном примере.

В дилогии М. Галяу «Кровавые знаки» путь Таджи – одного из сыновей семьи Минлебаевых, также отличается своим трагичным финалом. Начавшиеся еще в детстве несчастья сопровождают его всю жизнь: «Вся прошлая безотрадная жизнь проходит в памяти, начиная со дня смерти матери и появления в доме заменившей ее сварливой Паты. Ничего радостного не принесла ему жизнь. Почти пятьдесят лет непрерывного труда, непрерывной борьбы за лучшее существование. И все это разбивалось о людское непонимание, людское равнодушие. Всегда в борьбе и никогда – успеха, удовлетворения, хотя бы покоя!» [Галяу, 1982: 275]. Такая жизнь приводит к закалке силы воли, характера, духа, заставляет идти героя по прямому пути. Таджи

умен, он хорошо понимает то, что нельзя силами лишь одной деревни выступать против царского войска, он знает, что вести борьбу данным способом неправильно. Однако желание сделать свой народ счастливым дает ему силы продолжить этот путь до конца. Горизонтальная проекция судьбы Таджи показывает направление по буднично-бытовому пространству. В то же время мечты, стремления, идеалы Таджи зовут его выше, что составляет вертикальную проекцию его жизненного пути. Этим определяется индивидуальность пространства героя. Вертикальная проекция направляется не вверх, а вниз. Противоречие горизонтальной и вертикальной проекций приводит к трагическому конфликту. В результате – гибель героя. Трагедия Таджи состоит в том, что он осознанно идет на смерть. Следовательно, его путь понимается как дорога к смерти.

Такая же участь настигает Султана Герей – героя романа Г. Ибрагимова «Наши дни». Он проходит суровую жизненную школу, с раннего детства работает на заводе, постепенно знакомится с представителями социал-демократии, вступает в большевистскую партию. Султан Герей был самым активным участником революционных движений и боролся, как Булат Зариф «за перерастание всеобщей стачки в вооруженное восстание» [Ганиев, 1983: 10]. Этот путь привел его к жизненной трагедии: он был схвачен жандармами и казнен. Он – жертва революции ради самых высоких идеалов и полностью уверен, что «казнью Герей враг не спасет себя. Погибнет Герей, но не революция. Революция не может не победить. Революция свершится! А если так – Герей тоже не исчезнет бесследно. В яростных волнах революции, которые сокрушат старый мир, вспыхнут алым светом и капли его крови...» [Ганиев, 1983: 10]. Таким образом, пересечение горизонтальной и вертикальной проекций жизненного пути главных героев, заканчивающихся в большинстве произведений изучаемого периода смертью героя, определяют характер революционной борьбы, в которой происходит формирование революционной личности, готовой ради утопических идеалов пожертвовать собственной жизнью.

Нельзя оставить без внимания повесть Г. Исхаки «Дорога домой», написанную в 20–30-е годы XX века в годы эмиграции писателя. Это произведение относительно иного характера. Оно повествует о событиях Первой мировой войны. В то же время можно провести аналогию с рассмотренными ранее примерами. Главный герой повести – полковник Тимергалиев, это человек, который на протяжении тридцати лет служил в царской армии, участвовал во многих войнах и совершил немало отважных подвигов.

В произведении показывается реальная дорога Мирхайдара Тимергалиева из России в Турцию, где он должен был водрузить крест на Ая-Софие. Этот путь определяет горизонтальную проекцию на данном отрезке жизни героя: Тимергалиев посещает различные собрания, ходит в театры, встречается с русскими офицерами, генералами. В то же время его размышления, переживания определяют вертикальную проекцию его пути. Иначе говоря, обычному объективному хронотопу противопоставляется развивающийся субъективный хронотоп Тимергалиева. Противоречивые мысли и чувства героя указывают на то, что он стоит на пороге новой жизни. Таким образом, определяется хронотоп порога, который должен перешагнуть герой. Автор не торопит своего героя сделать такой шаг, он показывает, что мысли полковника, образуя замкнутый круг, находятся в одной точке: «мысль звучала как детская мельница», и чтобы выйти из этого замкнутого круга, нужно прийти к определенному правильному решению. Он долгое время мучается в поисках этого решения. Перед ним встает один вопрос: «Кто наши? Кто враг? Мысли его путаются снова и снова. «Действительно, кто мы, кто враг, кто я – полковник Тимергалиев?» [Исхакий, 1992: 48]. Таким образом, писатель ставит своего героя перед выбором дальнейшего пути: «В Тимергалиеве как бы борются два «я». Один из них – человек, исправно выполняющий свою службу, готовый к подвигам, верным своей клятве строгий предводитель. Другой – личность, которая хочет понять, кто в этой войне враг; человек, который стремится найти правильный путь» [Мөхәм-мәтвалиева, 1999: 168].

Тимергалиев находит в себе смелость переступить через этот порог, что приводит его к правильному решению: «Хватит! Все прошло, сегодня в жизни Мирхайдара Тимергалиева поставлена точка, его путь повернулся в другую сторону. Он повернулся совсем в противоположную сторону от той, по которой он шел ранее. Он ясно представил свое место, и нашел свой верный путь» [Исхакий, 2002]. Путь Тимергалиева в данном случае понимается как путь вверх к идеалам. На этом пути он жертвует собой и геройски погибает на поле битвы.

Различные формы движения по дороге, такие как подъем, спуск, преодоление определенных препятствий и т.д., а также ощущения тесноты или простора, верха или низа дают возможность определить характер пути героев. Так, на трудность жизни главных героев указывает эпизод в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни», где следователь Паларусов едет в Байрак для расследования преступления. Путь, который пролегал через просторные поля, низовые луга, широкие

леса, был и веселым и в то же время трудным. Веселое настроение определяется наступлением весны – поры обновления всего живого, трудность, сложность же определяется взгорьями и крутыми спусками, встречающимися литературному герою.

Трудным оказался и путь Каюма из романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное». В один из зимних дней Каюм возвращается из города в Кигявенле, напевая «Интернационал». А его рыжий мерин ровно трусит по дороге, а замедлит шаг – Каюм тут же, «не отрывая песни, подгоняет его, потряхивая вожжами» [Камал, 1984: 32]. Спускаясь в Акилев овраг, «рыжий сначала прибавил шагу, потом пошел рысцей, затем и поскакал неторопливо» [Камал, 1984: 32]. Каюм знал, что спуск здесь не так уж и крут. Дорога гладка. Мерин предоставлен собственной воле. Он все скачет и скачет вниз, сохраняя умеренную скорость. Даже при спуске «в самую лощину», когда лошадь уже летела сломя голову, Каюм не переставал петь. Но там где «дорога делает крутой дугообразный поворот, лошадь резко рванула вправо, Каюм, вылетел из саней влево, перекувыркнулся несколько раз и метров пять катился по снегу, как перекасти-поле. Сани некоторое время волочили на одном полозе, с торчащим вверх правым отводом, и лошадь вдруг остановилась, как бы почуяв свою вину» [Камал, 1984: 32]. Крутой спуск указывает на неприятности и опасности, которые встретятся на пути коммунаров.

Хронотоп пути дает возможность проследить и все перипетии жизненных ситуаций, в которых оказалась главная героиня повести А. Кутуя «Неотосланные письма». Счастливое время, в котором пребывала Галия, влюбившись в Искандера, длилось недолго. Жизненные реалии возвращают ее к обыденным проблемам и заботам. Тем более, что жизнь не так и идеальна, как казалось сначала Галие. Она пишет в письме: «До осени наша жизнь шла хорошо, дружно». Если весна является символом молодости, любви, радости, так и осень соответственно обозначает конец этой любви: «А осенью среди зеленой листвы нашей любви уже были заметны желтые листья» [Кутуй, 1968: 25]. Именно с этого момента жизнь Галии и Искандера меняется, одно единое пространство, в котором они жили до сих пор, стало тесным для них, особенно для Искандера: «...хотя и жили вместе, в одной комнате, встречались только по ночам» [Кутуй, 1968: 26]. С первых же дней у Искандера «стали появляться отжившие взгляды на жизнь, на любовь, на жену». Таким образом, у Искандера проецируется свой мир, свое пространство. С рождением дочери, хотя он и не бросил семью, формально остался в ней, он жил вне пространства этой семьи.



Данное обстоятельство определяет хронотоп расставания.

Со временем семейная жизнь все больше и больше разочаровывала Искандера, он «ходил мрачнее тучи». Более того, он ограничил университетом и семьей пространство Галии, запретив ей заниматься общественной деятельностью. Искандер, все больше отстраняясь от общества Галии, заменял его на общество «малопривлекательных людей». И Галия все больше привыкала к тому, что Искандера даже в выходные нет рядом с ней. Заполнить эту пустоту Галия пытается ведением дневника дочери, где делится своими переживаниями. Оппозиция *полный/пустой* объясняется отсутствием настоящего чувства в отношениях Галии и Искандера. Это и стало поводом для того чтобы Искандер покинул семью: «Ты сделал трагический жест, хлопнул дверью и ушел», – пишет Галия. Таким образом, их пути разошлись в разных направлениях. Для Галии начались одинаково скучные, безрадостные, серые будни: «Измученная, одинокая, без слез брела я по улице. С утра я спешила на занятия. Из дома выходила с сыном и дочерью. Сына сдавала в ясли, дочь оставляла в детском саду и бежала в университет на лекции, в клинику. В эти тяжелые минуты мне хотелось кричать, кричать на всю страну о родителях-беглецах, кричать о них как самых страшных преступниках на земле» [Кутуй, 1968: 42 – 43]. Как известно, время помогает пережить обиду и горе, они постепенно забываются, но в то же время, когда, окончив университет, Галия едет по распределению в деревню Адрас, она чувствует в душе необычайную пустоту: «Я почувствовала, что окончательно распрощалась с тобой, утратила что-то большое, значительное, без чего жизнь не имеет смысла» [Кутуй, 1968: 44].

Хронотоп пристани, где Галия, уезжая в Адрас, садится на пароход, соответствует хронотопу расставания. Пароход отходит от пристани, героиня вместе с ним распрощалась со своим прошлым. Но как стало очевидно, не все было спокойным в будущем у Галии. На ее пути было очень много препятствий, иногда ей хотелось все бросить и бежать. Полуразрушенное здание врачебного пункта указывает на жизнь Галии в настоящем. Жизнь также полуразрушена, героине нужно ее восстановить, обустроить. Целеустремленный, волевой характер Галии не дал ей пасть духом и сломаться. В результате ее жизнь налаживается, свободного времени становится все меньше, работа полностью затягивает ее. Неожиданная встреча с бывшим сокурсником Вэли Сафиуллиным круто меняет ее жизнь, хотя она уже давно к этому была готова, когда назвала этого человека отцом своих детей и повесила его фотографии на стену.

Их встречи становятся ежедневными и долгими: ее дом наполняется радостью, дети счастливы. Ей не хочется, чтобы этому счастью закончилось и пришло время расставания. Таким образом, в ее душе возникает чувство глубокой любви к этому прекрасному и доброму человеку. Обо всем этом она пишет в последнем письме Искандеру. Вместе с этим письмом уходит и ее горе, ее последняя капля горечи, последняя минута одиночества: «Я пью ее, медленно прощаясь с прошлым, еще стоящим перед глазами. Но будущее уже стучится в дверь моего дома. Я слышу его удары, я слышу его приближающиеся шаги. И я встаю, я радуюсь, я иду ему навстречу» [Кутуй, 1968: 79]. В данном случае хронотоп встречи соответствует хронотопу порога, который в жизни героини имеет существенное значение. Галия смело и твердо перешагивает его, идя навстречу своему светлому будущему.

Вертикальная проекция пути Галии завершается на данный момент счастливым финалом, продолжая двигаться все выше, к более значительным достижениям. Отсюда следует, что обыденно-бытовому хронотопу Галии противопоставляется субъективный хронотоп ее духовного развития.

Таким образом, хронотоп дороги в значении жизненного пути литературного героя в произведениях 20–30-х годов XX века определяется горизонтальной и вертикальной проекциями, пересечение которых в зависимости от идейной функции данного хронотопа в каждом конкретном случае носит определенный характер.

В произведениях изучаемого периода широко используется и хронотоп реальной дороги. Так, большая часть второй книги дилогии М. Галяу «Мухаджиры» основана непосредственно на хронотопе реальной дороги. По определению литературоведа Ф. Ганиевой, пространство, описываемое писателем в данном произведении, довольно широкое: «Повествование, начавшись с одной отправной точки – с деревни Мавля Колый, с описания жизни ее жителей, переносится в Казань. В следующей части описывается переселение героев в Турцию и жизнь за границей» [Ганиева, 2002: 10]. Вторая часть дилогии напоминает жанр путешествия. Герои выходят в длинный и трудный для них путь. Он осмысливается как путь из своего мира в чужой. Оппозиция *своего/чужого* становится в романе одной из смысло-образующих. На протяжении этого пути раскрываются характеры героев, читатель получает много информации о них. Начать этот путь их вынуждают события, происходящие в стране. Следовательно, в данном хронотопе дороги определяется единство исторического времени и пространства.

Путь, начавшийся с событий переписи населения, находит продолжение в отправлении героев из родных насиженных мест в совсем незнакомую для них страну, где на их долю выпадает много препятствий, трудностей, происходят разные встречи, знакомства, ведь «дорога» – преимущественное место случайных встреч» [Бахтин, 1986: 392].

Этот путь, после больших неудач и мытарств на чужой земле, в чужом пространстве заканчивается возвращением немногих персонажей на родину. Следует отметить, что в произведении это важное событие в истории татарского народа с отправной точки до своего завершения преподносится на примере сюжетной линии Сафы и Саджиды.

Героев романа к мысли о переселении в Турцию подталкивают светлые мечты о счастливом будущем: «Возбужденные толки и сборы в Турцию захватили в свой вихрь и Саджиду. Перед ее глазами проходили пленительные картины счастливой жизни в далекой сказочной стране халифа. Мысль, отуманенная чудесными видениями, работала только в одном направлении: как бы склонить мужа на решительный шаг» [Галая, 1982: 264], или «Мечты о привольной жизни в солнечной Турции делали неприглядную действительность еще более невыносимой. Вспоминались перенесенные обиды, с новой силой вспыхивало желание покинуть насиженные места» [Галая, 1982: 262]. Перцептуальный хронотоп мечты героев определяет дальнейший сюжет произведения.

М. Галая с помощью хронотопа дороги вносит в сюжет произведения новые персонажи, ставит героев перед испытаниями, препятствиями. Дорога способствует раскрытию положительных и отрицательных качеств героев, помогает проанализировать их духовное развитие.

Описываемый в романе «Мухаджиры» мир дается в непрерывном движении. Таким образом, хронотоп дороги понимается здесь как средство, определяющее направление движения. На протяжении всего произведения автор время от времени подчеркивает, что путь, который проложили герои, очень далек, сложен и труден: «переселенцы отправлялись в дальний путь, и деревня пустела» [Галая, 1982: 307] или «богатеи, которые только из-за личных выгод болтали об отъезде, теперь в душе смеялись над легковыми людьми, тронувшимися в далекий неизвестный путь» [Галая, 1982: 269]. Это можно заметить и в словах Сафы: «Труден и далек путь, может, и вернуться-то не удастся» [Галая, 1982: 268]. Действительно, этот путь для героев был не только длинным, но и неизвестным. Они не знают, что их ждет

впереди, неизвестно, ждет ли их на чужбине счастливое будущее. В то же время они ясно понимают, что дороги назад нет, так как «вещи распроданы, налаженная жизнь расстроена, перед глазами стояли увязанные в дорогу вещи, а в избе уже хозяйничал новый владелец. Возврат был невозможен» [Галая, 1982: 267]. Однако переселенцы не теряют надежды на то, что конец пути будет счастливым: «Много слез было пролито при прощании, долго еще неслись вслед удаляющемуся обозу пожелания счастливого пути, счастливой жизни, счастливой встречи в будущем» [Галая, 1982: 268].

Писатель поэтапно описывает путь своих литературных героев. Переселенцы из деревни Мавля Кольи сначала на обозах едут до Казани: «Длинный караван возов, нагруженных сундуками, узлами, самоварами, люльками, растянулся по дороге. Люди покидали насиженные родные места, где знаком был каждый поворот реки, каждый прибрежный куст и придорожный камень» [Галая, 1982: 268]. Затем, «заполнив несколько вагонов товарного поезда», прибыли в Одессу. Образ-спутник пути – свисток паровоза, «тащившего за собой длинную цепь вагонов по зеленеющим лугам и лесам», напоминает героям произведения, что «они все ближе приближаются к заветной цели, к новой счастливой жизни». Из Одессы морем на пароходе плывут в Турцию, прибывают в Стамбул: «Связанные общим для всех тяжелым прошлым, переселенцы-крестьяне одинаковыми глазами смотрели на приближающийся город. Этот огромный и величественный Стамбул казался им приветливым и гостеприимным. Широко раскинувшийся, он манил и звал к себе, обещая защиту и покой» [Галая, 1982: 324]. Но это еще не конец пути, героев ждут новые испытания. В Турции они снова садятся на поезд и едут еще до одного перевалочного пункта: «Стояла нестерпимая, удушающая жара, когда поезд, в котором ехали переселенцы, остановился на вокзале городка Иски-Шехер... Люди вытащили из вагонов свои пожитки. По лицам стекал обильный пот, пересохшие языки то и дело жадно облизывали запекшиеся, потрескавшиеся губы» [Галая, 1982: 355]. Несмотря на то, что всю дорогу их сопровождал неутешительный дорожный пейзаж: «Огромный пылающий шар солнца стоял еще совсем низко, когда караван переселенцев потянулся по древней азиатской тропе...», они «шли без остановок, охваченные одним желанием скорее покончить со скитанием и начать новую, полную труда, но все же оседлую жизнь» [Галая, 1982: 360]. Измученные бесконечной и полной мытарств дорогой герои наконец доходят до того места, где должны были начать новую жизнь: «У небольшой веселой рощицы, которую пересекал ручей,

мюдир остановил своего осла. Караван выжидательно замер. Мюдир широко развел длинными руками и что-то сказал. Глаза переселенцев вопросительно уставились на Гарифа.

– Он говорит, что все земли, леса и воды, все, что вы видите перед собой. Все – ваше. . .

Одно мощное чувство охватило всех: люди упали на колени и, воздев руки, горячо молились. Жизнь начиналась заново – так казалось им» [Галяу, 1982: 361].

Таким образом, в дороге героям произведения приходится останавливаться в разных местах, отдыхать или проводить какое-то время в ожидании подготовки документов.

Препятствия, трудности на пути героев очень серьезны. Их утомляют ошибки, наивность, бесправие, отчего они временами впадают в уныние. Однако желание жить в кажущемся счастливом будущем дает им силы смело и беспрекословно преодолевать все преграды, встречающиеся на их пути.

Иногда героев охватывает отчаяние, в их души закрадывается желание все бросить и уехать обратно на родину. М. Галяу ставит героя перед трудным выбором. Его волнует всего один вопрос: что делать дальше? Какой путь выбрать? Автор показывает это на примере сомнений и переживаний Саджиды – жены Сафы. В этом сложном выборе она останавливается на верном, по ее мнению, пути и приходит к твердому решению – остаться в Турции.

Путь, который прошли герои произведения, заканчивается возвращением Сафы домой на родину. И эта дорога окажется сложной и трудной, растянутой на несколько долгих лет. Однако, несмотря на все трудности, он, наконец, возвращается домой, и желания снова ехать в Турцию уже с новой семьей у него не возникает. Тяжелые испытания, выпавшие на долю героя, меняют его, делают духовно сильным, дают возможность нравственно вырасти.

Реальную дорогу представляет путь главного героя повести Г. Ибрагимова «Красные цветы» Султана, который отправился на поиски таких как он, то есть готовых сражаться с противниками революции: «Я шел днем и ночью. Путь мой лежал мимо заводов и шахт Урала. А когда уставал, стучался в двери простых людей и находил у них уют» [Ибрагимов, 1986: 222]. Путь его проходил мимо красивейших башкирских джайляу, где он «сживал с белобородыми аксакалами и пил знаменитый башкирский кумыс», мимо знаменитой Ирамал-горы, откуда берут начало реки Яик и Белая, мимо Курташ-горы, где «вспоминал легенду о девушке, сбросившейся отсюда».

Наконец, после долгих изматывающих скитаний герой встречается на своем пути отряд из нескольких тысяч смельчаков, которые не пожелали сдаться врагу: «Начав свое движение от Белорецка-Верхнеуральска, со всех сторон окруженные врагами, они с боями продвигались вперед. Силы их росли, потому что к ним стекалось много таких, как я. Действуя в тылу врага, отряд вырос до тридцати тысяч человек и за восемь месяцев жестоких боев сумел преодолеть расстояние от Ирамал-горы на востоке до реки Камы на западе и вырваться из вражеского тыла на свободу» [Ибрагимов, 1986: 223]. Таким образом, Султан решает примкнуть к этой группе партизан, соединяет свое пространство с более обширным. Путь героя был очень опасен, однако Султан по возвращении был рад и «чувствовал себя блудным сыном, вернувшимся после долгих скитаний под родной кров» [Ибрагимов, 1986: 223]. Писатель показывает, что каждый их шаг доставался с трудом, с большими боями, но, несмотря на это, они «твердо верили, что впереди их ждет свет», знали что они обязательно его достигнут, в чем не ошиблись, они «вырвались к манящему свету!». На данном пути они уничтожили много врагов. Еще долгое время Султану пришлось пройти по дорогам войны, отстаивая право жить счастливо. Военный путь героя был закончен в лазарете из-за ранения, полученного на поле битвы. Как видим, автор произведения, описывая реальную дорогу на примере пути одного конкретного героя, обобщая, показывает путь многих, подобных Султану, которые соединяя свое пространство с общим, прониклись идеей разрушения темного прошлого и созидания нового светлого будущего.

Повесть Ш. Усманова «Путь легиона» полностью основана на хронотопе реальной дороги. Тысячи бойцов Красной Армии, часть из которых были «из России, с Волги» держат путь «на фронт, беляков потрошить» [Усманов, 1975: 5]. Хронотопический образ-спутник этой дороги – состоящий из нескольких десятков эшелонов военный поезд. «По всей железной дороге вытянулись друг за другом эшелоны. Головы колонны – за горой Донгуз, хвост – на разъезде Меновой двор. Замыкает гигантскую цепь эшелонов состав из четырех-пяти вагонов – поезд специального назначения. Он разбирает пути, рушит и взрывает мосты... В головных эшелонах размещен оренбургский рабочий полк» [Усманов, 1975: 49–50]. Таким образом, писатель использует хронотоп поезда, который служит в произведении не только средством передвижения героев, но и несет определенную смысловую нагрузку. Так, хронотоп поезда, определяя оппозицию *война/мир*, дает возможность раскрыть характер происходящих событий. В одном случае

поезд – это «небольшой состав», который «мирно бежал по рельсам, будто и нет войны, нет разрушенных мостов, опаленных станций. Бойцы сидели в дверях теплушек, свесив ноги. До слуха дозорных казаков донеслась их задушевная песня. На открытой платформе стоял самолет, перед ним, угрожающе подняв дула, – два пулемета, а возле них – по часовому. Опершись на винтовки, они смотрели вперед» [Усманов, 1975: 8]. В следующем случае поезд – «маленький паровоз», который, «не сумев остановить состав у платформы, да пронзительный гудок, словно взывая о помощи», «проехал мимо, пыхтя и свистя от натуги». Так, с помощью образа паровоза автор определяет подавленное состояние бойцов, которые сидят в тамбурах «свесив ноги, и стоят, устало, безучастно глядя вперед», «ни огня во взглядах... ни ярости», «подавленный, изнуренный вид» [Усманов, 1975: 33]. На пути этих поездов встречается немало препятствий и испытаний. Нападения, погромы белогвардейцев, ожесточенные бои, большие потери усложняют дорогу героев. Они, не останавливаясь, делают все возможное, чтобы продолжить ее: «В течение часа с помощью технического поезда дорогу очистили. Вагонов двадцать из эшелона были разбиты вдребезги, трое бойцов погибли, человек десять получили тяжелые ранения и человек пятьдесят отделались ушибами. Когда по расчищенному пути проехали все последующие эшелоны, разбитые вагоны у дороги подожгли» [Усманов, 1975: 38]. Для героев этой повести разрыв пути звучит как поражение. Когда «там, где-то далеко, между Волгой и Уралом, была неодолимая стена, перекрывшая все пути», литературные герои почувствовали, что «эта стена рушится», после чего они «начали готовиться к наступлению» [Усманов, 1975: 93].

Герои повести передвигаются не только на поезде. Там, где нет железной дороги бойцы выходят в пеший поход. Отряды отправляются в поход «в предрассветные часы. Еще темно. Дождь все не перестает. Тысячи ног мнут и топчут черное месиво». Вскоре «огромное скопление людей, казавшееся только что чем-то беспорядочным, неслаженным, выстроились в четкие прямоугольники». Через некоторое время «легион, вытянувшись в колонны и колыхая штыками, двигался на север, вверх по склону горы» [Усманов, 1975: 96]. Автор, повествуя об этом, прибегает и к дорожному пейзажу. Нельзя сказать, что он использует яркие красочные цвета для охарактеризования пути героев, указывая тем самым на его трудность, дальность и рискованность. В то же время, указывая на хороший исход пути, Ш. Усманов отдельными штрихами описывает красоту края: «Когда по мокрой земле разли-

лись серебристо-прозрачные лучи солнца, выглянувшего со стороны Актюбинска, голова колонны уже взбиралась на гребень горы. Ночной легкий дождик внезапно перестал. В воздухе запахло цветами» [Усманов, 1975: 96]. Все это повлияло и на настроение героев, «исчезла сонливая вялость у людей. В татарских ротах чей-то звонкий высокий голос запел «Галиябану. Поют что-то свое и немцы, поют сильно и проникновенно» [Усманов, 1975: 96–97]. Таким образом, за четыре часа они прошли шестнадцать верст, после чего устроили привал и «пообедали в деревеньке Байтурия-Сай, в которой жили переселенцы». «Сделав два привала, прошли еще восемь верст. Солнце клонилось уже к закату, а села все еще не было видно. Колонна шла теперь вверх по пологому склону горы с приплюснутой вершиной» [Усманов, 1975: 97]. На дороге случаются встречи, которые меняют отношения героев друг к другу. Так, герой повести – солдат Шайдук, натерев ноги и не имея возможности идти дальше, садится на двуколку Хасана, к которому он «все еще в душе сохранял смешанную со страхом неприязнь». Однако вскоре у Шайдука «зашевелилось чувство какого-то уважения к Хасану, преклонения перед его спокойной силой» [Усманов, 1975: 98]. Все это свидетельствует о том, что дорога помогает сблизиться героям произведения, проникнуть в субъективное пространство друг друга. Это дает возможность читателю понять мысли и переживания героев.

Писатель при описании пути успешно использует хронотопический образ тумана: «передние колонны поднялись на гору, окутанную густым туманом» [Усманов, 1975: 100]. Создается впечатление, что герои как бы выпадают из пространства: «В рядах уже через шеренгу не видно спин впереди идущих», и «деревни все не видно», что в свою очередь «рождают в душе смутную тревогу», которую усиливают «тени растущих по обе стороны от дороги мелких кустарников». Туман в данном случае олицетворяет сомнения, неопределенность, страх. Героям кажется, что «там, в этих кустарниках, затаился и дожидается враг» [Усманов, 1975: 100]. Таким образом, туман как бы изолирует героев от реального пространства. Поэтому целенаправленное движение героев «расстраивается», «каждый идет, как ему заблагорассудится», а в «нестройной, идущей вразнобой колонне слышны разговоры, приглушенный гомон». Таким образом, хронотоп тумана способствует раскрытию мыслей, чувств и переживаний героев данного произведения.

Выпадение из пространства способствует и остановке движения, которую в этом случае следует понимать как остановку времени:



«колонна внезапно остановилась». Данное состояние еще больше встревожило красноармейцев, но тишина их вскоре успокоила, они «расслабленно опустили на травку. Некоторые, прикорнув, тут же захрапели».

Возобновив свой путь, и, «пробираясь сквозь мглу тумана», герои «и не заметили, как уперлись в плетни сельских задов». Оказавшись уже в центре села, разведчики заметили, что «у изб маячат на привязи, оседланные казачьи кони; в окнах домов мелькали мужские фигуры в белых и черных рубахах...» [Усманов, 1975: 101].

В то же время туман способствовал и расслабленному состоянию врагов, которые в свою очередь не заметили приближения к селу отрядов Красной армии и устроенной ими засады.

Рассмотренный выше хронотоп поезда встречается и в романе Ш. Камала «На заре». Герой по имени Тухват отправляется на поезде на фронт: «Когда паровоз под номером Б-602 продолжительным ласковым гудком, которого ждали с таким нетерпением, возвестил об отправлении, Тухват стоял в дверях вагона и с наслаждением уминал ржаную краюху». Все, что встречалось на пути Тухвата: «казармы железнодорожников, будки стрелочников, телеграфные столбы» – казалось «откатывается назад и опрокидывается навзничь». А поезд тем временем «все рвался вперед, напрягая скорость». Уверенное движение поезда, его ускорение создает впечатление, что герой как можно скорей стремится к новой жизни. Реальная дорога героя дополняется подробным дорожным пейзажем: «Просторные поля и пашни, разделенные на темно-серые квадраты, изрезанные речушками, оврагами, дорогами и тропинками, кружились, напоминая сквозь пелену дождя огромные грампластинки, пожухлые леса и луга, окутанные влагой, уплывали, кружась, в обратную сторону; мимо проносились мирно дремлющие, вросшие в землю деревеньки, села с торчащими над ними церквями, полными, казалось, коварных замыслов, кое-где на равнинах по берегам рек встречались огромные барские имения, утопающие в садах и рощах, мелькали усадьбы поскромнее» [Камал, 1983: 208]. Таким образом, движение поезда, «бегущие вперед» и «откатывающиеся назад и опрокидывающиеся навзничь предметы», расширение и быстрая смена пространства создает картину непрерывного движения времени.

Как известно, хронотоп дороги выражается также в различных вариациях, например, в виде тропинок, переулков. Подпольный характер революционного движения не позволяет героям открыто, безопасно и беспрепятственно передвигаться по городу. Они вынуж-

дены перемещаться по темным улочкам, узким тропинкам, расшатанным лестницам, ходить окольными путями, встречаться в переулках и закоулках: «На призывной вой сирены из убогих домишек слободы выскакивали, бежали по грязным улицам, узким переулкам рабочие, не занятые в смене, за ними – бабы, девки, старухи» [Ибрагимов, 1983: 100].

Джихангир вместе с Гэвхар – героини романа Г. Ибрагимова «Наши дни» ночью идут к Булату с запиской по убогому, грязному переулку. Сначала они остановились: «Дома тут были маленькие, низкие. Грязь стояла такая непролазная, что посередине переулка нельзя было и пройти. По краю, вдоль домов, через всю эту слякоть тянулась узкая тропа, замощенная в особенно тонких местах камнем, кирпичом, выстланная досками». Однако из-за того, что «переулок освещался тусклым керосиновым фонарем», им приходилось идти, то и дело проваливаясь в грязь. Придя к Булату домой, Джихангир вновь по «узенькой дощечке прошел во двор» [Ибрагимов, 1983: 165]. На собрание героини идут, также «проваливаясь в ямы по неосвещенному переулку» [Ибрагимов, 1983: 183]. Обратимся еще к одному примеру: «Отправив Джихангира и девочек, он (Булат) надвинул поглубже отороченную выдрой шапку, застегнул на все пуговицы добротную свою шубу и вышел через черный ход во двор. Оттуда выбрался переулком на глухую улочку и с видом человека, ничем не встревоженного, совершенно спокойно зашагал к Глиняной улице» [Ибрагимов, 1983: 249].

Когда место собрания революционеров рассекречивалось, героям ничего не оставалось как «сбежать по переулкам, закоулкам» [Ибрагимов, 1983: 100]. Таким образом, у героев нет возможности передвигаться по большой, широкой, одобряемой обществом дороге, они по воле судьбы и определенных обстоятельств вынуждены проходить расстояния по неосвещенным переулкам, узким тропинкам. Писатели показывают, что им предстоит многое преодолеть, прежде чем с тропинок они выйдут на большую дорогу.

Автор и сам сравнивает своих героев с путниками, «которые пробиваются к тропе, которая ведет их из дремучего леса, они как бы ощупью искали свою дорогу в сгущавшемся вокруг них мраке» [Ибрагимов, 1983: 100]. Нередко героини были вынуждены ходить окольными, окружными путями. Так, после маевки, которую разогнали полицейские, героини романа К. Наджми «Весенние ветры» возвращались домой по Волге «долгим, кружным путем» [Наджми, 1986: 113].

В овраг, в который бросили убитого Фахри – героя произведения Г. Ибрагимова «Глубокие корни», тоже вела узкая тропка. Она пролегла «от старого дуба к Байраку и совхозу «Хезмэт» [Ибрагимов, 1966: 166]. Следователь начертил ее на бумаге, со всеми разветвлениями. Узкая тропка указывает также на то, что между Байраком и «Хезмэт»ом нет единого пути, свидетельствующее об их разобщенности. Разветвления, в свою очередь, обозначают множество домыслов в раскрытии этого преступления, указывают на запутанность дела.

В повести М. Амира «Агидель» путь героев в село Базарлы проходит по узкой тропе, что «вилась среди густых – змее не проползти – зарослей» [Амир, 1984: 39]. Отдохнуть они уселись «на дороге, такой узкой, что по ней могла бы проехать только одна лошадь», свесив ноги над потоком, «ревушим... в глухой глубине».

После революции пространственное положение революционеров соответственно меняется. По узким улочкам ходят уже противники революции, враги социалистов. Так, в романе Ш. Камала «Когда рождается прекрасное», когда Вали-Недоуздук покушался на Саляхи и Мадину, но был разоблачен, он бежал от комсомольцев «в проулок, что за избушкой старухи Хабиры». А тем проулком начинался «глубокий, так называемый «Эльбяков овраг», болотистый и поросший густым ивняком» [Камал, 1984: 191]. Добежав до этого оврага, бандит «бросился вниз и кубарем покатился по отлогому спуску», но вскоре был пойман.

Вариации тропинок, проулков встречаются и в романах М. Галая «Муть» и «Мухаджиры». В частности, герои произведения Сафа и Саджида гуляют по бесчисленным узким улочкам, и проулкам городов Одессы, Стамбула: «Ведя степенный разговор, шли по узким кривым улочкам Хатип и Сафа. Саджида не отставала от них, по временам вставляя словцо или задавая вопрос беседующим мужчинам» [Галая, 1982: 341], а «в узких маленьких улочках и переулках расположились маленькие лавочки». Героям для прохождения по узким тропкам, проулкам часто нужен спутник, проводник, показывающий дорогу. В данном произведении таким человеком является Хатип. Обычно такой человек может легко пройти по запутанным, узким тропкам, умеет ориентироваться, находчив, приспособлен к жизни. Хатип, проведя в Стамбуле довольно долгое время, был в этом чужом пространстве своим человеком. Здесь в новом значении прослеживается оппозиция *свое/чужое*. Хатип помогает Сафе и Саджиде освоиться на новом месте, сделать своим чужое для них пространство. В то же время эти узкие улочки, проулки, закоулки понимаются как замкнутые

пространства. Прогулки по этим замкнутым пространствам определяют ограниченность жизненных путей героев, их стремлений и желаний. Автор тем самым намекает на невозможность осуществления мечтаний и надежд героев в будущем.

В создании образа пути авторы зачастую используют художественные детали, так называемые образы-спутники, как, например, образ придорожного камня в повести Г. Ибрагимов «Красные цветы». Герой повести Султан по дороге на заработки, «присел на придорожный камень передохнуть и взглянул вокруг». Перед его глазами стали Голубое озеро, похожее на зеркало из сказки, которое вдруг превратилось в озеро, его родное село «с его зелеными крышами богатых домов, высокими минаретами мечетей и садами издали». Увидел он и свой дом в ряду разбросанных в беспорядке домишек и «всякие лачуги, выходящие на пустыри и свалки» [Ибрагимов, 1986: 190]. Герой переводит горизонтальную проекцию пути в вертикальную – у камня он задумывается: «Нет, дальше так нельзя! Пусть падают с неба камни, пусть рухнет весь мир, но к весеннему севу я должен, должен добыть эти двести рублей и переселиться в середину села» [Ибрагимов, 1986: 190]. Таким образом, герой понимает, что жить так, как раньше нельзя и продолжает свой путь к лучшей жизни.

Подводя итог сказанному, необходимо отметить, что в татарской прозе 20-30-х годов XX века семантика хронотопа дороги определяется культурно-историческим контекстом, актуализирующим мотивы пути к светлому будущему, оппозицию своего и чужого, горизонтальную и вертикальную проекцию пути.

### **1.3. Хронотоп зари (рассвета) в произведениях прозы 20–30-х годов XX века**

Цикличное время «закат – ночь – рассвет» определяет историческое время и пространство, изображаемое в произведениях 20–30-х годов XX века, а также «демонстрирует неустанное движение времени, не только изменение, но и обновление жизни» [Кожемякина, 1984: 93]. Как показывает анализ произведений татарской прозы исследуемого периода, времена суток зачастую приобретают символическое значение.

В произведениях этого периода главные события, независимо от их характера, происходят преимущественно в ночное время суток,

причем в отличие от татарской прозы начала XX века, где в большинстве случаев образ ночи выполняет функцию ирреального мифологического пространства, в прозе 20–30-х годов XX века, напротив, хронотоп ночи носит характер социализированного пространства, в котором герои решают общественные проблемы.

Ночь – это время перед зарей, время, когда задумываются новые планы, намечаются встречи, совершаются разного рода преступления, покушения и убийства. Многим героям приходится все дела совершать ночью, чтобы укрыться, остаться нераскрытым. Ночная темень дает возможность все действия и поступки героев оставлять незамеченными. Так, в романе Г. Ибрагимова «Наши дни» собрания, обсуждения революционных планов проводятся в темное время суток, ночью герои передвигаются по городу: «Проводив Гэвхар до ворот, он (Булат) пожал ей руку, подождал пока она, дойдя до перекрестка, скрылась в ночной тиши, потом быстро вбежал к себе в комнату» [Ибрагимов, 1983: 3], или «в полном мраке он сбежал по расшатанной лесенке и махнул через забор» [Ибрагимов, 1983: 30]. Еще один пример: «Прибжевав к себе на квартиру, он (Хабиб Мансуров) быстро переоделся и снова бросился в кромешную темноту ночной улицы» [Ибрагимов, 1983: 55]. Однако герои уже давно привыкли к пространству ночных улиц и хорошо ориентируются в нем. Это подтверждают следующие строки: «Ночь была темная, но идти по давно знакомым улицам было не так уж трудно» [Ибрагимов, 1983: 74].

Преимущественно ночью приходится передвигаться и героям романа К. Наджми «Весенние ветры». Герой романа Хасан Айвазов появляется на людях «в один из вечерних часов» и «когда в открытое наполовину окно веяло уже ночной прохладой и дома никого, кроме Насимы, не было, у постели Гереея неожиданно появился Хасан Айвазов» [Наджми, 1986: 114]. Ночью, когда «в квартире все давно улеглись спать», «а буран все ревел за окном», «на улицах слободы раздавались глухие удары», «казалось буран хотел сорвать с места ветхие деревянные домишки и вытряхнуть все, что было в них», является к Насиме, жене Хасана, один их революционеров – Халявин. Таким образом, в произведениях изучаемого периода выделяется хронотоп ночи, определяющий пространство, в котором своей жизнью живут литературные герои.

Аресты, отправки в ссылку, на каторгу, или возвращение из них также приходится на ночное время суток. Так, когда «Адмиралтейская слобода была окутана вечерним сумраком... неожиданно из-за угла показалась большая группа арестантов в серых бушлатах, кото-

рые шли под конвоем к Дальнему устью, на пристани, чтобы оттуда начать тяжелый путь в суровые края Далекой Сибири» [Наджми, 1986: 47]. Отец Мустафы – героя этого же романа, Саубан возвращается с каторги «в темную осеннюю ночь».

В романе Г. Ибрагимова «Наши дни» говорится, что ночью «было произведено много арестов, получено много новых материалов» [Ибрагимов, 1983: 82]. Неуловимого Хабиба Мансурова – Беглеца – поймали также в темное время, и в час ночи «жандармские агенты привели его в пятый полицейский участок» [Ибрагимов, 1983: 82]. Еще одного из главных героев романа – Булата Зарифа в первый раз уводят в участок осенней ночью «люди с саблями и винтовками перерыв, перевернув все в доме». Как видим, ночь является удобным временем для проведения обысков. В это время, надеясь найти прокламации, проводят обыск на квартире Мустафы, героя романа К. Наджми «Весенние ветры».

Характер ночного времени определяет пространство, в котором находятся литературные герои. Так, ночь в тюрьме отличается тем, что она «тяжелая, какой она может быть только в тюрьме, долгая, тянущаяся, точно год темная ночь» [Ибрагимов, 1983: 185]. Еще один пример: «На окутанную мглой тюрьму, казалось, опустилась полная тишина» [Ибрагимов, 1983: 385]. Однако многие заключенные не могут уснуть: «В женском отделении Зоя Горбатова вскочила вдруг с койки и тонкими длинными пальцами, горящими от нервного напряжения, принялась торопливо выстукивать в соседнюю камеру... Тюрьма опять стихла. Но не успокоилась» [Ибрагимов, 1983: 391]. Вскоре «заключенные повскакали со своих мест и неистово заколотили руками и ногами по кованым дверям камер. Точно взбесившиеся в клетках звери, они сотрясали тюрьму отчаянным стуком, наполнили ее невообразимым шумом, криками, воем» [Ибрагимов, 1983: 391–392]. Арестантов не обмануло предчувствие – этой «черной ночью» казнили Герея Султанова.

Не менее беспокойна ночь и для героев, которые находятся на свободе. Так, герой романа Г. Ибрагимова «Наши дни» Баязит проводит беспокойную ночь, размышляя о своем положении: «В эту ночь, он не смыкает глаз. Обуревавшие его всю жизнь ненависть, протест как бы сплавляются воедино» [Ибрагимов, 1983: 68]. Утром, после долгих и мучительных раздумий он принимает важное и в то же время страшное решение: «Я дал себе твердое слово поехать в деревню и убить отца!» – говорит он Дауту Урманову. Таким образом, ночь – это и время принятия сложных решений.

В романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» все главные события происходят также в темное время суток. Сам роман начинается с описания ночных событий: «была темная майская ночь». Известно, что вечный спутник ночи – это темнота. Здесь – это глухая темень: «начавшийся с вечера дождь не прекращался. Дул порывистый ветер. Разрывая глухую темень, нависшую над землей, сверкали молнии, с жутким грохотом, точно где-то рушились горы, гремел гром» [Ибрагимов, 1966: 153]. Такой характеристикой ночи автор как бы усиливает драматизм происходящих с героями событий.

Следует заметить, что хронотоп ночи выполняет в этом произведении несколько смысловых функций. Например, определяет хронотоп встреч героев. Так, героям романа Фахри и Гайшэ ночь дает возможность объясниться друг другу в любви, окрылиться новыми надеждами. Именно ночью Гайшэ сбежала из родного дома к своему любимому. Следовательно, в данном случае хронотоп ночи соответствует хронотопу порога, который обозначает переломный момент в жизни героя.

Для другой героини романа – Нагимэ, наоборот, ночь не приносит радости и успокоения. Когда она шла с целью найти товарищей мужа, чтобы они помогли ему выбраться из тюрьмы, ее путь проходил ближе к ночи: «смеркалось. Набухшие дождем свинцовые тучи затянули все небо» [Ибрагимов, 1966: 198]. Ее путь состоял из множества различных препятствий: «Нагимэ бежала, ничего не замечая вокруг, пересекала улицы, только чудом не попала под машину, пролетевшую перед самым ее носом. Но на повороте к центральной площади ее остановила вереница подвод, запряженных здоровенными, лохматыми битюгами. Подводы эти, груженные каким-то железом, чугунными колесами, разными машинами, сплошной цепью двигались с вокзальной улицы в сторону складов земотдела. Нагимэ нетерпеливо посмотрела в хвост железного каравана и, видя, что нет ему конца, бросилась вперед и, пригнув голову, проскочила прямо под мордой лошади, показавшейся ей смиреннее других» [Ибрагимов, 1966: 153]. Как видим, настолько сильным было ее желание помочь мужу, что ни одно препятствие на ее пути не могло остановить ее.

Ночь, будучи символом смерти, показывает, что в это время суток происходят убийства, покушения, казни. В романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» героя Фахри убили ночью, по приказу Вали бая Хасанова. Наказание Вали Хасанова было приведено в исполнение также в темное время суток, «его расстреляли ночью в лесу».

Герей Султанова – героя романа Г. Ибрагимова «Наши дни» – казнили ночью в «низком, мрачном помещении», под потолком которого висел фонарь. Приговор привели к исполнению, повесив Герей на виселице.

В романе Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» описываются ночные убийства членов коммуны. После собрания, устроенного коммунарами в здании школы, люди поздно ночью расходились по домам: «Должно быть, было около часа ночи. В окнах – ни одного огонька... Люди, выходя со света, не сразу привыкали к темноте, шли медленно, точно слепые и, что-то бормоча себе под нос, расходились по домам... Улицы опустели; царила глубокая ночная тишина» [Камал, 1984: 189]. По этой улице шли Мадина и Саляхи. На то, что должно произойти что-то неладное, указывают слова: «Ночь стоит хмурая». Преступник Вали-Недоуздук с засовом в руке бросается сначала на Саляхи, затем нападает на Мадину. Мадина, узнав этого человека, вступает с ним в борьбу, которая заканчивается задержанием преступника комсомольцами.

Темнота ночи способствовала кулакам убить в соседнем селе Саркае четырех коммунистов и председателя сельсовета: «Дело было ночью. Шайка белых бандитов перебила людей и все их имущество забрала с собой» [Камал, 1984: 260]. Поэтому коммунарами было принято решение на ночь выставлять охрану. Вечером, перед закатом были казнены комсомольцы и избит Гилязи – герои повести Г. Ибрагимова «Красные цветы». Таким образом, ночь ассоциируется со страшным злодеянием, которое в большинстве случаев несет героям смерть или несчастья.

Историческое время и пространство, изображаемое во многих произведениях изучаемого периода, определяется оппозицией *день/ночь*. Ночь воспринимается героями как прошлое или мрачное настоящее, а день как светлое будущее. В записке Герее Султанову Булат пишет, что «на исходе мрачные часы темной душевной ночи... эти черные ночи не вечны... наш день наступит вновь» [Ибрагимов, 1983: 390]. Таким образом, оппозиция *день/ночь* в данном случае пересекается с противопоставлением *прошлое/будущее*.

Оппозиция *день/ночь* характеризует положение страны в данный период времени, так как главные герои еще не вполне уверены, что настал день, так называемый предвестник новой жизни. Итак, день – это светлая полоса в жизни страны, ночь – темная. Герои произведений этого периода ждут того момента, когда после тяжелой, хмурой, опасной ночи «заалет заря».



Следует отметить, что хронотоп зари является отличительной чертой произведений татарской прозы 20–30-х годов прошлого столетия. «Образ зари, символизирующий величие “пленительного счастья”, во всей полноте раскрыл в татарской литературе свой социальный смысл и поэтическую красоту именно в дни социалистической революции», – писал в свое время Г. Халит [Халит, 1965: 31]. Данный хронотоп определяет историческое время и пространство художественной литературы этого периода. Заря воспринимается писателями не только как время рождения нового светового дня, но и, в первую очередь, как время пробуждения новой общественной мысли, новых идеалов в духе того времени. Так, в романе Ш. Камала «На заре» речь идет о событиях, которые предшествуют зарождению новой жизни. Путь, который должны пройти герои романа, сложен и труден, требует больших жертв. Автор как бы разграничивает время на два отрезка, до и после революции, определяя тем самым оппозицию *прошлое/будущее*. В то же время писатель повествует о настоящем времени, в котором перерождаются общественные взгляды, жизненные принципы и устои литературных героев.

Заря – часто встречающийся образ в романе Г. Ибрагимова «Наши дни». Так, между Булатом, Сахибом и Баязитом происходил следующий разговор:

« – Ты веришь, что завтра взойдет солнце?»

– Почему не верить? Верю! – ответил Сахиб с наивной непосредственностью...

– Если веришь в то, что завтра взойдет солнце, верь и в революцию! – сказал Булат Сахибу» [Ибрагимов, 1983: 350]. Таким образом, заря символизирует время перемен, начало светлого будущего.

Шакирды медресе также искренне верят, что скоро в их жизни произойдут перемены. Эта вера окрыляет их надеждами на светлое будущее.

Узники тюрьмы не оставляли надежд на рассвет, который принесет им освобождение от тюремных оков. За темной ночью «словно стараясь пробудить бледными своими лучами, засветилась заря. И вот на пыльных стеклах, на ржавой решетке тюремного окошка заиграл свет яркого весеннего солнца...» [Ибрагимов, 1983: 385]. Здесь как бы указывается на то, что радостные времена в их жизни настанут не так быстро, наступают «снова сумерки. Опять заходит солнце. В последних его лучах вспыхивают, загораются облака. Горит, полыхает огненно-красная, багряная гряда. Горит и, медленно угасая, окутывается черной дымкой. На землю опускается ночь. Мир поглощает

тьма» [Ибрагимов, 1983: 385]. То обстоятельство, что никто из героев не может сказать, когда в этой тьме проступит рассвет, характеризует мучительно долгое течение времени в тюрьме. Но, несмотря на это, они до последнего не теряют надежды на свое освобождение.

В то же время герой романов М. Галая Таджи, несмотря на уверенность, что «придет новая смена, и заря новой жизни залет своими лучами весь мир», не чувствует уверенности, что сам увидит это время.

Следует оговориться, что в произведениях хронотоп зари несет разную смысловую нагрузку. Так, в дореволюционное время рассвет – это время суток, приносящее рабочим беспокойство, ведь с зарей нужно подниматься и идти на работу. Омрачая их и так трудную, обездоленную жизнь, режут на рассвете гудки заводов: «Эта мрачная мелодия слободских зорь куда только не доходит! Она врывается на далекие городские улицы, на переполненные беднотой вокзалы, пугая своей внезапностью дремлющих на каменном полу пассажиров... От рева гудков дребезжат стекла в жалких лачугах. Их требовательный зов поднимает слободских рабочих, не успевших дать отдых своим телам, гонит их из бараков, из ветхих домишек и землянок на заводские тропы. И пока они не подойдут к тяжело охающим машинам, к раскаленным горнам, к визжащим станкам, к чанам с кислотой, к шерсти или коже с ее тошнотворным запахом разложения и не приступят к работе, гудки не закроют своих чугунных плоток, не прекратят своего свирепого рева» [Наджми, 1986: 207].

Рабочие возвращаются с вечерней смены также на заре, напевая:

«Над миром наше знамя реет  
И несет клич борьбы, мести гром  
Оно горит и ярко рдеет,

То наша кровь горит огнем...» [Наджми, 1986: 97].

В повести Г. Ибрагимова «Красные цветы» солдаты на войну отправляются на рассвете: «На заре подводы уже были готовы, ждали нас. Староста со своими людьми ходит из дома в дом, торопит народ. Село поднялось как на пожар, все куда-то спешат, кричат, плачут, плачут, плачут» [Ибрагимов, 1986: 208]. Заря не приносит успокоения людям: плач, который разносится по селу «черной тучей заволакивает небо», будто противится солнцу, не давая ему возможности опустить свои лучи на многострадальную землю. В это утро лили свои слезы многие женщины, которые отправляли на фронт своих сыновей, мужей, братьев и любимых, «много их было по всей земле, ливших слезы, – девушек, молодых женщин, матерей, стариков и детей – в это

утро!» [Ибрагимов, 1986: 208]. Таким образом, автор расширяет пространство одной деревни до пространства целой страны, определяя его условиями исторического времени.

После революции свет зари освещает дорогу коммунистам. На это указывают следующие строки из романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное»: «Озера за Таволожными полянами и река Сакмара, извинаясь еще дальше за озерами, были залиты ярким отсветом зари и словно бы горели, пламеняя» [Камал, 1984: 171], ведь коммунары утром на заре переселяются в Верхние кустовья, «когда село выгоняло стадо» [Камал, 1984: 255]. Ярко алый цвет зари, символизирующий революцию, характеризует пространство, в котором находятся литературные герои.

Героям повести М. Амира «Агидель» часто приходится засыпать только перед рассветом, так как в ночное время они проводят собрания, заседания комсомольских ячеек, встречи: «Из-за высоких темных гор растекался по небу свет зари. Когда мы укладывались спать на лапase, на своем ложе из пахучего зеленого сена, уже сходило улыбочное солнце нового дня» [Амир, 1984: 38]. В данном случае указывается на уверенность героев в завтрашнем дне.

Заслуживает особого внимания использование татарским писателем Ш. Усмановым хронотопа зари (рассвета) в своей повести «Путь легиона». Примечательно, что многие события, о которых повествует автор, происходят именно в это время суток. Писатель многократно использовал в этом произведении хронотопический образ зари и его вариации. Приведем несколько примеров: «К концу ночи, едва на краю неба занялся рассвет, на красноармейские части под Бузулуком напали с двух сторон казаки и белочехи» [Усманов, 1975: 31]; «С рассветом на реке завязалась сильная перестрелка» [Усманов, 1975: 40]; «По обе стороны железнодорожного пути степь была усеяна трупами лошадей. Вчера на рассвете здесь была схватка» [Усманов, 1975: 52]; «Рано утром, когда из-за горизонта только-только пробились первые лучи солнца, на пикет белоказаков неожиданно налетел с восточной стороны взвод нашей кавалерии» [Усманов, 1975: 72] и т.д. Как видно из примеров, хронотоп зари используется в этой повести не в значении начала новой жизни, а, скорее, как время суток, более или менее удобное для ведения боевых действий. Это свидетельствует о том, что в данном произведении хронотоп зари выполняет преимущественно сюжетобразующую функцию. Предрассветная мгла дает возможность героям произведения, независимо от того к какой армии они относятся, начать атаку, наступление, неожиданное нападение на врага.

В произведениях 20–30-х годов XX века хронотоп зари определяет, в свою очередь, оппозицию *рассвет/закат*. Если рассвет, приобретая в большинстве случаев символическое значение, понимается как рождение новой жизни, то закат, соответственно ассоциируется с исчезновением старой, прошлой жизни. Например, в повести М. Амира «Агидель» Гаяз с Ильясом в гостях у Низами замечают, что «солнце еще не зашло, но здесь, среди густых деревьев было сумрачно и прохладно» [Амир, 1984: 26]. Парни не откликаются и на приглашение девушек встречать рассвет вместе. Это, в свою очередь, говорит о том, что у студентов нет желания соединять свое пространство с пространством этой молодежи. Они понимают, что путь их не един. На это также указывает эпизод, когда пересекаются дороги Ильяса и Гаяза с дорогой Низами, идущие в разном направлении.

Парни встречают рассвет с другой деревенской молодежью после постановки спектакля в клубе, когда они даже «не заметили, как свет зари уже проникал в окна» [Амир, 1984: 70]. В данном случае четко прослеживается оппозиция *свой/чужой*, способствующая разграничению пространства героев относительно их идейных соображений.

Все вышесказанное дает повод утверждать, что хронотоп рассвета в изучаемых произведениях, соответствует хронотопу порога, который должны перешагнуть литературные герои навстречу новой жизни. Порог является так называемой границей между той и другой жизнью, между прошлым и будущим. По мнению М.М. Бахтина, «само слово "порог" представляет собой метафорическое значение и символизирует момент перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения» [Бахтин, 2000: 147].

Примечательно, что многие произведения того времени заканчиваются описанием зари – рождением нового дня в жизни героев: «Над землей подымалось утреннее солнце» [Камал, 1984: 329]; «Наступило ясное, тихое утро. Над многоярусной башней Казанского кремля победоносно развивался красный флаг Советов. С испещренных пулями и осколками древних стен ярко бросались в глаза свежоотпечатанные обращения о переходе власти в руки трудового народа» [Наджми, 1986: 429]; «...за грядою гор и холмов, тянувшихся от леса до самой реки, уже заалела заря. Над просторами Волги, заливая землю потоками света, всходило яркое солнце» [Ибрагимов, 1966: 365].

В романе Ш. Камала «На заре» Мухтара и его товарищей Гаврилова, Иванова, Федорова и Мартынова ночью перед рассветом приводят в городскую тюрьму. Гаврилов, руководитель большевиков, улыбнувшись, спросил у Мухтара:

«– Здорово, Булатов, что, на ночлег пришел?»

– Похоже, так.

– Так ведь уж заря занимается.

– Что ж, тем лучше» [Камал, 1983: 326].

Герои заметили, что «за зданием тюрьмы начинало светать». Все это указывают на то, что новая жизнь уже не за горами, и в этой тюрьме герои будут находиться недолго, тем более, что «в тот же день всему городу стало известно, что группа рабочих и вооруженных солдат освободила из тюрьмы заключенных» [Камал, 1983: 326].

Следует отметить, что хронотоп зари в отдельных случаях тождественен хронотопу весны: «Далеко у горизонта, алой полоской прочертилась заря. Яркое, ослепительное, всходило солнце. Рождался один из прекрасных сияющих дней весны» [Ибрагимов, 1983: 394]. Приведем еще один пример: «Шел легкий снежок, украшая праздничный убор города белыми лепестками, и казалось, что утренний ветерок несет в себе дыхание весны» [Наджми, 1986: 430].

Заря воспринимается писателями и как огонь, зажженный революционерами, который должен гореть вечно и не гаснуть: «Возьми-ка Ибрай абзый. Не давайте погаснуть огню, он еще понадобится.

Ибрай понял меня.

– Будьте спокойны, не дадим погаснуть зажженному вами огню» [Амир, 1984: 111].

Таким образом, хронотопы ночи и зари, определяющие пространственно-временную организацию произведений татарской прозы 1920–1930 годов, способствуют пониманию их идейно-художественных особенностей.

## Глава II. Типы пространства в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века

Художественное пространство в отличие от художественного времени, не абстрактная, а вполне объективная, наглядно познаваемая категория бытия. «Пространственность, – как считает И.П. Никитина, – многообразна и художественное пространство – один из важных ее видов». Важно, что «оно автономно и не сводимо к какому-то другому виду пространства как к чему-то более фундаментальному» [Никитина, 2003: 17]. Пространство воспринимается человеком только тогда, когда оно заполнено вещами, в то время как само по себе пространство может «носить и вакуумный характер» [Ефремова, 2003: 11], а художественное «пространство всегда вещно и не существует вне вещей» [Березина, 2006: 21], оно «не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими» [Топоров, 1983: 334], являясь, таким образом «возможностью, вакантным местом для возникновения объектов» [Топоров, 1995: 450]. Интересна мысль И.П. Никитиной, что «пустота как незаполненность художественного пространства сама подобна месту, и потому является не просто отсутствием, а чем-то произведенным с умыслом и создающим места» [Никитина, 2003: 18]. По мнению исследователя, художественное пространство является системой мест, и их взаимодействие и «придает единство художественному произведению». И для анализа художественного произведения «важно хотя бы приблизительно (больше/меньше) определить заполненность, насыщенность пространства и времени», что способствует охарактеризованию стиля произведения, или стиля писателя. Мир вещей в этом случае творчески переосмысливается автором, с помощью «субъективных ощущений, рождаемых ситуацией, сюжетом, личностью героя и самим авторским видением» [Березина, 2006: 24], в которое включается и идейно-смысловое содержание суждений. Таким образом, вещь в пространстве может выполнять разные функции – она может быть и предметом, необходимым человеку в его жизнедеятельности, и фоном, внутри которого происходит то или иное событие, и наконец, символом, несущим определенную смысловую нагрузку. В этом мире вещей, внутри своего так называемого

пространства живет человек (литературный герой). Он перемещается в этом пространстве, вступает во взаимодействие с этим миром вещей, а также с миром других литературных героев. Таким образом, язык художественного пространства – это «не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное пространство» [Лотман, 1992: 419].

Еще одна особенность художественного пространства заключается в том, что оно представляет отражение авторской картины мира, писатель предлагает свои объективные и субъективные представления о пространстве, как таковом.

Пространство, как отмечает Ю.М. Лотман, может быть «точечным, линейным, плоскостным и объемным» [Лотман, 1988: 253]. Исследователь рассматривал пространственные картины, образы замкнутого и открытого пространства, земного и космического, реального и воображаемого миров в литературе.

В свете данного исследования рассмотрим два типа пространства: открытое и замкнутое пространства, которые отчетливо выделяются в произведениях татарской прозы 20-30-х годов XX столетия и способны более объективному их художественному осмыслению.

Следует добавить, что произведения изучаемого периода можно условно разделить на две группы. Первая группа включает в себя произведения, где больше описаний открытых пространств (М. Амир «Агидель», Ш. Камал «Когда рождается прекрасное», А. Кутуй «Неотосланные письма», Г. Рахим «Идель» и др.). Ко второй группе можно отнести произведения, где отмечается преобладание закрытых пространств (Г. Ибрагимов «Глубокие корни», «Наши дни», К. Наджми «Весенние ветры», М. Галяу «Кровавые знаки» и др.).

## **2.1. Образы открытого пространства в татарской прозаической литературе 1920–1930-х годов**

В татарской литературе периода 1920–1930-х годов выделяется несколько хронотопических образов открытого пространства.

Среди образов открытого пространства выделяется хронотоп реки, в большинстве случаев, реки Волги. Река как хронотоп-топоним выполняет и сюжетообразующую функцию, и несет, что немаловажно, большую смысловую нагрузку. В целом, в татарской литературе образ реки (Волги) встречается в произведениях М. Гафури, М. Джалиля, Ф. Карима, Г. Баширова, А. Еники, Н. Фаттаха и др. Довольно частое

использование мастерами слова этого образа наблюдается и в татарской прозе 20–30-х годов XX века, где река (Волга) выступает в разных значениях.

В большинстве произведений река Волга символизирует путь страны в данный период времени, отождествляясь в то же время с образом родины. Необъятная широта, полноводность, быстрота реки, и в то же время извилистость, бурный характер, ее величие характеризуют всю сложность и противоречивость общественной жизни, наличие в ней многочисленных коллизий и неожиданных поворотов.

Важное символическое значение хронотоп реки Волги имеет в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни». Автор, в первую очередь, сравнивает Волгу с морем, показывая тем самым ее масштабность: «Впереди – за нивами, за неровной грядой холмов показалась широкая, разлившаяся, словно море, река. То была родная, великая река – Волга» [Ибрагимов, 1966: 164]. Следовательно, Волга воспринимается здесь как открытое пространство. Во-вторых, эта река отождествляется с жизненным путем героев романа: «На том месте, где дорога выбежала из леса, Волга делала крутой излом. Она долго текла мимо обрывистого поросшего соснами берега и внезапно сворачивала в луга, в тальники» [Ибрагимов, 1966: 164]. Изменения, происходящие на этой могучей великой реке, указывают на перемены в жизни героев. И маленький плот, и белый нарядный двухпалубный пароход, которые встретились на этой реке, способствуют раскрытию идеи произведения: «Вот на широкой глади реки появился длинный плот. Он плыл сверху вниз. На плоту виднелись маленькие деревянные домишки, и люди казались отсюда крохотными. К полу и с правого и с левого бортов подкатывали волны. Они пытались взобраться на бревна, доплеснуться до самых домишек. Но, так и не дотянувшись, падали обратно в реку» [Ибрагимов, 1966: 164]. Волны ассоциируются с серьезными переменами, которые происходят в жизни героев, и в жизни страны в целом. «Наконец, плот добрался до излучины, но не успел переплыть ее, как снизу показался поднимающийся навстречу нарядный, белый двухпалубный пароход. И в тот же миг Волга, прибрежные леса, луга огласились низким, протяжным гудком... пароход, приблизясь еще раз загудел и, потеснив плот к берегу, с шумом поплыл по вспененным волнам вверх по реке» [Ибрагимов, 1966: 164]. «Старейшая река, охватывая весь роман «Глубокие корни», – пишет М. Залялиева, – способствует изображению хода событий, положения дел в деревне Байрак, где идет напряженная борьба, отображает жизнь, полную классовых противоречий и скандалов» [Жәләлиева, 2005: 94–95].



Следует отметить, что река в художественных произведениях, олицетворяя открытое пространство, где все, как и в жизни: человека бурлит, кипит, или, затаившись в заливах, медленно течет по определенному руслу, или же перегибаясь, делает крутые изломы.

Аналогичную функцию выполняет хронотоп реки Агидель (Белой), притока Волги, в повести М. Амира «Агидель». Писатель характеризует реку как открытое бесконечное пространство, подчеркивая это красочным и ярким ее описанием. Река, отождествляясь с хронотопом жизни, течет, изгибаясь и петляя, то быстро, то медленно. «Агидель! Прекрасная, величавая, называемая в песнях вечно юной!.. Неутомимая, она то и дело меняет свое направление и сама вдруг меняется: то, бурля, несется вперед, полная яростной силы; то, как танцующий молодец, резко прыгает через камни, кипит и пенится у крутого берега; то, словно влюбленная девушка, грустно замирает под лунным светом и, приняв в себя глубокую тень от прибрежных кустов, совсем останавливает свое движение. В заводях она покрывается камышом и белыми водяными лилиями, нежные головки которых спокойно лежат на тихо струящейся воде» [Амир, 1984: 11]. Автор показывает, что в истории человечества существуют моменты, когда жизнь как будто останавливается, или время начинает течь медленно, и моменты, когда отмечается перенасыщенность событиями, определяющая быстротечность времени. «Но вот, словно очнувшись, одним прыжком река вырывается из тихого плена, волны нарастают и, подгоняя друг друга, мчатся вперед» [Амир, 1984: 11]. Далее писатель еще больше расширяет пространство, «...река становится все шире, степеннее. Она принимает в себя воды сверкающего Ашказара, внешне спокойной Демы, затаившей в глубине свою коварную силу, стремительной Уфимки, что по преданию, взращивает на своих берегах стройных, белотелых красавиц...» [Амир, 1984: 11]. По широкой, многоструйной Агидели уже плывут большие пароходы, баржи. Наконец река Белая, соединяясь со своими «старшими сестрами» Камой и Волгой, «впадает в безбрежный Каспий, точно вступает в большую жизнь» [Амир, 1984: 11]. Бесконечный путь этой реки говорит не только о бесконечности жизни, но и о масштабном охвате перемен «бесконечного» пространства страны.

Следует отметить, что в первой части произведения данный хронотоп обозначает, в определенной степени, состояние спокойствия, в котором пребывают жители деревни до событий, происходивших потом: «В том месте, куда мы пришли с Гаязом, река была спокойной и лежала перед нами широкой серебряной лентой. Тени кудрявых

тальников на том берегу, казалось, еще более усиливали утреннюю тишину реки» [Амир, 1984: 11]. Деревня до приезда молодых людей – Ильяса и Гаяза жила своей тихой и спокойной жизнью. Расположение деревни вдали от мест, «где ходят пароходы», в одной из глухих местностей Башкортостана также говорит об этом. Однако вскоре студенты начинают видеть беспокойные, нехорошие стороны этой красивой и спокойной деревенской жизни. Среди нарушителей этого спокойствия можно назвать и вечно ходящего с колотушкой ночного сторожа Имали и Артыкбике, в которого влюбились парни, брат Ильяса, с его непонятными и странными речами, и самих Ильяса с Гаязом. Автор сам говорит о том, что Ильяс с Гаязом также являются нарушителями этой тишины, на что указывают следующие слова: «Зеркальная гладь воды разбилась, мы поплыли к кудрявому тальнику на том берегу» [Амир, 1984: 13].

Неспокойствие деревни соответствует внутреннему миру Ильяса, так как он сам – житель этой деревни. Автор все время говорит о переживаниях Ильяса. Герой не раз хочет все бросить и просто отдохнуть на лоне природы. Он боится грандиозности и масштабности дел, которые ждут их впереди. В то же время насколько бы ни был близок к деревне Ильяс, в первое время они с другом считались здесь гостями, «временными» жителями. Здесь прослеживается оппозиция *свое/чужое*. Парни попадают в чужое пространство. Только через определенное время они добиваются того, что это чужое пространство становится своим. Об этом говорят следующие строки произведения: «Время делало свое дело, и мы с Гаязом уже не удивлялись ни первозданной красоте Агидели, ни густым лесам, ни скалам и горам – мы к ним привыкли. И людей села мы узнавали все ближе» [Амир, 1984: 59].

События в повести Г. Ибрагимова «Красные цветы» также происходят на башкирской земле, по которой, петляя среди широких лугов и высоких гор, течет река Белая (Агидель). Это пространство также характеризуется как открытое: «Белая, сделав за нашим гумном резкий поворот, проходит, чуть ли не краем села... Противоположный берег реки покрыт густыми зарослями тальника, они тянутся дальше к заливным лугам. Молодая свежая листва радует глаз. Вдали видны зубчатые силуэты горных хребтов, покрытых зеленым лесом, на горизонте они принимают темно-синий оттенок и растворяются в голубоватой дымке» [Ибрагимов, 1986: 198].

На беспокойность в стране указывает беспокойное состояние реки: «Река Белая с ее беспокойными водами осталась позади, я закинул котомку за спину и тропой в тальнике отправился в город», – рассказывает герой повести Султан [Халит, 1965: 31].

События, о которых повествует Ш. Камал в своем романе «Когда рождается прекрасное» происходят на реке Сакмара: «Поречные места, именуемые «Верхними кустовьями» раскинулись вдоль реки Сакмары, верстах в полутора севернее села Кигявенле... В этих местах природа обнаружила свое изумительное искусство разнообразить мир... Здесь открываются взору живописные виды, неожиданные переходы напоминают очаровательную музыку, здесь – сама зримая гармония. По левому краю широких хлебных полей, уже по выходе из деревни, тянется крутой уступ, похожий на край опрокинутой сковороды. Он идет до самых Верхних кустовьев. Когда идешь по верху, полями, то нижняя сторона кажется сказочным степным раздольем. Там серебристой змеей, извивающейся по зеленому ковру, сверкает среди зелени река Сакмара. Там и сям кустятся, радуя взгляд, темно-зеленые таволожники. Кажется, они вышиты на плюшевом ковре, раскинувшись на десятки верст. Хаотически раскиданы между ними хрустальные, словно сказочные «волшебные зеркала» – озера и озерца. Пройдешь версты полторы кручей, по краю поля, вдоль этой «сказочной долины», как вдруг уступ круто забирает вправо, и перед тобой открывается совершенно неожиданная картина. Тут и есть Верхние кустовья. Здесь, на переднем плане, далеко вправо вдоль речонки тянутся озера, окаймленные густой травой и высокими камышами; а за речкой, покрывая цепь волнистых холмов, начинаются кусты, мелколесье» [Камал, 1984: 109–110]. Красота описываемого широкого пространства указывает на красоту помыслов литературных героев, которые именно здесь хотят организовать свое коллективное хозяйство.

В произведении красота открытого пространства раскрывается с помощью описания реки Урал: «Дачные места, называемые «Рощей», подступают к городу почти вплотную, лишь река Урал отделяет их от города. И если городской берег реки взметнулся ввысь довольно-таки высокой горной грядой, то дачная сторона ее расстилается внизу равниной... Густой лес, далеко раскинувшийся вдоль быстрой и сверкающей реки, волнуется, вздымая свою темную зелень, подобно роскошной шелковой завесе, отражается в переливах воды, чарует и ласкает взоры. А за ним – насколько может охватить человеческий глаз – расстилается сероватая зелень степей; все это радует глаз, волнует сердце, маня в бесконечные дали», то есть к светлому и счастливому будущему.

Красота открытого пространства помогает понять и настроения героев: «Погода стоит безветренная, солнце веселит и радует душу

своими теплыми лучами; в легкие проникает непыльный, свежий речной воздух, и в груди как бы становится просторней. Ярко-зеленые пойменные луга вдоль Урала и серовато-зеленые степи, раскинувшиеся до самого окоема, невольно восхищают какой-то по особому приветливой красотой, точно ты видишь их в сказочное волшебное зеркало» [Камал, 1984: 206] или «здесь было очень красивое место. В заливе, образуемом рекой, вода течет очень спокойно, берег сплошь покрыт ярко-зеленой травой. А вокруг – густой лозняк. В лозняке и над луговым желтоцветом выются бабочки и жужжат пчелы» [Камал, 1984: 207]. Все это указывает на приподнятость настроения героев, на их готовность к свершению великих дел.

Мост через реку Урал способствует освоению героями этого открытого пространства: «– Ты хоть посмотри, какой мост-то, мост! – воскликнул Самигуллин. – Как он красив издали. Висит в воздухе, словно узорчатое кружево, вязанное проворными женскими руками. Однажды весенней ночью на нем все доски сгорели, и он помог нам преградить врагу дорогу. А в конце лета он подставил нам свой хребет, чтобы устлать его досками заново, и опять помог нам нагряться на врага» [Камал, 1984: 207]. Мост является границей между двумя враждебными друг другу пространствами, определяясь оппозицией *к свое/чужое*.

Хронотоп реки Урала, определяясь временными и пространственными рамками, встречается и в повести Ш. Усманова «Путь легиона»: «Там, где земля сходится с небом, величаво раскинулась Урал-река. Казачьи станицы с белыми церквями облепили ее берега. Петля вокруг холмов, река убегала вдаль» [Усманов, 1975: 7], характеризуясь, таким образом, как открытое, бесконечное пространство.

Значение открытого пространства приобретает образ реки в романе К. Наджми «Весенние ветры»: «Широко раскинулась Волга между пологими берегами. По самой середине реки, вспенивая синевато-серую воду, тяжело шлепали колесами прокопченные дымом черные буксыры.

Хорошо и привольно было на широкой реке. Ни ветра, ни волн. Лишь изредка беспредельная водяная гладь подергивалась серой кисеей легкой ряби. Облака тихо плыли по небу. Временами среди них тусклым красноватым пятном просвечивало солнце – то очень близко, то неизмеримо далеко». Эти строки указывают на мнимое спокойствие, которое вскоре было нарушено: «Но вот оно (солнце) огромным пламенеющим шаром выплыло из-за края облака над самым горизонтом и облило розовыми лучами сверкающий белый пассажирский пароход,

только что с прощальными гудками отваливший от пристани. Вода забушевала, запенилась под колесами, от парохода побежали к берегу волны и пенным кружевом покатались вдаль по мелкой, гладко обточенной водой гальке» [Наджми, 1986: 54]. Такую же картину писатель дает и в последующем: «День выдался солнечный, ясный. Блестящая водная гладь, над которой мелькали лишь всплески под мерными ударами весел, казалась неподвижной. Стоявшая на якорях посредине реки низкая черная баржа расстилала вокруг себя шелковый атлас плавающей на поверхности нефтяной пленки с зелеными, синими и темно-фиолетовыми оттенками. Когда поровнялись с черным буксиром, над медным свистком, рядом с закопченной трубой, взвился белый пар, и оглушительный рев, от которого задрожал воздух, заглушил веселую песню» [Наджми, 1986: 108]. Таким образом, пейзаж как мир, окружающий человека, является элементом, создающим образ пространства и времени в литературной форме.

В повести Г. Рахима «Идель» (1923) герой Ильяс неслучайно выбирает временным пристанищем противоположный берег Волги: «Гудки пароходов, раздававшиеся со стороны Волги, кучи белых облаков звали меня к себе» [Рахим, 2004: 184]. Волга в данном произведении, характеризуясь как открытое пространство, манит героя своей широтой и величием: «Когда широкая Волга взяла меня в свои объятия, я почувствовал, как она опьяняюще воздействовала на меня. Тяжесть, давившая мой дух в городе, вдруг куда-то улетучилась» [Рахим, 2004: 184]. На протяжении всего произведения автор не раз обращается к описанию этого водного пространства: «Волга течет спокойно и ровно вдоль своих зазеленевших лугов», или «о боже насколько красива эта Волга! С каждым разом я все больше восхищаюсь ей. Смотри, как по голубовато-желтой водной глади солнце сделало свой ослепительно золотой путь. Сейчас Волга полноводна. Она, заполнив луга, раскинулась далеко-далеко. Не видно ни конца, ни края. Не видно и песчаных пляжей, которые появляются к середине лета. Кучки деревьев на противоположной стороне реки сидят в воде как маленькие зеленые островки» [Рахим, 2004: 188], или «... все спокойно, волн нет. Белые облака, повисшие на голубом небе, отражаясь как в зеркале, видны под водой» [Рахим, 2004: 203]. Герой не скрывает восхищения этой рекой, более того, он открыто признается, что влюблен в нее. Следовательно, открытое пространство реки определяет психологическое состояние героя. Отождествление пространства души героя с пространством реки можно увидеть в произведениях авторов последующих периодов развития татарской

литературы. В частности, в романе Г. Баширова «Честь» (1947) река Волга является не только местом развязки событий, но и выступает в значении, определяющем духовный мир литературных героев: «Нэфисэ вышла на воздух и долго стояла, глядя на Волгу, на светлеющие берега. Ровное дыхание реки, прозрачная, зеленоватая пелена над лугами, ясные просторы небес – все вселяло в душу тихий покой» [Баширов, 1976: 145].

Следует отметить, что Волга в данном произведении изображается в различных состояниях. Например, есть эпизоды, описывающие состояние реки, когда она бурлит, волнуется: «Вон внизу бушует Волга. Ее поверхность покрыли белоголовые, сердитые волны. Они тоже куда-то спешат, стремятся ввысь, но не могут подняться, оттого и сердито шумят» [Рахим, 2004: 266], или «под моими ногами бушует Волга свинцового цвета: белоголовые волны, как будто жалуясь на что-то, сердито шумят» [Рахим, 2004: 266–267]. Таким образом, волны отражают чувства и переживания героя. Они, не давая герою покоя, все время приводят его к философским размышлениям: «Вон внизу под моими ногами весь окружающий меня мир со всеми своими радостями и горестями, любовью и страданиями, счастьем и несчастьем, дружбой и враждой. Все временно, все проходяще» [Рахим, 2004: 266].

Герои произведения всегда находятся рядом с Волгой, многие действия, события связаны именно с этой рекой: они время от времени купаются, переправляются через нее на лодке, предаются, сидя на берегу, различным раздумьям и мечтаниям.

Герои этой повести вечерами гуляют вдоль берега Волги: «Налево от нас вода, направо устремился ввысь ее высокий берег. Гладь реки спокойная. В тишине то сильно, то тихо слышится всплеск воды от колес парохода. Временами воздух оглушают гудки пароходов, тихо проплывают в темноте их зеленые, красные огни, фонари на мачтах плывут по небу как звезды. Волны, остающиеся от парохода, без звука приближаясь к краям, вдруг с шумом, пузырясь, набрасываются на берег» [Рахим, 2004: 219]. Сюжетообразующая функция хронотопа реки в этом произведении способствует отображению психологического состояния героев. Так, однажды Рабига с Ильясом, катаясь на лодке, пожелали войти в волну, оставленную от проходящего мимо их парохода. Это указывает на то, что герои жаждут в своей жизни изменений, они устали от однообразной и скучной жизни: «В это время вдали показался довольно большой пароход. Я, увидев его, стал грести на середину Волги. Когда пароход приблизился, Рабига

сказала, смотря в мою сторону:

– Давайте, войдем в волну от парохода» [Рахим, 2004: 205].

Пока герои спорили между собой, стоит ли это делать, «пароход уже довольно близко приблизился», и Ильяс стал грести еще быстрее. «Вот пароход шумно прошел позади меня. Вскоре наша лодка, попав под первую волну от парохода, стала покачиваться, прыгая с одной волны на другую» [Рахим, 2004: 206]. Таким образом, хронотоп реки выстраивает сюжет произведения, внося изменения в жизнь героя. Открытость, широта реки указывает на стремления героя жить в таком же широком пространстве.

В повести Г. Исхаки «Осень» река Волга, также определяя сюжет произведения, соответствует жизненному пути главной героини, указывая на ее тяжелое, удручающее положение в настоящем. Автор, отправляя ее на пароходе по темной, ночной, бескрайней реке, показывает всю сложность ситуации, в которой она оказалась, подчеркивая отсутствие возможности из нее выбраться. Одинокий на ночной реке пароход идет, разрывая густую тьму ночи, однако как бы он ни старался – пройти сквозь нее не может, так как «сколько бы он протяжно ни гудел, ни умолял, не слышал ответа» [Исхаки, 2002: 243]. Бесконечность реки, определяющую состояние героини можно встретить и в произведении А. Еники «Марево», относящемся к периоду татарской литературы 1960–1980 гг.

Если в повести Г. Исхаки «Осень» Волга указывает на беспокойствие во внутреннем мире героини, то в повести А. Кутуй «Неотосланные письма» разлившаяся и затопившая улицы Волга не может омрачить счастья главной героини Галии, «она босая, подбрав рукой юбку, переходя улицу вброд» [Кутуй, 1968: 23] шла навстречу к своему любимому. Далее река Волга предсказывает ее светлое будущее, которое ждет ее впереди: «она посмотрела в спокойную даль Волги» [Кутуй, 1968: 45].

Настроения людей передает и хронотопический образ реки Казанки в романе К. Наджми «Весенние воды»: «Серые тучи заволкли все небо над рабочей слободой сентябрьской тоской. Белесое солнце с трудом находило себе окно в этой густой пелене облаков, и когда проглядывало, водная гладь реки, словно улыбаясь и радуясь, отвечала ему серебристым сиянием. Вот и сейчас солнечные лучи упали на готовившийся отплыть паром у слободского берега, на телеги, лошадей и возчиков в накинутых на головы мешках, на фабричных мастеровых в черной засаленной одежде, и все точно оживилось, повеселело вокруг» [Наджми, 1986: 38].

С помощью образов рек Казанки и Волги писатель старается показать жизнь простого народа во всех его мрачных красках: «Сумрачная, унылая тишина стояла над Казанкой рекой. Приземистые домики Адмиралтейской слободы, фабричные трубы и голые, с обнаженными ветвями ивы, казалось погрузились в мутную воду и дремлют в ней. Изредка проплывет от берега к берегу, скользя по железному тросу, ветхий паром, оставляя за собой чешуйчатый серебристый след, а через минуту водная гладь снова отражает трубы, дома, голые сучья деревьев» [Наджми, 1986: 38]. Нельзя не отметить, что река Казанка предстает перед читателем в романе К. Наджми «Весенние ветры» как «мутноводная река, огибающая город с востока и впадающая в Волгу, на берегу которой было построено немало заводов и фабрик, куда приходили наниматься на работу разоренные крестьяне» [Наджми, 1986: 73]. Пространство этой реки, указывая на тяжесть и мрачность положения героев, не оставляет надежды в их душе, на то, что в их жизни могут произойти перемены. Река как бы образует замкнутый круг, вырваться из которого героям не так просто.

Следует отметить, что во многих произведениях хронотоп реки (Волги) отождествляется с жизнью человека, в то же время авторы подчеркивают, что река в отличие от нее обладает вечностью. Так, например, Г. Исхаки в повести «Осень» пишет: «Волга, длинная Волга, река, видевшая множество весен и осеней, печально растянулась, будто бы устала от непрерывного течения навстречу солнцу» [Исхаки, 2002: 294]. Аналогичную мысль встречаем и у Г. Рахима: «все проходит. Волга тоже течет тихо, не останавливаясь, и жизнь тоже проходит...» [Рахим, 2004: 266]. Бренность, преходящесть жизни противопоставляется в данном случае непрерывности течения реки. Мотив бесконечности, определяющийся шириной водного пространства, имеет место и в произведениях, созданных в более поздний период. Так, в романе «Честь» Г. Баширов пишет: «Вся Волга – от этого, далекого берега, повитого голубым туманом, до этого, низкого, на который так легко набегали волны, – плавно качалась всем своим могучим телом и величественно несла и несла свои воды в тишине наступившего вечера» [Баширов, 1976: 140].

С хронотопом реки связаны в произведениях хронотоп пристани и парохода. Следует подчеркнуть, что пристань дается в вышеупомянутых произведениях в разных значениях. Так, пристань в повести Г. Исхаки «Осень» – это место встречи литературных героев. Здесь через много лет после расставания встречаются Гульсум и Паша-Халил.



В повести А. Кутуя «Неотосланные письма», наоборот, данный хронотоп, являясь границей между прошлой и будущей жизнью героини повести и характеризуясь оппозицией *прошлое/будущее*, соответствует мотиву расставания.

Пристань в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» используется автором, во-первых, как отправная точка из пункта А в пункт Б: «Подали подводы. Петров отправился в волисполком, а Паларусов с Садыком Минлебаевым и милиционером поехали на пристань к пароходу» [Ибрагимов, 1966: 195]. Во-вторых, пристань – это место, куда стекаются все новости, слухи, которые впоследствии разносятся во все населенные пункты: «Весть об окровавленном бешмете вмиг дошла до пристани. Оттуда, основательно раздутая, донеслась она по берегу Волги и быстрее быстрого ветра в тот же день, в тот же час достигла Байрака, а там по узкой тропке, что тянется воль берега, попала в совхоз «Хезмэт» [Ибрагимов, 1966: 269].

В романе К. Наджми «Весенние ветры» пристань представляется как «залитый солнцем, людный берег», где много пароходов, нарядной публики, туда-сюда снуют грузчики «в широких серых штанах из мешковины и расстегнутых, без пояса рубахах, под которыми ходуном ходили их могучие волосатые груди, согнувшись и покачиваясь, широко расставляя ноги, они непрерывной вереницей шли на пароход, и доски мостков прогибались под тяжестью нагроможденных на их спины ящиков или мешков» [Наджми, 1986: 54]. Как видно, автор не ставит цели описать прогулки богатых людей, для него представляет интерес жизнь простых людей. Продолжая, К. Наджми замечает «как под мостками, на сваях, спокойно сидел старик в широкой соломенной шляпе и удил рыбу. Когда белокрасный поплавок погружался в воду, он хватался за удилище, ловко подсекал и, вытянув рыбину, взвизгивающую на крючке, снимал ее и бросал в ведро» [Наджми, 1986: 54].

В повести Г. Рахима «Идель» хронотоп пристани, используется писателем для обозначения места, где всегда «шумно, суета, толкотня» и «где пахнет дегтем, горелой нефтью, соленой рыбой» [Рахим, 2004: 203]. Таким образом, пристань является в рассмотренных случаях одним из сюжетобразующих хронотопов, выполняя в то же время и смыслообразующую функцию.

Связанный с хронотопом реки, хронотоп парохода в произведениях 20–30-х годов XX века в одних случаях является местом развития событий. Так, в повести Г. Исхаки «Осень» повествуется, о том, как героини плывут осенним вечером на пароходе. Внутри парохода

в каютах тепло, светло, уютно. Здесь, погрузившись в чтение книги, рассказывающей о мире сладких грез, сидит Нафиса. В эту каюту неожиданно входит еще одна героиня, промокшая и озябшая Гутьсум со своими двумя детьми: «Она на миг испугалась теплоты и света, которыми была наполнена каюта» [Исхаки, 2002: 244]. Однако радушие и гостеприимство хозяйки каюты успокаивают ее, и она быстро осваивается на новом месте. Более того, Гутьсум настолько легко «входит» в пространство души Нафисы, что эти две женщины начинают делиться своими сокровенными тайнами, рассказывают друг другу свои истории любви.

В ряде произведений пароход изображается как средство перемещения героев из одного пространства в другое. Так, в повести Г. Рахима «Идель» Ильяс и Рабига на пароходе плывут из Казани за город, и обратно: «В это время подплыл пароход. Началась толкотня, суета, возня, народ стал проходить на пароход. Мы тоже, одними из последних, сели на корме однопалубного открытого парохода» [Рахим, 2004: 199].

В повести А. Кутуя «Неотосланные письма» пароход становится местом духовного преображения героини, где она мысленно расстается с темным прошлым и устремляется в светлое будущее.

В дилогии М. Галяу «Муть» и «Мухаджиры» переселенцы на пароходе морем переправляются в Турцию: «Набирая скорость, пароход вышел в открытое море. Широкий простор, шуршание набегающих волн, равномерный гул машин убаюкивали много переживших за последние дни людей» [Галяу, 1982: 323]. Как видно, пароход перемещает героев из одного пространства в другое, ведет их по жизненному пути, хотя и в неизвестное, но в светлое, как им кажется, будущее.

Гудок парохода звучит как сигнал об изменениях, которые произойдут в дальнейшей жизни героев, в жизни страны: «Последний гудок... Женщины, закрывая руками уши, вскрикнули от неожиданности. Дети испуганно заплакали.

– Вот шайтанова труба! Напугала, проклятая! – говорили мужчины, расстегивая ворот рубахи и поплеывая на грудь, чтобы предохранить себя от беды» [Галяу, 1982: 323].

В романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» тягучий низкий гудок парохода как бы извещает об отсутствии покоя вокруг. «Он старался, дрожа, по широкой водной глади, бился о крутояр, залетел в плавни, ударился о черневший на том берегу еловый лес и, возвратясь снова, гулко пронесся над головами путников, ворвался в оставшийся позади

лесок и затих там во влажных ветвях» [Ибрагимов, 1966: 164].

В романе К. Наджми «Весенние ветры» гудок парохода оповещает о тревоге, возникшей в стране: «... на Волге, как бы призывая на помощь, тревожно гудели пароходы:

– У...у...у...у-у-у! У...у...у...у-у-у!

Сквозь кисею дождя в окно сочились мутные сумерки. На стене тикали жестяные часы-ходики с одной гирей, а вдали то и дело гудело:

– У...у...у...у-у-у!» [Наджми, 1986: 85].

Этот гудок угнетающе действует на Геряя – одного из главных героев романа. Гудок вселяет в него страх: «Страшная жизнь! От одиночества в ушах стоит звон, колотится сердце» [Наджми, 1986: 85].

В другом случае пароход сам становится символом изменений, которые должны произойти в жизни героев: «Только когда за поворотом, где Казанка впадает в Волгу, пройдет белый, как крыло чайки, быстроходный пароход, покатаются по реке тяжелые волны и заплещут на них, раскачиваясь и ныряя, остроголовые шапки красных и белых бакенов» [Наджми, 1986: 38]. В данном произведении героиня Малика приезжает в город к своим детям на пароходе: «В один из этих дней к самому дальнему причалу подошел старинный пароход с двумя узкими трубами и огромным колесом сзади во всю высоту его двухэтажного корпуса. На этих отживших свой век тихоходах, перевозивших главным образом скот, пассажирские билеты стоили дешево. Именно с такого парохода «сошла и Малика с легкой котомкой на плече, из которой торчал носик медного кувшина – кумгана» [Наджми, 1986: 25].

В романе Г. Ибрагимова «Наши дни» одна из героинь, переправляясь на противоположный берег Волги в лодке, встречается и знакомится со своей будущей любовью. Романтическому настрою этой встречи сопутствует красивый пейзаж реки: «Чудесный весенний день клонился к вечеру. Рассыпались золотом, заиграли на воде закатные лучи. Воздух был удивительно чист. В мягком сиянии угасавшего солнца, в прозрачном вечернем воздухе вся природа казалась пронизанной весенним томлением и словно обновлялась, возрождалась». Вся эта красота, тишина воздействует на душевное состояние героини, так как «она, как в волшебном сне, отдавшись мечтаниям, сидела в зыбкой лодке умиротворенная, спокойная» [Ибрагимов, 1983: 157].

В другом эпизоде переправа через реку сопровождается для героев серьезными опасностями. Для того, чтобы добраться самым коротким путем до Казани им необходимо было переправиться на другой берег реки во время осеннего ледохода: «Подъехали они под утро к Волге,

смотрят – а по ней, не вмещаясь меж берегов, громоздясь, лавиной идет осенний лед. Шакир охнул так, будто гора на него навалилась, выругался и спросил:

– Говори правду: хватит у тебя духу по этим вот льдинам пройти?

У Булата от холода губы, все лицо свело, но он рассмеялся:

– Давай, за мной, задержки не будет. Умрем – так правой смертью!» [Ибрагимов, 1983: 254].

Автор показывает, что не все смогли так смело поступить. Так, один из героев – Ахмар поехал обратно в деревню, другой «поглядел молча на льдины и, помолясь про себя, прошел несколько сажень от берега. В это время в его сторону ринулись громады льда. Джигит побледнел, отступил назад» [Ибрагимов, 1983: 255].

Шакир-солдат, рассердившись на них «прыгнул в самую гущу льдин» и «отталкиваясь жердью и легко перескакивая с льдины на льдину, стал прокладывать путь». Таким образом, данный эпизод указывает на то, что переправа через реку тоже своеобразный сложный, трудный, чрезвычайно опасный путь к революции. Не все герои готовы его пройти, многие отступают перед трудностями, возникшими на пути. Однако среди них есть те, которые не остановятся перед серьезными испытаниями, и несмотря ни на что, будут идти вперед к своей заветной цели.

На препятствия, несчастья, которые встретятся в дальнейшей жизни героям произведения М. Галяу «Муть» и «Мухаджирь» указывает эпизод шторма на море: «огромные волны потемневшего моря бросились навстречу быстро идущему пароходу. Начался шквал. Грозно клубились тучи, потускневшее солнце скрылось из глаз, зловещая серая мгла окутала пароход... Он сотрясался, как в лихорадке. Разъяренная стихия белыми гребнями вздымалась над бортом... пароход шатало во все стороны... Во мраке почти ничего нельзя было разобрать, только огромные волны угрожающе надвигались на судно, словно мощное войско сказочных великанов. Рев бури, стоны людей, страдавших от морской болезни, лишали и самых мужественных среди переселенцев последнего самообладания». Волны как бы предупреждают героев об опасностях и неудачах, которые ждут их впереди: «Внезапно чудовищная волна ринулась через борт на палубу, перехлестнула ее, слизнула словно гигантским языком пассажиров и их убогий скарб и прибила свою добычу к решетке противоположного борта. Все, у кого еще хватило силы, бросились на помощь, скользя, спотыкаясь, падая... Следующая волна была уже меньше, но море все еще зловеще гудело, словно зверь, рассчитывающий свои силы для

нового прыжка» [Галяу, 1982: 323]. Таким образом, перемены на море указывают не только на изменения в жизни героев в будущем, но и выражают душевное состояние героев.

Следует отметить, что если у одних писателей море ассоциируется с простором и свободой, то у М. Галяу оно, наоборот, берет своих героев в узники, заставляет жить по своим законам. Автор как бы напоминает, что эти перемены уже начались в настоящем, и они характеризуют дальнейшую судьбу литературных героев.

Об изменениях, происходящих в жизни страны, рассказывает в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» также эпизод о грозе, и пролившемся над Волгой дожде: «Белые причудливые облака стали иссиня-черными и, клубясь, устремились к Волге. Тяжелые, косматые, они заслонили солнце, закрыли все небо. Свет, еще недавно озарявший землю, словно спугнутый тучами, исчез. И земля и низко нависшее над нею клокочущее небо, казалось, слились в окутавшем их мраке. Глухо, точно где-то далеко рушились каменные громады гор, прогремел гром. Гулкие его раскаты все приближались. Между Волгой и тучами, над берегами заметались огненные извивы молний. Закачались деревья, даже вековечный дуб на крутом яру заскрипел, заскрежетал... Пронесся ураганный вихрь, закружился над оврагом Яманкул и со страшной силой опрокинулся на высившийся одиноко дуб, взметнув вокруг него густое облако песка и пыли. В тот же миг раздался оглушительный грохот, и молнии, плясавшие над взлохмаченной волнами рекой, огненной плетью захлестнули могучий дуб от корня до самой кроны и, вырвав, бросили его, опаленный, поперек оврага. И тут же все затихло. Сразив вековечный дуб – будто для того лишь и затеяли они огненную игру, – и громы, и молнии, и ветры перекатились дальше за Волгу...» [Ибрагимов, 1966: 277]. Надвигающаяся опасность, изображаясь в образе ураганного вихря, грозы, молнии дает читателю возможность увидеть и понять всю стихийность и устрашающую силу, которым подверглась страна в те годы.

В романе Г. Ибрагимова «Наши дни» в прологе дается описание моря, которое «шумит... злобно воеет. Его грозные волны, вздымаясь, бросаются на крутые каменистые берега. Кажется, вот еще несколько ударов – и волны захлестнут весь мир...» Автор успокаивает читателя: «Но для вас опасности нет. Ваш дом – на уступе высокой скалы, и как бы сильны ни были волны, сюда они не доберутся». Автор отождествляет море со страной, в частности с Россией, где «далекими представляются сначала некоторым людям в глухих углах страны и могучие волны революции» [Ибрагимов, 1983: 11].

В произведениях изучаемого периода наблюдается использование еще одного состояния водного пространства – половодья. С рекой во время половодья сравнивается в романе Г. Ибрагимова «Наши дни» борьба, которая «ширится, разливается стремительным потоком» [Ибрагимов, 1983: 12].

Половодье в романе К. Наджми «Весенние ветры» не дает покоя ни богатым, ни бедным: «Дни стояли тревожные, Татарской слободе угрожал весенний паводок. Снега растаяли как-то сразу, ледоход пошел бурно, и Волга, затопив низкий берег, озеро, окраины слободы, вспучивала мутные вешние воды под самые стены дворов купца. Надолго прервалось сухопутное сообщение валишинского дома с соседними кварталами – дом оказался на острове» [Наджми, 1986: 24–25]. Эти строки указывают на приближающиеся изменения в жизни страны, на быстротечность событий в недалеком будущем.

Описание реки весной в половодье каждый год в этом произведении определяет календарное время. Год за годом на реке вновь начинается ледоход, продолжающийся половодьем. Данное календарное время соединяется с историческим временем, так как в начале произведения половодье приносит героям немало бед, а уже в последующем читатель видит, что герои рады и ледоходу, и весеннему разливу.

В революционное время река уже «очистилась ото льда. По всему берегу шумел весенний разлив. Около фонарного столба, наполовину оставшегося под водой, ребяташки ловили шестами плывущие щепки». Настроение у людей улучшилось, с весной и половодьем в них проснулась надежда, что жизнь у них изменится в лучшую сторону. Оттого и «женщины, полоскавшие неподалеку белье, время от времени весело покрикивали на ребят:

– Осторожнее вы там, пострелята!» [Наджми, 1986: 106].

Положительные для народа изменения в жизни общества предвещает также «теплый ветер, дувший с запада, со стороны Волги» [Наджми, 1986: 104].

Таким образом, река, являясь одним из распространенных хронотопов литературы 20–30-х годов прошлого столетия, выполняет важную сюжетобразующую функцию, определяя тем самым организацию выражения идеи произведений.

Открытым пространством в литературе 20–30-х годов XX века также является лес. Следует отметить, что хронотоп леса в большинстве случаев используется в произведениях, описывающих события послереволюционного времени. Это объясняется, прежде всего, тем, что он указывает на будущее, которое ждет героев. Так, в романе

Г. Ибрагимова «Глубокие корни» описание леса не занимает много места, но оно способствует пониманию психологического состояния литературных героев. Хотя «лес был небольшой. И деревья в нем были не очень рослые», все же «природа и здесь торжествовала весну. Густо разросшиеся травы, цветы, вытянувшиеся к небу тонкие сосны, плотно окутанные резными листьями дубы, красавицы березки, медоносные, ласковые липы, черемухи, ветви которых скоро покроются белой кипенью цветов, – все дышало весной, все было охвачено пьянящей радостью обновления. Вот и лес уже кончился, а путников все еще провожал терпкий запах цветов, липы, хвои...» [Ибрагимов, 1966: 163].

Просторы родной земли в данном произведении изображаются в весенний период, когда природа пробуждается от своего сна: «Просторные поля, низовые луга, широкие леса – все покрылось зеленым покровом, все задышало радостью. По зеленому бархату полей веселым узором рассыпались цветы – белые, алые, желтые, голубые, синие. А над ними, перелетая с венчика на венчик, беспрестанно резвились бабочки, жужжали, собирая сладкую дань, неутомимые пчелы. Взбудораженные весенним воздухом, копошились в травах букашки. Стосковавшись после зимнего расставания, вернулись из-за дальних морей птицы, – соловьи, белогрудые ласточки, друзья пахарей жаворонки славили родную землю, красоту обновленной природы. Легко носясь в травах и цветах, взлетая на ветки деревьев, они с веселым теньканьем, с песнями вили гнезда для будущих своих птенцов» [Ибрагимов, 1966: 162-163]. Красота этого открытого пространства определяет настроения героев, указывает на обновление жизни, осуществление желаний.

В другом произведении Г. Ибрагимова – в повести «Красные цветы» описаний таких открытых пространств дается немного. В качестве примера, можно дать следующую картину: «День стоял погожий, небо было чистое. Над головой заливались жаворонки. Расстелив пальто, мы расположились в тени деревьев. Отсюда открывался прекрасный вид» [Ибрагимов, 1986: 198]. Еще один пример: «Здесь лето было в полном разгаре – зеленели леса, цвели луга, на полях поднялись овес и просо, белели поля гречихи, от которых тянуло медовым запахом, на косогорах попевала земляника с клубникой – все это радовалось ясной погоде, солнцу и тишине» [Ибрагимов, 1986: 224]. Автор использует образы такого пространства не только с целью определить для читателя календарное время, в котором живут герои, но и для того, чтобы показать, что страна Советов в описываемое время процветает.

В повести М. Амира «Агидель» литературные герои любят не только красотой реки Агидель, но и восхищаются горами и равнинами. Так, во время прогулки по горам они шли по широкому лугу, над которым «гордо возвышалась Зирган-гора, покрытая густым лесом», где они, отдыхая в густой траве, вдыхали запахи «душицы, кукушкиных слез, колокольчиков», где «рвали и ели ягоды». «Здесь грудь дышала шире, мир стал просторным» [Амир, 1984: 74]. А когда взобрались на самую вершину горы, перед ними открылся потрясающий вид: «вершина, на которую мы поднялись с таким трудом, возвышалась над всеми окружающими горами, и мир отсюда казался необъятно широким». Героям отсюда были видны и «неизвестные им села, маленькие озера, серебряными монетками разбросанные по лугам, крошечные стога сена. Весь этот простор был окаймлен голубой извилистой лентой величественной Агидели» [Амир, 1984: 77]. Таким образом, автор указывает на чистоту помыслов молодежи, на исполнение их желаний, стремлений, также на то, что им подвластны все дороги.

Описывая отъезд героев осенью из деревни обратно в город, автор вновь обращается к изображению природы как открытого пространства: «Погожий осенний день. Высоко в синем небе тянутся караваны диких гусей, улетающих на юг. В прозрачном воздухе плывут серебряные паутинки. Горы стоят в пестром осеннем наряде – теперь они желтые, оранжевые, красные. Только кусты жимолости в излучине реки по-прежнему зеленые. Возле них выросла густая отава – снова можно косить» [Амир, 1984: 109]. Широта, простор, красота данного пространства указывают на светлое будущее героев.

В повести Г. Рахима «Идель» романтический герой – Ильяс для успокоения своей души бродит по заволжским просторам, осваивая чужое пространство: «С утра до вечера мой день проходит на воздухе, на солнце. Я непрерывно гуляю между кустарников, рощиц, холмов... Сбегаю на дно каких-то оврагов, прыгаю с крутых берегов. Затем снова карабкаюсь на самый верх горы» [Рахим, 2004: 188]. Это Ильясу совсем не недоедает: «Так хорошо. В нос ударяет влажный, холодный запах земли. Щекочет лицо молодая зелень травы, на шее шебурша копошатся какие-то мелкие насекомые. Везде слышны голоса невидимых среди листвы деревьев птиц. Над тобой в голубом небе плывут белые облака. На кустарниках распускаются первые листочки. Кажется, что эти листочки купаются в голубом небесном море, сквозь которые пробивается солнечный свет» [Рахим, 2004: 188]. Таким образом, открытое пространство определяет настроение героя, оно доставляет ему огромное наслаждение.



Встреча с девушкой, в которую он впоследствии влюбляется, также происходит на лесной поляне. Услышав песню, Ильяс пробирается сквозь лесную чащу и выходит на небольшую полянку, где видит красивую девушку. Хронотоп открытого пространства поляны способствует определению хронотопа встречи.

В отличие от этого пространства в дилогии М. Гаялу «Муть» и «Мухаджиры» автор скуп описывает открытые пространства, меньше используя яркие краски. Это объясняется стремлением автора показать состояние деревенской бедноты в то историческое время. Даже во время описания переселения литературных героев в Турцию, М. Гаялу предлагает читателю следующее описание природы: «Огромный пылающий шар солнца стоял еще совсем низко, когда караван переселенцев потянулся по древней азиатской тропе. На выгоревшей бесплодной равнине только изредка попадались деревья. После долгих часов одуряющего пути под палящим солнцем отдых под тутовником, широко раскинувшем свои вершины, казался особенно заманчивым» [Гаялу, 1982: 360]; «Шли по степи, поросшей пыльной сожженной солнцем травой и редким кустарником» [Гаялу, 1982: 361]. Данный дорожный пейзаж дает возможность читателю понять, в какое пространство попали литературные герои и что их ждет впереди.

Открытость пространства характеризует и хронотоп степи, встречающийся в повести Ш. Усманова «Путь легиона»: «Бескрайние поля и доли Приуралья покрылись пышным зеленым ковром. Воздух в степи стал таким легким – не надышишься. Степь звенела и пела с ранней зорьки до темноты» [Усманов, 1975: 7]. Еще один пример: «Безбрежная степь. Она, словно зеленое море, волнами уходит вдаль и растворяется в утреннем дымчатом тумане. Земля устлана испещренным бесчисленными цветами ковром. В голубизне неба, под высоко плывущими серебристыми облаками, прямо над нашим эшелон парит беркут» [Усманов, 1975: 49]. Бескрайность степи показывает, с одной стороны, широту и бесконечность пространства, с другой – указывает на неопределенность в действиях героев.

Особое место, выполняя разную смысловую нагрузку в произведениях прозы 20–30-х годов, занимает хронотоп сада. Так, в повести М. Амира «Агидель» противопоставляются два разных сада: сад Беззубого Ибрая и сад Низами. В беседке, находящейся в саду, Ильяс почувствовал себя как в сказке: «Когда мы вошли внутрь, я решил, что это шалаш. «Стены» его, вплоть до остроконечной верхушки, были сплошь укрыты зеленью и цветами, здесь свешивались мохнатые

пишечки и плети хмеля, дикой тыквы, усыпанной белыми с кулак величиной, плодами, вьюнки переползали с хмеля на тыкву, щедро рассыпая алые с просинью колокольчики... Целые шапки цветов!» [Амир, 1984: 8]. А в саду Низами, несмотря на то, что «сад был просторный», Ильяса «мучило ощущение тесноты» [Амир, 1984: 26]. Это ощущение дополняет и то обстоятельство, что узкие тропинки сада Низами проходили меж густых деревьев. Таким образом, здесь четко прослеживается оппозиция *просторный/тесный*. Однако в то же время подчеркивается, что сад Низами был великолепный. Гаяз с Ильясом живут мечтой, чтобы такой сад был не только у таких людей, как Низами, но и у всего народа, более того вся деревня, по их мнению, должна превратиться в цветущий сад. Таким образом, в данном произведении сад выражает надежду народа на светлое будущее.

Герои романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» своими силами на совместной земле разбивают свой сад-огород. Автор дает детальное описание этого пространства: «На той части склона, которая обращена к Сакмарю, было разбито множество грядок, разделенных сбегающими к речке лощинками на отдельные участки. Если взглянуть внимательней, то на этих участках можно различить зеленые росточки огурцов, моркови, свеклы... Местность эта до того красива, что душу радует. С севера огороды – эти создания рук человеческих – окаймляются березками и тополями, возвращенными самой мастерицей-природой; принаряженные в зеленую листву деревья ласкают взгляд, купаясь в лучах яркого солнца; а внизу вдоль речки тянется глубокое озеро с прозрачно-чистой водой и по обеим сторонам его высятся стройные камыши – нежатся, качаясь под легким ветерком. Раскидистые ветлы, разросшиеся вблизи кухни, колышались едва заметно, как бы приглашая тружеников в тенистую прохладу» [Камал, 1984: 159].

В романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» писатель повествует как в саду совхоза «Байрак» разрослись вишня, малина, яблони: «Яблони зацвели в конце мая. В буйном белом цветении стояли деревья, словно приглашая всех полюбоваться на них, одетых в весенний наряд. Крестьяне Байрака в жизни не видели подобной красоты, и первый день цветения садов встретили как радостный праздник, дарованный им природой. Оттого, наверное, и работали в саду с охотой, с любовью» [Ибрагимов, 1966: 272]. Таким образом, видно стремление авторов показать, что освоение литературными героями нового пространства, их успехи в этом деле, все больше приближают их к светлому будущему.

В романтической повести Г. Рахима «Идель» также дается описание яблоневого сада, в который на лето переселился из города главный герой произведения – Ильяс. Сюда он попадает весной, во время буйного цветения яблоневых деревьев: «Весь сад как бы покрылся снежным одеялом. Вечерами воздух наполняется ароматом яблоневых цветов. Этот запах проникает через окно в мое жилище» [Рахим, 2004: 190]. Хронотоп данного сада не только выполняет определенную смысловую нагрузку, выражая мечты и стремления героя жить все лето в спокойной, красивой обстановке на лоне природы, но и дает возможность проследить за календарным временем, данным в повести. После цветения на яблонях появляются первые плоды, они с каждым днем зреют, наливаются соком. В конце лета герои повести начинают ими лакомиться. В конце осени «сад уже совсем опустел. И хотя все яблоки собраны, то на этом, то на другом дереве можно было найти яблоко. Даже сейчас они кажутся такими вкусными» [Рахим, 2004: 275–276]. Оставшиеся яблоки в этом саду указывают на сохраненные в памяти героя воспоминания о летних событиях, определяя его психологическое состояние. В повести имеется описание сада у дома Фатимы-абыстай, в котором за домом молодежь проводит свое свободное время: пьют чай, беседуют, развлекаются.

В повести Г. Ибрагимова «Красные цветы» сад также является местом встреч молодых людей. Так, вечером Султан с Гайнией выходят в сад, ведут разговор, а «за разговором незаметно стемнело» и «сад наполнился нежными запахами, раскрылись ночные цветы, от которых исходил аромат» [Ибрагимов, 1986: 236]. Автор как бы намекает на то, что, несмотря на тяжелую жизнь этих людей в прошлом, для них уже настают светлые времена и в их личной жизни.

В произведениях 20–30-х годов XX века наблюдается использование писателями и хронотопа городского сада. Так, в романе Г. Ибрагимова «Наши дни» Джихангир после встречи с Хаджэр идет через городской сад, в котором «царила тишина», и «в непроглядной тьме деревьев стояли, не шевелясь, словно к чему-то прислушивались. Это тяжелое безмолвие еще больше угнетало Джихангира...» [Ибрагимов, 1983: 171]. В данном случае сад указывает на неразрешимость проблем, вставших перед героем, что подтверждают следующие строки: «Джигит долго бродил меж высоких деревьев темного сада, но так и не смог ответить ни на один из мучивших его вопросов...» [Ибрагимов, 1983: 172].

Хронотоп городского сада дается и в романе Ш. Камала «Когда рождается прекрасное». У дома бывшего промышленника Козырькова,

где после революции расположился губком, был «разбит густой сад». В центре этого сада «над круглым бассейном возвышается мраморный амурчик, выдувающий в свирельку высокую струю воды. Сейчас амурчик «отдыхал» [Камал, 1984: 271]. Этим автор указывает, что с приходом советской власти время в этом саду как бы остановилось, сад как таковой не функционирует, он прекратил свое существование в прежнем виде, его великолепие осталось в прошлом, будущее же его неизвестно.

В романе К. Наджми «Весенние ветры» описывается Андреяновский сад. Автор рассказывает об истории создания этого сада: «Когда-то городские власти, готовясь к приезду царя, огородили небольшую рощицу между городом и слободой желтым забором с резными, решетчатыми воротами и прибили на них губернский герб. Дорога, ведущая к этим воротам, была обсажена по обочинам елками и акацией. Позднее член городской управы купец Андреянов откупил весь огороженный участок в свою собственность, открыл у ворот кассу, а на берегу старого, заросшего осокой и тиной пруда, построил сторожку» [Наджми, 1986: 134].

С этого времени «каждое воскресенье, начиная с весны до сентября, в Андреяновском саду играл духовой оркестр». Достопримечательностями этого сада были «ларьки и палатки с восточными сладостями, пивом и квасом», вечерний ресторан с электрическими фонарями, откуда «всю ночь до рассвета доносились громкие голоса кутящих мужчин и пьяный смех женщин легкого поведения», «качели с разукрашенными сиденьями», балаган, где «показывали фокусы китайцы» [Наджми, 1986: 134]. Молодежь же предпочитала «тропинки под тенью деревьев или отдаленные уголки парка, где никто не мешал им до рассвета нашептывать друг другу слова любви» [Наджми, 1986: 134].

Зимой в Андреяновском саду было также шумно и весело. В саду на месте бывших балаганов «заливался каток», где «вечером... горели гирлянды разноцветных лампочек, гремели трубы солдатского духового оркестра, и парочки, взявшись за руки, под звуки вальса скользили по синему льду между двумя валами снежных сугробов». Таким образом, автор показывает как открытое пространство, где раньше татарское население слободы справляло весной свои сабантуи, становится постепенно закрытым, так как оно огораживается, и вход в него становится платным. Денег за вход «не платили только слободские мальчишки», которые «устремлялись к дешевой карусели». Сюда могла попасть только «городская чисто одетая публика», так как «для

рабочей молодежи слободы, занятой по двенадцать–четырнадцать часов в день на работе, сверкающие всеми цветами огни за деревьями сада были только далекой мечтой» [Наджми, 1986: 134].

Таким образом, являясь в большинстве случаев открытым пространством, хронотоп сада выражает как психологическое состояние конкретного литературного героя, так и определяет развитие страны до и после революционных перемен.

Все вышесказанное дает основания делать вывод, что открытые пространства, такие как река, лес, луг, степь, сад способствуют построению сюжета произведений татарской прозы 1920–1930-х годов, а также более полному пониманию их идейной стороны.

## **2.2. Особенности изображения замкнутого пространства в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века**

Как известно, замкнутое пространство в литературных произведениях составляют такие хронотопы как дом, комната, усадьба, зал, двор. В литературе изучаемого периода к пространству замкнутого характера также относятся специфические для того времени хронотопы артели, совхоза, коммуны, тюрьмы, площади и др. Такое своеобразие хронотопического ряда объясняется общественно-политическими взглядами художников слова, стремлением их к раскрытию идейного содержания литературы той эпохи.

Значительное место в произведениях, созданных в 20–30-е годы прошлого столетия, занимают такие хронотопы как артель, коммуна, совхоз. Ярким примером тому являются такие произведения, как романы Г. Ибрагимова «Глубокие корни», Ш. Камала «Когда рождается прекрасное», повесть М. Амира «Агидель» и др.

В романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» герои с большим рвением принимаются за строительство социалистического общества посредством создания таких коллективных хозяйств, как артель, совхоз, коммуна, что связано с одним из аспектов «создания» пространства – «это сотворение литературным героем нового пространства или преобразование прежнего, что имеет разницу только в реальной действительности и равнозначно – в литературной» [Ефремова, 2003: 129]. Идея объединиться и создать с помощью маленьких пространств отдельных семей одно общее большое пространство оправдывается, с одной стороны, их целями и стремлениями жить в новом обществе. С другой стороны, пространство как бы подчиняет себе героев, они не

могут избавиться от его власти, так как причина в них самих, они сами обрекли себя на это.

Цель объединения в артель объясняется Фахри в романе так: «Вон видите... – там пашни двадцати или по тридцати хозяев. Делянки по десять, двадцать, от силы тридцать саженей. Земля вся исполосована. Нам нужно раз навсегда отказаться от этих полос, от межей. Сообща, артелью обрабатывать весь массив машинами, трактором. Иначе мы никогда не покончим с нищенским существованием, с полуголодной жизнью...» [Ибрагимов, 1966: 268]. Фахри кажется, что это «единственный путь для спасения от мук, от бед старой крестьянской жизни». Таким образом, нежелание быть рабами старой жизни и перцептуальный хронотоп мечты о прекрасном будущем подталкивает героев к осуществлению своих планов и созданию такого пространства.

В повести М. Амира «Агидель» артель также представляется как место, собирающее в себя большое количество людей. Садовник Ибрай цель объединения в артель видит в превращении всех плодородных земель вокруг села в большой сад: «Дело в том, что земля там, за устьем Зеленой, чудесная. И жаль, что такая плодородная земля лежит без дела. Вспахать бы ее, развести огороды», «...Ленин говорил нам: надо жить коммуной, надо попробовать ее организовать. Собраться вместе несколькими хозяйствам и жить по-своему, а» [Амир, 1984: 17–18]. Ибрай твердо уверен в осуществимости своих планов. Он считает, что село полностью переменялось бы в лучшую сторону, «стало бы неузнаваемым». Автор показывает, что многие с недоверием относятся к словам Ибрая: «Ибрай обвел сидевших испытывающим взглядом. Все молчали». По лицам их реакцию определить было трудно, так как «сумерки уже опустились на село, и лиц многих собеседников почти не было видно» [Амир, 1984: 18]. Многие не верят в свои силы, так, один из слушающих с безнадежностью сказал: «чтобы поднять эту землю, надо не меньше четырех лошадей» [Амир, 1984: 17]. На что у Ибрая уже готов ответ: «...Четыре лошади ерунда. Здесь нужна машина. Ведь есть же в нашей стране сейчас тракторы!» [Амир, 1984: 17]. Кучарбай, избегая разговора, ушел от них. Это как бы является жестом недоверия к сказанному, кроме того, он как будто чувствует, что в артели с ним должен произойти несчастный случай. Отсутствие желания некоторых героев попасть в это закрытое пространство, называемое артелью, говорит об их свободолубии.

Сомнения одолевают и героев романа Г. Ибрагимова «Глубокие корни». Спор между Шаяхметом и Низами вызвал целую бурю негодо-

вания: «дело чуть не дошло до драки. Шумели, кричали, снова и снова возвращались к артели, коммуне, колхозу» [Ибрагимов, 1966: 266]. Гимади не понимал преимущества жизни в коммуне: «Пусть коммуна хорошая. Но тогда скажи мне, почему в городе не живут коммуной? Почему там нет коммуны?», – спрашивал он Шаяхмета. Коммунары сами не знали ответов на многие вопросы. Поэтому им приходилось отвечать невпопад. Так, Шаяхмет приводит в пример Путиловский завод: «На этом заводе больше десяти тысяч рабочих, и все вместе трудятся. А как наши, деревенские? Есть у него поломанный плуг да хромая кобылка, он уж и воображает себя самостоятельным хозяином, мучается в одиночку, силы попусту тратит!» [Ибрагимов, 1966: 267]. Противники коммуны, не унимаясь, приводили новые доводы. Дело доходило до абсурдности смешного, когда считали что в этом общем пространстве общим должны быть «постель, жены, дети».

Автор непросвещенность коммунаров, их неумение правильно изъяснять цели объединения в одно пространство объясняет отсутствием у них и ораторского опыта: «...Когда Фахри думал о будущих сельскохозяйственных артелях, ему казалось нетрудным доказать, что это единственный путь для спасения от мук, от бед старой крестьянской жизни. Но он был не мастер говорить и не мог найти достаточно яркие слова, а потому невольно перешел к беспросветному прошлому, к извечной мужицкой нужде...» [Ибрагимов, 1966: 268]. Фахри был уверен, что «настанет время», когда «каждый, кто не кулак» обязательно вступит в артель или коммуну. Здесь, как видим, прослеживается оппозиция *свой/чужой*.

Незнание дела, нехватка опыта проявляется и в работе Шангеря, который после Фахри возглавил артель. Когда ему нужно было подготовить доклад о выполнении весеннего сева, эта задача не давала ему покоя ни днем, ни ночью: «Наиболее трудной частью доклада был для него вопрос о засевах наделов семей красноармейцев и бедняков. Просто, в порядке отчетов, говорить об этом было несложно, но чтобы развить политическую сторону вопроса у Шангеря действительно не хватало знаний» [Ибрагимов, 1966: 276]. В свое время такая нехватка опыта работы, управления коммунарами приводит к распаду коммуны «Уртак». Автор подчеркивает, что это было тяжелое и смутное время, многие мужчины были на фронте и «заняться строительством оказалось некому». В то же время название коммуны «Уртак» (что значит «общий») говорит само за себя, указывая на то, что в одном едином пространстве, где все общее, достичь успехов очень трудно. Через некоторое время коммунары находят другой верный путь, как

им кажется, в построении другого единого пространства «артели», о котором говорилось выше.

Хронотоп совхоза дается в «Глубоких корнях» Г. Ибрагимова. Описывается он как один из образцовых, лучших совхозов на Волге, именуемый «Хезмэт» и руководимый бывшим баем Вали Хасановым. Само пространство, в котором расположен этот совхоз как бы указывает на его будущее: «Внизу, под обрывом, изгибаясь, сверкая под солнцем, текла Волга. От самого берега далеко-далеко тянулись дремучие леса. К западу от лесов полоса за полосой простирались пашни. Среди пашен и лугов, невдалеке от берега расположился совхоз «Хезмэт» [Ибрагимов, 1966: 246].

В то же время пространство совхоза больше напоминает байское поместье. На это указывают такие детали, как «двухэтажный особняк» с террасой, «огромный сад, большую часть которого занимал огород», «обширный двор» с «ветхими конюшнями, амбарами, клетями», «отличная кухня и погреб». Все это было огорожено «расшатанным забором и колючей проволокой», что показывает, с одной стороны, замкнутость этого пространства, и указывает, с другой, на его будущее, которое определяется как неустойчивое, неизвестное. На положение Вали бая в этом пространстве указывает также наличие прислуги в образе Минзифы. В домашнем хозяйстве ему также помогают: Ахми, который все готов сделать «за остатки со стола», «жены тамошних крестьян», которые вскапывают грядки на огороде Вали-бая.

Советы жены Вали-бая Мэриям-бике Минзифе также напоминают наставления хозяйки своей прислуге: «...старик мой любит, когда к завтраку есть что-нибудь мучное. Кое-когда можно испечь из пресного теста. Но лучше если ты поставишь тесто с вечера и сготовишь ему к утру что-нибудь пышненькое. Только помни: непременно замешивай на одном молоке, ну еще разобьешь пару яичек, масла положишь» [Ибрагимов, 1966: 244].

В этом пространстве все живет по законам Вали-бая. Прошлое напоминает и положение рабочих совхоза: «...кормят их непропеченным ржаным хлебом, чай дают без сахара, со снятым молоком. К обеду – бурда с пшеном и кусочками потрохов... Постели рабочих – голые нары, всюду грязь, мусор, пыль. Спецодежду им не выдавали», работают «они по пятнадцать, шестнадцать часов в сутки» [Ибрагимов, 1966: 298]. Возразить также было нельзя, Вали-бай тотчас выгонял. Таким образом, автор использует прием воссоздания старого пространства в преобразованном новом пространстве. Герой создал свое желаемое «индивидуальное» пространство в одном едином пространстве страны, которое определяют оппозиции



*прошлое/настоящее, свое/чужое*. Более того, движение в будущее остановилось, более того, оно направлено в прошлое. Сам автор, подчеркивая это, называет своего героя по-прежнему Вали-баем.

Писатель рассказывает, что Вали-бай приложил немало усилий для восстановления усадьбы, так как до его приезда здесь было разорение, и она напоминала «сущее обиталище чертей»: «В двухэтажном прекрасном доме, оставшемся от помещика, гуляли ветры, окна все были выбиты, двери сорваны, лестницы развалены, полы разворочены. Крыши не было совсем. Клетки, конюшни, амбары стояли полуразрушенные...» [Ибрагимов, 1966: 297]. Вали-бай «отремонтировал, покрасил» и «восстановил всю усадьбу». «Теперь там», по его словам, «настоящая дача», где можно отдыхать хозяину.

Следует отметить, что жить, только отдыхая, ему не приходится, ведь вместе с восстановлением усадьбы ему удастся также восстановить хозяйство совхоза, где сейчас «имеется, считая и мелкую живность, до ста голов скота. Из них – двенадцать отличных рабочих лошадей, несколько племенных черкесских баранов... Есть замечательные холмогорские быки, племенные, чистых кровей, жеребцы» [Ибрагимов, 1966: 287]. С трехполья он перешел на многополье. Он первым приобрел трактор. Сам он работает по восемнадцать часов в сутки.

Так же усердно трудится и Садык Минлебаев, положение которого с приходом Советов коренным образом меняется. Теперь он – директор завода, проживает в прекрасной трехкомнатной квартире, в которой у него есть свой отдельный кабинет. У него тоже нет времени для отдыха: «Садык совсем закрутился с заводскими делами, в последнее время он дома бывал редко и заглядывал лишь для того, чтобы наскоро поесть, перехватить что-нибудь» [Ибрагимов, 1966: 310], «всегда у его работа на уме. Работа и работа!» [Ибрагимов, 1966: 314]. В то же время он не может достигнуть таких же успехов, как Вали-бай.

Таким образом, незнание дела, нехватка опыта работы, отсутствие организаторских способностей – причины безуспешности работы Садыка автор показывает не только опосредованно через определенные события или отношения к нему других героев, но и через противопоставление пространств Вали-бая и Садыка. Прием создания пространства в пространстве способствует, в свою очередь, показу противоречивой сущности исторического времени, места и роли отдельной личности в нем, а также отношения этой личности к тем или иным событиям, происходящим в стране.

Путем объединения нескольких семей в одну общину герои романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» стремятся создать свою сельскохозяйственную коммуну, которая «будет заниматься хлебопашеством, овощеводством, животноводством» [Камал, 1984: 29]. Она была «утверждена губземотделом», и подчеркивается, что «тут уже все улажено». В губземотделе старания чиновников направлены на то, чтобы «слить их в одно целое», то есть в одно единое пространство. О том, что создание коммуны осуществлялось по указке сверху, свидетельствует тот факт, что коммунары не понимают смысла создания коммуны, объясняя это следующим образом: «Вот дядя Каюм уговорил нас организовать в коммуну, и устав привез из губземотдела» [Камал, 1984: 93].

Перед героями встает вопрос: что организовать, коммуну или артель? Автор подробно описывает возникший между ними спор о преимуществах того или другого типа коллективного хозяйства: «Каюм усмехнулся и ответил в шутовском тоне:

– Мы, товарищ Фатхурахман, решили, что если уж, мол, строить, так давай коммуну. Ведь они и есть та система, которая прямым образом отвечает нашим идеям.

– Не знаю, Фатхурахман, как ты на это смотришь, – сказал Шихрай, – вот лично я, конечно, не против коммуны, но думаю, что идти этим путем в настоящее время будет тяжеленько. Надо спервоначала поработать артелью.

– Оппортунизм! – бросил Каюм как бы в шутку.

– Как раз не оппортунизм! Будь это оппортунизм, то советские законы не дали б ему ходу» [Камал, 1984: 94].

Однако многие герои за то, чтобы «создать образцовую на всю округу, крепкую зажиточную коммуну» [Камал, 1984: 97], в которой «сами отношения членов коммуны друг к другу должны быть совершенно иными. Это должны быть отношения самых близких товарищей» [Камал, 1984: 104].

За организацию и освоение общего пространства они берутся активно и с большим желанием: «Работа здесь закипела уже в начале апреля». Освоение и преобразование пространства героям дается нелегко: много усилий было вложено... в очистку от ивняка примерно одного гектара земли на поречном склоне и в корчевку пней с участка в два гектара – на самой вершине. Топоры и пилы, мотыги и лопаты не сходили с рук с утра до ночи. Не только мужчины, но и женщины трудились с большим увлечением... Человек двадцать пять в погожий весенний день работали с песнями, шутками-прибаутками и даже

не чувствовали усталости, и этот веселый общий труд доставлял им большую радость, возбуждал в них упорство, придавал силы» [Камал, 1984: 110].

Следует отметить, что среди героев есть те, которые не верят в успех коммуны. Так, Фатхи как сторонник создания другого такого же замкнутого пространства как артель, утверждает, что «материальные условия и психология людей еще не развились до такого уровня, когда можно было бы коммуну вести с успехом» [Камал, 1984: 106].

Автор показывает, что хронотопы коммуны и артели, вызывая существенные разногласия между героями романа, становятся причиной раздоров и разрывов дружественных уз, что приводит к разъединению пространств героев. Так, Каюм и Хайбулла когда-то были друзьями, кроме того «Хайбулла искренне уважал Каюма, считал его светлейшей головой... По предложению Каюма и одновременно с ним вступил он в партию. Словом они были добрые друзья. Но едва речь зашла о коммуне, как Хайбулла заупрямился. Подавай ему артель – и все» [Камал, 1984: 95]. Теперь их общее пространство разъединяется, они остаются по разные стороны баррикад.

Ш. Камал подробно описывает жизнь членов коммуны после переселения на лето в Верхние кустовья. Общее единое пространство, в котором живут литературные герои, вполне удовлетворяют их: «Настроение у членов коммуны было приподнятое. Продуктов питания у них до нового урожая хватит. Рабочий скот – вместе с волами, полученными в долг из губземаотдела, – пока, можно сказать, удовлетворяет нужды коммуны. Несколько голов скота намечено на убой – правда, немного. В сенокос и страду намереваются прирезать одну телку и несколько овец... Мужчины и женщины – все работают, не жалея сил» [Камал, 1984: 257].

Автор знакомит читателя и с успехами, которых добились коммунары. Несмотря на приход сухой, «нехорошей» весны и вследствие того, что «в конце мая и в июне дожди немного выпадали», «хорошо выросла у коммунаров пшеница», а «ячмень и овес у Дрофяного озера», хотя «в рост поднялись не особенно», «колос набрали довольно приличный», и «овощи растут, и водокачка работает вовсю» [Камал, 1984: 320–321]. Таким образом, героям произведения удается освоить чужое пространство и сделать его своим.

Итак, распространенные в произведениях прозы изучаемого периода своеобразные хронотопические образы артели, совхоза, коммуны дают возможность наглядно представить не только сущность коллективных хозяйств, как замкнутого пространства, но и отношения

людей к этим явлениям, а также систему взаимоотношений людей внутри коллективных хозяйств, которые, в свою очередь, выражают идеи этой эпохи, и находят художественное отражение в литературных произведениях.

Еще один распространенный тип закрытого пространства в литературе изучаемого периода – тюрьма, тюремная камера. Использование этого хронотопа определяется общественно-политическими условиями в стране, когда бунтовщики, забастовщики целыми группами бросались в тюрьмы, отправлялись на каторгу или в ссылку.

Хронотоп царской тюрьмы занимает большое место в романе Г. Ибрагимов «Наши дни». Многие из героев этого произведения вынуждены были побывать в этом замкнутом пространстве.

Впервые описание тюремной камеры Г. Ибрагимов дает, рассказывая об аресте Баязита: «Высокая, узкая камера... высоко над головой, будто подвешенный к стене фонарь, светило маленькое окошко, забранное решеткой...», откуда «виднелся кусок вольного, ясного неба» [Ибрагимов, 1983: 88–89]. Оппозиция *воля/неволя* дает возможность автору описать психологическое состояние своего героя. Баязит сравнивал себя с медведем в зоологическом саду, который метался «в тесной своей клетке», и «он хорошо понял его теперь: точно таким же показался он сам себе». Баязит, не успокаиваясь, «один в четырех стенах сырых каменных стенах, быстрыми, торопливыми шагами пересекал ее из конца в конец...» [Ибрагимов, 1983: 88].

После изучения тюремной азбуки Баязит вновь чувствует себя свободным: «Словно от одного мановения его руки исчезали каменные стены, железная дверь, вооруженная стража...» [Ибрагимов, 1983: 94]. Однако услышанные новости все больше и больше не давали ему покоя, и он снова, «когда тюрьма погрузилась в глубокую тишину», как «зверь в клетке метался от окошка к двери, от двери к окошку» [Ибрагимов, 1983: 104]. Дверь и окно – это два элемента, которые связывают его с внешним миром, с вольной жизнью. В окне герой видит как «легкие снежно-белые облака неслись к северу. Зачем они торопятся, куда? Кто их гонит? Наверное, поднялся ветер, он гонит, потому и спешат они, несутся вдаль...» [Ибрагимов, 1983: 89]. Ночью, когда в камере темно, из тюремного окошка видно как «ясное, синее небо сверкало бесчисленными звездами...» [Ибрагимов, 1983: 107]. Такие же облака в окошко своей камеры видит и другой герой романа – Тангатаров: «Видно, закатилось весеннее солнце, и поднялся ветер: громоздясь, словно горы белой ваты, стали надвигаться на город облака. Узник несколько минут недвижно стоял, глядя в маленькое,

забранное решеткой окно, на эти клубившиеся по небу густые облака... Потом снял потертую студенческую шинель, форменную фуражку, повесил их на гвоздь и зашагал из конца в конец высокой камеры. В голове его была только одна мысль: «Как могут жить люди в этом каменном мешке?» [Ибрагимов, 1983: 384]. «Забранное решеткой», «зарешеченное» окно выступает как символ грусти, уныния, отчаяния. В то же время «ясное» небо за окном, как проблеск надежды, словно напоминает героям, что есть воля, к которой они должны стремиться.

«Каменный мешок» – тюрьма, где сидит Баязит состоит из трех корпусов. В одном из них «помещались уголовники. В новом, кирпичном корпусе в обоих этажах сидели только политические» [Ибрагимов, 1983: 92]. На этаже, где находился Баязит, было 18 камер. Четыре из них – такие же тесные, как камера Баязита – для одиночных заключенных. Остальные попросторней. В них помещались по пять, по шесть человек. В южной части находилась камера, где в обычное время сидело человек двенадцать, а в эту революционную пору там набиралось и до тридцати» [Ибрагимов, 1983: 16]. Таким образом, время определяет пространство, видоизменяя его.

Время в тюрьме проходило мучительно долго, безывестность, тяжелые сомнения угнетающе действовали на заключенных: «Нигде не было слышно ни звука. Лишь надзиратель Безобразов расхаживал без устали по коридору и, открывая то и дело смотровые глазки на дверях камер, оглядывал кровати» [Ибрагимов, 1983: 107]. Баязит лежал, считая удары городских часов: «одиннадцать... двенадцать... Он все не смыкал глаз. Все лежал, прислушиваясь к тягостному безмолвию, царившему в тюрьме» [Ибрагимов, 1983: 107].

Другой герой романа – Хабиб Мансуров по прозвищу Беглец попадает в четвертую камеру полицейского участка. Автор не скупится на детали при описании данной камеры: «Это была обычная, как и во всех полицейских участках, камера. Углы ее заплесневели, почернели от сырости, стены почти сплошь затянуло паутиной. Черный асфальтовый пол был давно не мыт, не метен, забросан всяким сором, окурками, обрывками бумаги. С одной стороны от двери, обнажив кирпичные бока, выступала старая, облезлая печка. К ней была прислонена обшарпанная метла на длинной палке. С другой стороны стояла вечная спутница заключенных – огромная вонючая деревянная параша. Вдоль обеих стен тянулись голые деревянные нары. В стене напротив виднелось наверху маленькое, забранное решеткой окошко» [Ибрагимов, 1983: 186].

Писатель использует прием трансформации пространства, под которым понимается «изменение законов функционирования пространства и предметов в нем» [Фролова, 2001: 161], когда на недолгое время «грязная камера с железной решеткой в окне» становится похожей в «обычное жилье бедных студентов»: «Все были сыты, веселы, снова запели «Налей, налей, товарищ!», а там пошли другие песни, за песнями игры, акробатика – и началась пляска» [Ибрагимов, 1983: 190]. Когда каждого из студентов отправили в полицейские участки по месту жительства, Хабиб Мансуров увидел, что комната опять превратилась в «грязную, вонючую камеру». Хабиб, как и Баязит, шагал «по асфальтовому полу взад и вперед – от железной двери к противоположной стене» [Ибрагимов, 1983: 190].

Такое же хождение взад-вперед по камере наблюдается и у третьего героя романа Герая Султанова, которого уже много лет «держат в оковах»: «Не различая, утро сейчас или вечер, он все ходил и ходил по камере – ходил до изнеможения. Потом, тяжело переводя от усталости дыхание, сел на край койки и, охватив руками голову, снова погрузился в нелегкие свои размышления» [Ибрагимов, 1983: 190]. Жизнь этого героя, несмотря на его высокие идеалы, стремление к свободе заканчивается в этом замкнутом пространстве.

Та же участь ждет и Таджи – героя дилогии М. Галяу «Кровавые знаки». Таджи вместе с его товарищем Фахри арестовывают как зачинщиков бунта. Пространство тюрьмы в этой дилогии воспроизводится в следующем описании: «В глубине большого двора хмурились унылые корпуса двухэтажных зданий того излюбленного российским самодержавием казенного образца, в котором трудно отличить тюрьму не только от казармы, но даже от здания суда или больницы. Бесконечно длинные серые коридоры с вечно промозглым воздухом делили каждый этаж на две половины. Вдоль коридоров по обе стороны были расположены камеры» [Галяу, 1982: 270]. Если учесть, что в рассматриваемых выше произведениях политические заключенные сидели отдельно от других, то народ, который попал в эту тюрьму, был разношерстный, поэтому «каждый по-своему проявлял свой характер. Одни были молчаливы и большую часть времени спали. Другие, наоборот, не находя себе покоя, нервно метались, как звери в клетке, из угла в угол, в кровь ранили руки, царапая стену или стуча кулаками в запертую дверь. Иногда, влезая друг другу на плечи, пытались дотянуться до мутных стекол окна, тоскуя о воле, о загубленной жизни» [Галяу, 1982: 271].

Дни в тюрьме были «нудные, похожие один на другой», а «Таджи и Фахри никак не могли приспособиться к удручающе серому одно-образию тюремной жизни» [Галяу, 1982: 272]. Временами заключенных выводили на прогулку, на «маленькую утоптанную площадку» оцепленную «живой изгородью из надзирателей, стоящих на расстоянии двух шагов друг от друга». Арестованные двигались, «выстроившись гуськом, размеренным шагом, не смея перекинуться словом» и «если кто-нибудь в цепи на мгновение задерживается или ускоряет шаг, тотчас раздается окрик» [Галяу, 1982: 303]. Такое хождение, в свою очередь, напоминает замкнутый круг, из которого заключенным уже не выбраться. Это подтверждает приговор их к пожизненной каторге.

Писатель воспроизводит картину тюремного пространства и в ночное время, когда камеру едва освещает «маленькая запыленная лампочка». Все в камере спят, только слышно, как «временами кто-то тяжело вздыхает во сне, кто-то испуганно вскрикивает», потом «опять наступает тишина». «По коридору ходит часовой. Его медленные шаги приближаются и удаляются опять. Проходя мимо дежурного, он, видимо, на мгновение останавливается, и они перекидываются короткими фразами, которые резко врываются в сонный покой» [Галяу, 1982: 275]. Оппозиция *светлый/темный* определяет хронотоп тюрьмы и в эпизоде, когда арестантов вводят в тюрьму после заседания суда и вынесения приговора: «Маленькая электрическая лампочка освещала узкое пространство, в которую попали вошедшие», оттого «вошедшие надзиратели, выстроившись в два ряда, выглядели зловеще. Пахло плесенью и сыростью, несмотря на то, что дни стояли сухие и жаркие» [Галяу, 1982: 300].

Такое же тусклое освещение пространства, его промозглость и сырость мы наблюдаем в помещении, куда привели Таджи для казни. Это был «заброшенный деревянный сарай», где «пахло холодом и сыростью» и «тускло коптила керосиновая лампа». В данном помещении висела «перекинутая через перекладину новая веревка – глянцева-тая и старательно намыленная», «в полутьме неосвещенного угла находились несколько человек», их фигуры показались Таджи «призрачными и расплывались как в тумане» [Галяу, 1982: 306].

Мустафа – герой романа К. Наджми «Весенние ветры» также был арестован за участие в революционном движении и заключен в одиночную камеру, где ему пришлось просидеть целый год. «Мустафа с каждым днем все тяжелее переносил тюремное заключение: «Однообразные и пустые, ничем не запоминающиеся дни, неделями

не слышишь человеческого голоса». Его тоскливое одиночество, «давящее как тяжелый могильный камень» длится год. Весной его переводят «в другую, довольно большую камеру со сплошными нарами по одной стене» [Наджми, 1896: 221]. Оппозиция *просторный/тесный* определяет как местонахождение героя, так и его душевное состояние.

Сын Мустафы – Герей также был взят под стражу за расклеивание листовок в солдатской казарме. Он попал на гауптвахту, которая представляла собой «одноэтажное продолговатое здание», где были толстые, как у старинных крепостных зданий, стены, толстые косяки железных дверей, глубоко вбитые в красный кирпич. Окна, размером в квадратный аршин, прорублены высоко над полом. Снаружи они снабжены железными щитами, поднятыми теперь и державшимися на железных крючках, с внутренней стороны к ним позднее были приделаны железные решетки, а мутное зеленое стекло в клетку оказалось в середине» [Наджми, 1986: 280]. Описание гауптвахты не сильно отличается от описания обычной тюрьмы, та же узость пространства, небольшие зарешеченные окна.

В повести Ш. Усманова «Путь легиона» взятого в плен казаха держат «в тесном и узком, как железный ящик, помещении пульмановского вагона, где находился паровой котел для обогрева». Это помещение не имеет прямого предназначения, схожесть с тюремной камерой определяют теснота и узость, сравниваемое с небольшим ящиком. Среди примет тюремной камеры видно явное сужение пространства до меньших размеров, зарешеченное окно, медленно текущее в неволе время. «Через окошечко с металлической решеткой» этого помещения «виден краешек степи», где багряное солнце уходит за горизонт», а «узкие щелки байских глаз провожают его последние лучи». Каморка эта не закрывается, «сквозь щель приоткрытой двери виден шагающий туда-сюда часовой», время в этом пространстве, «усиливая чувство безысходности, тянется мучительно медленно» [Усманов, 1975: 88]. Как видим, хронотоп камеры определяют оппозиции *просторный/тесный*, *быстрый/медленный*.

Следует отметить тот факт, что, несмотря на повествование в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни» о расследовании убийства, об арестах подозреваемых, автор намеренно не обращается к хронотопу тюрьмы, не знакомит читателя с условиями тюрьмы в советское время. В большинстве произведений дается только описание царской тюрьмы, рассматриваемых как «каменный мешок его величества» [Наджми, 1986: 101].



В произведениях изучаемого периода наблюдается сужение замкнутого пространства тюрьмы, которое дается в виде одного из компонентов хронотопа тюрьмы – карцера, определяя такие оппозиции как *просторный/тесный*, *светлый/темный*. Карцер – в отличие от одиночной тюремной камеры это еще меньшее, более узкое пространство, куда помещают провинившихся героев. Так, за стычку с начальником тюрьмы один из заключенных в романе Г. Ибрагимова «Наши дни» был посажен в карцер. В произведении следующим образом описывается это своеобразное пространство: «...сыро, грязно. Ни света, ни кровати, ни даже стула. Беспросветная темень. Стены мокрые... Точно опустили тебя в колодец и прикрыли сверху камнем. Есть ничего, кроме куска хлеба и холодной воды, не давали. Если посидеть там подольше, непременно сойдешь с ума!... Это какой-то ад – грязный, мерзкий, хлопающий...» [Ибрагимов, 1983: 386–387].

Еще более подробное описание карцера как замкнутого пространства дается в романе К. Наджми «Весенние ветры». Карцер представлял собой камеру «с низким сводчатым потолком», которую освещал «фонарь с мутным стеклом». Вдоль стены было «небольшое возвышение над полом, напоминающее плоский надмогильный камень», служащее для заключенных и стулом и постелью. Кроме этого виднелась тяжелая ржавая цепь, одним концом прикрепленная к кольцу на стене, прорубленное под самым потолком окошечко без рамы, бурая параша у двери. Герой романа – Мустафа, оказавшись в этом жутком помещении и чувствуя, как «промозглая сырость пронизывает все тело насквозь, оперся рукой о мокрую стену. Только он отнял руку, как при дрожащем свете фонаря на камне, покрытом зеленоватой плесенью, показались выцарапанные не то ногтем, не то костью буквы и знаки» [Наджми, 1986: 214–215]. Вскоре погас фонарь и «слабый свет, проникавший через окошечко под потолком, почти не рассеивал тьмы в этой камере, напоминавшей дно колодца» [Наджми, 1986: 216]. Оппозиция *светлый/темный* прослеживается в эпизоде, где Мустафу после долгого пребывания в карцере, повели на допрос в тюремную контору. Впервые за время сидения в темной камере он «вышел на вольный воздух», отчего «у него закружилась голова, а яркий свет дня вызвал режущую боль в глазах» [Наджми, 1986: 216].

Обращаясь к истории татарской литературы, следует отметить схожесть в использовании хронотопа тюрьмы в произведениях начала XX века. Так, в известной повести Г. Исхаки «Зиндан» дается детальное описание тюремного пространства: та же «сырость и про-

мозглость» помещения, высоко на стене забранное двумя решетками (железной и деревянной) окно, «слабо пропускающее» свет в камеру, отчего в помещении «очень темно» и «параша около двери» [Исхакий, 1991:30].

Вышеназванным маленьким замкнутым пространствам тюрьмы в произведениях 1920–1930 годов противопоставляется кабинет следователя. Так, в романе Г. Ибрагимова «Наши дни» данное пространство определяется как просторное и светлое. Обязательной атрибутикой кабинетов того времени является портрет царя Николая. «Посредине кабинета громоздился большой дорогой стол под черным сукном. На столе поблескивали графин с водой, стакан и пепельница» [Ибрагимов, 1983: 83].

В отдельных произведениях данного периода можно встретить пространство зала суда. Так, в дилогии М. Галяу «Кровавые знаки» это пространство имеет детальное описание. В глубине зала «на возвышении – длинный стол, покрытый зеленым сукном. На нем графины с водой и несколько массивных чернильниц; одна, стоящая посередине, – мраморная с инкрустациями. Такие же массивные подсвечники, пресс-папье, подставка для ручек. Вдоль стены – удобные мягкие кресла. С обоих концов по маленькому столику, и на каждом чернильница и графин. На стене, позади большого стола – царский портрет... Одна из бесчисленных дверей, справа, огорожена: там скамья подсудимых. Прямо напротив, у левой стены, также загородка: здесь места присяжных заседателей. Защита сидит за длинным столом перед скамьей подсудимых. Наконец, против главного стола два сооружения, обитые парчой и бархатом, – не то кафедры, не то аналой. На каждом из них – по книге в пышных, с золотом переплетах: коран и евангелие» [Галяу, 1982: 283].

Г. Ибрагимов в романе «Глубокие корни» несмотря на то, что отводит большое место повествованию о заседании суда, связанное с убийством Фахри, не останавливается на детальном описании этого замкнутого пространства, писателя интересует, прежде всего, сам процесс заседания суда, который продолжался несколько дней. Известно, что и здесь на возвышении стоял длинный стол, который в отличие от времен царской России, был покрыт не зеленым, а красным сукном. Как известно, характерный красный цвет, символизирующий революцию, преобладал в интерьере помещений советского времени.

В произведениях изучаемого периода большое распространение получают хронотопы, связанные с местом проживания человека, такие как дом, хибарка, лачуга, комната, казарма, барак. До 1917 года образ

дома в татарской литературе «выполняет функцию места сохранения национальных традиций и обычаев, являясь для человека «своим», родным, выступает в значении пространства, которое его защищает и оберегает» [Батталова, 2006: 51]. В литературе послереволюционного периода распространенным становится мнение, что дом отрывает, изолирует человека от бурной общественной жизни, новых веяний времени [Батталова, 2006: 52].

В литературе изучаемого периода закономерно противопоставление домов богатых и бедных. Так, в дилогии М. Галяу дом богатых отличался своей величиной, великолепным убранством: «Шеститенный, с мезонином дом Шамси-муллы, богато украшенный резьбой и многоцветной раскраской», «прочно сложен из толстых бревен, а «двое высоких крашенных ворот придают дому внушительный вид» [Галяу, 1982: 14]. Ему противопоставляются избы бедняков, где «днем – при слабом свете, проникавшем через затянутые пузырями крохотные окна, – и длинными вечерами – при мерцании коптилок – ткали рогожи для муэдзина» [Галяу, 1982: 65]. Оппозиция *богатый/бедный* еще раз прослеживается в этом произведении при описании домов в Турции, куда переселились впоследствии герои произведения. Неприятное впечатление остается у переселенцев после осмотра жилища здешних бедняков: «Потрескавшийся домишко только чудом держался на земле», и напоминал «вонючую и темную конуру». Внутри дома «по стенам тянулись скамьи в аршин шириной, на них лежали ветхие камышовые коврики. На одной из скамеек сидел, поджав ноги, старый турок и курил наргиле. Неподалеку от него в такой же позе – женщина, занятая починкой какой-то одежки... На земляном полу, на разорванном одеяле голышом сидел маленький ребенок. Перед ним были разложены убогие игрушки: обрывки бумаги, палочки, лоскутки» [Галяу, 1982: 365]. Здесь не было ни печки, ни посуды, и «в каждом углу зияла нищенская пустота». Каждая деталь свидетельствует о положении деревенской бедноты, о тяжелых условиях ее существования.

Разницу литературные герои почувствовали, посетив дом Мухтара: «Просторные комнаты нарядно отделаны. Резные деревянные украшения на оконных и дверных косяках и на дощатом потолке выкрашены масляной краской. Стены тщательно выбелены. На скамейках – мягкие шелковые подушки. На полу дорогой ковер. Каждая мелочь говорила об избытке и довольстве» [Галяу, 1982: 366]. Как видим, оппозиция *богатый/бедный* определяет убранство домов того времени.

В следующий раз автор подробно знакомит своих героев с зажиточным домом в татарской деревне. М. Галяу описывает не только дом, но и его двор, в котором находятся два дома. Каждый из этих домов «разделен на две половины сенями и ведущим к ним крыльцом в несколько ступеней. Только окна закрыты решетками, но и они так хорошо отделаны, что не портят общего вида. Есть погреб с острокопечной крышей..., есть все нужные в хозяйстве дворовые постройки, есть и баня... Посередине двора вырыт колодец» [Галяу, 1982: 368]. Убранство внутри дома состоит из «сакэ, устланного большим ковром. В переднем углу – взбитые перины и подушки. Вдоль стен разложены стеганные подстилки из лоскутьев. Матицу украшает полоска бахромы. На оконных занавесках кисточки. На стенах полки, на них – Коран и молитвенник. С полок свешиваются молитвенные коврики. Тут же рядом, на гвоздях, повешены четки из финиковых косточек и прозрачных камешков. Простенки заняты зеркалом и часами с боем. В углу развешаны полотенца, расшитые шелком, с краснотканными узорчатыми концами. На стенах красуются шамаили с видами Мекки и Медины и с изречениями. Возле двери стоит столик, покрытый узорчатой скатертью. На нем чинно расставлены большая лампа с зеленым абажуром, чернильница, рядом с ней гусиные перья и счеты с потемневшими от времени глянцеватыми костяшками. Подле безукоризненно выбеленной печи на полу стоит большой медный таз и такой же кумган, над ними висит полотенце. Всюду чистота, всюду порядок» [Наджми, 1986: 369]. Автор подробно детализирует описание пространства, с целью более отчетливо показать разницу между двумя разными пространствами обитания людей, акцентируя внимание на элементах роскоши, присутствующих в интерьере байского дома.

Переселенцы надеются создать такое пространство дома на этой земле, которое связано с аспектом «создания» нового литературного пространства – это приспособление человека к особенностям местности» [Ефремова, 2003: 129]. Переселенцы решили сплести сначала шалаши из камыша, потом выстроить дома из глины, как их строят на этой земле. Вскоре «выросли новые дома. Разрослись огороды... Глаза переселенцев, привыкшие у себя на родине видеть лишь черемуху да рябину, с невольной гордостью любовались будущими фруктовыми садами. Природа не скупилась: смоковницы, абрикосовые деревья, виноград принялись сразу, и некоторые деревья уже дали первый цвет» [Галяу, 1982: 392]. В свою очередь, этот аспект создания пространства пересекается со следующим, которое заключается в стремлении «человека сделать чуждые пространственные ориентиры

своими – знакомыми, отличными от прочих» [Ефремова, 2003: 128]. Через год переселенцы «уже настолько обустроились и обжились», что стали устраивать на этой чужой земле свои праздники, такие как джиен, заколка гусей.

Стремление расширить свое пространство, построить избу попроторнее, переселиться со свалки на окраине в середину села заставляет героя повести Г. Ибрагимова «Красные цветы» – Султана уйти на заработки в шахты. Разницу между домами в деревне автор показывает на следующем примере: «На ярмарочной площади красивые дома богачей, белокаменные магазины, которые запирались огромными железными замками... дальше добротные жилища середняков, занявшие место соответственно положению своих владельцев. А за ними строения мельчали, начинались покосившиеся сараи и домишки, вздрагивавшие при каждом порыве ветра и мокнувшие под дождями. А еще поодаль, на самом краю села, у мостов, беспорядочно сваленных куч мусора, предоставленные воле ветров и сильных буранов ютились землянки и прокопченные хибары бедноты...» [Ибрагимов, 1986: 173]. Герой произведения Султан говорит, что «и не подозревал, что в селе столько лачуг, что они так густо облепили его со всех сторон». Поэтому «богатое, шумное, торговое село издали напоминало огромную навозную кучу» [Ибрагимов, 1986: 190].

Султан добивается своего: вернувшись с заработков, покупает избу-пятистенок. Таким образом, желание героя изменить пространство, в котором он живет, настраивает его на активные действия по его преобразованию.

В повести М. Амира «Агидель» противопоставление домов богатых и бедных можно наблюдать на примере домов Низами и Артыкбике. Автор использует здесь один из элементов хронотопа дома – хронотоп ворот. В повести описание дома Низами не занимает много места, но о его благополучии можно судить по тому, что герои «прошли через тесовые ворота, недавно обновленные и покрашенные густо-синей краской», «мимо сараев и каменных клетей, укрывшихся под одной зеленой двускатной крышей» [Амир, 1984: 26]. Новые тесовые ворота говорят о том, что жители этого дома, хотя внешне и готовы жить той новой жизнью, которую навязали Советы, однако, в то же время, именно новые ворота отличают их от односельчан. Как показывает автор, такие как Низами не желают идти по единому пути, по которому уже идут Гаяз и Ильяс. Это показывает и тот факт, что через эти тесовые ворота Низами разрешено проходить не всем. В повести дому Низами противопоставляется дом в соседней деревне,

где живет Артыкбике – одна из главных героинь произведения. Хотя она и жила в «маленькой избушке, срубленной из липовых бревнышек», «легкие воротца из жердей, словно в ожидание гостей, были широко распахнуты» [Амир, 1984: 84]. Распахнутые ворота олицетворяют великодушие хозяев. Автор желает подчеркнуть, что здесь всегда рады гостям. Следовательно, широта души жителей этого дома противопоставляется малодушию Низами. Это также подчеркивают и слова Имали: «У нас хоть изба и тесна, да душа широка» [Амир, 1984: 72]. Хронотоп дома в этой повести определяет оппозиция *просторный/тесный*. Следует отметить, что в данном случае замкнутое пространство тяготеет к выходу в открытое пространство.

Данная оппозиция прослеживается и в романе М. Галяу «Муть» при описании дома Шамси-муллы. У этого дома как говорилось выше, «двое высоких крашенных ворот», одни из которых «почти никогда не раскрываются». Это – парадные ворота, куда «не чаще одного-двух раз в год въезжают упряжки» с важными гостями. Читатель узнает об этом из следующих слов: «К ним не проторена дорожка, трава не истоптана скотиной, не выщипана гусями и утками» [Галяу, 1982: 14]. Простые же люди ходят к мулле через другие ворота, перед которыми «земля утоптана». Возле этих ворот «целыми днями возятся в навозе куры, важно расхаживают гуси и индюшки, бегают, как оглашенные, телята, пачкая пометом все уголки двора» [Галяу, 1982: 14]. Это свидетельствует о том, что душа у Шамси-муллы не открыта для всех, он сам выбирает себе друзей.

Широтой души отличаются герои романа К. Наджми «Весенние ветры». Несмотря на то, что они живут в хибарках, лачугах-мазанках, в маленьких комнатушках, они дружелюбны, в трудные минуты готовы помочь товарищам. Героиня романа – Малика вместе со своей дочерью-подростком Насимой, прислуживает в доме бая Валишина и живет в «ветхой лачуге-мазанке из глины и хвороста», стоявшей в глубине среднего двора усадьбы. Пол этой лачуги «был земляной, из стен местами торчали черные прутья» [Наджми, 1986: 49]. В произведении с целью противопоставления этому жилищу дается детальное описание дома купца Валишиных: «высокий, под голубой крышей, каменный», «с шестигранным куполообразным мезонином и узорчатыми, с разноцветными стеклами окнами» [Наджми, 1986: 24]. Участок, на котором стоял дом, «был разделен на три двора: белый, средний и задний». Тот факт, что «все они были огорожены высокой кирпичной стеной» указывает на замкнутый, скрытый характер хозяев, на их нежелание считаться с мнe-

ниями других. «Дом занимал один из передних углов белого двора, в другом стояла круглая беседка со стеклянной галереей и зимним садом. В нижнем этаже дома размещались магазин и разные склады, во втором этаже были контора, большой зал-столовая для гостей, моленная комната и жилые комнаты семьи Валишиных – гостиная, столовая, спальня, детская» [Наджми, 1986: 24].

Когда Малика и Насима зашли в эту усадьбу, им показалось, что «перед ними открылся невиданный, волшебный мир. Из широких окон второго этажа каменного дома струился во двор ослепительно яркий свет» [Наджми, 1986: 31]. Писатель великолепию этого дома противопоставляет тесный и темный чулан, где переночевали эти две женщины. В отличие от байского дома, где «горели все свечи хрустальных люстр и цветных китайских фонариков у стен», чулан «освещался лишь тусклым лучиком от свечи, проникавшим через кошачий проход» [Наджми, 1986: 32]. Как видно, оппозиция *темный/светлый* дает возможность писателю выразить резкий контраст между двумя сторонами жизни, хотя даже этот тесный чулан, кажется Насиме просторным.

Герои романа Г. Ибрагимова «Наши дни» также вынуждены жить в избушках, маленьких комнатухах. Так, главный герой романа Булат Зариф всю свою жизнь жил на Глиняной улице «в маленькой хибарке через два дома от лавки на углу» [Ибрагимов, 1983: 29]. Удручающее впечатление оставляет и небогатая обстановка комнаты, где жил Даут Урманов: «В углу висела большая, обсиженная мухами, изъеденная тараканами старая икона. Когда-то она сияла золоченым узором ризы, но потускнела, почернела от времени. Голубые в полоску обои вылиняли, закоптились, местами порвались, обнажив щели в бревнах с ключьями пакли. Почти всю переднюю стену занимала шаткая, готовая развалиться деревянная кровать, в углу стояли плохонький стол и две табуретки, рядом жался к стене убогий, скособоченный шкаф, заставленный, заложженный внутри и сверху газетами, русскими и татарскими книгами» [Ибрагимов, 1983: 59]. Таким образом, писатель использует каждую деталь обстановки для того, чтобы подчеркнуть всю убогость, обшарпанность этого жилища.

Автор этого произведения изображает и комнаты девушек. Так, комната Разии «была прекрасно обставлена»: «мягкие стулья, зеркала, письменный и туалетный столики, шкафы красного дерева, полные книг в переплетах с золотым тиснением...

В правом углу стояла покрытая тонким кружевным покрывалом изящная кровать. К изголовью был придвинут круглый столик, на который горничная заботливо поставила масло, булку и стакан сливок.

Все здесь дышало покоем, все было красиво, на всем лежала печать тонкого вкуса, самый воздух был пропитан удивительным благоуханием» [Ибрагимов, 1983: 273].

Как видим, между хронотопом дома (комнаты) и его хозяином (владельцем) «устанавливаются отношения взаимозависимости: дом характеризует хозяина с какой-либо стороны, и, напротив, по владельцу можно предположить, где и как он живет» [Фролова, 2001: 155].

Комната другой героини романа – Гэвхар была, как подчеркивает автор, «обставлена не так богато, как у Разии, но со вкусом». Сама комната была «маленькая, с одним окном», «в книжные шкафы было натолкано множество русских брошюр, выпущенных за время революционных волнений. На диване лежали только что присланные по почте два журнала», на стене напротив дивана висел портрет Маркса: «пышная белая борода, густая грива белых волос, львиный взор глубоких глаз...» [Ибрагимов, 1983: 279]. Обстановка этой комнаты определяется историческим временем, в котором живет героиня.

Комната Нафисы «была комнатой девушки, выросшей в средней татарской семье, сумевшей немного приобщиться к новому. Правда, маленькое окно, как и во всех строгих домах, было плотно зашторено, чтобы юная хозяйка не любопытничала, не переглядывалась с проходившими по улицам мужчинами. Но на пододвинутом к окну столике рядом с зеркалом, флаконами духов стояла чернильница, лежали ручки, несколько открыток, стопка книг» [Ибрагимов, 1983: 75]. Таким образом, зашторенные окна определяют сужение пространства, однако наличие ручек, открыток, книг на столике у окна, определяясь оппозицией *свободный/несвободный*, указывает на возможность расширения пространства героини.

Как видим, в большинстве случаев комнаты героев пронизаны их личностным существованием, и находиться в них означает находиться во внутреннем мире этих людей [Ефремова, 2003: 140].

Рассмотренное ранее противопоставление *просторный/тесный* прослеживается и в этом произведении. Разия говорит Хадичэ-апа: «В доме у Кадырбая роскошная обстановка, но, наверное, никто из этих товарищей, если бы их пригласили, не пошел бы к нему... А к тебе, Хадичэ-апа, идут с радостью, у тебя тесное жилье, но широкая душа!». В подтверждение этому писатель описывает убранство этой комнаты, которая «и в самом деле была тесная и убогая. Она была, как бы сжата со всех сторон и осела так глубоко, что только верхние половинки двух маленьких окошек поднимались над землей. Цементный



пол. Направо от порога – большая облупившаяся печь. В этой комнате спали, тут же ели – все вместе. Лишь возле печки был отгорожен занавеской уголок для стряпни. В передней части комнаты стоял стол, около него с двух сторон – длинные скамьи» [Ибрагимов, 1983: 269]. Такая деталь интерьера этой комнаты как длинные скамьи указывают на то, что здесь бывает много гостей, и всем всегда найдется место в этом сравнительно небольшом пространстве.

Жизнь героев после революции претерпевает серьезные изменения, однако пространство, где они живут, не становится просторнее и светлее. Например, Г. Ибрагимов в своем романе «Глубокие корни» рассказывает о том, как Гайшэ – жена убитого Фахри обзаводилась своим жильем: «сруб получился на славу: аккуратный, складный... бревна были плотно пригнаны одно к другому, углы – ровные, прямые, дверные, оконные проемы тоже прорублены искусно». Изба была небольшая, поэтому «делить перегородкой ее не стали», так как «досок не хватило бы». Перегородили лишь занавеской, «ее можно повесить посредине и задергивать только в случае, когда заглянет кто посторонний» [Ибрагимов, 1966: 170–171]. «Опытный следовательский глаз» Паларусова сразу подмечает «и аккуратно подвернутую занавеску, и расставленную на сакэ возле печи посуду». «Справно жил», – подумал он. «Стол был еще новый, но беспокойные мальчишечьи руки уже успели оставить на нем следы. Прямо на середине стола было вырезано ножом: «Пионер Самат», а ниже невероятными каракулями нацарапано: «Октябренок Азат»... На полке, прибитой к стене находится, присущая тому времени атрибутика в виде татарской «Крестьянской газеты», русского журнала «Деревенский коммунист», «книг и брошюр по сельскому хозяйству: об артелях, о коммуне, колхозах, о тракторах» [Ибрагимов, 1966: 173].

В романе «Когда рождается прекрасное» Ш. Камал также обращается к оппозиции *просторный/тесный*. Так, герой романа – Фатхи противопоставляет дом предпринимателя Козырькова своей комнатухе, где он прожил всю жизнь. Дом Козырькова «одноэтажный», однако, как заметил Фатхи, «по красоте и изяществу архитектурного стиля он занимает первое место среди красивейших домов города». Он «орнаментирован в стиле «барокко», более десяти цельностеклянных окон, обращенных на улицу, придают зданию особенную пышность. Все комнатные двери внутри здания сделаны из коричневого дуба и орнаментированы; изображенные на потолках картины природы окаймлены нелиняющей драгоценной поталью» [Камал, 1984: 271]. Все это великолепие противопоставляется тесной и сырой комнатухе, где

ютились всю жизнь родители Фатхи, тем более, что «эта каморка разлучила его когда-то с Мадиной, которую он любил» [Камал, 1984: 270]. В советское же время в этом особняке помещался губернский комитет. Таким образом, произошло изменение одного пространства в другое. Аналогичное видоизменение пространства наблюдается и в романе Г. Ибрагимова «Глубокие корни». Двухэтажный роскошный особняк, который раньше принадлежал дворянскому собранию, после революции «сохранили во всем его великолепии. Величественные колонны, резные балконы сверкали белизной. По вечерам в огромных залах тысячами огней зажигались люстры» [Ибрагимов, 1966: 200]. После революции в этом здании расположился Комклуб, где «внизу, в зале, направо от высоких входных дверей расположилась библиотека. Рядом – антирелигиозный кабинет. В комнатах налево от входа – выставка «История пролетарской революции», кружки молодых писателей, фоторадиолюбителей...». Теперь здесь «целый день не прекращалось движение, не умолкал шум», «трудовая молодежь, пробужденная к жизни революцией, жадно набрасывалась на книги, газеты – читала, спорила, доказывала...». Здесь также «проводились все большие собрания – съезды, конференции. Татары, русские, чуваша – молодые и старые коммунисты, комсомольцы, прошедшие семь фронтов герои войны сходились здесь, чтобы решать важные вопросы, стоявшие перед партией, Советами» [Ибрагимов, 1966: 200]. Сосуществование старого и нового миров в одном указывает на незавершенность дел революционеров, попытку посредством старого построить новый мир.

Писатели показывают, что такие богачи как Садык-бай, Вали бай Хасанов с приходом Советов вынуждены были оставить свои просторные дома и уютиться в маленьких тесных домиках и комнатках на окраине города. В частности, Садык-бай из романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» проживает теперь на глухой улице тихой окраины в «одноэтажном старом приземистом каменном осевшем, обшарпанном, обветшалом домике», окна которого «невзрачны», и «точно слезливые старушечьи глаза, с них свисают желтоватые ледяные сосульки» [Камал, 1984: 19]. Как видим, окна сравниваются с глазами, иначе говоря «окно выполняет функцию глаза дома, его неусыпающего ока» [Топоров, 1984: 169]. В то же время «невзрачность», «слезливость» окон указывают на тяжелое психологическое состояние героев.

Квартира бывшего бая Вали Хасанова хотя и «представляла собой большую комнату в два окна», в ней «было очень тесно» по причине

того, что «здесь было собрано почти все, что уцелело из их домашнего скарба: две резные дубовые кровати, высокое, от пола до потолка, трюмо, на полу лежал совсем недавно вытащенный из потайного места дорогой ковер; в массивный, с зеркальными стеклами буфет тоже не так давно возвратились хрусталь, фарфор и всякая другая посуда; комод, сундуки в углах были набиты бесчисленным добром и одеждой...» [Ибрагимов, 1966: 236].

Наблюдается еще одна особенность в обстановке домов в послереволюционное советское время – обязательной атрибутикой во многих случаях является висящий на стене портрет Ленина. Например, в повести А. Кутуй «Неотосланные письма» женщины собираются вечером у Миннисе эби, в избе у которой «было чисто, полы старательно вымыты, на окнах цветы, занавески, на стене портрет Ленина» [Кутуй, 1968: 68]. В произведениях более позднего периода писатели также используют этот элемент при описании убранства жилища. Например, в повести А. Еники «Совесь» в комнате у друга Хабиба на стене также висит портрет вождя революции.

Таким образом, хронотоп дома, представляющий собой закрытое пространство и выражающийся в таких вариациях как комнатушка, лачуга, хибарка, мазанка разграничивает два пространства, устанавливает границы между двумя лагерями: байской и духовенской знати и простым рабочим народом.

Из хронотопов, представляющих собой жилище человека, точнее, место временного его пребывания в произведениях изучаемого периода следует отметить барак и казарму. Солдатская казарма представляет собой замкнутое пространство. В романе К. Наджми «Весенние ветры» дается описание царской казармы, в которую попадает Герей – один из главных героев произведения: «Двор казармы, окруженный каменной стеной с несколькими рядами колючей проволоки наверху, был похож на свалку в начале весны. Все кругом было захлавлено, загрязнено. На утоптанном сотнями ног грязном снегу виднелись плешины замусоренной земли. В узкий проход между бараками и задней стеной ограды даже смотреть было противно. Помои, разные отбросы из кухни, сор из казармы – все выбрасывалось туда» [Наджми, 1986: 242]. Вечером в казарме становится нечем дышать, так как «все печи жарко натоплены. В огромных помещениях с двухэтажными нарами царит полумрак. Длинные коридоры напоминают нижнюю палубу четвертого класса на старинных пароходах. Когда увеличилось число маршевых рот, даже умывальники из коридоров были перенесены в уборные и вместо них были настланы нары из толстых

досок» [Наджми, 1986: 247]. Теснота, мрачность наряду с огромными помещениями казармы определяют не только удручающее социальное положение героев, но и их душевное состояние. Все это подталкивает их к выражению протеста против тяжелых условий существования в царское время.

Хронотоп барака писатели чаще используют при описании жизни людей из рабочей среды в дореволюционное время. Барак – это место, которое изображается в произведениях как «темный смрадный угол», где «жили семейные рабочие судоремонтных мастерских Эгерса» – герои романа К. Наджми «Весенние ветры»: «Углы, отведенные для каждой семьи, были разделены пестрыми кусками дырявой мешковины, лишь некоторые старожилы обзавелись цветными пологами или занавесом из парусины». Барак был мрачен и здесь «каждый глоток воздуха был отравлен угарным дымом, запахом прогорклого масла и пригоревшей тыквы, кислым зловонием пота от давно немойтой одежды и никогда не проветриваемых постелей» [Наджми, 1986: 27]. Жители этого барака – люди изнуренные, озлобленные, полубольные, полупьяные, которые «в непрерывных перебранках изливали свои обиды на жизнь, на беспросветную нужду» [Наджми, 1986: 27]. Замкнутое пространство барака олицетворяет тяжелую жизнь рабочих до революции.

Место, где живут шакирды медресе, также напоминает барак. Следует оговориться, что присутствие в изучаемых произведениях хронотопа медресе объясняется, прежде всего, тем, что одним из движений, носивших революционный характер, было шакирдское движение. Хронотоп медресе, или как называют его герои, «сгнившее воронье гнездо» занимает относительно большое место в романе Г. Ибрагимова «Наши дни». Медресе представляло собой «трехэтажное, большое каменное здание, обращенное фасадом на юг», «верхний этаж медресе бы отведен под классы, учебные комнаты. На втором были спальни, тесно заставленные проржавленными койками» [Ибрагимов, 1983: 113]: «Загроможденная до предела двухъярусными железными койками, спальная комната напоминала помещение четвертого класса на старых пароходах. Углы комнаты потемнели от сырости, подоконники заплесневели, воздух был тяжелый. Запахи пота, гнилой картошки – все смешалось здесь, и смрадный дух, казалось, пропитал стены» [Ибрагимов, 1983: 114]. «А внизу в одной половине помещались кухня, дровяной склад, в другой – столовая с длинными некрашеными, непокрытыми столами» [Ибрагимов, 1983: 113]. Внешне оно еще «издали сияло всеми своими окнами», а внутри напоминало «завод, фабрику или огромный растревоженный улей», где стоял «неумолчный

гул». Недовольство молодежи существующими порядками в медресе, невыносимые условия существования, желание их «пробиться к свету», борьба «с черными силами», которые мешают им – это и было толчком к шакирдскому движению.

Очередное шакирдское волнение было весьма более масштабным, чем первое. Шакирды уходили из медресе, и оно напоминало «тонущий корабль», по коридорам которого «из комнаты в комнату, с этажа на этаж, прихватив с собой увязанные заранее узлы, подушки, одеяла, книги, бегали шакирды» [Ибрагимов, 1983: 285]. Шакирды, бросившие закрытое пространство – медресе, «испытывали необычайный душевный подъем. Их всюду встречали овациями, поздравляли как героев. Где бы они не появлялись, им восторженно жали руки, осыпали их словами похвалы. Они были полны самых горячих порывов, самых радужных ожиданий. С лиц их не сходила улыбка, глаза горели светом надежды», так как они смогли выбраться из замкнутого пространства, существование в котором было полно «унижений и мук». «Впереди, – как отмечает автор, – открывалась дорога в свободную жизнь, впереди маячили новые, долгожданные ясные дни» [Ибрагимов, 1983: 287]. Таким образом, бинарная оппозиция *светлый/темный* наряду с оппозицией *старый/новый* определяет жизнеописание шакирдов в медресе, в то же время, указывая на причины возникновения шакирдских волнений.

Медресе оставляет неизгладимое впечатление и в душе Сахиба, героя этого же романа, когда тот из деревни приезжает в город. Во дворе медресе, куда он попал, «стояли примыкавшие друг к другу несколько кирпичных и два деревянных дома. Тут же лежали нераспиленные бревна, длинная пила». Сахиб подошел к первому попавшемуся дому, и, войдя в дверь «оказался на ступеньках, ведущих вниз. Спустившись, он отворил вторые двери и остановился, не понимая, что перед ним... Здесь стоял многоголосый гул, из-за дыма, чада и пара ничего невозможно было разглядеть. Придерживаясь за косяк двери, Сахиб, осторожно шагнул вперед. Глаза немного уже притерпелись к чаду, и он увидел, что очутился в подвале, где от самой двери вдоль всей стены тянулось десятка четыре казанов, вмазанных в очаги» [Ибрагимов, 1983: 205]. Наверху, где жили шакирды медресе, положение было не лучше: «углы помещения были темные от сырости, с подоконников капала вода. В коридоре кто-то, вздымая облака пыли, выколачивал войлочную подстилку...» [Ибрагимов, 1983: 206]. Однако это пространство показалось Сахибу «великолепным, грандиозным» по сравнению с деревенским мектебом, в котором он жил раньше.

Подробное описание медресе встречаем и в романе М. Галаю «Муть». В большом каменном здании «на одной из грязных улиц татарской части Казани» слышен «беспорядочный шум», наполняющий все медресе и слышимый даже на улице». А «в маленькой кухне на земляном полу, превратившемся в месиво грязи, у стены стоит несколько низеньких, пузатых, с отбитыми кранами самоваров. Едкий смрад пропитал всю комнату. Шакирды, сидя на корточках, кипятят в самоварах суп. Кто-то протирает бумагой тарелки, невымытые еще с прошлой недели. Несколько шакирдов совершают омовение, другие, приготовив горячей и холодной воды, ждут, когда освободится место для них... В верхнем этаже, в комнатах, перегороденных ситцевыми занавесками, несколько шакирдов, поджав ноги на подушках, зубрят Коран. Некоторые дают уроки подросткам, усевшимся вокруг них на корточки. В углу двое ожесточенно спорят о запутанном процессе, касающемся раздела имущества между наследниками. Тут же какой-то шакирд самодельным циркулем вычерчивает шамаил... Царящий в комнате шум покрывает монотонное бормотание слепого суфи, – он повторяет наизусть строфы Корана. А вот трое юношей, сбившись в тесный кружок, шепотом рассказывают друг другу, в каком притоне провели они ночь, в каком кабаке пили водку и откуда достали денег для кутежа. С десятка шакирдов, собравшись в классную комнату в ожидании старшего муллы, затеяли спор о том, сколько богов существует в мире» [Галаю, 1982: 123]. Таким образом, хронотоп медресе в этих романах определяют такие его характерные черты как сутолока, неразбериха, едкий смрадный запах, бесконечный шум.

Итак, такие хронотопы как барак, казарма, медресе дают возможность не только проследить жизнь простого народа в этих замкнутых пространствах, но и объяснить причины его недовольства, которые привели к переломным событиям в жизни страны.

В ряде произведений встречается хронотоп площади, как замкнутого пространства. В первую очередь, площадь – это пространство, куда собирается много народа: «На цирковой площади, неумолчно гудело, волновалось людское море». На этой площади «кипела, теснилась плотная толпа», «как будто на всех улицах жизнь замерла, как будто, оставив обыденные свои заботы, бросив дела, весь большой город бурным потоком ринулся на эту площадь» [Ибрагимов, 1983: 20]. Такие замкнутые пространства как «клубы, театры, цирки... казались слишком малы», «их залы не могли вместить народ, стекавшийся с заводов, фабрик, из училищ, из бедных кварталов»,

поэтому люди перешли на площадь. Вскоре, «сотрясая воздух могучим пением, вступили на площадь колонны рабочих. За ними шли мелкие мастеровые, учащиеся, молодежь, мальчишки...» [Ибрагимов, 1983: 20]. Далее «вместе с рабочими и бедняками, жителями окраин, группами шли шакирды медресе, приказчики. Нахлобучив круглые шапки, застегнув на все пуговицы длинные казакины, меся кявушами грязь, тащился сюда и всякий ремесленный люд из татарской братии» [Ибрагимов, 1983: 21]. Как видно, народ во время больших потрясений, переломных моментов отправляется на поиски более обширного открытого пространства.

В повести Ш. Усманова «Путь легиона» «на широкой площади, что напротив паровой мельницы, собрался митинг» [Усманов, 1975: 70], где участвовали оренбургский мусульманский батальон, сколоченный из мадьяр «Эмигрантский легион», отряд Оренбургского губчека, интернациональные отряды Самары и Нижнего Новгорода, немцы и мадьяры из других отрядов. Этим автор показывает, какое большое количество людей может вобрать в себя такое замкнутое пространство, становясь все более тесным. Таким образом, в данных случаях наряду с противопоставлением *открытый/закрытый* прослеживается оппозиция *просторный/тесный*.

Площадь рассматривается в произведениях как хронотопический образ, где «совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека» [Бахтин, 1975: 397]. На площади «один заберется куда повыше, а то и вскочит прямо на плечи своих товарищей и, взмахнув знаменем, разразится речью на всю площадь. Ему со всех сторон кричат: «Ур-ра!... Ур-ра!...», из толпы несутся какие-то возгласы, и все словно угрожая кому, поднимают невообразимый шум. Назревает стычка. В гущу людей, пытаюсь кого-то схватить, бросаются жандармы. Их не пропускают, начинается перепалка, хлопают винтовочные выстрелы. Чтобы разогнать бурную, гудящую толпу, прямо на нее, хлеща людей нагайками, устремляются казаки. В воздухе мелькают сабли, пики» [Ибрагимов, 1983: 14].

Такая же картина предстает перед глазами главного героя повести Г. Ибрагимова «Красные цветы» Султаном, когда он приезжает в свою деревню, и на базарной площади видит поразившую его сцену: «В центре площади на столбах висели несколько человек. Люди были повешены вниз головой... Живы ли они, нет ли – невозможно узнать. Руки безжизненно повисли, лица окровавлены до неузнаваемости... На землю падает кровь... Вокруг них яростно, стоголосо шумит толпа,

она напоминает черную тучу... крики, ругань... одни хотят что-то вырвать, другие не отдают...». Герой замечает, что все «будто посходили с ума: налитые кровью глаза, никто не соображает, что делает и чем это может кончиться... Люди бросаются из стороны в сторону, стараются перекричать друг друга...» [Ибрагимов, 1986: 218–219]. Как видно из примеров, площадь выступает как замкнутое пространство и ассоциируется с местом, где совершаются кровавые злодеяния.

В повести М. Амира «Агидель» на площади собрался народ для того, чтобы вынести важное решение – выгнать приезжих комсомольцев из деревни: «На площади близ мечети толпились люди», были слышны их «возбужденные голоса и ругань». Это была «необычная сходка. Маленький, ничем не покрытый стол, выставленный на середину площади, был окружен селянами. Среди них были женщины, старики и дети» [Амир, 1984: 92-93].

Из вышесказанного следует, что хронотоп площади, выполняя в эпических произведениях изучаемого периода важную смысловую нагрузку, ассоциируется с местом, где наблюдается большое скопление людей, связанное с происходящими в стране переменами, характеризующими, в свою очередь, страшные кровавые события и определяющими замкнутость этого пространства.



### **Глава III. Формы субъективного (перцептуального) времени и пространства в произведениях татарской прозы 1920–1930-х гг.**

Как известно, в литературных произведениях имеет место не только объективное время и пространство, но и субъективное, которое зависит от психологических процессов, происходящих с литературными героями. Оно отличается от объективного тем, что в литературном произведении его сущность определяет «особый художественный образ, который обычно лежит в подтексте и локализован исключительно в перцептуальном времени и пространстве» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 17]. Как видим, в литературоведении такое «времяпространство» называется перцептуальным (в отдельных случаях встречается вариант – перцептивный хронотоп).

Еще во времена И. Канта время и пространство рассматривались в качестве «априорных форм созерцания». Кант считал, что человек умеет упорядочивать свои ощущения в одном и том же пространстве и времени в двух планах, то есть в плане сосуществования и в плане смены. Поэтому его ощущения, чувства представляют собой не беспорядочные и незавершенные объекты, а, скорее всего, «строго упорядоченные восприятия и целостные объекты» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 12]. Важным в рассуждениях Канта было утверждение о том, что перцептуальное пространство предшествует любому научному познанию, что внешний мир человек познает «отталкиваясь» от перцептуального пространства. Вместе с тем философ отрицал существование реального времени и пространства, считая, что «вещи в себе» непространственны и невременны, утверждая, таким образом, главенствующую роль субъективного времени и пространства. Это утверждение и дало возможность говорить об ошибочности данной теории. Далее Б. Рассел уже четко разграничивает понятия перцептуальное и реальное пространство и время.

Следует отметить, что реальное пространство связано «с экстенсивным порядком сосуществования реальных объектов и явлений объективного внешнего мира», перцептуальное, в свою очередь,

обозначает «экстенсивный порядок сосуществования ощущений субъекта, вызванных (прямо или косвенно) реальными объектами и явлениями» [Мостепаненко, 1969: 7]. Иначе говоря, реальное пространство и время отражается посредством перцептуального пространства и времени, которое, «неся на себе отпечаток личности своего творца, проявляет себя в качестве концептуального» [Шутая, 2007: 69].

Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко справедливо замечают, что «произведения искусства – это особый тип реальности, существующий в виде трех слоев или сфер, каждая из которых локализована в пространстве и времени особого типа». По их мнению, «в реальном (физическом пространстве и времени оно представляет собой обычный материальный объект, вещь наряду с другими вещами; в концептуальном – выступает в виде некоторой модели определенного класса реальных или мыслимых ситуаций и, наконец, в перцептуальном – в форме художественного образа» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 14]. Очевидно, что исследователи, говоря о концептуальном хронотопе, имеют в виду внешний опыт субъекта, а перцептуальный хронотоп, по их мнению, определяет его и внешний и внутренний опыт. Следует оговориться, что под концептуальным пространством понимается конкретно определяемое время в произведениях, а перцептуальное обозначает, как говорилось выше, абстрактное время и пространство.

З.Г. Минц выделяет такие виды пространства как «субъективное «пространство души» и «контуры определенного реального пространства в художественном целом» [Минц, 1981: 204].

О.Е. Фролова перцептуальное пространство называет параллельным пространством, которое понимает как своеобразный «образ пространства, существующий только в восприятии субъекта и не связанный с отражением реального пространства» [Фролов, 2001: 159].

Перцептуальный хронотоп – это «условие осуществления и смены человеческих ощущений и других психологических актов субъекта» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 11]. Значит, перцептуальный хронотоп заключает в себе «перенесение координат хронотопа во внутренний мир героев в связи с развитием психологического анализа» [Ефремова, 2003: 17], ведь разграничение реального и перцептуального пространства и времени относится, по мнению А.М. Мостепаненко, «к сфере восприятия внешнего мира отдельным индивидуумом» [Мостепаненко, 1969: 5]. В данном случае «из повествования выключаются повседневные, многократно воздействующие на чело-

века обстоятельства, т.е. в целях динамического освещения конфликтов и действующих лиц зачастую отказывается от описания всего процесса их развития, выделяя в нем лишь отдельные, важнейшие звенья» [Ефремова, 2003: 17], что характерно для романтической литературы и мало наблюдается в произведениях реалистического плана.

Из вышесказанного следует, что перцептуальный хронотоп является одним из видов художественного времени и пространства. Он связан с образованием психологических процессов субъективного хронотопа литературных героев. Перцептуальный хронотоп, в первую очередь, подразумевает «особенности человеческой психики и эмоционального отношения к другим людям и природе» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 14].

Как считают исследователи, одно из важнейших свойств перцептуального хронотопа это его «транспозитивность по отношению к элементам», которая выражается в отсутствии проведения «четких разграничительных линий между элементами различной природы» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 21]. Это приводит к совместному существованию и картин реальной действительности, и воспоминаний, раздумий, мечтаний, снов героев. Все они, в свою очередь, могут «перемешиваться и сочетаться друг с другом самым причудливым образом, в результате чего возникают разнообразные системы отношений (структуры)», а также «такие элементы и связи, которые принципиально не могут быть воплощены на уровне реального пространства-времени» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 21]. О.Е. Фролова считает необходимым, добавить в этот ряд такие перцептуальные хронотопы, как возбуждение, галлюцинации, наркотическое и алкогольное опьянение, ложь, болезнь, психическая неадекватность. Следует оговориться, что не все из перечисленных перцептуальных хронотопов используются писателями в произведениях изучаемого периода.

Рассмотрим особенности использования писателями различных форм перцептуального пространства и времени в произведениях периода 20–30-х годов.

### **3.1. Особенности использования в произведениях татарской прозы 20–30-х годов перцептуального хронотопа воспоминаний, размышлений, мечтаний, видений**

Такие явления как растяжение или сжатие времени, переход от одного пространства к другому в мыслях литературного героя, что закономерно не наблюдается в реальном пространстве и времени имеют место в перцептуальном хронотопе. Это говорит о том, что он, как и концептуальный хронотоп, «обладает расширенным полем элементарно-структурных отношений по сравнению с реальным пространством-временем» [Зобов, Мостепаненко, 1974: 20]. Это обстоятельство позволяет писателю, в первую очередь, использовать больше различных многообразных систем отношений, а также фантастических элементов. Говоря другими словами, читатель начинает воспринимать несколько пространственно-временных планов, то есть «при помощи отображения воспоминаний, мечтаний персонажа или собственно авторского повествования возможны экскурсы в прошлое и будущее действующих лиц» [Ефремова, 2003: 12].

Экскурс в прошлое дает возможность совершить одна из распространенных форм перцептуального времени и пространства в произведениях татарской прозы изучаемого периода – воспоминание. «Воспоминание – преодоление сиюминутного времени, выпадение из безостановочного времени, оно «растягивает» в произведении реальное сиюминутное время, но восстанавливает движение в прошлом. А конкретные картины и образы иллюстрируют это движение времени, эту временную протяженность» [Кожемякина, 1984: 92]. Таким образом, воспоминания литературных героев дают возможность вернуться в прошлое для более глубокого осознания смысла ныне происходящих событий, для отображения чувств и переживаний героев.

Следует отметить, что в произведениях прозы 1920–1930-х годов характер воспоминаний героев связан, прежде всего, с воссозданием в их памяти картин из прошлой жизни.

Так, герой дилогии М. Галаю «Муть» и «Мухаджирь» Фахри, находясь в тюрьме, вспоминает, как он, будучи еще мальшом «измазался катыком, и мать ласково журит его за это... Вот бежит на улицу играть с приятелями в бабки... А вот ранней весной пускает самодельные кораблики по весело бегущим ручьям... В праздник сабантуя он ходит с мешком по дворам, собирая яйца. Так хорошо, вырыв в земле ямки и вставив в них яйца, выбивать их потом самодельным мячом! [Галаю,

1982: 305]. Таким образом, наивные, детские воспоминания противопоставляются удручающему положению героя в настоящем.

Ход воспоминаний героя в данном случае определяет календарное время: «Наступает время сева. Он боронит, ходит в ночное. Какой вкусной бывала картошка, запеченная в горячей золе...

Погода теплеет, – можно купаться в реке. Скоро поспеют первые ягоды. Хорошо увязаться с взрослыми на косьбу или жнитво!.. Осенью Фахри лихо катает деревянные шары из одного конца улицы в другой. Ранним утром, прихватив полено, бежит к Акрему-кары на урок. Потом мастерит вертушку и приколачивает ее к крыше сарая: поднимется ветер – вертушка завертится и затрещит!

Случится быть с девушками, когда они колют гусей, – тоже готова шутка: надует выпотрошенный зоб и подложит его под тюфячок, на котором сидят за едой женщины, приглашенные на помощь. Зоб с треском лопается, женщины краснеют, раздаются шутки, подымается смех...». «Беспечное детство» заканчивается вскоре, как только умирает отец. «Пришла нужда. Фахри пошел в батраки. Молодость все же брала свое. После тяжелого трудового дня он бежал на улицу погулять с парнями, послушать гармошку... Веселые поиски избы, где собрались девичьи посиделки. Свидания украдкой. Переписка через мальчишек с любимыми. Увлечение Саджидой и разочарование: она предпочла Сафу. Сближение с Мафтухой, женитьба, хлопоты с устройством своего угла...

Потом бедствие – голодный год. Все силы уходило на борьбу за жизнь, на восстановление разоренного хозяйства... Оправившись от несчастья, понемногу стали обзаводиться заново, – и опять удар: смута, бунт... И вот конец – каторга, кандалы» [Галаю, 1982: 304-305]. Картины прошлой жизни героя выступают в виде фрагментов и определяются календарным временем.

Иногда воспоминание из прошлого определяет будущее героев. Так, воспоминание, всплывшее, «будто озаренное лучом внезапно проглянувшего солнца», помогает другой героине романа Саджиде прийти к правильному решению. В воспоминаниях она видит себя маленькой девочкой, которая «стоит она в лесу перед большим муравейником и, не отрываясь, смотрит. Громадные муравьи один за другим вылезают, оглядываются по сторонам, расползаются, потом возвращаются обратно, таща за собой поклажу. Один муравей волочит мертвого червяка, раза в три больше его самого. Ноша ему не под силу. Он то тащит ее за собой, то подталкивает сзади. На пути его лежит пруттик, для муравья – целая гора. После отчаянных усилий

муравей очутился все же на ее «вершине» вместе с червяком. Посидел немного, отдохнул, потом уперся ножками в прут и, прихватив ртом червяка, начал тянуть его за собой. Но... легкое дуновение ветерка, – и оба покатались обратно. Неутомимый работник вновь повторил свою попытку. Опять неудача. Вконец обессиленный муравей влез на добычу и замер. В это время появилось еще несколько муравьев. «Сейчас начнется драка», – подумала Саджида. Но муравьи дружно ухватились за червяка, помогли перетащить его через прутик, а закончив дело, уползли.

Вспомнила Саджида и пчел. Та же дружная, общая работа – все за одного, один за всех» [Галяу, 1982: 388]. Это воспоминание наталкивает Саджиду на мысль, чтобы добиться успеха, нужно работать сообща как муравьи и пчелы. В будущем, как видно из произведения, переселенцы совместными усилиями достигают определенных успехов.

Воспоминания могут предлагаться в произведениях с помощью перцептуального хронотопа письма, которое служит также и более полному раскрытию чувств и переживаний литературных героев. Это можно наблюдать в повести А. Кутуя «Неотосланные письма», которая включает в себя четыре письма главной героини Галии. Она пишет их в ответ на письмо, полученное от бывшего мужа Искандера. В то же время восприятие эпистолярной формы повести как монологической с элементами диалога исходит из того, что письма так и остаются непрочитанными адресатом. События, о которых рассказывается в письмах, с хронологической точки зрения охватывают сравнительно небольшую часть жизни, точнее говоря восемь лет из жизни Галии.

В своих письмах Галия последовательно повествует о событиях, которые происходили с ней с момента знакомства с Искандером.

В первом письме повествуется о времени, когда Галия познакомилась с Искандером, влюбилась в него. Это время для Галии отождествляется с множеством счастливых моментов: «Моя любовь к тебе, слышишь ли ты Искандер, моя первая любовь и первая радость родилась именно тогда. Воспоминания об этих минутах я храню в себе, как самое дорогое, лучшее» [Кутуй, 1968: 3]. Сегодня для Галии все это в прошлом. Таким образом, в пространстве ощущений героини четко прослеживается оппозиция *прошлое/будущее*, которое доминирует в содержании всего произведения.

Будущее для Галии кажется светлым и радостным: «Бесконечная радость охватывала меня. Ведь это был путь к настоящей большой жизни» [Кутуй, 1968: 6–7]. Прошлое же заставляет ее испытывать

«ужас и тоску». Поэтому ей совсем не хочется думать о нем: «Радостное сегодня и чудесное завтра заслоняют прошлое. На думы о прошлом остается мало времени» [Кутуй, 1968: 7]. Однако возникает вопрос: настолько ли оно прекрасно и радостно? Ведь Галия переживет немало трудных моментов именно в будущем.

Оппозиция *прошлое/будущее* определяет и размышления Разии – героини романа Г. Ибрагимова «Наши дни», которую одолевают раздумья: «в голове кипела уйма каких-то не нашедших своего разрешения мыслей. Она долго думала о Булате... ведь когда-то начинала увлекаться им! Но это быстро прошло... Теперь Даут!.. Нет, не только он... В ее мысли словно силой вломился еще этот фабрикант Абызов – он тоже красив, у него решительный взгляд... одно скверно: так и чудится, что из-за его спины, вся в слезах, выглядывает молодая красивая женщина, его содержанка, с двумя детьми... Нет! Пусть остается один Даут!..

Не только в окружающей ее жизни, но и в ней самой, казалось, что-то рушилось, что-то рождалось...». Здесь мы видим связь хронотопа революции с пространством ощущений героини, в котором также наблюдается преобразование старого и созидание нового. Разия «очутилась между двух этих миров»: «Вот красивые мраморные залы, украшенные самыми драгоценными, прекрасными созданиями искусства. Изящные женщины в золоте, в шелках, стройные, воспитанные кавалеры в парадных мундирах. Играет музыка. Красивые глаза излучают сияние и негу, томно улыбаются полные, алые губы. Редкой красоты цветы... Изысканные вина... Балы, театры, вечера... Ложи... золотые погоны...

Нет, не то!

Рабочие, солдаты, крестьяне! Исхудавшие, желтолицые, сутулые шакирды, приказчики, оборвыши Тангатаровы с продранными локтями и коленками, пьяные скандалисты Абдулки... Если надо – тюрьмы, ссылки, может быть, и эшафот, свирепые, черноликие палачи в красном с головы до ног...» [Ибрагимов, 1983: 273–274]. Однако это новое, достаточно ярко представленное в видениях героини, не так прекрасно.

Но, несмотря на это, она все больше убеждала себя: «Со старой жизнью покончено. Барышни Разии, существующей в представлениях матушки, теперь уже нет. Вместо нее родилась другая Разия. Я революционерка! Я стала одним из тех борцов, которые под знаменем социализма вышли в бой против власти капитала, против всей буржуазии. Прощай, старый мир! Я ушла от тебя безвозвратно. Передо

мною новые миры, новые идеалы!..» [Ибрагимов, 1983: 276]. Таким образом, героиня пытается заставить себя отказаться от прошлого и принять новое. Эти размышления не приносят ей душевного спокойствия. Автор, подчеркивая, что все мысли Разии – это сумбур в голове, точно бред, подтверждает это тем, что она долго не могла успокоиться и заснула только под утро.

Размышления героя этого же романа – Герая Султанова, который находится в одиночной камере, ожидая смерти, также определяют его психологическое состояние. Он думает о своей семье, о своей матери, которая хочет спасти сына, умоляя его просить у царя прощения. «Никогда еще смерть не была от него так близко, никогда не ощущалось приближение ее так остро, как сейчас. Он вдруг почувствовал, что и в самом деле жизнь его подошла к своей грани, вот-вот оборвется...» [Ибрагимов, 1983: 389]. Успокоиться, воспрянуть духом ему помогает записка, полученная от Булата, после чего «у него возникло такое ощущение, что он опять в кругу своих товарищей – в огне общей борьбы, в их строю, что тяжелые железные цепи, железные решетки, железная дверь, высокие и толстые каменные стены – все вдруг рухнуло, исчезло...» [Ибрагимов, 1983: 390]. Слова, которые были в записке как «маяки, зажженные на дорогах грядущей истории» распахнули перед ним огромные, необъятные просторы жизни с грозowymi тучами, с полыхающими молниями, с громадами волн, гуляющих в разбуженном море, ...просторы жизни, полной борьбы и битв» [Ибрагимов, 1983: 390]. Таким образом, автор как бы желает показать, что для революционеров нет никаких границ, и благодаря определенным идеалам их внутреннего мира закрытое пространство для них может приобрести характер открытого. Ничто не может воспрепятствовать осуществлению их планов. В то же время жизнь этого литературного героя заканчивается в тюрьме, то есть в замкнутом пространстве.

Герой романтической повести Г. Рахима «Идель», наоборот, стремится к одиночеству, чтобы предаться раздумьям и мечтаньям. По сюжету произведения главный герой повести – молодой человек по имени Ильяс уезжает на лето за город, сняв домик на противоположной стороне реки Волги. Стремление к уединению от друзей и знакомых связано, в первую очередь, с философией одиночества героя. Герой на протяжении всего произведения говорит об одиночестве, о желании уединиться от мира людей. Об этом свидетельствует также тот факт, что домик, который он снял, находится не в деревне, а на высоком берегу Волги вдали от людей. «В этом хронотопе получает архитек-



тоническую форму завершения исходная цельность персонажа, предполагающая катарсис гармонического покоя» [Аmineва, 2007: 143]. В первое время герой не тоскует, находится в хорошем настроении, получая удовольствие от своего желанного одиночества: «Я одинок, однако мне не тоскливо. Если бы люди видели меня, то подумали бы, что я сумасшедший. Но здесь никого нет. Можно ходить, где и как пожелаешь. Весь мир мой» [Рахим, 2004: 188]. Таким образом, герой живет здесь один, чувствуя себя, как он говорит, «султаном». Это говорит о том, что он создает для себя изолированное «индивидуальное» пространство.

Пространство ощущений героя определяет удивительная природа этой местности, способствующая хорошему настроению Ильяса: «Дни один лучше другого. Кажется, что здесь совсем не бывает пасмурных и дождливых дней. По-летнему печет солнце. Природа под его лучами начала оживать прямо на глазах. На деревьях спешно распускаются листочки... Я люблю вдыхать смоляной прохладный аромат только что распутившихся листьев березы... Иногда, сидя под молодым березовым деревцем, как сумасшедший, я поглаживаю его как белый атлас кору» [Рахим, 2004: 189]. Неслучайно, береза – его самое любимое дерево, так как в народе береза ассоциируется с одиночеством.

В то же время автор показывает, что полностью оставаться в одиночестве Ильяс боится, поэтому выбрал себе в друзья «голубое небо над головой и реку Волгу», которые, «улыбаясь, встречают его каждое утро», а также одинокую, как и он сам рябину, растущую у окна его домика. «Каждое утро, проснувшись, она делает мне поклон, как бы говоря: «Здравствуй, здравствуй!». Я, улыбаясь, тоже спрашиваю у нее: «Как дела, старый друг?» [Рахим, 2004: 187]. Его радует и писк комара, услышанный бессонной ночью: «Я, не слышавший давно этот звук, даже обрадовался. Мне показалось, что он товарищ в моем одиночестве. И я стал ждать, когда он подлетит ко мне поближе» [Рахим, 2004: 208]. Как видим, все его друзья в данное время из мира природы. Интересны размышления Ильяса о понимании им мира природы: «Я не люблю рвать цветы. Если я хочу почувствовать, как они пахнут, то вдыхаю их аромат, наклоняясь близко к ним. Растущие цветы приносят мне намного больше радости. Весь лес наполнился пением разных птиц. Появилось много желтых, красных, белых бабочек. Вы, может, будете надо мной смеяться, но бабочки задевают меня за душу. Мне кажется, что так смотрят старики, глядя на веселых молодых девушек...» [Рахим, 2004: 190]. Субъективные ощущения героя определяются состоянием природы. Кроме того, «природа выступает в качестве

основы, которая до предела концентрирует и придает цельность “я” героя» [Аmineва, 2007: 144].

Таким образом, Ильяс, устав от общества людей, стремится к одиночеству, наслаждаясь природой и живя с ней в гармонии. Однако со временем он знакомится с молодыми людьми – Рабигой, Аминой, Валидом. Начиная общаться и дружить с ними, он, незаметно для себя, соединяет свое пространство с их пространством, незаметно для себя отказываясь от желанного одиночества.

В конце произведения герой снова проводит свои дни в полном одиночестве. Следует заметить, что на этот раз оно уже его не радует, не приносит прежнего успокоения. С целью показать это автор использует образ тумана: «Ночью на Волгу спадает густой туман. Волга, исчезая в этом тумане, кажется погруженной в молоко. В эти туманные ночи очень невесело и тоскливо» [Рахим, 2004: 271]. Писатель использует прием блуждания героя в пространстве. Ильяс сравнивает себя с «остановившимся, заблудившимся в тумане, пароходом», а «жалобные протяжные гудки пароходов» бередят его душу и заставляют плакать: «Слушая эти печальные гудки пароходов, я и себя ощущаю таким же беспомощным, жалким, забытым всеми человеком» [Рахим, 2004: 271–272]. Этим обозначается блуждание героя в себе. Неопределенность, заброшенность, одиночество наталкивают его на невеселые мысли. Они сопровождают его и бессонными ночами. Единственным другом снова становится рябина, которая также одинока, и ей холодно и беспокойно: «Кисти маленькой рябины за окном тихонько стучат по стеклу, кажется, что она тоже мерзнет и ей хочется домой, к теплу» [Рахим, 2004: 277].

Таким образом, пространство одиночества героя по-разному выражает его состояние души.

Перцептуальный хронотоп одиночества героя составляют также философские рассуждения, мечтания героя. Ильяса, который сидя у костра в одиночестве, обняв руками колени, смотрит на огонь, одолевают философские рассуждения: «Вдруг жизнь начинает казаться неинтересной, бессмысленной, ненужной. Я начинаю винить себя в том, что здесь, на высоком берегу сижу и бездельничаю, не принося никакой пользы обществу. Все люди чем-то занимаются, работают. А я сижу и бью баклуши. В такие моменты мне хочется исчезнуть, без страданий, как во сне. Вон по Волге, которая в сумерках блестит как сталь, один за другим, нудно, медленно плывут плоты. Костры, зажженные на них, отражаются в воде, дрожа красным цветом... Вот бы взлететь, опуститься на реку, окунуться в воду и бесшумно,

без страданий исчезнуть в ней» [Рахим, 2004: 207–208]. Монотонное течение плотов по реке способствует определению психологического состояния литературного героя.

Ильяс очень любит мечтать, это связано, прежде всего, с романтическим настроем героя. В отдельных случаях он представляет себя поэтом: «Представьте себе дворец, который стоит в саду, находящимся в тиши и покое среди лесов, гор, лугов и степей, окрашенных в разные тона зеленого цвета... Это здание, находящееся в тени красивых акаций и своей легкостью одаряющее радостью как будто сам по себе сверкает и лучится» [Рахим, 2004: 234]. В этом дворце живет его «простая душа, широкая мечта, крылатая свобода, сильная воля». Ему кажется, что когда он владеет этими качествами, все властители кажутся ему соринкой. Сад, в котором стоит дворец, тоже необычный, он – «вдохновение, симфония, музыка, состоящая из множества цветов и ароматов»: «Там розовые, красные пионы соревнуются в красоте с большими и не уместающимися в ладони цветами, привезенными из зарубежных стран. Издают тончайший и неповторимый аромат жасмин и белый табак». Таким образом, герой как бы теряет ориентацию в реальном пространстве и создает свое ментальное пространство [Фролова, 2001: 159]. Ильяс мечтает о «богине, которая стройнее мраморных колонн дворца и одета в прозрачное шелковое прозрачное одеяние», более того он грезит о том, чтобы это одеяние, закрывающее эту красоту, спало на землю, и навечно осталось в виде каменного изваяния.

Многие размышления связаны с чувством любви: «Я все лежу и думаю. Мысль все время вертится вокруг одного вопроса. Я действительно влюблен? Почему я не могу не думать о ней хотя бы час? Почему она все время предстает перед моими глазами?.. За эти зеленые глаза я готов умереть, за цвет ее волос я готов отдать душу... О боже, что со мной? Что со мной?» [Рахим, 2004: 255]. Ильяс много ночей проводит, думая о ней. Его размышления, мечтания кажутся нескончаемыми. Интересно, что герой не рассказывает читателю все до конца, подчеркивая, что это его личные, сокровенные мечты.

Герой реалистического романа Г. Ибрагимова «Наши дни» Сахиб предается мечтам не во сне, а наяву, когда, находясь в «великолепном саду», в котором «на деревьях шелестели листья, переговариваясь о чем-то с тихим ветром», он лежит на траве «под раскидистыми ветвями» и старается напеть новый для него мотив: «Погоди, погоди... надо чуть иначе... Вот так... так!.. И когда я измучился, тщаьс уловить ускользящую от меня мелодию, вдруг словно бы распахнулось небо

моих мечтаний, и в дивном сиянии, точно ангел, явившийся с божьим откровением Магомету, передо мной возникла Гульбике, ее ясное лицо, милая ее улыбка...». Облик любимой не дает покоя герою: «Я вновь видел ее, молился на нее – нет, не только молился, я вновь пережил прошедшую ночь, услышал, будто льющийся с небес бесподобный ее голос и, не помня себя, стал вторить ей, и в ту же минуту все мои сомнения рассеялись: это была та самая мелодия, которую я искал» [Ибрагимов, 1983: 232].

Как видно, герой реалистического произведения видит в своих мечтаниях вполне реальную девушку, свою возлюбленную, что диктует характер произведения, в романтическом же произведении облик девушки не обретает реальных очертаний, автор использует для описания лишь какие-то детали, указывающие на то, что эта девушка возлюбленная Ильяса.

В повести Г. Исхаки «Осень» перцептуальный хронотоп также связан с чем-то невидимым, необъяснимым. Одна из героинь повести – Гульсум, живя летом в поместье, чувствует себя счастливой, потому что ее любимый рядом с ней: «День за днем моя душа все больше успокаивалась, меня окутало невидимое счастье. Что-то неосязаемое, меня любило и ласкало... Утром снова меня встречало это счастье, эта сладкая жизнь» [Исхаки, 2002: 229]. Данный перцептуальный хронотоп заставляет жить героев в другом, ирреальном мире, в мире сладкой мечты, забывая о реальной действительности. Для них время будто бы остановилось. Жизнь в мире грез, дает им силы победить трудности: Гульсум кажется, что ей не страшно пройти через непроходимый темный густой лес, через высокие непролазные горы. В то же время автор показывает, что это возможно лишь в перцептуальном пространстве и времени, в то время как в реальной действительности героиня оказывается неспособной к таким поступкам.

Галия – героиня повести А. Кутуй «Неотосланные письма» в своем письме признается, что очень любила мечтать. Ей «все чудилось что-то прекрасное, необыкновенное, зовущее», она искренне верила, что «существует, есть это прекрасное, радостное». Она верила, мечтала, но в то же время понимала, что все это в ее воображении, «где-то в стороне» от ее жизни: «О чем мечтала я, чего ждала? Я сама не знаю. Это было неизъяснимое чувство без названия. Это было ожидание томительное и необычайное, как предчувствие» [Кутуй, 1968: 4]. Это чувство в ее понимании, выглядит так, как будто «ты стоишь на краю высокой скалы, прямо под небом и солнцем, вдыхаешь свежий морской воздух, хочешь лететь, но нет крыльев у тебя» [Кутуй, 1968: 4].

Влюбившись в Искандера, Галия начинает жить в перцептивном времени и пространстве, долгое время, предаваясь сладким мечтам, думам о счастливом будущем, о высоких идеалах, живя в прекрасной стране любви, стране весны и счастья. Весна ассоциируется со временем обновления в природе, освобождения от мертвой холодности, со временем ожидания тепла [Аmineва, 2005: 58]. Это время года прекрасно и для Галии: «Весна цветов, весна чувств. В садах, прорываясь сквозь листву деревьев, возникла музыка. Зацвела сирень, запели соловьи» [Кутуй, 1968: 22]. Весна дает возможность Галие соединить свой жизненный путь с Искандером. Встречи с ним наполняли жизнь Галии счастьем и радостью.

Во многих произведениях хронотоп мечты народа о счастливом будущем определяет трудное положение людей. Так, мечта о счастливой жизни, «волшебное очарование далекого края» овладело всеми – и стариками и молодыми в романе М. Галяу «Мухаджирь»: «Одно желание спаяло людей, – возможно скорее покинуть ненавистную землю царя» [Галяу, 1982: 262]. Это желание охватило и Саджиду, перед глазами которой «проходили пленительные картины счастливой жизни в далекой сказочной стране халифа. Мысль, отуманенная чудесными видениями, работала только в одном направлении: как бы склонить мужа на решительный шаг» [Галяу, 1982: 264].

Перцептуальный хронотоп мечты, как было сказано ранее, представляет героине романа Г. Ибрагимова «Глубокие корни» ее будущее в розовом свете: «И Садык с его певучей гармонью, озорными шутками, с его пылкостью внесет в ее жизнь, думалось ей, только радость, только веселье...» [Ибрагимов, 1966: 217].

В произведениях изучаемого периода не раз подчеркивается, что накануне революционных событий рабочие жили мечтой о предстоящих ожесточенных боях, «жаждали в грядущих схватках с лихвой отплатить за каждую свою неудачу, за каждое поражение. Всякий раз, когда враг одерживал победу, всякий раз, как усиливались полицейские расправы, всякий раз, когда после провала массовых выступлений назревала опасность податься отчаянию, – эта мысль о новом вооруженном восстании, словно яркий маяк, звала вперед. Даже тогда, когда узнавали люди о самых тяжелых поражениях, когда разлеталась весть об аресте в Петербурге президиума Совета рабочих депутатов, когда удручающие события происходили на многих других участках фронта, – всегда, всегда впереди было то великое, что вселяло в души мужество, укрепляло решимость готовить силы для окончательной победы над врагом...» [Ибрагимов, 1983: 259]. Таким образом, перцеп-

туальный хронотоп мечты раскрывает не только характер чувственных переживаний героев, но и выражает их настроения и стремления.

Еще одному из видов перцептуального хронотопа – видению героев в произведениях изучаемого периода не отводится много места, в то же время отдельные примеры могут способствовать более полному пониманию переживаний героев. Так, героиня романа К. Наджми «Весенние ветры», напуганная предположениями о конце света, о «близкой и неизбежной гибели на земле всего живого» во сне видела черных человекоподобных чудовищ «со страшными мордами, обезьяньими хвостами и шерстью на теле» [Наджми, 1986: 17]. Эти видения указывают на беспокойное будущее героев произведения.

Видения Нагима – героя романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» обретают более реалистические черты, хотя также представляют собой «картины одна страшнее другой»: «Вот его забирают в Чека. «Ты ли это – Нагим Габитов, шпионивший и составляющий списки в пользу белогвардейского отряда бандита Амирджана Мурадимова? Это ты писал?» – «Нет... да». Чека выносит решение: «Расстрелять!». В следующем видении «отряд Амирджана врывается в село... Коммунары узнали об этом заранее и из-за саманных построек и глиняных оград в упор расстреливают отряд из винтовок. Нагим не знает, за кого воевать... Он с винтовкой в руке мечется то туда, то сюда, люди догадываются, что он шпион: в несколько винтовок враз стреляют по нему, он тут же падает замертво, а Мустафа пинает ногой его бездыханный труп, лежащий в кровавой луже, и плюет ему в окровавленное лицо: «Шпион, негодяй!» [Камал, 1984: 153]. Все эти видения вызывает, как кажется Нагиму, залиvistое завывание собаки у Сакмары, внушая ему «панический страх» и нагоняя «самые мрачные мысли». Эти видения только усиливают страшные, тревожные предчувствия героя.

Мухтара – героя романа Ш. Камала «На заре» одолевают мысли, мечты, тревоги, которые смешались «в его голове в один поток». В видениях ему предстает мир, закутанный в покров ночи: «Мир этот не спит, его трясет лихорадка, он стонет и бьется, того и гляди, его крепкое сердце выпрыгнет из груди... Кругом лица, рожи, химеры... Одни разглаживают торчащие усики и угодливо говорят: «Пжалте, мадам!», – другие готовы удавиться из-за старых сапог и шинели, третьи грезят прекрасными, задумчивыми очами, четвертые грустят о том, что не смогли порадовать ребенка подарком...» [Камал, 1983: 319]. Это видение сменяется следующим: «Петроградский Военно-революционный комитет отдает приказы пятидесятитысячному

гарнизону... Местный губернский комиссар Временного правительства Архангельский, захлебываясь словами, доказывает, что не мешало бы несколько десятков большевиков засадить за решетку... Да это не Архангельский вовсе, а Гайфуллин... Вот, он хрюкая, идет на четвереньках мимо лавочки на углу, задние ноги длиннее передних, голова и нос точь-в-точь как у борова! Погоны торчат от самых ушей... Мухтар хочет остановить его и спросить, почему это его не было на собрании солдат, но Гайфуллин вдруг, молча, взвизгивает в воздух и начинает крушить у Мухтара над головой» [Камал, 1983: 319]. Видения героя связаны с его настоящим, определяя его состояние неуверенности и безызвестности.

Иногда видения Мухтара переплетаются с воспоминаниями. Так, он вспомнил как «Марьям Саматова чудесно пела «Ашказар», потом в памяти возникла старшая сестра Марьям Хайрия, в страшных муках умирающая на больничной койке; а вот они с Габдуллой Саматовым поют «Итернационал» и гордо покидают вечеринку; шагая рядом по темным ночным улицам, Габдулла говорит о партии, они улавливаются пойти в партийный комитет, но Саматов обманул и теперь пьянствует с Сафиным» [Камал, 1983: 244]. Как видим, время в видениях сжимается за счет фрагментации картин, поэтому оно протекает быстрее: «Все эти видения проходят перед его взором, сменяя друг друга и тревожа душу...» [Камал, 1983: 244].

Героя повести Г. Рахима – Ильяса видения мучают в бредовом состоянии, связанного с болезнью. Ему мерещатся человек, который сидит, сгорбившись возле его ног, собаки, которые исчезают, стоит только посмотреть на них.

Итак, видения героев способствуют раскрытию их психологического состояния, связанными с теми или иными событиями.

В заключение, следует отметить тот факт, что степень использования воспоминаний, размышлений, видений, мечтаний, определяющих перцептуальный хронотоп произведений татарской прозы 20–30-х годов прошлого столетия неодинакова. Наблюдается и их в целом нечастое использование в произведениях этого периода. Это объясняется, прежде всего реалистическим характером произведений, а также их идейно-эстетическими особенностями.

### **3.2. Перцептуальный хронотоп сновидений и бреда в татарской прозе 20–30-х годов XX века**

Среди перцептуальных хронотопов используемых в татарской эпической литературе 1920–1930-х годов, как и в литературе других периодов, особое место занимают сновидения, бред героя.

В произведениях изучаемого периода в большинстве случаев герои видят сны беспокойные и тревожные, определяющиеся их психологическим состоянием и связанные с происходящими в стране событиями.

Так, герой романа К. Наджми «Весенние ветры» – Хасан видит путанные сны, среди которых самое отчетливое видение связано с Казанью, которую он видит «шумной, бурливой, огнедышащей». Такое сновидение предсказывает масштабные события, которые в дальнейшем произойдут в городе.

В романе Г. Ибрагимова «Наши дни» Даут видит сон «беспокойный, полный тяжелых путаных сновидений», в то же время автор не заостряет внимания на его содержании. В следующий раз писатель дает детальное описание сна этого героя. Сон Даута «был тревожный: он все строил мостик через какую-то реку, чтобы соединить вчерашнего Даута-эсера с завтрашним Даутом-иттификастом... Потом этот узкий, легкий мостик сам стал превращаться в прочный мост... На противоположном берегу стояли Нигмат-кази, Кадырбай, Юсуфджан, Разия, Абызов. С этой стороны первым вступил на мост Усман Азаматов. За ним – Хайдар Акчулпанов, Фахри... Шатаясь из стороны в сторону, побрел по мосту и пьяный Хабиб Мансуров... «Подождите! И я с вами!..» – крикнул Даут и бросился вдогонку. Но едва не упал в воду: одна доска с грохотом провалилась у него под ногами...» [Ибрагимов, 1983: 371]. Данный сон указывает на будущее этого героя.

Указывает на будущее и сон Баязита в романе Г. Ибрагимова «Наши дни», который в тюрьме в лихорадке впадает в бредовое состояние, описываемое автором с детальными подробностями: «... Темная ночь. Земля окутана могильным безмолвием. Вдруг налетел буйный ветер. Заскрипели, застонали старые деревья в огромном саду. Взвихрилась пыль. Могучее вековое дерево, широко раскинув тяжелые ветви, вступило в единоборство с ветром. Разъяренный шквал вздыбился, закружил столб пыли, обхватил старое дерево, качнул его раз, два... на третий раз вырвал с корнем, отбросил прочь. В страхе, что его придавит сокрушенным бурей деревом, Баязит хотел спрятаться в полураз-



рушенной сторожке, но не успел он двинуться с места, как оглушительно загрохотал гром, зловеще запыльхали молнии – белые, синие вспышки осветили небо, землю, потоками хлынул ливень». Увиденное во сне указывает на большие перемены в жизни героя, на его трудное положение в дальнейшем. Желая спастись, стараясь вернуться от мечущихся вокруг огненных стрел, Баязит «бежит к сторожке». Однако увиденное далее поражает его. Из сторожки «заливаясь слезами, выходят три женщины. Две совершенно обнаженные, одну едва прикрывают лохмотья... Следом за ними появляется старик мулла в огромной чалме и в чапане. В одной руке у него – длинный посох, другой он крепко держит женщин за косы и, пиная ногами, гонит их куда-то. Женщины надрывно плачут, молят о помощи. Баязит не может шелохнуться: ведь один из плачущих голосов... нет, все эти голоса ему знакомы, очень знакомы!

Он рванулся к несчастным женщинам, всмотрелся в их лица и закричал от ужаса: вон та, истерзанная, в отрепьях, – его мать, а те, кто помоложе, – его сестры Саджидэ и Сабира... Старик же избивающий их, вдруг принял облик Джихан-ишана, его родного отца! Баязит узнал его чалму и чапан. Вся опухшая от слез и побоев Сабира в отчаянье протягивает Баязиту руки:

– Брат! Спаси!.. Он убьет нас!

– Мало тебе, что меня погубил, теперь взялся за мать и сестер!.. – дико вскрикивает Баязит и бросается на старика...» [Ибрагимов, 1983: 371].

Далее сон сменяется другой картиной, происходит так называемая трансформация пространства во сне. В одно мгновение «куда-то исчезают и сад, и сторожка, и все те, кого он только что видел... Баязит среди черных камней и дремучих лесов Сибири, на дне сырой траншеи. Голова его наполовину обрита, одет он в какое-то подобие рваной солдатской шинели, ноги закованы в кандалы... По обеим сторонам траншеи двумя высокими грядами тянутся горы. На вершинах гор мечется ветер – то сгоняет облака в пушистую гряду, то разгоняет, рассеивает их. Вот прояснилось небо, только нет на нем солнца, нет ни луны, ни звезд. День ли то, ночь ли, утро или вечер – трудно догадаться... Баязит бросает недоуменный взгляд на горы, на небо и, взяв длинный лом, тоже принимается ворочать камни. Груда камней дрогнула, заколебалась. Кто-то кричит сверху:

– Осторожнее, ты!.. Как бы самого не придавило!..

Не успел тот досказать, как огромная глыба покачнулась. Вот-вот она обрушится и раздавит Баязита...

– Пропадешь! Беги!.. – опять предостерегает кто-то...

Глыба сорвалась, она катится прямо на Баязита! Еще немного – и он останется под ней... Собрал все силы, он пытается отскочить в сторону, но не может даже шевельнуться: словно кто-то крепко схватил и удерживает его... Баязит в смертельном ужасе делает еще одно усилие, чтобы стронуться с места... Все тщетно!.. Но глыба пронеслась мимо. Один из вооруженных людей наверху раздражается бранью... вдруг где-то захлопали винтовочные выстрелы. Начинается перестрелка... Баязит пробует выбраться из траншеи. Сорвавшись, он летит на дно, вскрикивает и... просыпается» [Ибрагимов, 1983: 104–106]. Угроза во сне превращается в угрозу наяву. Баязит впоследствии кончает жизнь самоубийством. Как видим, сон выступает в данном случае как предсказание.

Тревожный сон видит и герой романа Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» Нагим. После совершенного им преступления он видит во сне убитого им человека – Вали-Недоуздка, который явился к нему «с засовом в руке». Вали-Недоуздок обращается к нему: «Здорово, сосед! Ты думал, что я совсем подох? Ну, брат, ловко ты бьешь! Дай-ка, и я попробую огреть тебя разок! – сказал он и, свирепо искажив лицо, ударил толстым концом засова Нагима в лоб» [Камал, 1984: 196]. Нагим в ужасе проснулся. Очевидно, что сон героя связан с теми вопросами, которые мучают его в реальной жизни. Ведь Нагима непрерывно охватывают сомнения, умер ли Вали-Недоуздок, не остался ли он жив. Поэтому, несмотря на глухую ночь, «Нагим встал, засветил лампу, натянул сапоги, оделся, надел шапку, вынул из-под печки топорик и, погасив свет, вышел из дому» [Камал, 1984: 196] с целью до конца убить Вали-Недоуздка. Как видим, сон приводит героя к психической неадекватности, которая в свою очередь, наталкивает героя преступным способом решить важные проблемы его бытия.

Будочник Гильметдин – герой романа К. Наджми «Весенние ветры», одержимый целью поймать с поличным революционера, расклеивающего листовки, во сне видит, как «по главной улице Адмиралтейской слободы бежит парень в кожаной фуражке, и вслед за ним, гонимые ветром, кружатся белые листки бумаги с круто начерченными, словно зигзаги молнии, буквами: «Долой!» И будто сам пристав, тараша выпуклые, бутылочного цвета глаза, кричит вдогонку: «Держи-и-и!..» [Наджми, 1986: 229]. Этот сон еще больше усиливает тревогу в душе героя.

Мухтару – герою романа Ш. Камала «На заре» также снятся «какие-то несурзаицы». Во сне он видит как «старый Курбангали, будто бы

подправляя дом, простудился и умер. Фархи-эби и Сахип со слезами пеняют Мухтару: «Только ты погубил его. Если бы ты велел ему крепить дом, он бы жил еще». Старик лежит на спине, заложив руки за голову. Какой-то мулла в огромной чалме нараспев читает над ним коран. Курбангали абзый вдруг подмигивает мулле. Тот делает ему знак рукой, велит закрыть глаза... Мухтар пригляделся. Черт знает что! Да это же не мулла, а Хуснутдин с полотенцем на голове, а края у полотенца с красной каймой... Да он вовсе не читает коран, а с аппетитом грызет репу... Тут старый Курбангали решительно сел и заявил: «нет джигиты, так дело не пойдет, я думал, вы люди, а у вас совести нет ни на грош. Будете насмехаться, я встану и уйду». Он слез с кровати, сунул ноги в валенки и исчез за дверью. И Габдула здесь же. У них с Мухтаром точо такие же чалмы из полотенца. Мухтар стянул с головы полотенце и швырнул на пол. «Ну и прохвост же ты Хуснутдин, – вскричал он, – человек умер, а ты устраиваешь тут маскарад с полотенцами». Далее происходит трансформация пространства, и он видит другую картинку: «... он очутился в какой-то деревне. Здесь заведующий железнодорожным кооперативом Петров раздает жителям каких-то удивительных коз с маленькими рожками. Эти козы будто бы должны им заменить членские книжки. Чем громче орет коза, тем больше товаров может брать в кооперативе ее хозяин. Вот почему выбирая скотину, каждый норовит побольней закрутить ей ухо, чтобы узнать, хорош ли у нее голос» [Камал, 1983: 298]. Как видим, трансформацию пространства в этом случае определяют такие его признаки как «нестабильность, проявляющаяся в его сжатии и растяжении, изменение пропорцией объектов, его заполняющих, в их необъяснимом появлении и исчезновении, возвращении к жизни умерших существ...» [Фролова, 2001: 161]. Таким образом, всю ночь Мухтара донимают его нелепые сновидения. Закономерно, что герой большую часть этих снов не помнит и не может пересказать их.

Аналогичную ситуацию с трансформацией пространства мы наблюдаем в романтической повести Г. Рахима «Идель». Состояние бреда героя позволяет раскрыть его физическое и психологическое состояние, ведь, как правило, человек впадает в бредовое состояние во время тяжелой болезни. Так, герой этой повести – Гаяз во время болезни лихорадкой довольно длительное время находится в бредовом состоянии, которое определяет, в свою очередь, и состояние природы: «Серые тучи стали еще гуще, еще тяжелее. В комнате стало еще темнее. Рябина у окна как будто озябла и, стуча в окно, просилась в дом. Над

Волгой были видны высокие свинцового цвета волны. Эта картина, этот мир стал для меня скучным. Мне захотелось спрятаться, уйти куда-то, где хорошо» [Рахим, 2004: 231]. Его сны, бред отличаются своим особенным содержанием. Ильяс засыпает и видит сон, который связан с образом реки: «Вот я теку. Тихонько качаясь, теку. Я теку в каком-то жидком веществе, не похожем ни на воду, ни на масло... Я не тону, не выплываю, а все теку. Видна только голова. Вода, по которой я теку, широка как Волга, однако ее вода теплая как растопленное масло, и в то же время черная, как чернила» [Рахим, 2004: 233]. Видение мира в черном цвете не только указывает на неприятности, которые возникнут у героя впереди, но и «знаменует глубочайшую бессознательность в противовес высшей сверхсознательности света» [Аmineва, 2007: 147]. «Черная как чернила Волга медленно течет меж белых берегов. Небо также черного цвета как сажа. В этом небе светит круглое синего цвета то ли солнце, то ли луна. Высоко надо мной парят две чайки. Однако они тоже почему-то черного цвета, только голова у них белая» [Рахим, 2004: 233].

Для героя время перестало существовать, точнее говоря, оно для него направлено в вечность. Об этом говорит тот факт, что Волга превращается во сне «в бескрайнее черное море». Героя, оставшегося в таком открытом широком пространстве, начинает одолевает страх. Далее его сон начинает приобретать еще более сложные очертания. Вода становится горячей, и он начинает тонуть. Ильяс внизу видит, что все дно полностью покрыли мелкие черви. Начиная задыхаться, он собирает последние силы, пытается подняться вверх, в это время он и просыпается. С этого момента он начинает серьезно болеть. Ему кажется, что время «тянется медленно и нудно». Он снова начинает бредить. В следующем сне он видит уже не ленты и червей, «а непонятные, бесконечные нити, завязанные в бесчисленные клубки» [Рахим, 2004: 234]. Эти нити быстро и упорядоченно кружатся, но это происходит недолго и «нити запутываются, клубки разлетаются, слипаются друг с другом». Ильясу кажется, что запутывание этих клубков нарушает гармонию в мире. Нити снова начинают упорядоченно крутиться, потом их ход снова ускоряется, потом начинают запутываться, и снова нарушая гармонию, образуют некий «хаос». Явления эти кажутся бесконечными. «Сплетение нитей означает иллюзорную связь, противопоставляемую гармоническому соединению» [Аmineва, 2007: 148], что означает отсутствие порядка в мыслях, в переживаниях героя, на наличие хаоса в его размышлениях.

Ильяс начинает казаться, что сон переплетается с явью. Во сне он оказывается на крутом берегу реки. Он понимает, что ему нужно спуститься вниз: «Я нашел удобное место и начал спускаться. Крутой берег был весь покрыт высохшей травой. Спуск становится все круче, обувь скользит по сухой траве. Вот я поскользнулся и начал на спине скользить вниз. Хочу остановиться, руками и ногами хватаюсь, однако не могу, как будто к моим ногам повесили гири, они и тянут меня вниз. Я, посмотрев вниз, испугался. Остановился я у ровного, как стена, края берега, если немного скользить, то можно упасть вниз. Берег очень высокий, у его края сразу начинается вода. Если упаду, все кончено. Я снова продолжаю скользить вниз» [Рахим, 2004: 235]. Наконец, Ильяс останавливается у самого края берега. Вдруг он видит своего отца, который также висит у самого края пропасти. Отец его зовет прыгнуть, однако его голос слышится издали, как через «закрытое окно». Закрытое окно указывает на то, что отец находится совсем в другом, параллельном пространстве.

Ильяс скользит дальше и падает вниз, в пропасть. Ему кажется, что все вокруг погрузилось во мрак. Тут он снова просыпается, и радуется, что это был сон. Здесь прослеживается противопоставление *высокий/низкий*. Такие сны он видит неоднократно. И в этих случаях перцептуальный хронотоп сна определяет оппозиция *высокий/низкий*: «... как будто бы, я лежу в болоте ночью на том берегу Волги. Везде какие-то травы, это и не вода, и не грязь, как будто бы лежу в какой-то ванне из грязи, только голова торчит. Грязная вода теплая, даже можно сказать горячая. Надо мною беспрестанно пищат комары. Мне кажется, что я всю жизнь должен прозябать в этом болоте и всю жизнь надо мной будут пищать эти комары...» [Рахим, 2004: 239].

Оппозиция *высокий/низкий* еще раз прослеживается в его другом бредовом сне, в котором он видит как «в бирюзово-синем небе слабо горит одинокая звезда». Ильяс не может отвести от нее глаз, точно она его загипнотизировала: «Все вокруг меня как будто бы колыхается. Я и сам незаметно качаюсь в этих волнах. Звезда напротив также со мной колыхается. Когда я поднимаюсь наверх, она опускается вниз, и наоборот, стоит мне опуститься, звезда поднимается наверх» [Рахим, 2004: 239]. Прослеживающаяся здесь оппозиция *высокий/низкий* указывает на беспокойство в душе героя, на то, что он не может найти себе места в жизни. Ильяс продолжает: «Смотря на эту звезду, я погрузился в размышления». «Для меня сейчас на свете ничего не существует, кроме этой мерцающей точки, все забылось. Она мигает

то красным, то зеленым, то синим цветом. Вот она приближается ко мне все ближе и ближе. Кажется, что она совсем близко от меня... Но вновь начинает отдаляться от меня... Вот она снова очень далеко от меня» [Рахим, 2004: 239]. Оппозиция *близкий/далекый* дает возможность понять читателю, что своим поведением герой создает преграды, которые мешают ему сблизиться со своей возлюбленной. Этот сон как бы предсказывает, что Ильяс в дальнейшем не сможет быть вместе со своей любимой.

Далее бред уводит его в мир мечты и сказки. Для этого автор использует хронотоп тумана. «Река. Вдалеке тонким прозрачным слоем вдоль луга, мимо леса простирается туман. Серебристая водная гладь переливается каким-то таинственным, черным блеском. Спрятанная куда-то, невидимая луна наполнила весь мир пленяющим синеватым светом... Я лежу и смотрю на прозрачный белый туман... Слышится фантастическая, доставляющая наслаждение, тихая, задевающая за душу музыка... Вот чьи-то зеленые глаза смотрят на меня... Нет, они не смотрят, а скорее проникают в душу... Вот чьи-то мягкие руки переплетаются с моими руками, тихонько обхватывая все мое тело... Нет, это оказывается не руки, а все тот же туман... Вот он совсем окутал меня. А он все окутывает меня, все больше густеет. Я же все больше и больше теряю силы, но тем самым мне все больше становится хорошо. Я еще все качаюсь. Туман все густея, принимает облик девушки. Этот образ мне очень знаком, но я не могу сказать кто это. Вот она целует меня в губы, а сама белая как туман. Кажется, это статуя. А почему она тогда такая мягкая? Понял: это оказывается мягкий мрамор, мрамор из тумана... А почему тогда ее зеленые глаза смотрят на меня?.. Почему шелковистые, волнистые волосы закрывают мне лицо... Вот эти волосы окутывают меня всего с ног до головы... Волосы – это все тот же туман. Он расстилается по всей земле. На свете только я и туман». Ильясу очень хорошо, он получает большое наслаждение: «Я таю... исчезаю... исчезаю...» [Рахим, 2004: 240]. Хронотопический образ тумана указывает на неопределенность в отношениях героя со своей любимой.

Выходя из бредового состояния, герой предается различным раздумьям. Ему кажется, что он «глубоко одинок, забытый и брошенный всеми, обреченный на смерть». Поэтому ему вновь хочется впасть в «мир приятного бреда». Таким образом, пространство снов, бреда, обладая ярко выраженными антологическими свойствами, выступает в качестве гносеологической категории «расширяющей» сознание героя [Аmineва, 2007: 146].

Во время ранения Султан – герой повести Г. Ибрагимова «Красные цветы» попадает в госпиталь, где долгое время проводит в «жарком бреде». Содержание его бреда связано с военными событиями. Сначала его бред приобретает реальные очертания: «... Германия... война... Идут сражения. Дерутся русские с немцами. С обеих сторон аэропланы гоняются, преследуют друг друга. На нас сыпятся бомбы... Вот за дело принялись наши тяжелые орудия... Мы оказались в огненном вихре... Дрожит земля... Вокруг ночь. Что-то случилось... Нас завертело, закружило и куда-то понесло, бежим и бежим, и никто ничего не знает... Потом опять что-то случилось. И наступила тишина...». Постепенно бред начинает напоминать кошмар: «... Я оказался в болоте, совершенно один... Иду, вижу перед собой одинокую березу... Хотелось присесть, напиться воды. Подхожу поближе и вижу: лежит немецкий солдат, разорван пополам, еще живой, огромная лужа крови... Смотрит сумасшедшими глазами... Я поднял было штык, да руки опустились... Страшно стало, побежал... Бегу и слышу, как тот человеческий обрубок кричит мне вдогонку: «Султан, не уходи... Пожалей меня... Убей, ради бога, убей... Одно только движение, довольно одного движения... Избавь меня от мук!...» [Ибрагимов, 1986: 210–211].

Следующая картина, предстающая перед глазами Султана, связана с революционными событиями: «Вдруг впереди показалось нечто, похожее на станцию... Гатчина... Вокруг море народа. Вот из здания вокзала выбежал какой-то солдат и подскочил к вооруженным винтовками и пиками людям. Закричал: «Ура, ура, товарищи! Мы победили! Керенский бежал!... Сбежал, а его генерал, казачий атаман Краснов, со всем штабом попал в наши руки!.. Вот командир наш». Не успел солдат закончить, как подъехал автомобиль, открылась дверца, и вышли несколько человек. Внешность одного была особенно внушительна... Ростом примерно с меня будет... Походка спокойная, но столько в нем было решительности и воли, что мог бы, кажется, повести за собой мир. Лицо суровое, взгляд пронизывает насквозь. Черные широкие брови делают его еще более грозным. Во всем его облике, кроме несокрушимой воли, я увидел еще и большой ум» [Ибрагимов, 1986: 211]. Как видим, автор создает в данном случае образ вождя революции – Ленина. Писатель отождествляет его с существом, обладающим невероятной силой, которая дает ему способность переплыть моря, преодолеть кровавые океаны, собственными руками задушить черные силы мира, и поднявшись до небес, сбросить богов и ангелов на землю и растоптать ногами, орлиным взглядом обозреть будущее,

в котором светило солнце, было много света, и все утонуло в красных цветах. Но вскоре «откуда-то надвинулась черная туча, потом эта туча превратилась в черных людей, и они были вооружены» [Ибрагимов, 1986: 211]. Таким образом, здесь четко прослеживается оппозиция *светлый/темный*, способствующая в свою очередь, выявлению идеи произведения. В бредовом сне «люди в черном», топчя красные цветы, бросились со штыками. «Кто-то швырнул бомбу... Раздались стоны, крики... Показалось, что по спине течет что-то липкое... Проверять было некогда... Побежал дальше...» [Ибрагимов, 1986: 211]. После этого герой впадает в забытие.

В романе «Весенние ветры» К. Наджми также обращается к хроно́пу сна и бреда, рассказывая о болезни Зайтуны, дочери Мустафы. Заболев воспалением легких, она «металась в бреду, пугая всех своими выкриками: «Стучат... Опять полиция... Не открывайте! Спрячьте папу!» [Наджми, 1986: 382]. В бредовом сне ее мучают тяжелые воспоминания. Выздоровливая, Зайтуна видит во сне, что летает, почувствовав «удивительную легкость во всем теле и, плавно двигая руками». Она «поплыла над пестрой от обилия цветов землей. «Ах, как хорошо!» – думала она, любуясь красотой восхода солнца. Мимо нее скользили легким розовым дымком облака, неся на шелковых складках трепетные отблески утренних лучей. Тонкая береза стояла неподвижно у пруда, и казалось, что она гордо застыла, увидев в гладком зеркале воды стройную фигуру и нежное кружево своей зеленой листвы. Зайтуна все более убеждалась, что с ней в самом деле происходит невероятная, чудесная перемена. Ясно видела она, как под ее ногами неслись золотокрылые пчелы, совершали утреннюю пляску мотыльки и на паутинках в кустарнике, словно нанизанные на прозрачную нить жемчужинки, сверкали капли росы. Да, теперь нет никакого сомнения. Она действительно парит в теплом потоке воздуха» [Наджми, 1986: 381]. Писатель продолжает описывать полет героини во сне: «Вот ее тень пересекает плотину, где, ласкаясь по замшелым бревнам, чуть слышно журчит вода. А рядом, в древней дедушкиной кузнице, двое прекрасных юношей куют что-то легкое, кружевное, и тонкий звон серебряных молоточков переливается сказочной мелодией» [Наджми, 1986: 381]. Она узнает в этих юношах Антона из слободы и Рустама, сына тиганялинского кузнеца Закира, у которых живет Зайтуна со своим отцом. Зайтуна хотела окликнуть Антона, но, увидев ревнивый взгляд Рустама, «стыдливо улыбнулась, ...взмахнула руками, решив лететь дальше». Сон заканчивается, и она вновь вернулась в свое реальное пространство: «Волшебная сила,



державшая ее до сих пор в воздухе, внезапно ослабла. Чувствуя, что она падает прямо в жаркое пламя горна, она испуганно вскрикивает: «Горю!..» [Наджми, 1986: 381–82]. Таким образом, сновидения героини связаны и с ее физиологическим, и с психологическим состоянием.

Героиня романов М. Галяу «Муть» и «Мухаджиры» Саджида, заболев в Турции тифом, «дрожа от холода, то задыхаясь в жару, лежала, раскинувшись на постели, и без умолку бредила». В ее разгоряченном мозгу обрывки воспоминаний переплетались с бредовыми видениями». Вот «маленькая Саджида забавляется на сакэ, перебирая бусы старшей сестры. Ох, и задаст же ей сестра! Что тут делать? Надо скорей, скорей собрать их! И Саджида бросается на пол, лихорадочно хватая бусины. Но руки не слушаются ее, маленькие ладони вновь рассыпают собранное. Непокорные шарики звенят, закатываются под печку, в щели пола. Девочка бежит к печке, а на печке сидит кот и тарашит страшные зеленые глаза. Саджида пугается, шарахается к сакэ, а в окне уже голова подружки. Она кличет ее на улицу. Саджида на дворе – и тут все путается: откуда ни возьмись, набрасываются на нее со всех сторон злые мальчишки, щиплют, дергают за косы, хватают ее хасита. Саджида отбивается – разве она спустит кому-нибудь обиду? Одного толкает, другого царапает, третий, укушенный ее острыми зубками, визжит, у четвертого сорвана тюбетейка с головы. Она вырвалась – и скорей бежать, бежать! Подлетела к крыльцу – сердце бьется, как пойманное – новая беда: громадный пес лакает ее катык. Только что вырвала Саджида свою миску – а пес то уж вовсе не пес, а Вафа. Оскалил зубы, злобится. Ну да его Саджида не боится и принимается ругать...» [Галяу, 1982: 394–395].

На какое-то время она просыпается, однако вскоре ее снова одолевают «нескончаемые, путаные, оборванные видения».

В следующем сне Саджида уже взрослая девушка и вместе с сестрой едет за снопами. Внезапно «лошадь бросается вскачь, вскидывая задние ноги. Телега дребезжит. Саджида, что есть силы, натягивает вожжи. А кобыле хоть бы что! Летят во все стороны снопы, свищет ветер в ушах, мелькают овраги. Вдруг, трах! Телега перевернулась, оглобли оторвались. Но бешеная скачка продолжается...

Только теперь Саджида мчится на дуге. Кажется, конца не будет этой утомительной скачке. Но вот Саджида на мосту падает со своего необыкновенного коня прямо в реку. Она лежит на глубоком дне. Пробует крикнуть, сил нет. Тело все словно избито, изломано, – должно быть, от этой безумной скачки. Не вздохнешь, не пошевелинешь пальцем. А голова тяжелая и становится все тяжелей, все больше растет,

растет, пухнет – сил нет терпеть – и вдруг с мучительным треском разрывается. Сразу становится тихо. Только сил нет совсем, да вот еще беспокоит чье-то присутствие. Кто это смотрит? А-а, это отец, старый Юсуп. Караулит, верно. Боится, что она пойдет к Сафе. А она все-таки пойдет, убежит к своему Сафе. Ей надоел дом, ей тошно там с унылыми перестарками-сестрами. А кто это? Что за люди? Голодные! Они умирают, надо их накормить, скорей! Уже режут лошадь, чтобы накормит голодных, но на лошади уселся куштан, не дает дышать, требует чапан, а где взять чапан? Вот бабушка, – добрая, она не пожалела чапана старика Минлибая. А вот свекровь Паты, вот Вафа. Ух, какие жадные! Все горе от них, все обиды. И Сафу из-за них исполосовали тогда. Бежать надо, бежать, как можно скорей. Только куда бежать? Ах, да! В землю халифа, в Стамбул! И вот лежит Саджида на улице Стамбула. Целая свора собак бесится возле нее. Визжат, кусают. А сердитый полицейский кричит на нее: «Зачем лицо открыла?» Стыдно Саджиде, а тут еще масляные глаза раздевают ее, медовый голос шепчет: «Минслу-апа», – и противные руки тянутся к ней, хватают за грудь... И все качается, качается, путается. Голова болит, раскалывается на части... Пить хочется... Ах, как пить хочется!..» [Галаю, 1982: 395–396]. В бреду Саджиду, как бы подводя итог ее жизни, мучают картины прошлого, все то, что заставляло ее страдать и мучиться.

Герой романа Ш. Камала «На заре» Тухват, заболев, находится в глубоком бреду. Он видит, как «идет нескончаемыми коридорами огромного здания», где «был пожар и кое-где двери, ведущие в комнаты, сверху обуглились. Всюду какие-то люди чистят винтовки. Иные помещения до самого потолка завалены протезами рук и ног. Попадают комнаты свершено пустые с вырванными и брошенными на пол рамами, засыпанные битым стеклом. В них тоскливо завывает неприятный, без свежести, ветер. Где-то поблизости будто бы есть покой, куда входить запрещается: там повешен царь. Но он, якобы, живой и молча барахтается в петле... Тухвату позарез нужно в сад, его давно там ждут. Но попасть туда можно только через эти покои, иначе не пройти. Стараясь не глядеть по сторонам, Тухват на цыпочках подбегает к таинственной двери. Распахивает ее, а там и в самом деле царь висит, стучит ногами, а по лицу у него градом катится пот... Опасаясь как бы царь не задел его ненароком, Тухват осторожно крадется по стене, но тот вдруг говорит: «Послушай, Гильметдинов, отчего это мне есть не несут?». Впрочем, то не царь вовсе, а командир их роты поручик Иванов. Тухват сказал: «Не мое дело, ваше благородие», – вышел в сад».

Далее происходит трансформация пространства, сад меняется на луг: «А сад и на сад-то, вроде, не похож. Ни забора, ни изгороди – так себе, луг широкий: тоненькие топольки, чуть повыше человеческого роста, сбились в зеленую кучу. Между стволами ходит какая-то молодая женщина. Голова ее не прикрыта. Платье как белый дым, прозрачное и длинное, косы спадают на грудь. Она прячет лицо, перебегая от одного дерева к другому, и тихонько напевает. Песня ее так печальна, что душа рвется на части. Это Газиза... Она безумна. Пронзительный ветер гонит падающий снег. Газизе холодно, она дрожит, песня ее то и дело прерывается плачем. Тухвату жаль Газизу. Он спешит к ней и не может догнать. Вот он споткнулся о корни корявого дерева» [Камал, 1983: 200–201] и проснулся от боли в ноге. Данное сновидение дает возможность судить о его тяжелом психическом состоянии, указывая в то же время на то, что ждет героя впереди.

Итак, перцептуальный хронотоп сна дает возможность предугадать судьбу героев, бесконечность снов указывает в большинстве случаев на тревожность в жизни страны. Бред – как одна из разновидностей сна, используется при описании болезней и ранений героев. Он определяет тяжелое физическое и психологическое состояние героев.

## Заключение

Переломный момент в жизни страны, связанный с революционным переворотом 1917 года сказался и на развитии татарской литературы в 20–30-е годы XX века, которая вынуждена была коренным образом поменять свои приоритеты. Литература этого периода отличается своим сложным противоречивым, идеологически окрашенным содержанием. Поэтому его рассмотрение требует нового подхода к анализу, чему способствует изучение пространственно-временных отношений в литературных произведениях.

Изучение пространственно-временных отношений (хронотопа) в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века приводит нас к следующим выводам.

В произведениях художественной литературы, созданных в 1920–1930-е годы, обнаруживается противопоставление прошлого и настоящего. Прошлое – дореволюционное время, настоящее – время становления советской власти. Это противопоставление раскрывается через ряд корреспондирующих между собой семантических оппозиций: *старый мир/новый мир, темное/светлое, свое/чужое*. Прошлое в произведениях наделяется атрибутами смутного времени, полного социальных противоречий.

С темпоральной оппозицией *прошлого/будущего* связана пространственная оппозиция *своего/чужого*, выраженная в четком разделении героев на сторонников и противников нового строя. Данное разделение является одной из характерных особенностей хронотопа революции.

Историческое время и пространство в произведениях периода 20–30-х годов XX века определяет и хронотоп дороги. Семантическим вариантом этого символического образа становится образ «большого пути», в котором воплощается идея эпохального исторического пути всей страны. В этой связи обращает на себя внимание характерное для литературы 1920–1930-х гг. подчинение личного общественному, выражаемое и через соотнесение индивидуального жизненного пути героев с «большим путем». Традиционными формами такого соотнесения становится приобщение героев к строительству новой жизни,

причем авторы зачастую раскрывают сложные коллизии на пути героев к нему.

В большинстве случаев в произведениях изучаемого периода жизненный путь героя представляет собой пересечение горизонтальной и вертикальной проекций. Первая определяется как течение эмпирической жизни в ее бытовых и социальных проявлениях. Вторая – как устремленность героев ввысь, к высоким мечтам и идеалам. Нередко это приводит к неразрешимым противоречиям, к трагедии, смерти героя.

Хронотоп реальной дороги, который имеет место в ряде произведений 1920–1930 годов, дает возможность не только отобразить характер совершаемых литературными героями действий и поступков, но и способствует раскрытию положительных и отрицательных качеств героев, помогает проследить их духовное развитие.

Вариации хронотопа дороги в виде тропинки, переулка помогают понять читателю истинную сущность литературных героев, их миропонимание, взгляды на жизнь или отношение их к тем или иным событиям.

В произведениях изучаемого периода существенно значение образов-спутников хронотопа дороги, таких как поезд, свисток поезда, гудок парохода, придорожный камень и др.

Историческое время и пространство, изображаемое в произведениях 20–30-х годов XX века, определяет цикличное время суток «закат – ночь – рассвет (заря)».

Тот факт, что все важные события в произведениях, независимо от их характера, происходят преимущественно в ночное время суток, позволяет выделить хронотоп ночи. Ночь – это время перед зарей, время, когда задумываются новые планы, намечаются встречи героев, совершаются разного рода преступления, покушения и убийства. В прозе 1920–1930-х гг. встречается оппозиция *день/ночь*, один из членов которой (ночь) воспринимается героями в соотнесении с прошлым или мрачным настоящим, в то время как другой (день) – со светлым будущим.

Хронотоп зари встречается в большинстве произведений татарской прозы 20–30-х годов прошлого столетия. Заря выступает не только как время суток, но и как пробуждение новой общественной мысли, новых идеалов.

Семантика образа зари часто определяется оппозицией прошлого и будущего. В дореволюционное время рассвет – это время суток, приносящее рабочим беспокойство, ведь с зарей нужно подниматься

и идти на работу. После революции свет зари освещает дорогу коммунистам.

Хронотоп зари определяет оппозиция *рассвет/закат*. Если рассвет, приобретая в большинстве случаев символическое значение, понимается как рождение новой жизни, то закат ассоциируется с исчезновением старой, прошлой жизни.

Хронотоп зари, в свою очередь, связан с хронотопом порога, который должны перешагнуть литературные герои, идя навстречу новой жизни. Порог выступает как граница между старой и новой жизнью, между прошлым и будущим.

Характер татарской прозаической литературы 20–30-х годов XX века дает основания выделить в произведениях два типа пространства: открытое и замкнутое, каждое из которых выполняет как сюжетообразующую функцию, так и серьезную идейную нагрузку, характеризуя свойственные изучаемому периоду события и явления.

Как показал анализ произведений изучаемого периода, открытое пространство в них составляют, обретая, в свою очередь, символическое значение, такие хронотопические образы как река, лес, луг, степь, сад. Эти символы, выстраивая сюжет произведений, способствуют более полному пониманию идейной стороны изображаемых в произведениях событий.

Наиболее характерным образом открытого пространства в рассмотренных литературных произведениях является хронотопический образ реки, выполняющий функцию характеристики сложности и противоречивости общественной жизни, символизирующий путь страны в данный период времени. Отождествление образа реки с жизненным путем литературных героев, описание изменений на реке помогает авторам указывать на характер изменений, происходящих в жизни героев. Выполнение хронотопом реки функции передачи настроения литературных героев способствует более глубокому пониманию психологических процессов, происходящих в их внутреннем мире.

Связанные с хронотопом реки хронотопические образы пристани и парохода также играют немаловажную роль в раскрытии идейно-эстетических особенностей литературного произведения.

Хронотопические образы открытого пространства – лес, сад, выполняя определенную смысловую нагрузку, выражают мечты и стремления героев, отражают их психологическое состояние, характеризуют положение в стране в определенный отрезок времени, а также дают возможность проследить за календарным временем, данным в произведениях.

Замкнутое пространство в литературных произведениях изучаемого периода представлено не только такими широко распространенными формами, как дом, комната, двор, но и характерными для изображаемой эпохи хронотопами артели, совхоза, коммуны, тюрьмы.

В произведениях создается ситуация сотворения нового пространства: коммуны, совхоза, артели. Эти пространства выступают как своего рода модели новой общественной жизни.

Наблюдается использование авторами различных приемов изображения пространства, например, прием создания пространства в пространстве, в процессе которого герой переносит условия существования из прошлой жизни в настоящее, будущее, что, в свою очередь, способствует пониманию социально-политических, общественных предпосылок развития страны в данное время.

Один из распространенных хронотопических образов в прозаических произведениях изучаемого периода – тюрьма – представляется как пространство, определяющееся бинарными оппозициями *светлый/темный*, *просторный/тесный*, *широкий/узкий*. Сжатие пространства тюрьмы выражается в виде тюремной камеры и карцера.

В произведениях изучаемого периода большое распространение получают хронотопы, связанные с местом проживания человека: дом, хибарка, лачуга, комната, казарма, барак. При этом следует отметить, что авторы часто противопоставляют жилища бедных и богатых. Данные хронотопы служат также средством раскрытия характера героев, их внутреннего мира.

Хронотопы, представляющие собой жилище человека – барак, казарма, медресе дают возможность понять причины недовольства народа, приведшие к переломным событиям в жизни страны.

Хронотоп площади дается как место, где происходит большое скопление людей в свете происходящих в стране перемен, связанных со страшными кровавыми событиями, что дает основания характеризовать его в рассмотренных случаях как замкнутое пространство.

Перцептуальный хронотоп – это субъективное время и пространство, зависящее от психологических процессов, происходящих с героями литературных произведений.

Перцептуальный хронотоп больше характерен для романтической литературы и гораздо в меньшей степени используется в произведениях реалистического характера. Данное обстоятельство обуславливается характером, целями и задачами литературы 1920–1930 годов.

В произведениях периода 20–30-х годов XX века используются перцептуальные хронотопы воспоминаний, размышлений, видений, мечтаний, сновидений, бреда героев, характер каждого определяется выполняемыми ими функциями.

Воспоминание, определяясь оппозицией *прошлое/настоящее/будущее*, в литературе изучаемого периода помогает воспроизвести картины из прошлой жизни героев, способствующие отображению чувств и переживаний героев, понять смысл происходящих в настоящее время событий. Способы введения мотива воспоминаний разнообразны, могут быть представлены и в эпистолярной форме.

Спротивопоставлением *прошлое/будущее* связаны и размышления, раздумья героев. В некоторых случаях размышления героев способствуют осмыслению психологического состояния героев, которое в отдельных случаях связано с хронотопом одиночества.

Перцептуальный хронотоп мечты дает возможность героям жить в перцептивном пространстве и времени, предаваясь мечтаниям о счастливом будущем.

Видения героев не занимают много места в произведениях изучаемого периода. В то же время они способствуют полному пониманию психологического состояния героев, находятся в связи с происходящими событиями.

В прозаической литературе 1920–1930-х годов отмечается сравнительно частое использование хронотопов сна и бреда. Перцептуальный хронотоп сна выполняет провидческую функцию, тревожность снов указывает в большинстве случаев на тревожность в жизни страны. Бред как одна из разновидностей сна используется при описании болезней и ранений героев, он определяет тяжелое физическое и психологическое состояние героев.

Таким образом, изучение проблемы художественного времени и пространства в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века позволяет более объективно и глубоко осмыслить их идейно-эстетические особенности, проанализировать картины происходящих событий, связанные с революционным переворотом и со становлением советской власти в стране.



## Литература

*На русском языке:*

1. Аминова В.Р. Суфийский код поэтики повести Г. Рахима «Идель»: к постановке проблемы // Суфизм как социокультурное явление в российской умме: Материалы Всероссийской научно-критической конференции. – Нижний Новгород: «Медина», 2007. – С. 142–159.
2. Аронов Р.А. К проблеме универсальности пространства и времени // Вопросы философии. – 1974. – № 2. – С. 127–138.
3. Ахундов М.Д. Пространство и время от мифа к науке // Природа. – 1985. – № 8. – С. 53–55.
4. Аскин Я.Ф. Проблема времени. Его философское истолкование. – М., 1966. – 200 с.
5. Бабушкин С.А. Пространство и время художественного образа // Проблемы этики и эстетики. Вып. 2. – Л., 1975. – С. 260–263.
6. Батталова А.Д. Эволюция образа дома в татарской драматургии: 1960–2000 гг.: дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2006. – 175 с.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
8. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 541 с.
9. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–407.
10. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – 318 с.
11. Бахтин М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
13. Башляр Gastюк. Избранное: поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – 373 с.
14. Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигмы познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 115–117.

15. Березина Н.В. Хронотоп ранней прозы М.А. Булгакова: лексический аспект: дис. ... канд. филол. Наук. – Санкт-Петербург, 2006. – 235 с.
16. Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. – М.: Советский писатель, 1989. – 492 с.
17. Большой энциклопедический словарь / Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/123178>
18. Боров Ю.Б. Хронотоп // Эстетика: теория литературы: энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель, 2003. – С. 507.
19. Борисова С.А. Пространство как текстообразующая категория // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2004. – С. 196–204.
20. Бунге М. Пространство и время в современной науке // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 81–83.
21. Бялоус Н.И. Хронотоп (пространственно-временное единство) как одно из средств организации конца художественного текста. – Иркутск: Иркутский гос. пед. институт, 1988. – 10 с.
22. Вернадский В.И. Размышления натуралиста: Пространство и время в неживой и живой природе. – М.: Наука, 1975. – С. 49–50.
23. Вернадский В.И. Из рукописного наследия: Время // Вопросы философии. – 1966. – № 12. – С. 101–113.
24. Владимирская Н.М. Пространственная композиция в произведениях М.Ю. Лермонтова // Вопросы художественной структуры произведений русской классики: сборник научных трудов. – Владимир: ВГПИ, 1983. – С. 3–16.
25. Володин Э.Ф. Специфика художественного времени // Вопросы философии. – 1978. – № 8. – С. 132–141.
26. Время, пафос, стиль. – М.–Л., 1965. – 233 с.
27. Гайнутдинов М.В. В тисках безвременья: классики 20-х гг. – Казань, 2002. – 98 с.
28. Галимуллин Ф.Г. Характеры людей индустриального труда в современной татарской прозе: автореферат дис. ... канд. филол. Наук. – Уфа, 1980. – 22 с.
29. Галиуллин Т.Н. Дыхание времени. – Казань: Изд-во КГУ. – 304 с.
30. Ганиев В. Начало века // Ибрагимов Г. Наши дни: Роман. – М.: Современник, 1983. – С. 5–10.
31. Гилязов Т.Ш. Основные тенденции развития татарской литературной критики в 20–30-е годы (проблемы метода и героя):

- Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1992. – 25 с.
32. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
  33. Геворкян А. Панорама многонационального романа // Вопросы литературы. – 1986. – № 5. – С. 215–222.
  34. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст – литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 113–129.
  35. Гей Н.К. Пафос социалистического реализма. – М.: Художественная литература, 1973. – 144 с.
  36. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М., 1975. – 471 с.
  37. Гильманов Д.Ш. Тюремные мотивы в татарской литературе: (Средневековье – нач. XX в.): автореферат дис. ... канд. филол. Наук. – Казань, 2006. – 24 с.
  38. Глазычев В.Л. Образы пространства (проблемы изучения) // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л., 1978. – С. 159–174.
  39. Глазырина Ю.А. Пространственный хронотоп как эстетический актуализатор мифопоэтической доминанты // Теория языкознания и русистика наследия Б.Н. Головина: сборник статей. – Н.Новгород: Изд-во НГГУ, 2001. – С. 66–69.
  40. Гоголева О.И. «Открытость-замкнутость» как тип художественного пространства в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» // Третьи Майминские чтения. – Псков: изд-во Псковского областного центра народного творчества, 2000. – С. 50–54.
  41. Гречнев В.Я. Категория времени в литературном произведении // Анализ литературного произведения. – Л., 1976. – С. 126–144.
  42. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд, исправл. и доп. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
  43. Евтушенко О.В. Архетип пространства (от Пушкина до Набокова) // Текст. Интертекст. Культура. – М.: ИРЯ РАН, 2001. – С.41–50.
  44. Егоров О.Г. Время и пространство в дневнике // Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 55–88.
  45. Есин А.Б. Время и пространство // Литературоведение. Культурология: избранные труды. – М.: Флинта, Наука, 2002. – С.82–97.

46. Ефремова Е.Н. Хронотоп в жанре романа литератур народов Северного Кавказа. Опыт сравнительного изучения: дис. ... канд. филол. Наук. – Нальчик, 2003. – 166 с.
47. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. тр. – Л.: Наука, Ленинград. отд., 1977. – 407 с.
48. Замятин Д.Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. – М.: Знак, 1999. – 488 с.
49. Зарецкий В.А. Триада «дорога-вершина-провал» как сюжетобразующий мотив в творчестве Н.В. Гоголя // Фольклор народов России: Фольклор. Миф. Литература: межвузовский научный сборник. – Уфа: Изд-во Башкирского университета, 2001. – С. 142–161.
50. Захаров В. Пространство как предмет поэзии и науки // Декоративное искусство. – 2001. – № 1. – С. 7–16.
51. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 11–25.
52. Зотов С.Н. Изучение художественного пространства литературного произведения // Филологический вестник Ростовского гос. ун-та. – 1999. – № 2. – С. 5–9.
53. Ибрагимов М.И. Миф в татарской литературе XX века: проблемы поэтики. – Казань: Gumanitariya, 2003. – 64 с.
54. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 49–67.
55. Ирза Н.Д. Хронотоп // Культурология. XX век : энциклопедия в двух томах / гл. ред. и сост. С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 337–338.
56. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. – С. 26–39.
57. Казанцева Л.В. Категория хронотопа в структуре художественного произведения. – М.: Изд-во МПГУ им В.И. Ленина, 1991. – 16 с.
58. Карякин Ю. Новый хронотоп // Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 639–641.
59. Касавин И.Т. Пространство и время в поисках «естественной» онтологии // Общественные науки и современность. – 2000. – № 1. – С. 26–37.

60. Категория времени в художественной литературе: межвузовский сборник научных трудов. – М., 1988. – 94 с.
61. Кисель Н. Образ дороги в пространственной картине мира «Тихого Дона» (М.А. Шолохова) // Дон. – 1999. – № 3–4. – С.151–191.
62. Ковалева Ю.Н. Художественное и географическое пространство «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Материалы XII научной конференции профессорско-преподавательского состава Волгоградского государственного университета. – Волгоград: Волгоград. гос. ун-т, 1995. – С. 367–372.
63. Кожемякина Л.И. Пространственно-временная организация рассказов И.А. Бунина «Эпитафия» и «Новая дорога» // Ритм, пространство и время в художественном произведении: тематический сборник научных трудов министерства просвещения Каз. ССР. – Алма-Ата: Казах. пед. институт им. Абая, 1984. – С.89–96.
64. Конкина Л.С. Своеобразие и функции хронотопа дороги в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Гуманитарные науки: в поисках нового: материалы научной конференции «XXX Огаревские чтения». – Саранск: НИИ регионология, 2001. – С.264–267.
65. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
66. Корман И.Б. Хронотопическое сознание // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск: изд. УГУ, 1998. – Вып. II. – С. 107–124.
67. Кравченко А.В. Язык и восприятие: когнитивные аспекты языковой категоризации. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1996. – 159 с.
68. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. – М., 1983. – 102 с.
69. Кши Су Кван. Бахтин и Лотман: («Время» и «Пространство» в трудах Бахтина и Лотмана) // Невельский сборник. – СПб., 2001. – Вып. 6. – С. 87–98.
70. Левина И.Н. Хронотоп как категория художественного текста // Пушкинские чтения – 99. Материалы юбилейной межвузовской конференции, посв. 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. – СПб.: ЛГОУ им. А.С.Пушкина, 1999. – С. 103–104.
71. Лихачев Д.С. Поэтика художественного пространства // Поэтика

- древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 235–351.
72. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
73. Лой А.Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». – Киев: Наукова думка, 1978. – 135 с.
74. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллин: Александра, 1992. – 479 с.
75. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
76. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 325–348.
77. Мальцева О.А. Хронотоп как принцип организации художественного текста // Проблемы лингвистического анализа текста. – Шадринск: 1993. – С. 34–42.
78. Марков В.А. Пространство и время в литературе. Структурно-типологический анализ // Пространство и время в литературе и искусстве: методические материалы по истории литературы. – Даугавпилс, 1987. – С. 4–6.
79. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М.: Наука, 2000. – 169 с.
80. Меркулова И.И. Хронотоп дороги в русской прозе 1830–1840-х годов: дис. ... канд. филол. наук.– Самара, 2007. – 221 с.
81. Микоян А.С. Нарушение объективных свойств пространства и времени как литературно-художественный прием // Категоризация мира: пространство и время. – М., 1997. – С. 190–193.
82. Минц З.Г. Структура художественного пространства в лирике А. Блока. – Вып. 251. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение // Уч. зап. Тартусского ун-та. – Тарту, 1970. – С. 203–293.
83. Митчина Р.Б. Роль хронотопа в решении проблемы творчества в повести А.С.Пушкина «Египетские ночи» // Культура и текст: Литературоведение. – Барнаул: БГПУ, 1998. – Ч. 1. – С. 42–49.
84. Мостепаненко А.М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. – Л.: Наука, 1969. – 229 с.
85. Мостепаненко А.М. Пространство и время в макро-, мега-, микромире. – М.: Политиздат, 1974. – 240 с.
86. Неретина С. Время культуры. – СПб.: РХГИ, 2000. – 344 с.

87. Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – Казань: Изд-во КГУ, 1970. – 212 с.
88. Нигматуллина Ю.Г. Основа методики системного анализа произведения художественной литературы // Системный анализ художественного произведения. – Казань, 1992. – С. 4–14.
89. Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. – Казань: ФЭН, 1997. – 191 с.
90. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: дис. ... доктора философ. наук. – М., 2003. – 286 с.
91. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: автореф. дис. ... доктора философ. наук. – М., 2003. – 36 с.
92. Николаев П.А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. – М.: Изд. Моск. Гу, 1983. – 366 с.
93. Николаева Т.М. Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. – М.: Индрих, 1996. – С. 335–352.
94. Николина Н.А. Категория пространства и художественный текст Николина // Анализ литературного произведения. – Киров, 1995. – С. 121–135.
95. Новицкая Л.Ф. Проблема нравственного самообретения в пространстве интересубъективности. – Великий Новгород: Изд. НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000. – 128 с.
96. Попова Е.А. Пространственно-временная организация жанра повести // Сборник трудов молодых ученых и студентов Волгоградского гос. ун-та. – Волгоград: Перемена, 1996. – С. 309–311.
97. Прокофьева А.Г., Прокофьева В.Ю. Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик. – Оренбург: Оренбургский гос. пед. ун-т, 2003. – 160 с.
98. Пространство, время, движение [отв. Ред. И.В.Кузнецов]. – М.: Наука, 1971. – 624 с.
99. Пространство и время. – Киев, 1984. – 431 с.
100. Пространство и время в искусстве: Межвузовский сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 169 с.
101. Пространство и время в литературе и искусстве. Метод. материалы по теории литературы. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. институт, 1984. – 95 с.

102. Пространство и время в литературе и искусстве. Методические материалы по теории литературы. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. институт, 1990. – 119 с.
103. Прохорова Т.Г. Хронотоп как составляющая авторской картины мира. – Казань, 2000.
104. Рамазанова П.К. Хронотоп в дагестанском историческом романе: дис. ... канд. филол. наук. – Махачкала, 2005. – 172 с.
105. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974. – 299 с.
106. Ритм, пространство и время в художественном произведении: тематический сборник научных трудов министерства просвещения Каз. ССР. – Алма-Ата: Казах. пед. институт им. Абая, 1984. – 113 с.
107. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 1174–1176.
108. Русская советская литературная критика (1917–1934). Хрестоматия. – М.: Просвещение, 1981. – 447 с.
109. Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе. – Казань: Издательство «Алма-Лит», 2006. – 246 с.
110. Селиванов В.В. Пространство и время как средства выражения и формы мышления в искусстве // Пространство и время в искусстве: Межвузовский сборник научных трудов. – Л.: ЛПИТик, 1988. – С. 46–56.
111. Слепухов Г.Н. Пространственно-временная организация художественного произведения / Г.Н. Слепухов // Философские науки. – 1984. – № 1. – С. 64–70.
112. Словарь символов / Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/224>.
113. Тмарченко Н.Д. Хронотоп // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 1173.
114. Толковый словарь Ушакова / Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov>.
115. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
116. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.



117. Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования: отв. ред. В.В. Иванов. – М.: Наука, 1984. – С. 164–186.
118. Топорова В.М. Пространство и время в образном мире А.С. Пушкина // Материалы по русско-славянскому языкознанию. – Воронеж, 1999. – Вып. 24. – С. 38–53.
119. Тураева З.Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986. – 126 с.
120. Тюпа В.И. Эстетическая функция художественного пространства // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Даугавпилский пед. инст-т им. Я.Э. Калнберзина, 1990. – С. 5–7.
121. Успенский Б.А. «Точка зрения» в плане пространственно-временной характеристики // Поэтика композиции. – СПб: Азбука, 2000. – С. 100–138.
122. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики / Н.Э. Фаликова // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, 1992. – С.45–57.
123. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинате, 1988. – 454 с.
124. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
125. Фролова О.Е. Пространство повествовательного художественного текста // Лингвистика на рубеже эпох: идеи и топосы. Сборник статей. – М.: РГГУ, 2001. – С. 144–175.
126. Хазан В.И. Проблема художественного пространства в комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» // Вопросы русской литературы. – 1998. – Вып. 1 (51). – С. 3–11.
127. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX в.: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 95–102.
128. Хализев В.Е. Время и пространство // Теория литературы: учебник. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 247–249.
129. Халит Г. У истоков татарской советской литературы // История татарской советской литературы. – М.: Наука, 1965. – С. 31–51.

130. Хронотоп // Межвузовский научно-тематический сборник / под ред. коллегией проф. Горбанева Н.А. и др. – Махачкала: Издат. отдел ДГУ им. В.И. Ленина. – 115 с.
131. Цейтлин А. Время // Литературная энциклопедия. – М., 1928. – С. 11.
132. Цилевич Л.М. Пространственно-временные свойства художественного мира // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Даугавпилский пед. инст-т им. Я.Э. Калнберзина, 1990. – С. 7–9.
133. Цилевич Л.М. Сюжетообразующая функция хронотопа // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Даугавпилский пед. инст-т им. Я.Э. Калнберзина, 1987. – С.13–15.
134. Чередниченко В.И. О взаимоотношении времени, пространства и ритма в литературном произведении // Сообщения АН ГССР. – Тбилиси, 1986. – Т. 121. – № 2. – С. 433–451.
135. Чередниченко В.И. Специфика художественного времени и типология временных отношений в литературном произведении // Сообщения АН ГССР. – Тбилиси, 1984. – № 4. – С. 24–41.
136. Чернейко Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте // Филологические науки. – 1994. – № 2. – С. 58–70.
137. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1984. – 115 с.
138. Чиладзе О. Человек в бесконечности времени и пространства // Вопросы литературы. – 1980. – № 8. – С. 150–154.
139. Шкловский В.Б. Конвенция времени // Вопросы литературы. – 1969. – № 3. – С. 115–127.
140. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1983. – 383 с.
141. Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX веков: автореф. дис. ... докт. филол. Наук. – М., 2007. – 35 с.
142. Щербина В. Личность, современность, история // Советский многонациональный роман. – М.: Наука. – 1985. – 398 с.
143. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М. ВНИИТЭ, 1990. – 320 с.

144. Якубина Л.В. Анализ пространственных отношений текста (художественного произведения) // Русская словесность, 2002. – № 1. – С. 41–48.
145. Ярская В.Н. Художественное время // Время в эволюции культуры: философские очерки. – Саратов: изд. СГУ, 1998. – С. 119–146.

*На татарском языке:*

146. Азизова-Хөснетдинова Г.А. Гали Рәхим – әдәбият тарихчысы. – Казан, 2005. – 160 б.
147. Әдәбият белеме: Терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.
148. Әминова В.Р. Әдәби эсәрдә хронотопны билгеләү // Әдәби эсәргә анализ ясау: Урта гомуми белем бирү мәктәбе укучылары, укытучылар, педагогика колледжлары һәм югары уку йортлары студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2005. – Б. 50–71.
149. Әхмәдуллин А. Дөрәсләккә ирешү юлында. Мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1993. – 255 б.
150. Галиева Э.Р. 1920–1930 елларда татар әдәбият белемендә культура-тарих мәктәбе. – Казан: Фән, 2002. – 360 б.
151. Гайнетдин М. Гасырлар мирасы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 319 б.
152. Гайнетдин М. Хакыйкәт юлыннан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – 317 б.
153. Гали Рәхим: тарихи-документаль, әдәби һәм биографик жыен-тык / Төз. Р. Мәрданов, И. Һадиев. – Казан: Жыен, 2008. – 479 б.
154. Галимуллин Ф.Г. Табигыйлеккә хилафлык. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 303 б.
155. Галимуллин Ф.Г. Эстетик фикер һәм социологизм мөнәсәбәте // Әле без туганчы... – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 11–106.
156. Галимуллин Ф.Г. Эстетика һәм социологизм: 20–30 нчы еллар татар әдәбиятында эстетика кануннарының һәм социологизм таләпләренәң үзара мөнәсәбәте. – Казан: Мәгариф, 1998. – 223 б.
157. Галиуллин Т.Н. Социалистик реализм юлыннан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1977. – 263 б.
158. Галиуллин Т.Н. Дәвамлылык: Әдәби тәнкыйть мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – 168 б.
159. Ганиева Ф.А. Мәхмүт Галәү // Татар әдәбияты тарихы. Алты томда: Т. IV. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – Б. 200–212.

160. Ганиева Ф.А. Язмыш жырчысы // Галәү М. Сайланма эсәрләр. – Казан: Хәтер, 2002. – Б. 5–11.
161. Жәләлиева М.Ш. Әдәбиятта тойгы катламнары. – Казан: Мәгариф, 2005. – 111 б.
162. Закиржанов Ә.М. Яңарыш юлыннан (Хәзерге татар әдәбият белеме мәсьәләләре). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 303 б.
163. Заһидуллина Д.Ф. Мәктәптә татар әдәбиятын укыту методикасы – Казан: Мәгариф, 2004. – 367 б.
164. Заһидуллина Д.Ф. Әдәби вакыт һәм әдәби урын // Татар әдәбияты: Теория. Тарих. – Казан: Мәгариф, 2006. – Б. 32–34.
165. Заһидуллина Д.Ф. Яңа дулкында (1980–2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык). – Казан: Мәгариф, 2006. – 255 б.
166. Ибраһимов М.И. А.Гыйләжевның «Өч аршин жир» повестенда мифологик катлам // Заһидуллина Д.Ф. Әдәби эсәр: Өйрәнәбез һәм анализ ясыйбыз: Урта гомуми белем бирү мәктәбе укучылары, укытучылар, педагогика колледжлары һәм югары уку йортлары студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2007. – Б. 53–59.
167. Ибраһимов М.И. Ф. Бәйрәмөвәның «Канатсыз ақчарлақлар» повестенда аңсызлык архетиплары // Заһидуллина Д.Ф. Әдәби эсәр: Өйрәнәбез һәм анализ ясыйбыз: Урта гомуми белем бирү мәктәбе укучылары, укытучылар, педагогика колледжлары һәм югары уку йортлары студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2007. – Б. 20–24.
168. Кадыров О.Х. Романтизмнан реализмга: Г. Ибраһимовның революциягә кадәр эстетик карашлары // Казан утлары. – 1967. – № 3. – Б. 15–17.
169. Миңнегулов Х.Ю. Гаяз Исхакыйның мөһажирлектәге ижаты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 367 б.
170. Миңнегулов Х.Ю. Исхакый мөһажирлектә. – Казан: Таң–Заря, 1999. – 83 б.
171. Мөхәммәтвалиева Г. Г. Исхакыйның «Өйгә таба» повесте // Казан утлары. – 1999. – № 8. – Б. 166–170.
172. Нигъмәти Г. «Безнең көннәр» һәм аның стилиндә бишенче еллар сыйнфый көрәшнең чагылышы // Г. Нигъмәти. Сайланма эсәрләр. – Казан: Татар. кит. нәшр, 1958. – Б. 92–118.
173. Социалистик реализм // Татар әдәбияты: Теория. Тарих / Ф.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов, Т.Ш. Гыйләжев,

- Н.М. Йосыпова. – Тутыл. 2 нче басма. – Казан: Мэгариф, 2006. – Б. 209–211.
174. Татар әдәбияты (1917–1990). Програма / Төз.: Ф. Галимуллин, Р. Сверигин. – Казан: КДПУ, 2004. – 55 б.
175. Татар әдәбияты тарихы. Алты томда: Т. IV. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – 568 б.
176. Татар әдәбияты тарихы (20–30 еллар) / Төз. доц. А. Яхин. – Казан: КДУ нәшр., 2001. – 20 б.
177. Татар совет әдәбияты тарихы (1917–1960 еллар). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1960. – 820 б.
178. Халит Г. Тормышчан батырлык һәм сәнгатьчә матурлык сере (Г. Ибраһимовның ижат методына һәм әдәби осталыгына карата) // Совет әдәбияты. – 1963. – № 8. – Б. 143–155.
179. Халит Г. Язучының әдәби-эстетик фикер хәзинәсеннән // Казан утлары. – 1980. – № 1. – Б. 156–159.
180. Хатипов Ф.М. Әдәбият теориясе. – Казан: Мэгариф, 2000. – 351 б.
181. Хатипов Ф. Мөлкәтебезне барлаганда: Ижат портретлары, тәнкыйди-теоретик мәкаләләр. – Казан: Тат. кит. нәшр., 2003. – 272 б.
182. Хатипов Ф. Өр-яңа эчтәлек // Казан утлары. – 2009. – № 1. – Б.164–167.
183. Хәсәнов М. Галимжан Ибраһимов // Татар әдәбияты тарихы. Алты томда: Т. IV. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – Б. 181–200.

#### *Источники*

184. Амир М. Агидель // Агидель: Повести. – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – С. 5–111.
185. Баширов Г. Честь. Роман. Пер. с тат. Р.З.Фаизовой. – М.: Современник, 1976. – 333 с.
186. Галяу М. Муть. Мухаджиры. Романы / пер. с тат. Г. Шариповой, автора. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – 448 с.
187. Ибрагимов Г. Глубокие корни // Дочь степи. Глубокие корни. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1966. – С. 151–365.
188. Ибрагимов Г. Красные цветы // Красные цветы: Роман, повесть, рассказы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – С.172–237.
189. Ибрагимов Г. Наши дни: Роман / Пер. с татарского Р. Фаизовой. – М.: Современник, 1983. – 398 с.

190. Исхакий Г. Зиндан // Сайланма проза һәм сәхнә әсәрләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – С. 21–77.
191. Исхакий Г. Көз // Сайланма әсәрләр / Г. Исхакий. – Казан: «Хәтер» (ТаРИХ), 2002. – Б.243–308.
192. Исхакий Г. Өйгә таба // Мирас. – 1992. – № 2. – Б. 45–66; № 3. – Б. 35–56.
193. Камал Ш. Когда рождается прекрасное // Избранные произведения в двух томах. Том 2. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – С. 3–329.
194. Камал Ш. На заре // Избранные произведения в двух томах. Том I. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – С. 193–326.
195. Кутуй А. Неотосланные письма // Неотосланные письма: Повесть, рассказы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1968. – С. 3–79.
196. Наджми К. Весенние ветры: Роман / Пер. с татар. А. Садовского. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 431 с.
197. Рәхим Г. Идел // Сайланма әсәрләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 182–280.
198. Усманов Ш. Путь легиона // Путь легиона: Повести и рассказы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1975. – С. 3–178.

## Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Историческое время и пространство в татарской прозе 20–30-х годов XX века.....</b>	<b>8</b>
1.1. Изображение исторического времени в татарских эпических произведениях 1920–1930-х гг. ....	9
1.2. Специфика хронотопа дороги в произведениях татарской прозы 1920–1930-х гг. ....	22
1.3. Хронотоп зари (рассвета) в произведениях прозы 20–30-х годов XX века.....	44
<b>Глава II. Типы пространства в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века.....</b>	<b>54</b>
2.1. Образы открытого пространства в татарской прозаической литературе 1920–1930-х гг. ....	55
2.2. Особенности изображения замкнутого пространства в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века...	77
<b>Глава III. Формы субъективного (перцептуального) времени и пространства в произведениях татарской прозы 1920–1930-х гг.....</b>	<b>105</b>
3.1. Особенности использования в произведениях татарской прозы 20–30-х годов перцептуального хронотопа воспоминаний, размышлений, мечтаний, видений.....	108
3.2. Перцептуальный хронотоп сновидений и бреда в татарской прозе 20–30-х годов XX века.....	120
<b>Заключение.....</b>	<b>132</b>
<b>Литература.....</b>	<b>137</b>

Научное издание  
**Мухарлямова Гульназ Нурфатовна**

**ХРОНОТОП В ТАТАРСКОЙ ПРОЗЕ 20–30-х ГОДОВ XX ВЕКА**

Редактор *А.К. Булатова*  
Компьютерная верстка *Д.Р. Галиуллиной*  
Дизайн обложки *А.В. Булатова*

Печать офсетная. Гарнитура «Times».  
Формат 60×84 1/16. Усл.- печ.л. 8,71.  
Тираж 200. Заказ

Оригинал-макет подготовлен  
в Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ  
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12