

A decorative graphic element consisting of numerous thin, parallel, light green lines that curve and flow across the page, creating a sense of movement and depth. The lines are more densely packed in some areas and more sparse in others, giving it a ribbon-like appearance.

Л. Р. Нагыршина

# ПОЭМА

В татарской  
литературе  
XX Века

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

**Л. Р. Надыршина**

**ПОЭМА  
В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
XX ВЕКА**

Казань  
2022

**УДК 821.512.145**  
**ББК 83.3(2Рос.Тат)**  
**Н 17**

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

**Научный редактор**

доктор филологических наук, доцент **Н.М. Юсупова**

**Рецензенты:**

доктор филологических наук, профессор **Д.Ф. Загидуллина**  
доктор филологических наук, доцент **А.М. Закирзянов**

**Надыршина Л.Р.**

**Н 17 Поэма в татарской литературе XX века: монография.** –  
Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2022. – 352 с.  
ISBN 978-5-93091-412-2

Монография посвящена изучению специфики функционирования и эволюции жанра поэмы в татарской литературе XX века. Автор выявляет универсальные и имманентные закономерности развития жанра, описывает жанрово-видовые и межжанровые модификации поэмы в творчестве конкретных поэтов, определяет их поэтическое новаторство.

Книга адресована ученым, преподавателям, студентам и всем, кто интересуется татарской поэзией.

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

**ISBN 978-5-93091-412-2**

© Надыршина Л.Р., 2022  
© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2022

## ВВЕДЕНИЕ

В современном отечественном литературоведении становится востребованной проблема всестороннего изучения конкретных жанров, а жанровый подход остается одним из ведущих в исследовании историко-литературного процесса. Жанр, являясь своеобразным аккумулятором художественного опыта, позволяет в историческом времени и пространстве констатировать ключевые закономерности развития конкретной литературы, выстраивать, формулировать и оценивать историю словесного искусства на разных этапах.

Само понятие «жанр» характеризуется идеей преемственности, воспроизводимостью форм и их видоизменением, в нем заложена идея литературной традиции, ибо жанр является связующим звеном между достижениями прошлых эпох и новыми открытиями. Именно поэтому сущность жанра наиболее полно познается в более широком охвате исследуемого материала, расширении временных границ с целью восстановления общей картины движения жанра во времени.

Изучение генезиса, становления и последовательного развития конкретных литературных жанров на разных этапах национального словесного искусства не только позволяет раскрыть глубинные тенденции развития литературного процесса, но и способствует выявлению непрерывных традиций, образующих его имманентные закономерности.

Несмотря на универсальность, жанр поэмы<sup>1</sup> в каждой культуре обнаруживает уникальные генетические истоки, выстраивает свой путь развития, приобретает национальный колорит.

---

<sup>1</sup> В данной работе под термином «поэма» мы, в первую очередь, рассматриваем поэмы европейского типа, а также, вслед за такими исследователями, как Х.Ю. Миннегулов, Н.Ш. Хисамов, А.А. Валитова и др., обозначаем этим термином крупные сюжетные лиро-эпические произведения Средневековья и Нового времени.

Являясь наиболее древним и исторически развивающимся жанром татарской литературы, он прошел долгий путь развития и накопил немалый художественно-эстетический опыт. Поэма, «помнящая» свое начало и в то же время обладающая способностью изменяться, обновляться; статичная и динамичная одновременно, остается одним из преобладающих жанров и в национальной поэзии XX века, отражая все существенные социально-исторические, культурно-эстетические события эпохи, ключевые тенденции развития поэтического искусства, демонстрируя способность к жанровым «смещениям», трансформациям. Таким образом, движение поэмы во времени скрепляет этапы развития татарской поэзии в целом.

Выявление через изучение поэм взаимосвязи между разными этапами в истории словесного искусства и литературными традициями позволяет более объективно и разносторонне раскрыть поэтические закономерности, жанрообразующие факторы, художественные и формальные искания, смену эстетических парадигм, а также способствует систематизации традиций и новаторств татарской поэзии. Кроме того, изучение поэмы как жанра дает возможность проследить особенности становления и развития лиро-эпической жанровой системы в татарской литературе.

В татарском литературоведении недостаточно работ, посвященных генезису, специфике функционирования и развития жанра поэмы, ее универсальных и имманентных закономерностей. Преобладают научные изыскания, акцентирующие внимание на идейно-тематическом содержании, сюжетно-композиционных либо поэтических особенностях отдельных художественных произведений. В большинстве работ поэма изучается в контексте творчества того или иного поэта. По нашему мнению, для системного изучения жанра поэмы в татарской литературе XX века важен как синхронический аспект исследования, дающий возможность выявить специфические особенности развития жанра в определенный историко-литературный период, так и диахронический, позволяющий проследить жанрово-видовые и межжанровые модификации поэмы в творчестве конкретных поэтов, определить их поэтическое новаторство.

Таким образом, актуальность нашего исследования обуславливается, во-первых, отсутствием комплексного аналитического исследования обозначенной нами проблемы; во-вторых, необходимостью осмысления генетических истоков жанра поэмы, выявления его устойчивых характеристик, национально-специфических особенностей; в-третьих, необходимостью корректного научного анализа его жанрово-видовых и межжанровых модификаций и их трансформаций, объективного и всестороннего исследования всей совокупности художественных достижений в лиро-эпической сфере татарских поэтов XX века; в-четвертых, потребностью четкого методологического описания эволюции поэмы как самостоятельного жанра в татарском литературоведении.

В отечественной науке о литературе имеется достаточно обширный опыт изучения жанровой эволюции как органической составляющей общего эволюционного процесса [см.: Веселовский, 1989; Жирмунский, 1978; Поспелов, 1972; Бахтин, 1972; Стенник, 1974; Бройтман, 2008 и др.]. Выделяется целый ряд работ, посвященных изучению развития жанра поэмы в определенный историко-литературный период, в которых, отталкиваясь от определения термина «поэма», предложенного В.Г. Белинским, исследователи выясняют вопросы, связанные с содержанием термина, его родовой соотнесенности, предлагают различные подходы к классификации жанра, обнаруживают жанрово-видовые модификации и т. д. [Соколов, 1955; Неупокоева, 1971; Васильковский, 1979; Червяченко, 1982; Числов, 1986; Коваленко, 1989; Петрова, 1991; Титова, 1997; Выровцева, 1999; Редькин, 2000; Бройтман, 2001(а); Спесивцева, 2006 и др.]. Интерес к поэме возрастает и в научных изысканиях исследователей литератур народов России: абазинской [Алакаева, 1997; Баталова, 2003], карачаевской и балкарской [Узденова, 1999], мордовской [Кочеткова, 2004], чувашской [Родионов, 2006], удмуртской [Богданова, 2006], адыгейской [Панеш, 2009] и др.

Несмотря на то, что научно-теоретическое осмысление понятия «поэма» в татарском литературоведении ведет начало с 1910-х гг., трудов в этом направлении написано немного.

В самых первых научных изысканиях по теории литературы жанр поэмы относится к эпосу, при этом термины «поэма» и «дастан» оказываются тождественны [Сэгъди, 1912; Вэлиди, 1912; Баттал, 1913; Хэлфин, 1913; Ибраһимов, 1916], что обуславливается спецификой развития лиро-эпической жанровой системы в татарской литературе (первые образцы поэмы европейского типа в ней появились лишь к середине 1910-х гг.). Термин «поэма» в жанровой номинации татар закрепляется в 1916 году – ряд опубликованных в журнале «Аң» в этом году произведений обозначаются поэмами. В дальнейшем, в советский период развития татарской литературы и науки о ней, поэма начинает изучаться как самостоятельный жанр. В трудах татарских теоретиков выделяются особенности, составляющие жанровое ядро поэмы [Сэгъди, 1939; Юзиев, 1960; Нуруллин, 1977 и др.]. В дальнейшем теоретические аспекты поэмы как самостоятельного жанра рассматриваются в научных изысканиях Ф.М. Хатипова, а также в коллективных работах по теории литературы [Әдәбият белеме сүзлеге, 1990; Хатипов, 2002; Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге, 2007].

В аспекте осмысления темы нашего исследования имеют важность и труды, посвященные истории татарской поэзии XX века; работы теоретического и критического характера, в которых разрабатывается проблема функционирования жанра поэмы в творчестве отдельных поэтов (следует отметить, что подобный вектор изучения развития жанра поэмы является доминирующим в татарском литературоведении); а также труды, в которых делается попытка системного анализа состояния жанра поэмы в определенный период развития национальной литературы.

К исследованиям первого направления относятся труды обобщающего характера. Начиная с 30-х гг. XX века велось планомерное изучение путей движения татарской поэзии в целом, системы ее жанров, творчества отдельных поэтов. В работах Г. Рахима и Г. Губайдуллина [Рәхим, 1924, 1925], Г. Сагди [Сэгъди, 1926, 1930], Г. Нигмати [Нигъмәти, 1925], посвященных истории татарской литературы, затрагиваются вопросы художественных методов татарской поэзии, идейно-тематические

и поэтические особенности отдельных произведений, в том числе и поэм, созданных в первой четверти XX века.

С середины 1960-х годов татарская поэзия становится объектом фундаментальных исследований: в многочисленных трудах татарских литературоведов выделяются ключевые тенденции эволюционного процесса национальной литературы, в том числе и поэзии, внимание исследователей акцентируется на изучении поэтического искусства в контексте художественной эпохи, на влияниях внелитературных факторов на творчество поэтов и поэзии в целом. Например, в научных и научно-публицистических трудах Г.М. Халита, Х.Г. Усманова, М.Х. Гайнуллина, И.З. Нуруллина, Ю.Г. Нигматуллиной объектом исследования становится татарская литература начала XX века. Национальное поэтическое искусство этого периода анализируется, в основном, в рамках реализма или романтизма, поэтому модернистские опыты, в том числе и в области лиро-эпических жанров, остаются на периферии [см.: Халит, 1966, 1975, 1979; Госман, 1978; Нуруллин, 1982; Гайнуллин, 1978, 1983; Нигматуллина, 1970 и др.]. В научных изысканиях Г.Х. Халита, Х.Г. Усманова, Н.Г. Юзиева, Т.Н. Галиуллина и др. исследуется советский период развития национальной поэзии [Халит, 1967, 1971, 1979, 1980; Госман, 1964; Юзиев, 1966, 1972, 1973, 1981; Галиуллин, 1975, 1979, 1982, 1988]. Среди этих работ в рамках нашего исследования особого внимания заслуживает монография Т.Н. Галиуллина «Дыхание времени» (1979), отдельная глава в которой посвящена лиро-эпике 1930-х гг., где ученый, рассматривая поэмы А. Файзи, Х. Туфана, М. Джалиля, Ф. Карима и др., стремится совместить историко-литературный подход с системно-типологическим осмыслением вершинных образцов национальной поэзии этого периода.

В шеститомной «Истории татарской литературы» (1984–2001) подробно изучена эволюция татарской литературы, начиная со времен Средневековья. В том числе проанализированы некоторые поэмы как часть литературного процесса и творчества отдельных поэтов.

Смена методических и методологических ориентиров в литературоведении, обусловленная общественно-политическими

и социально-культурными изменениями, происходившими на рубеже XX–XXI веков, ставит вопрос о необходимости «отработки новых принципов исследования литературного процесса» [Загидуллина, 2010: 10]. Главной задачей литературоведческой науки стало освобождение от многолетних идеологических стереотипов и воссоздание объективной научной истории литературы. В результате увидели свет коллективные труды, такие как «Средневековая татарская литература (VIII–XVIII вв.)» (1999), «История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.)» (2003), «История татарской литературы XX века» в двух частях (сост. Д.Ф. Загидуллина и Н.М. Юсупова), а также восьмитомный академический труд «История татарской литературы» (2014–2021), в 4–7 томах которого татарская поэзия XX века анализируется в историко-культурном контексте с учетом произошедших изменений на всех уровнях литературного процесса.

Необходимость «пересмотра и переоценки многих теоретических вопросов истории татарской литературы» [Закирзянов, 2019: 138] на рубеже веков обуславливает интерес к оставшимся ранее вне поля зрения исследователей процессам развития татарской поэзии, «белым пятнам» в освещении истории литературы и творчества отдельных ее представителей. В научных изысканиях Р.К. Ганиевой, Ю.Г. Нигматуллиной, Д.Ф. Загидуллиной и др. литературный процесс начала XX века оценивается с позиции сегодняшнего дня, в контексте изучения конкретных проблем литературного процесса эпохи рассматриваются и некоторые поэмы этого периода. Так, например, Р.К. Ганиева в своем труде «Татарская литература: традиции, взаимосвязи» посвящает отдельную главу изучению романтических мотивов в поэзии Ш. Бабича и анализирует поэму «Газазил» [Ганиева, 2002: 132–135]. Д.Ф. Загидуллина в контексте анализа новых моделей мира, формируемых в татарской литературе начала XX века, исследует некоторые поэмы М. Гафури, Н. Думави, Н. Исанбета, С. Сунчелея и др. [Загидуллина, 2006].

Ф.Г. Галимуллин, исследуя взаимоотношение эстетики и социологизма в татарской литературе 1920–1930-х годов, в ка-

честве художественного материала обращается и к поэмам Х. Такташа, Х. Туфана и др. [Галимуллин, 1998, 2001, 2004].

Национальное поэтическое искусство XX века и ее жанровое многообразие, в том числе поэмы, являют сферу научного интереса Т.Н. Галиуллина – автора концептуальных трудов по татарской поэзии. Разработав принципы оценки поэтического искусства XX века как органической части историко-литературной эволюции, ученый представляет творчество многих татарских поэтов в контексте национальных культурно-эстетических традиций, особое внимание уделяет вопросу эволюции жанра поэмы [Галиуллин, 1982, 1995(а), 2002, 2003, 2008, 2011, 2021 др.].

Концептуальными являются и монографии Н.М. Юсуповой, посвященные изучению как отдельных историко-литературных периодов татарской поэзии XX века [Йосыпова, 2021], так и системы символов в татарском поэтическом искусстве, в рамках которых автор прослеживает особенности функционирования отдельных символов в некоторых татарских поэмах [Йосыпова, 2011; Юсупова, 2018].

В аспекте нашего исследования интересными являются и научные изыскания Д.Ф. Загидуллиной, посвященные исследованию эстетической природы классических и неклассических (постнеклассических) парадигм в татарской литературе XX – начала XXI века. В ходе выявления национальной специфики формирования новых парадигм, в частности, авангарда в татарской поэзии и прозе 60–80-х гг. прошлого столетия, проблемному анализу подвергаются и некоторые поэмы этого времени [Загидуллина, 2015; Загидуллина, 2020].

Особую значимость в изучении исторического развития татарской поэзии, в том числе и жанра поэмы, имеют труды Х. Миннегулова, выявляющие генетические корни татарской поэмы и вводящие в научный оборот множество лиро-эпических текстов доклассической национальной литературы [Миннегулов, 1993, 2014, 2016; Миннегулов, 1999, 2003, 2010 и др.]. Ценными являются и труды М.Х. Бакирова [Бакиров, 2001, 2014], посвященные выяснению генезиса, первоисточников поэтических жанров в татарской литературе. Зарождение, становление и

функционирование системы тюрко-татарских стихотворных жанров и жанровых форм в VIII–XIV вв. исследованы в историческом плане в монографии А.М. Шарипова [Шарипов, 2001]. Значимыми в рамках нашего исследования стали и труды, посвященные изучению творчества отдельных поэтов средневековой татарской литературы [Абилов, 1960; 1968; 2007; Госманов, 1988, Хисамов, 1984; 2006; Ганиева, 1988, 1992, 2002; Исламов, 1998 и др.].

В исследованиях второго типа основное внимание уделяется идейно-тематическим, структурно-композиционным и поэтическим особенностям поэм в творчестве отдельных поэтов XX века [Хабутдинова, 1998; Даутов, 2002; Хэсэнова, 2005; Хузина, 2005; Сабиров, 2006; Сафин, 2007; Ласкова, 2008, 2010; Низамутдинова, 2013; Мозаффаров, 2014; Сарчин, 2015, 2016 и др.].

Научных трудов, посвященных системному исследованию собственно жанра поэмы в тот или иной период развития татарской литературы, единицы. Например, в монографии Г.Х. Гильманова рассматриваются вопросы поэтики и идейного содержания татарских поэм начала XX века (следует отметить, что автор относит их к жанру баллады, что представляется спорным утверждением) [Гильманов, 1989]. В предисловии к сборнику татарской лиро-эпики начала XX века Ф.З. Яхин дает краткий обзор лиро-эпическим произведениям этого периода [Яхин, 2002: 5–16]. Также татарская поэма начала XX века как художественная система была исследована автором данной работы [Надыршина, 2009, 2018]. Пути развития советской поэмы 1917–1931 гг. обозначены в статье Ф.Х. Макаева [Макаев, 1977]. Динамика развития татарской поэмы в 30-е гг. XX века исследована в научном труде Т.Н. Галиуллина [Галиуллин, 1979]. В монографии Ф.И. Габидуллиной, в ходе анализа отдельных поэм некоторых поэтов, предпринимается попытка выделить основные тенденции развития жанра поэмы в татарской поэзии второй половины XX века [Габидуллина, 2021]. Также существует ряд научных статей, структурированных в виде анализа отдельных поэм тех или иных авторов [Хэсэнова, 2006; Харрасова, 2012; 2018; Галимуллина, 2011; 2020 и др.].

Следует отметить, что в научных трудах жанрово-стилевые тенденции в развитии поэмы зачастую освещаются фрагментарно – в общем ключе анализа поэтических произведений. Поэмы либо вписываются в контекст развития татарской литературы в целом, либо исследуются в творчестве отдельных поэтов. Таким образом, несмотря на большой объем исследовательского материала, работ узкой направленности по определению жанрового своеобразия татарской поэмы единицы, по выявлению основных тенденций ее художественного развития с точки зрения жанровой соотнесенности – практически нет. Вопросы формирования, развития и трансформации жанра поэмы в татарской литературе XX века остаются открытыми и требуют системного и комплексного исследования.

Целью нашего исследования является изучение поэмы как самостоятельного жанра в татарской поэзии XX века, определение жанрово-поэтических и структурных особенностей, жанровых трансформаций, выявление закономерностей развития поэмы в татарской литературе XX века как целостного художественно-эстетического явления с учетом национального мировидения и творческой индивидуальности поэтов.

В соответствии с целью исследования были определены следующие задачи:

- обобщить теоретический материал и разработать методику системного исследования развития жанра поэмы в татарской литературе XX века;

- реконструировать целостную систему становления поэмы в татарской литературе, охватив обращенный на исламскую философию доклассический период художественного развития и проследив эволюцию жанра до начала XX века;

- анализировать поэтические, в том числе малоисследованные, произведения с целью раскрытия основных механизмов жанрообразования и национального своеобразия поэмы в татарской поэзии;

- проследить процесс деканонизации средневековой тюрко-татарской поэмы в татарской поэзии начала XX века, воздействия смены господствующего художественного метода на

развитие жанра, изучить проблему синтетизма в татарской поэме начала XX века;

– выявить особенности поэтапного развития жанра поэмы в татарской литературе 1920–1950-х гг.; описать основные жанровые стратегии каждого хронологического отрезка данного историко-литературного периода;

– проследить жанрово-видовые и межжанровые модификации татарской поэмы, обусловленные особенностями развития национального поэтического процесса во второй половине прошлого столетия; обозначить основные тенденции развития жанра поэмы с учетом проблем жанровых границ и трансформаций.

Объектом исследования является татарская поэма XX века.

Предмет исследования – динамика развития и поэтика жанра поэмы в татарской литературе XX века.

Материалом исследования являются наиболее репрезентативные с точки зрения избранного аспекта нашего исследования поэтические тексты татарских поэтов XX века. Полнота и объективность исследования обуславливается привлечением большого количества имен (более пятидесяти авторов) и произведений (более ста пятидесяти поэм). В работе анализируются произведения Г. Тукая, М. Гафури, Ш. Бабича, Ф. Бурнаша, Х. Такташа, Х. Туфана, М. Джалиля, Ф. Карима, С. Хакима, Ш. Маннура, Н. Арсланова, И. Юзеева, Р. Файзуллина, Х. Аюпова, Р. Хариса, М. Аглямова, Зульфата, Роб. Ахметзянова и др. татарских поэтов, внесших вклад в развитие жанра. В ходе выявления истоков, «первофеноменов» жанра поэмы в татарской поэзии объектом исследования также стали произведения поэтов Средневековья и Нового времени. Тексты отобраны по признакам предельной характерности для них ключевых тенденций жанровой эволюции поэмы и их художественной значимости в аспекте данного исследования. Помимо этого, отбор текстов был реализован с целью анализа поэтических текстов, до сих пор не подлежавших научному осмыслению в контексте нашей темы. По этой причине мы постарались максимально охватить татарские поэмы первой половины XX века (более ста тридцати единиц) с целью включения в научный оборот ранее неизученных произведений и переос-

мысления в контексте достижений современной литературоведческой науки. Поэмы второй половины XX века отобраны были нами выборочно, в силу того, что некоторые лиро-эпические произведения этого периода достаточно хорошо изучены в контексте творчества отдельных поэтов, а также по причине того, что этот период в развитии татарской литературы является одним из наиболее многогранных, достойных уровня литературно-культурного взлета начала XX века, этапов, и поэтому охватить весь его поэтический материал в рамках конкретной главы данного исследования не представляется возможным.

Научная новизна работы заключается в том, что она является первым исследованием, где формулируется и развивается целостная концепция жанра татарской поэмы XX века, впервые выявляется национальная специфика татарской поэмы как жанра. Синхронно-диахронный подход, практикуемый нами в рамках данного исследования, позволяет определить универсальные и национальные характеристики, а также генезис поэмы, особенности ее поэтики, основные этапы и тенденции развития татарской поэмы. В монографии татарская поэма XX века рассматривается с учетом феномена памяти жанра, выявляются грани взаимодействия традиций и новаторства, определяются социокультурные и литературно-эстетические ориентиры, которые обусловили формальные и содержательные видоизменения татарской поэмы в XX веке.

В ходе исследования мы опирались на труды по теории и истории жанра А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, Л.И. Тимофеева, Г.Н. Поспелова, В.В. Кожина, Г.Д. Гачева, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, Н.Л. Лейдермана, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, В.Р. Аминовой и др. Ценными в формировании общей концепции исследования стали теоретико-литературные и историко-литературные труды, посвященные изучению поэмы, таких ученых, как В.Г. Белинский, Л.К. Долгополов, С.Н. Бройтман, А.Т. Васильковский, Г.А. Червяченко, В.А. Редькин, Н.Г. Юзиев, Т.Н. Галиуллин, В.Г. Родионов, Ф.Т. Узденова, Л.В. Спесивцева, и др. При освещении динамики жанра поэмы в татарской поэзии использованы

исследования по истории литературного процесса М.Х. Бакирова, Х.Ю. Миннегулова, А.М. Шарипова, Т.Н. Галиуллина, Ф.Г. Галимуллина, Д.Ф. Загидуллиной, Н.М. Юсуповой и др.

В татарском литературоведении сложились два подхода к анализу поэм. Эпическая поэма анализируется по принципам научного осмысления сюжетных произведений. При анализе лирических поэм используется схема анализа лирических текстов. Мы, в свою очередь, опираясь на эти общепринятые в татарской литературоведческой науке подходы, рассматривали художественные тексты в рамках культурно-исторического движения, прослеживая смену концепции героя, идейно-проблемного содержания в татарских поэмах на разных этапах развития литературы. Мы опирались также на методику системно-субъектного анализа художественного произведения, разработанной Б.О. Корман, и методику выявления национальной специфики художественного текста, предложенной Ю.Г. Нигматуллиной.

Данное исследование уточняет и углубляет представление о татарской поэме как самостоятельном жанре и литературно-эстетическом явлении в татарской поэзии XX века. Представленный в нем анализ универсальных и национальных особенностей поэмы позволяет найти новые грани осмысления термина, скорректировать имеющиеся представления о нем в татарском литературоведении. Также материалы исследования призваны конкретизировать знания о смене социокультурных ориентиров и художественных парадигм в национальной поэзии XX века.

Научно-практическая значимость работы заключается в том, что в ней выработан исследовательский инструментарий для анализа жанровой специфики татарской поэмы, который может быть применен в дальнейшем в аналогичных исследованиях. Полученные в исследовании результаты имеют существенное значение для понимания литературного процесса XX века, важнейшей составляющей которой является динамика жанра поэмы.

## ГЛАВА 1

# ЖАНР ПОЭМЫ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ

### 1.1. Поэма как литературоведческий термин

Литературный процесс не может изучаться без учета развития жанров; необходимость разработки четких принципов классификации литературных родов и жанров и их разновидностей не вызывала сомнений ни в один период развития литературы и науки о ней. Но, несмотря на актуальность этих проблем и многочисленность научных изысканий в этой области, каждый новый подход в осмыслении природы жанра и предложенные принципы классификации не могли охватить «всей сложности такого подвижного и многогранного феномена, каким является литература» [Стенник, 1974: 169]. Многообразие мнений в определении понятия «жанр» приводит к сосуществованию различных подходов к изучению данной категории, которые, по мнению таких исследователей, как С.И. Ермоленко и Е.И. Зейферт, можно объединить в четыре группы: формальный, типологический, формально-содержательный и генетический формально-содержательный подходы [Ермоленко, 1996: 125–156; Зейферт, 2007: 19–20].

Последователи формального подхода рассматривают жанр как «сумму приемов», как некую формальную структуру [Томашевский, 1996: 206–259, Шкловский, 1983: 216–224]. В рамках этой концепции в осмыслении жанра исследователи опираются на такие формальные приемы, как объем текста, принципы его построения, ритм и др.

В трудах отдельного ряда исследователей жанры изучаются в рамках типологического подхода [Поспелов, 1972, 1978; Чернец, 1982; Эсалнек, 1985 и др.]. Жанр понимается как

«типологический аспект содержания художественных произведений» [Поспелов, 1972: 90], «типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведений» [Поспелов, 1978: 15].

Сторонники формально-содержательного подхода в равной мере учитывают оба составляющих произведения: жанр представляется как синтез, единство содержания и формы [Жирмунский, 2016: 112–136; Тимофеев, 1976: 339–390, Абрамович, 1979: 212–264].

Генетический формально-содержательный подход, помимо изучения формально-содержательных признаков жанра, подразумевает также и выяснение его генезиса. С подобной точки зрения исследуют природу жанра такие ученые, как М. Бахтин, Г. Гачев, В. Кожин, В. Турбин, в чьих трудах жанр воспринимается как художественная форма, являющаяся «отвердевшим, превратившимся в определенную литературную конструкцию содержанием» [Гачев, 1964: 19].

Среди основных функций жанра исследователи выделяют способность «осмыслить определенный пласт бытия и художественно организовать его в типическое целое – модель мира; сохранение традиции, литературной преемственности; создание целостного представления о произведении; вовлечение читателя в “узнавание” модели текста» [Зейферт, 2007: 22].

Поэма, как один из самых древних и исторически развивающихся литературных жанров, часто становилась объектом интереса исследователей литературы. Как единогласно отмечают большинство исследователей русской литературы, формирование представлений о границах понятия «поэма» в отечественном литературоведении ведет начало с трудов В.Г. Белинского, который, изучая поэму в составе эпоса, выделил основные признаки, характерные для эпической поэзии: «Здесь не видно поэта: мир, пластически определенный, развивается сам собою, а поэт является только как бы простым повествователем того, что свершилось само собой» [Белинский, 1978: 296]. В исследованиях критика также намечены традиционные и новые, обусловленные современным историко-литературным контекстом, признаки,

свойственные поэме. Так, взяв примером романтические поэмы Байрона и Пушкина, В.Г. Белинский отмечает целесообразность объединения их под определением «лирическая поэма», но подчеркивает, что наличие лирического начала не отменяет их принадлежность к эпическому роду, так как каждая из этих поэм основана на событии и является эпической по форме. По мнению критика, «это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом, и драматизмом, и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека, хотя и само по себе может иметь свой интерес» [Белинский, 1978: 327–328].

В дальнейшем в отечественном литературоведении интерес к поэме возрастает, научное осмысление проблемы ведется как в рамках исследований в области теории литературных родов, так и в контексте изучения эволюции жанра в определенные этапы развития литературы либо в творчестве конкретных поэтов.

Несмотря на то, что в сфере осмысления жанра поэмы проделана достаточно большая работа, не все вопросы, касающиеся родовой природы, ключевых признаков, типологии и жанровых вариантов поэмы, еще решены. Исследователи объясняют этот факт со сложившимся дуализмом в теории жанра, где с одинаковой частотностью используются исторический и теоретический подходы [см.: Гудкова, 2011: 99]. Теоретический подход подразумевает изучение стабильных и изменчивых, архаических и новых свойств жанра, не отрицая при этом наличие некоего внутреннего ядра, которое, по мере изменения в области жанровых форм и основных компонентов, дополняется новыми признаками [см.: Поляков, 1980: 5–19]. Идея взаимосвязи истории жанра и истории культуры развивается в трудах А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Д.С. Лихачева, В.Я. Проппа и др.

По мнению большинства ученых, жанровая форма не статична, она не может оставаться неизменной на протяжении всей эволюции искусства слова, она «не равна себе» [Тамарченко, 2003: 4], литературные жанры образуются в конкретных этапах развития литературы, после чего «постоянно меняются и сменяются» [Лихачев, 1971: 42]. Меняется жанр и на фоне изменений

в области темы, ритма, языка, композиции, которые «раскрывают внутренние и глубоко скрытые взаимоотношения между жанрами» [Поляков, 1978: 132]. Жанр расширяется за счет новых произведений, примыкающих к существующим произведениям данного ряда, но все же жанр видоизменяется не хаотично, он эволюционирует, «оставаясь неизменным в своей сущности» [Андреев, 2004: 116–117], «продолжает жить генетически» [Томашевский, 1996: 209]. По мнению Н.Н. Вертянкиной, «традиционность жанра проявляется в его структуре, а новизна образуется за счет переосмысления содержания» [Вертянкина, 2003: 108–109].

Исходя из вышесказанного, в теоретических трудах выделяется понятие «жанровый канон», интерпретирующийся, по утверждению А.Ф. Лосева, как «принцип создания известного множества произведений» [цит. по: Попов, 2015: 42]. Жанровый канон – это «устойчивые признаки типической структуры произведения как целого, определяющие его эстетические границы» [Артемова, 2008: 90]. Таким образом, существуют жанровые правила (своеобразный единый эталон, или «литературный этикет» по Д.С. Лихачеву), определяющие облик текста и представляющие собой непрерывно воспроизводимую систему признаков литературного произведения, свидетельствующих о неизменной содержательности. Ориентируясь на канон, жанры строились «в соответствии с традиционной моделью определенного типа художественного целого», сохраняя «собственную идентичность» и обновляясь «благодаря воспроизведению и варьированию готовых и утвержденных традицией образцов, которые рассматриваются в качестве наиболее адекватных воплощений идеальных структурных первообразов» [Тамарченко, 2008: 90].

Достаточно долгое время в качестве доминирующих осознали именно формальные стороны жанра: размер стиха, строфическая организация, композиционные принципы и др. Жанры имели свои четкие границы, существовали отдельно друг от друга. Индивидуально-творческие поиски отдельных авторов не приветствовались, перо мастеров слова подчинялось канонам жанра. Начиная с XVIII века (с XIX века – в тюрко-

татарской литературе), в систему литературы включаются жанры, «сложившиеся вне каких-либо канонов, структура которых не ориентирована на твердые традиции или устойчивые образцы» [Артемова, 2008: 90]. Таковой, например, стала романтическая поэма. В целом, деканонизация жанров предполагает «создание индивидуально-авторского первообраза, а не воспроизведение готового и традиционного» [Тамарченко, 2008: 91]. Неканонические жанры характеризуются выходом за границы устойчивых жанровых канонов и стиранием границ между собой, открытостью к переобразованиям, трансформациям.

Подобная динамичность, изменчивость жанров, в том числе и поэмы, исключают возможность дать неизменное, единое «статическое» определение термину, так как, по мнению Ю. Тынянова, «жанр смещается», представляя собой «ломаную линию» [Тынянов, 1977: 255]. На этот факт указывают в своих трудах такие литературоведы, как А.Н. Соколов, Н.А. Петрова, Е.В. Титова и др., утверждавшие, что «изучение поэмы как исторически развивающегося литературного жанра затрудняется «отсутствием <...> единого и точного определения понятий жанра и поэмы» [Соколов, 1955: 5]; поэму, как любой другой жанр, целесообразно анализировать в виде формы «развития литературного процесса, учитывая <...> историко-литературную функцию» [Налдеева, 2013: 30]; характерные для нее свойства «можно выявить только в процессе анализа отдельных литературных произведений» [Петрова, 1991: 5], одновременно с выявлением типологически устойчивых признаков необходимо «наполнить определение поэмы историко-литературной конкретикой» [Титова, 1997: 5].

Определение жанровых признаков поэмы затрудняется двойственным характером ее родовой принадлежности: несмотря на то, что некоторые исследователи рассматривают поэму в составе эпоса [Жирмунский, 2016; Кожинов, 1964(б); Сапогов, 1987; Хорошко, 2005; Аминева, 2014 и др.], все же поэма «соединяет в себе свойства каких-либо двух родовых форм» [Хализев, 2004: 204] является своеобразным «двухродовым образованием» [Корман, 1974: 223], «промежуточной, синтетической

родовой формой» [Краткая литературная энциклопедия, 1968: 321], основанной на синтезе эпического и лирического начал, объединявших в себе «объективность и субъективность, общее и личное» [Выровцева, 1999: 77], и «трансформация поэмого жанра представляет собой перекодирование эпических элементов структуры в лирические элементы, и наоборот» [Спесивцева, 2012: 150].

В трудах, так или иначе раскрывающих интересующую нас проблему, намечаются несколько подходов к толкованию термина «поэма». Скажем, в исследованиях Л.И. Тимофеева в основу определения границ термина взят принцип сюжетной организации: под поэмами автор рассматривает произведения, по существу своему представляющие стихотворную повесть либо стихотворный рассказ, в основе которых лежит «сюжет, данный в то же время в единстве с лирическим раскрытием материала поэмы» [Тимофеев, 1948: 351]. Позднее взгляды ученого были продолжены в трудах Ф.М. Головенченко, В.И. Сорокина и др. В «Словаре литературоведческих терминов», составителем которого является Л.И. Тимофеев, границы жанра несколько расширяются: поэмой называется «большая форма лиро-эпического жанра, стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией, повесть или роман в стихах», своеобразие которого «основано на сочетании повествовательной характеристики действующих лиц, событий и пр. и их раскрытии через восприятия и оценку лирического героя, повествователя, играющего в поэме активную роль» [Словарь литературоведческих терминов, 1974: 286], сюжетность поэмы рассматривается как основной жанрообразующий фактор и в «Литературном энциклопедическом словаре», где поэмой называется «крупное стихотворное произведение с повествовательным или лирическим сюжетом» [Литературный энциклопедический словарь, 1987: 294]. Все же ограничение жанровых свойств поэмы лишь наличием сюжета не представляется целесообразным, впрочем, как и включение в ряд поэм стихотворных романов и повестей – многими исследователями литературы они признаются самостоятельным жанром [см.: Гуляев, 1970; Юзиев, 1960; Нуруллин,

1977; Эдэбият белеме: терминнар һәм төшенчэләр сүзлеге, 2007; Дарвин, 2008; Зырянов, 2008 и др.].

В свете вышесказанного, следующий принцип толкования понятия «поэма» – объем произведения (см. определения поэмы как «большого многочастного стихотворного произведения, принадлежащего отдельному автору» [Краткая литературная энциклопедия, 1968: 933], «всякого большого стихотворно-повествовательного литературного произведения» [Поспелов, 1972: 191–192], «повествовательного произведения в стихах или определенного вида стихотворного произведения» [Соколов, 1955: 11]) – не является исключительно верным и исчерпывающим, хотя и продолжает существовать вплоть до современности [см.: Чернец, 1982: 100; Кормилов, 2001: 781; Белокурова, 2006: 237; Книгин, 2006: 148 и др.], нельзя утверждать, «что при увеличении объема за счет повествовательности лирическое стихотворение <...> трансформируется <...> в лиро-эпическую поэму» [Верина, 2017: 6].

В исследованиях большинства литературоведов за определяющий принцип разграничения поэмы от других жанров принимается факт синтеза родовых признаков – эпического и лирического начал. Так, Л.К. Долгополов, изучив поэмы А. Блока, пишет о возникновении «синтетического жанра», «нового типа стихотворной эпопеи», основанной на «безраздельном слиянии лирического и эпического» [Долгополов, 1964: 144–149]. А. Квятковский в «Поэтическом словаре» поэмой называет «большое многочастное стихотворное произведение эпического или лирического характера», претерпевшее изменения на протяжении всей истории литературы и поэтому лишенное устойчивости [Квятковский, 1966: 221]. Г.Н. Поспелов определяет «лиро-эпику» как промежуточную ступень между эпосом и лирикой [Поспелов, 1965: 296], представляющую собой «соединение эпического и лирического начал в одном произведении» [Поспелов, 1976: 178]. В целом, в огромном количестве трудов, увидевших свет до настоящего времени, объем и лиро-эпическое содержание поэмы признаются ключевыми характеристиками, отличающими ее от других стихотворных текстов [см.:

Кожин, 1964(а); Бройтман, 2001(б); Гуляев, 1970; Давыдова, 2003 и др.].

Как отмечают исследователи, «очевидный релятивизм в осмыслении членения литературы на роды, виды и жанры, свойственный новому времени, объясняется <...> объективной тенденцией к синтезу эпоса, лирики и драмы, а также их жанрово-видовых форм» [Федотов, 2003: 147], наблюдаемой на протяжении минувшего столетия, а «эпический масштаб поэмы, эпический способ изображения совмещается практически всегда с лирическими отступлениями, лирической оценкой, и когда речь должна идти не о новых родовых свойствах, а о сочетании эпоса и лирики» [Спесивцева, 2012: 152].

В большинстве работ по литературоведению жанровая природа поэмы рассматривается в контексте выделения доминирующего родового начала – эпического либо лирического, притом разными авторами роль каждого из них оценивается по-разному. Скажем, С.А. Коваленко заявляет, что «при всех своих модификациях жанр поэмы таит в себе неизбывную устойчивость родового, эпического начала» [Коваленко, 1989: 5], И.И. Кирпель отмечает, что «лирическая тенденция приобретает эпические черты» [Кирпель, 1973: 16]. Другой, противоположной первой, позиции придерживаются такие исследователи, как Н.Р. Мазепа, А. Васильковский и др., утверждающие, что жанрообразующим фактором в поэмах является лирическая доминанта. Исходя из этого многоголосья в определении жанровых границ поэмы, а также учитывая, что поэма как жанр – это «система динамическая, исторически развивающаяся» [Редькин, 2000: 7], динамика жанра является «эволюционирующим литературным фактом», причем это «не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» [Тынянов, 1977: 256].

В большинстве трудов выделяются две группы поэм по родовой принадлежности – эпические и лирические. Учитывая, что «будучи синтетическим жанром, поэма открыта и для лирики, и для эпоса, и для драмы» [Числов, 1986: 51], ряд исследователей выделяют и третью группу – драматическую поэму [Быков, 1974; Жаков, 1981; Числов, 1986; Григорьева, 2004; Хорошко,

2005 и др.], являющуюся, по их мнению, «наиболее универсальной, емкой в идейно-художественном отношении и наиболее синтезированной, связанной особой формой содержательности» жанровой формой поэмы [Хорошко, 2005: 100].

На протяжении веков поэма как жанр преобразилась, претерпела качественные изменения: «утратила многие признаки “классической поэмы” и <...> обогатилась за счет возможностей и средств прозаических жанров, драмы, а подчас и других видов искусства» [Узденова, 2009: 171–172], произошла «деканонизация» жанра, основанная на «варьировании меры эпического и лирического начал, отходе от родовой чистоты и неосинкретических тенденциях» [Бройтман, 2001(а): 31], что, по мнению С. Гудковой, позволяет утверждать, что поэма является становящимся жанром, делая спорным и вопрос ее типологии [Гудкова, 2011: 103].

В целом, сама проблема жанровой классификации остается неразрешенной в теории литературы, это усложняется и большим количеством, и специфичностью жанров для каждой художественной культуры. Бытуют жанры универсальные и исторически (либо национально) локальные; к последним, например, относится жанр «нэсер» в татарской литературе. Помимо этого, под одной номинацией могут рассматриваться «жанровые явления глубоко различные» [Хализев, 2004: 319], и, как утверждают исследователи, «признаки жанра эволюционируют» [Тынянов, 1977: 260], видоизменяются. Ввиду этого в учении о жанрах доминирует описательный принцип, единая логическая классификация жанров представляется невозможной, она заменяется «служебной, подсобной, учитывая лишь удобство распределения материала в определенных рамках» [Томашевский, 1996: 210]. Эти утверждения приводят к умозаключению о том, что категория жанра не должна рассматриваться лишь как единица определенной классификации, а для адекватного понимания смысла литературных явлений «при смене литературных эпох и появлении новых жанровых форм требуются новые критерии выделения жанров» [Тамарченко, 2012: 4], так как «жанровых аранжировок сегодня нет, потому что нет готовых жанров»

[Козлов, 2008: 148]. Сложностью и многообразием жанров объясняются и противоречащие друг другу позиции исследователей относительно современной литературы, при которых, как отмечает Е.Е. Баринаова, «сложно говорить о какой-либо типологизации, что отчасти продиктовано самой спецификой новейшего литературного материала» [Баринаова, 2012: 18]. В целом, высказывание Ю.В. Стенника о том, что «установление систем жанровых типологий будет всегда сохранять опасность субъективизма и случайности» [Стенник, 1974: 173], остается актуальной и по сей день.

В большинстве трудов в основе классификации поэм лежит родовой принцип, основанный на разделении произведений по родовой доминанте, так как «лиро-эпическая поэма формируется на основе двух родовых начал, поэтому естественно группировать произведения по преобладанию характеристик того или иного рода» [Петрова, 1991: 5]. Так, поэма с эпической доминантой исследователями именуется «повествовательной» [Васильковский, 1979: 59], «сюжетно-повествовательной» [Зайцев, 1983: 73], «эпической» [Галиуллин, 1979; Йосыпова, 2007: 143; Спесивцева, 2012], «лирико-эпической» [Узденова, 2009: 176], «лирическим эпосом» [Бройтман, 2001(а): 29], поэма с преобладанием лирического начала называется, соответственно, лирической. В каждом из этих видов выделяются свои разновидности. Например, Г.Н. Поспелов по содержанию выделяет национально-исторические, нравоописательные, романтические поэмы, по пафосу – иронические, героические, сатирические [Поспелов, 1972: 162], А.Т. Васильковский среди повествовательных поэм указывает такие ее разновидности, как эпико-повествовательные и лирико-повествовательные, среди лирических – обобщенно-лирические, лирико-публицистические, лирико-медитативные, лирико-психологические [Васильковский, 1979: 57–178]. Л.М. Крупчанов среди эпических поэм выделяет народную, сатирическую, романтическую, героическую, реалистическую поэмы и в этот же ряд включает еще одну (по мнению исследователя) разновидность эпической поэмы – роман в стихах [Крупчанов, 2012: 77].

Как отмечает С.П. Гудкова, в середине XX века ряд исследователей придерживались жанрово-видового принципа в квалификации поэм «по ее принадлежности к одной художественной системе – романтизму» [Гудкова, 2011: 105]. Например, И.Г. Неупокоева выделяет три типа революционно-романтической поэмы начала XIX века: лиро-эпическую, философско-символическую, сатирическую. Каждый тип, в свою очередь, делится на еще более детальные виды (лирико-эпическая поэма разбивается на рационально-героические и гимновые поэмы, монодии; философско-символическая поэма – на трагедийные и лирико-симфонические поэмы; сатирическая – на памфлетно-сатирические и поэмы-фрески) [Неупокоева, 1971]. Схожая точка зрения в осмыслении жанра поэмы наблюдается и в исследованиях, посвященных изучению советской поэмы [Любарева, 1969; Волкова, 1977; Халит, 1967, 1980; Эхмәдуллин, 1988], впоследствии подобная позиция подвергается критике со стороны других исследователей, таких как А.Т. Васильковский, В. Киканс и др. Так же вызывает вопросы классификация, предложенная И.И. Кирпелем, основанная на ключевые эпические и лирические жанры: поэма-эпопея, поэма-роман, поэма-рассказ, поэма-цикл, новелла в стихах [Кирпель, 1973]. Спорные моменты содержатся и в классификации, предложенной Ю.Н. Мясниковым, который выделяет типы поэмы по родовой доминанте (эпическая, лирическая и драматическая поэмы), видовому признаку (поэма-эпос, поэма-повесть, поэма-стихотворный цикл), по тематике (историческая, историко-биографическая, героико-документальная и т. д.) [Мясников, 1980: 49].

В целом, при классификации поэм важно опираться на множественные признаки: родовую природу поэмы, специфику форму и содержания, творческий метод, формы раскрытия внутреннего мира лирического героя – в совокупности все эти принципы «позволяют сделать вывод о широком использовании в современном литературоведении принципа “перекрестной или полицентрической классификации”» [Гудкова, 2011: 107].

Современные исследователи, обратившиеся к вопросам жанровой природы, генезиса, типологии поэмы, выделяют две

идейно-эстетические парадигмы: «“традиционную”, тяготеющую к эксперименту в рамках классической традиции, и “нетрадиционную” (творчество поэтов, утративших понятие об иерархии и репутациях, как бы бросающих вызов «новой реальности»)), при этом <...> каждая из представленных парадигм продолжает активно моделировать жанрово-видовые структуры поэмы» [Там же: 110]. Так, в составе поэм «традиционной» парадигмы выделяются сюжетно-повествовательные, ассоциативно-метафорические, среди поэм, созданных в русле «авангардной» литературно-художественной парадигмы, обнаруживаются следующие разновидности: поэма-эксперимент, поэма-мозаика, поэма-игра [Там же: 113].

В целом, как отмечается в большинстве современных исследований по теории жанра, изменчивость и гибкость жанровой структуры поэмы делают ее открытой «к быстрому усвоению новых элементов» [Спесивцева, 2012: 154], она не вписывается в определенные классификационные рамки по тому или иному преобладающему признаку. Сохраняя литературную память, то есть универсальные свойства, такие как синтез эпического и лирического начал, сюжетность, без которых, как отмечает в своих научных изысканиях З.Х. Толгуров, «жанр переходит в другое качество, теряя или деформируя содержательные структурные центры» [цит. по: Узденова, 2009: 172], но на фоне естественного развития утрачивая историко-героическое начало, масштабность, то есть, лишаясь формальной устойчивости, поэма «несет в себе гены памяти, которые развиваются, совершенствуются, принимают соответствующие временные формы» [Налдеева, 2013: 20], расширяет свои границы и образует разнообразные жанровые модификации.

В татарской литературе понятие «поэма» появляется в начале XX века. Если до этого стихотворные эпические или лиро-эпические произведения большой формы назывались по-разному («дастан», «кыйсса», «намэ», «рисалэ» и т. д.), то к началу XX века, вместе с переходом к системе жанров, распространённой в русской и западной литературах, в жанровую номинацию включается и термин «поэма». Так, например, уже в 1907 году

Ф. Амирхан публикует свою рецензию на поэтический сборник Г. Тукая, где называет поэмой лиро-эпическое произведение поэта «Шурале» [Дамелла<sup>1</sup>, 1907]. Но, следует отметить, что другие современники татарского поэта избегают какой-либо конкретизации жанровой принадлежности лиро-эпических стихотворных текстов Г. Тукая, так же как и других подобных произведений, увидевших свет в первом десятилетии XX века. Понадобится еще некоторое время, прежде чем термин «поэма» закрепится в жанровом сознании татарских деятелей литературы.

Как отмечает в своем труде Д.Ф. Загидуллина, выделение теории литературы в самостоятельную область знания относится к 1911–1913 гг. [Загидуллина, 2000(а): 133]. Автором первых теоретических трудов по татарской литературе является Габдрахман Сагди. Вслед за написанными в 1911 году под влиянием трактатов по восточной поэзии учебников «Мохтасар кавагыйде эдэбия» («Краткие правила литературы») и «Мохтасар кавагыйде эдэбиягэ гыйлавэ» («Дополнения к кратким правилам литературы»), он выпускает теоретический труд «Әдэбият ысуллары» («Методы литературы», 1912), где акцентирует внимание на учении о родах и видах литературы. Г. Сагди выделяет устное («авыз эдэбияты») и письменное («каләм эдэбияты») творчество, а родами литературы указывает следующие: роман, рассказ, сказка, кыйсса, дастан, басня, драма. Роман, рассказ (под этим термином автор труда рассматривает произведения, относящиеся к повести) и драма («театр рисалэлэре»), по мнению Г. Сагди, делятся на отдельные жанры. При разработке предложенной классификации автору не удается разграничить собственно фольклорные и литературные жанры. Так, он отмечает, что дастан (народный эпос), наряду с такими жанрами, как кыйсса, басни и сказки, существует в системе жанров как устного, так и письменного творчества [Сэгди, 1912: 10–13]. «Методы литературы», таким образом, демонстрирует «необходимость перехода к новой системе понятий, основанной на западно-европейской и русской теоретической мысли» [Загидуллина, 2001: 39–40].

<sup>1</sup> Один из псевдонимов Ф. Амирхана.

В том же году видит свет книга «Татар әдәбиятының барышы» («Развитие татарской литературы», 1912) Дж. Валиди. Известный татарский ученый среди прочих проблем национальной литературы затрагивает и проблему классификации литературных произведений. Так, по мнению Дж. Валиди, в татарской литературе все произведения делятся на три группы: «шигъре кыйсас» (эпос), «шигъре гыйнаи» (лирика) и «шигъре тәмсил» (драма), и становление родов и видов литературы шло именно в этой последовательности. Эпос, как утверждает Дж. Валиди, структурируется в форме пересказа событий объективным повествователем, личные чувства и переживания самого поэта не репрезентируются. Наряду со средневековой поэмой-кыйсса «Кыйссаи Йосыф» («Сказанием о Йусуфе») Кул Гали и дастанами «Кисекбаш», «Тахир-Зухра» и др., ученый относит к эпосу и поэму Г. Тукая «Су анасы» («Водяная, 1907»). Также Дж. Валиди отмечает, что в ряде стихотворных текстов, написанных за многовековую историю татарской литературы, эпос и лирика синтезируются [Жамал Вәлиди, 2010: 159]. Следует отметить, что этой же классификации придерживается и Н. Хальфин, который в состав эпоса, наряду с романом и рассказом, включает и дастаны [Хәлфин, 1913: 97–98].

Книга «Нәзарияте әдәбия» («Теория литературы», 1913) Г. Баттала стала теоретическим трудом, отвечающим «требованиям мировой литературно-теоретической мысли начала XX в. и национального литературного процесса» [Загидуллина, 2001: 40]. Выделив три рода художественной литературы (эпос, лирика, драма), Г. Баттал указывает семь жанров эпоса: дастан (поэма), идиллию, басню, балладу (их автор книги относит к жанрам прошлых этапов развития татарской словесности), роман, кыйсса (повесть), рассказ. Автор пишет, что «обработанные конкретным человеком легенды и истории о героях, участвовавших в значимых в жизни народа событиях, назывались дастанами или поэмами» [Баттал, 1913: 67], среди которых он называет «Илиаду», «Одиссею» Гомера и «Шахнамэ» Фирдоуси. Как утверждает автор книги, после того как поэмы Гомера стали известны всему миру, подобные произведения-подражания («тәкъ-

лиди дастан») начали создаваться и у других народов (здесь Г. Баттал приводит в пример «Энеиду» Вергилия, «Россиаду» Хераскова). Созданные Байроном, Пушкиным др. поэтами поэмы Г. Баттал относит к «дастанам нового времени» («яңа заман дастаны»), при этом примеров подобных произведений из татарской литературы автор не приводит [Баттал, 1913: 67–69].

Три рода художественной литературы – эпос (ривая), лирика и драма – выделяются и в книге Г. Ибрагимова «Әдәбият дәрәсләре» («Уроки литературы», 1916). Среди жанров эпоса автор указывает басню, балладу, поэму, рассказ, длинный рассказ и роман. В развитии жанра поэмы татарский ученый выделяет три этапа: героические поэмы («каһарман поэмалары»), среди которых указываются, например, древнегреческие «Одиссея» и «Илиада»; классические поэмы («сахтә классик поэмалары»), созданные в XVI–XVIII вв., например, «Россиада» Хераскова, «Лузиада» Камозенса и др.; поэмы нового времени («яңа заман поэмалары»), берущие начало с творчества Байрона, которые, в силу своей явной лиризации, к эпосу относятся лишь условно и именуются некоторыми исследователями «лирическим эпосом» [Ибрагимов, 2019: 188–193]. В качестве примеров поэм в татарской литературе Г. Ибрагимов приводит не оригинальные, а переводные произведения: «Шильонский узник» Байрона в переводе С. Сунчелея и «Цыганы» А. Пушкина в переводе С. Рахманколыя. При этом автор книги указывает, что «Сказание о Йусуфе» и «Тахир-Зухра» также близки к жанру поэмы [Ибрагимов, 2019: 194].

С этого времени понятие «поэма» закрепляется и в жанровой номинации: опубликованные на страницах журнала «Аң» («Сознание») в 1916 году лиро-эпические произведения «Чура батыр» К. Юлдашева, «Дулкыннар арасында», «Коркыт» Ф. Бурнаша, «Сукбай» Н. Исанбета и др. обозначаются именно поэмами.

В советский период исследования в области теории литературы продолжают Галимджаном Сагди, И.З. Нуруллиним, И.Г. Юзиевым и др. Так, например, в 1939 году печатается учебник «Әдәбият теориясе» («Теория литературы»), напи-

санный Галимджаном Сагди, где автор развивает свои искания в данной сфере. Исследователь татарской литературы активно использует систему понятий, основанных на западноевропейской и русской теоретической мысли. Выделив три литературных рода: эпос, лирику и драму, к эпическим жанрам автор книги относит басню, поэму, рассказ, повесть и роман [Сэгъди, 1939: 61]. Поэмой, как утверждает Галимджан Сагди, называется произведение, основанное на воссоздании масштабного события и действий участников в нем [Там же: 63]. Опираясь на взгляды Г. Баттала и Г. Ибрагимова в осмыслении жанровых особенностей поэмы, исследователь выделяет героические поэмы, поэмы эпохи классицизма, романтические и реалистические поэмы, среди последних указывается поэма «Печән базары, яхуд Яңа Кисекбаш» («Сенной базар, или Новый Кисекбаш», 1908) Г. Тукая.

В литературоведческом словаре, составленном Н.Г. Гиззатуллиним в 1958 году, поэмой называется «повесть или рассказ в стихотворной форме, основанные на сюжетном повествовании» [Эдәбият белеме сүзлеге, 1958: 126].

В монографии «Муса Жәлил поэмалары» («Поэмы Мусы Джалиля») Н.Г. Юзиева, опубликованной в 1960 году, указываются и жанровые особенности поэмы. Включив поэму в состав лиро-эпических жанров, ученый отмечает необходимость разграничения поэмы и романа в стихах: в поэмах сюжет развивается не последовательно, в них фиксируются лишь наиболее значимые с точки зрения автора события. Помимо этого, Н.Г. Юзиев подчеркивает важность масштабности в охвате художественного материала и акцентирования внимания на важнейших событиях эпохи [Юзиев, 1960: 45–47]. Этому же мнению придерживается и И.З. Нуруллин в «Теории литературы», опубликованной в 1977 году [Нуруллин, 1977: 48–49].

В литературоведческом словаре (составитель А.Г. Ахмадуллин), изданном в 1990 году, термину «поэма» дается следующее определение: «поэма – лиро-эпический жанр; в ней сосуществуют свойственные прозе приемы повествования, сюжетно-композиционная организация и лирические отступления. Автор

выражает свое отношение к изображенным событиям и персонажам, к их образу жизни, бытию; его можно обозначить и повествователем и лирическим героем одновременно: он объединяет в себе оба этих образа» [Эдэбият белеме сүзлеге, 1990: 138].

В написанной Ф.М. Хатиповым «Теории литературы» (2002) поэмой называется стихотворное лиро-эпическое произведение среднего размера, повествующее о событиях и личных переживаниях [Хатипов, 2002: 210]. Таким образом, основным жанрообразующим фактором поэмы выделяются событийность, сюжетность, при этом последовательность в изложении событий, по мнению Ф.М. Хатипова, не является обязательной. В состав жанра, наряду с поэмами Г. Тукая, Ш. Бабича, М. Джалиля, И. Юзеева, Р. Файзуллина и др., исследователь включает и средневековые лиро-эпические произведения Кул Гали, Хорезми, Хисамя Кятиба и др.

В литературоведческом словаре 2007 года также указывается синкретический характер жанра поэмы – синтез эпического и лирического начал. Опираясь на труды русских и татарских (Л. Тимофеев, Л. Чернец, А. Крупчанов, Ф. Хатипов и др.) теоретиков, автор статьи по данному жанру Н.М. Юсупова приходит к заключению, что доминирование одного из составляющих произведения и определяют жанровую разновидность поэмы: выделяются эпическая и лирическая поэмы [Йосыпова, 2007: 143]. Эпическое начало в поэме представляет собой событийность, образующую сюжет произведения, лирическое начало включает в себя выражение отношения к изображенным событиям, чувства и переживания автора-повествователя либо лирического героя.

Таким образом, теоретическое осмысление жанра поэмы в татарском литературоведении имеет вековую историю. По мере развития литературы и науки о ней, менялось и понимание жанровой природы поэмы, ее родовой принадлежности: если в начале XX века поэма отождествлялась с жанром дастан и рассматривалась в составе эпоса, то по мере вхождения татарской литературы в ареал западноевропейской и русской художественной культуры, поэма заняла свое место в жанровой номинации.

## **1.2. Национальные истоки средневековых восточных поэм**

Исследование вопросов теории жанра неразрывно связано с историей жанровой эволюции, одним из сфер ее изучения являются «поиски “первофеноменов”, проясняющих их сущностную природу» [Аmineва, 2019: 150], ибо, как утверждает по этому поводу М.М. Бахтин, «жанр живет настоящим, но он всегда помнит свое прошлое, свое начало» [Бахтин, 1972: 235]. По мнению Н.Л. Лейдермана, продолжившего в своих исследованиях предложенную М.М. Бахтиным концепцию о «памяти жанра», генетическое «ядро жанра <...> сохраняется в течение многовековой жизни жанра под слоем всяческих новообразований» [Лейдерман, 1982: 18]. Исходя из этих суждений, можно прийти к закономерному выводу, что изучение формирования и развития жанра поэмы в татарском словесном искусстве XX века возможно лишь через изучение его генезиса, поиска истоков, только так можно проследить «процесс отвердевания живого художественного содержания в предметную целостность, закрепляемую названием» [Гачев, 1964: 22].

Вопросы генезиса жанров являются объектом интереса многих филологов. В теоретических трудах зарождение жанра связывается с мифом эпохи синкретизма, с характерным для этого периода ритуальным действием [см.: Веселовский, 1989; Потебня, 1976; Фрейденберг, 1997, Бройтман, 2001(б) и др.], ибо именно мифы, являясь значимой частью древних цивилизаций и архаической формой общественного сознания, стали «идейно-мировоззренческим фундаментом искусства и поэзии» [Бакиров, 2014: 49]. Истоки любого литературного жанра можно найти в фольклоре, в недрах которого хранятся «основы почти всех жанровых форм литературы, в первую очередь, поэмы» [Узденова, 1999: 37]. Именно по этой причине, рассматривая жанр как исторически повторяющееся явление, Г.Н. Пospelов в числе мифологических жанров, в основе своей имеющих фантастико-генетический аспект, выделяет и поэму (наряду со сказкой) [Пospelов, 1972: 153].

Вопросы жанрового генеза, в целом, были затронуты в трудах А.Ф. Лосева, Э. Кассирера, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, С.С. Аверинцева и др. (основные положения, выдвинутые в этих исследованиях, проанализированы в монографии Н.Л. Лейдермана «Теория жанров» [Лейдерман, 2010: 57–90]). Вопросы же генезиса древнетюркской поэзии освещены в исследованиях таких ученых, как Ф.Е. Корш, В. Гордлевский, В.М. Жирмунский, И.В. Стеблева, М.К. Хамраев, М.Х. Бакиров, А.М. Шарипов и др. Ими изучены основные мифологические сюжеты тюркских народов, перечислены архаические жанры древних тюрков, указаны этапы перехода от мифологического сознания к художественному и т. д. Так, например, М.Х. Бакиров, проанализировав в своих трудах обширный мифологический пласт татарской культуры, фиксирует бытовавшие в устном народном творчестве обрядово-календарные жанры: оды (алгыш), посвященные богам, пожелания (келәү), ритуальный плач (сыктау), проклятия (каргыш) и др., которые трансформируются на фоне многовекового развития общественного сознания. Автор выясняет, что первоначальное религиозное содержание в них со временем начинает коррелировать со светской семантикой. Например, актуализируется историческая тема в рамках описаний сцен из жизни тюркских государств и правителей, соответственно, формируются новые жанры (песни разной тематики: военные, любовные и т. д., пословицы и поговорки и др.). Со временем многие из этих образцов народного творчества стали фиксироваться в письменном виде, сложились теоретические знания по вопросам стихосложения [см. подробнее: Бакиров, 2001, 2014]. Подобные разнообразие фольклорные жанры послужили фундаментом для зарождения и становления письменных жанровых структур.

Таким образом, поиск «первофеноменов» жанра поэмы связан с доклассическим типом художественного развития, охватывающим по хронологии древний мир и средневековье и опирающимся на религиозно-мифологическое мировоззрение. Как отмечают исследователи, этот тип художественного сознания характеризуется такими особенностями, как «целостность

восприятия мира; коллективистские ориентации и невыделенность личности; <...> отсутствие историзма» [Загидуллина, 2020: 4]. Именно в древние этапы развития человечества зарождается народный эпос. Как утверждает Ф. Урманче, первоисточником его можно считать эпическую поэму «О все видавшем» (эпос о Гильгамеше), одно из творений шумерской цивилизации, в котором «впервые в истории мирового фольклора и литературы <...> разрабатывается подлинно эпическая биография богатыря» [Урманче, 2015: 44]. В дальнейшем подобная биографическая схема архаических эпосов станет ведущей во многих образцах классического тюркского народного эпоса. Например, схожие черты с шумерскими сказаниями обнаруживают тюркоязычные дастаны об Алпамыше, широко распространённые и в татарском фольклоре [Там же: 44]. Таким образом, народный эпос, сохраняя общие для всех народов исторические формы, в разном национальном пространстве обретает свои уникальные, характерные культуре того или иного народа свойства. В частности, в дастанах центральное событие архаических эпосов – сражение эпического героя со сверхъестественными мифологическими силами (чудовище, змей и др.) – сменяется описаниями битвы батыра с захватчиками родины.

Традиции тюркского народного эпоса обнаруживаются и в первых образцах письменных текстов – орхоно-енисейских надписях (VI–VII вв.), отразивших религиозно-мифологические представления древних тюрков. Изучению орхоно-енисейских памятников посвящены труды многих исследователей (В.В. Радлов, П.М. Мелиоранский, Н.И. Веселовский, В.В. Бартольд, Ф.Е. Корш, С.Е. Малов, С.Г. Кляшторный, В. Томсен, Г. Вамбери, Х.Г. Усманов, А.М. Шарипов и др.), в многочисленных исследованиях которых можно найти сведения и о жанровой принадлежности текстов: учеными они обозначены как «историко-героические поэмы» [Стеблева, 1965: 61], «особый письменный литературный жанр» [Жирмунский, 1974: 675], «эпитафийная лирика» [Кызласов, 1992: 106, 192], «исторические художественные произведения» [Урманче, 2015: 71], «смешение жанров исторического повествования, политической риторики и

эпики» [Бомбачи, 1986: 193] и т. д. В целом, исследователи отмечают синкретический характер орхоно-енисейских надписей, обнаруживая в них зачатки различных литературных жанров.

В рунических текстах переплетаются космогонические мифологические представления древних тюрков («*Когда вверху возникло голубое небо, а внизу – бурая земля, между ними возникли сыны человеческие*» [цит по: Стеблева, 1965: 110]) и исторические события далекой древности – времен первых тюркских государств, в которых фигурируют непосредственно главные герои эпических текстов: Кюльтегин, Билге каган, Тоньюкук и другие участники исторических событий. В текстах «четко обозначается отличие кагана и высшего слоя общества от рядовых людей» [Мижит, 2013: 376], образ кагана предстает как духовный близнец небесного Тенгри, правильность его действий не вызывает сомнений. Кагану присущи мудрость и храбрость, на него возложена огромная ответственность – созидать и сохранить государственные отношения, укреплять силу и могущество каганата, расширять его территорию. В целом, можно прийти к выводу, что в нем впервые воплощен «образ идеального правителя в татарской литературе» [Шәрипов, 2021: 79]. В рунических текстах обнаруживаются характерные для тюркского героического эпоса черты, такие как воспроизведение модели Вселенной, трехчастное построение мироздания; воспроизведение биографических фактов из жизни исторических государственных деятелей, которых в той или иной степени можно соотнести с образом эпического богатыря; описание битв, где особое внимание уделяется образу богатыря, а также его коня, оружия и др. (подробнее об этом можно прочитать в трудах Ф.И. Урманче, Л.Х. Мухаметзяновой, в первом томе восьмитомной истории татарской литературы и др. источниках). Все эти факты позволили исследователям сюжета и стиля орхоно-енисейских надписей, а именно их отношения к героическому эпосу и другим жанрам устного творчества, прийти к выводу о том, что уже в древний период в культуре тюркских народов присутствовал сложившийся эпос, оказавший влияние на стиль орхоно-енисейских источников [см.: Суразаков, 1985: 77], и

с этих памятников древнетюркской письменности начинает формироваться тюркский героический эпос [см.: Дәүләтшина, 2021: 57], они хранят в себе множество сюжетов, «сохранивших отголоски эксплицитно не обозначенной эпической традиции» [Кляшторный, 2006: 275].

Древнетюркская руника представлена и уйгурским памятником «Бүрк битиг» («Книга гаданий», в разных источниках время создания колеблется между VIII–X вв.), имеющим множество схожих черт с орхоно-енисейскими текстами. Созданное в форме фольклорных четверостиший эклектическое произведение включает в себя различные по содержанию тексты: «бытовые сцены, сказочные и мифологические сюжеты, описания природы и морализующие изречения» [Короглы, 1999: 19], изложенных в 65 отдельных текстах-предзнаменованиях. Предложенный в качестве пролога мифологический сюжет о создании мира в произведении сменяется жизнеописанием мифического героя, повторяющим схему бытия героя народного эпоса.

Эпические мотивы исследователи находят и в памятнике письменной культуры древних тюрков – словаре Махмуда Кашгари, в одном из первых образцов мусульманской тюркской литературы, в котором зафиксированы образцы как устного народного творчества, так и древнетюркской поэзии, демонстрирующие высокий уровень поэтического слога и жанровое разнообразие. В частности, исследователь узбекской литературы Б. Валиходжаев находит признаки поэмы (а именно – синтез сюжетности и лиризма) в двух элегиях об Алп Эр Тонге из данного источника [см.: Кувватова, 2013: 3]. Алп Эр Тонг в этих поэтических текстах представлен в амплуа эпического богатыря, способного на великие подвиги, мудрого, уважаемого и щедрого (*«Он поднимался на великие дела, / расставлял столы для пиров. / В холодные, суровые зимы / вселял в людей надежду»* [цит. по: Стеблева, 1971: 256]), но, как было закономерно для тюркского эпоса, судьба героя обрывается трагически: *«...погасил огонь врага, / изгнал его из лагеря (ставки). / Погубив (его) дело, покончил (с ним). / (Тут) настигла (его) стрела и убила»* [Там же]. Учитывая, что Алп Эр Тонг упоминается уже в ру-

нической надписи в честь Кюльтегина, можно прийти к закономерному выводу, что древние сюжеты, зафиксированные на каменных памятниках, были актуальны и в X–XI вв. В трудах Г. Короглы также подмечено, что в словаре Махмуда Кашгари сохранились фрагменты героического эпоса, представляющие собой разные эпизоды с описаниями межплеменных и межгосударственных боев, подвигов представителей знатных личностей [см.: Короглы, 1999: 25–26].

В целом, народный эпос, имеющий древнейшие корни и являющийся основной формой доисламской общетюркской словесности, стал «стимулом для формирования классических литературных канонов и традиций» [Мухаметзянова, 2014: 16], начиная уже с первых письменных памятников. Татарские дастаны достаточно обширно и основательно изучены в трудах Х. Ярми, Н. Исанбета, Ф.И. Урманче, Ф.В. Ахметовой, И.Н. Надирова, М.Х. Бакирова, Л.Х. Мухаметзяновой и др. исследователей национального фольклора. С целью избежать повторения изложенных в них научно обоснованных выводов, ограничимся лишь резюмированным обобщением основных фактов относительно этого жанра. Большинство дастанов в устном творчестве татарского народа представляют собой варианты общетюркских народных эпосов, таких как «Ак күбэк», «Алпамша», «Йиртөшлек» и др., которые бытовали в фольклорном творчестве древних тюрков еще до появления письменных литературных памятников. В жанровом плане дастаны взаимодействуют с другими фольклорными жанрами, а именно – с мифами, сказками, баитами, народными песнями. В них отразились не только исторические события, но и религиозно-мифологические, философские, этические, дидактические представления народа, зафиксировались особенности государственной иерархии, общественно-политического строя и др. важных составляющих жизни общества. В дальнейшем татарские дастаны стали фиксироваться в письменном виде (например, дастаны «Идегей», «Кисекбаш», «Чура батыр» и др.), таким образом появилась «одна из точек соприкосновения татарской устной народной поэзии с письменной» [Шарипов, 2001: 130]. Татарские

книжные дастаны, как синтезирующие в себе фольклорное и индивидуальное литературное начала образцы, основательно проанализированы в научном исследовании Л.Х. Мухаметзяновой [Мухаметзянова, 2014]. Таким образом, татарский эпос изначально, с самых древних времен, зародился и развивался в стихотворной форме и позднее в течение долгого времени сосуществовал с собственно литературными поэтическими текстами.

Наиболее ранней из сохранившихся до наших дней классических поэм тюркских народов считается дидактическое по содержанию произведение «Котадгу билиг» (1069/1070) Йусуфа Баласагуни, сопоставимое по своей значимости с ценнейшими памятниками мировой культуры, такими, как «Илиада» и «Одиссея», «Тысяча и одна ночь», «Слово о полку Игореве» и т. д. Стихотворное произведение, «основанное на мусульманской идеологии и пропагандирующее эту идеологию» [Кононов, 1983: 495] и обнаруживающее влияние традиций суфизма [см.: Сибгатуллина, 2013: 7], «представляет собой морально-дидактический трактат» [Шарипов, 2001: 221]. Следует отметить, что «во всем стиле поэмы прослеживаются две линии: своеобразное сочетание литературно-книжной традиции с традициями устно-поэтическими» [Там же: 215]. Развивая традиции тюркского эпоса, «Кутадгу билиг», как и последующие религиозно-дидактические общетюркские поэмы, стремится к сюжетности, историческому размаху, поэт внимателен к деталям предметной изобразительности, что требует тяготения к большим размерам повествования – роману, изложенному в стихотворной форме.

Состоящая из 6722 двустиший-байтов поэма начинается с прозаического пролога, включающего в себя традиционный текст восхваления Аллаха, Пророка и четырех халифов, а также Богра хана – правителя Караханидов, во дворе которого служил сам автор произведения. В прологе также утверждается значимость литературы и науки в жизни общества.

Основная часть поэмы написана в форме диалога между правителем (Көнтугды), визирем (Айтулды), сыном визиря (Үгделмеш) и его близким родственником (Одгурмыш), каждый

из которых олицетворяет соответствующие качества: справедливость, счастье, разум и довольство [см.: Мицнегулов, 2010: 25]. В центре диалогических текстов – традиционные для общетюркских и развивающихся на их основе национальных литератур проблемы и мотивы справедливого правителя, просвещения, нравственности, гуманизма, религиозности, смысла бытия (древние и средневековые авторы видели его в обретении славы добродетели) и т. п. Таким образом, содержание структурировано в форме наставления государственных правителей на путь справедливого правления, утвержденного в произведении как основа идеальных общественно-политических отношений. Подобная дидактическая форма повествования в последующем станет одной из литературных традиций в средневековой татарской словесности, в частности суфийской литературе.

В поэме Йусуфа Баласагуни нашли отражение размышления о смысле жизни, гуманизма, положения личности в обществе, идеалом поэта представляется высоконравственный, образованный, разумный, справедливый, религиозный человек, строящий свою судьбу по канонам ислама. В центре внимания автора оказываются и социальные аспекты бытия, человеческие взаимоотношения, различные профессии (в тексте поэмы подчеркивается важность любого ремесла, отражаются представления о правителях, учителях, земледельцах, ученых, поэтах, врачах и т. д.), таким образом, формируется своеобразный свод духовных канонов, по которым строится идеальное общество. Главной целью поэта является «научить человека жить, передать ему многовековой духовный опыт» [Миннегулов, 2014: 172]. Все эти аспекты стали фундаментом многовековой татарской словесности, творческие принципы Йусуфа Баласагуни были развиты многими последующими поэтами и писателями. В частности, идейно-эстетические и поэтические параллели с поэмой «Кутадгу билик» прослеживаются в литературном наследии Саифа Сарай, Мухаммадьяра, Утыз Имяни и др. поэтов.

Подводя итоги, можно отметить, что зарождение и формирование жанра поэмы в татарской литературе восходят корнями к фольклору, в частности к народному эпосу (дастану). Лиро-

эпические традиции устного творчества подготовили основу, фундамент для создания первых образцов общетюркских литературных эпических поэм. В поэме Йусуфа Баласагуни «Кутадгу билиг» прослеживаются литературные каноны, обусловленные влиянием ориентированной на исламскую философию восточной словесности, которые станут жанрообразующими в следующих периодах развития татарской поэмы.

### **1.3. Преобразования в канонической поэме**

Лиро-эпическое наследие средневековой татарской литературы (XII – начало XIX в.) представлено, в первую очередь, романтической кыйсса-поэмой «Кыйссаи Йосыф» («Сказание о Йусуфе», 1233) Кул Гали, вобравшей в себя «все достижения развития предшествующей тюркоязычной поэзии» и передавшей их «последующему поколению восточных поэтов» [Шарипов, 2001: 247]. Как известно, кыйсса – один из распространенных жанров в литературе и фольклоре Востока. По своей форме и тематике она «близка к дастану, разрабатывает героические, фантастические, сказочные и исторические темы» [Татарский энциклопедический словарь, 1999: 315]. Основу произведения зачастую составляют известные мифологические сюжеты [Йосыпова, 2007: 92], центральный герой нередко изображается обладателем сверхъестественных способностей, всегда идеализируется. Все эти особенности являются основными составляющими художественного мира в поэме Кул Гали. В целом, и большинство других тюрко-татарских стихотворных текстов в средние века тяготели к жанру кыйсса, что обусловило устойчивость жанровых традиций на протяжении многих веков.

Поэма «Кыйссаи Йосыф» написана в болгарский период развития татарской литературы, эволюционирующей (с принятием ислама Волжской Булгарией) в контексте средневековой арабо-персидской мусульманской словесности, которая «структурируется вокруг оппозиции “Человек – Аллах”» [Загидуллина, 2020: 6]. Значимой частью художественно-эстетической мысли этой эпохи стали суфийские концепции, которые, служа «идеологической цели – укреплению позиций монотеизма» [Ибрагим,

2002: 88], вошли «в духовную, социальную и культурную жизнь тюрко-татарского народа почти сразу после принятия ислама Волжской Булгарией» [Сибгатуллина, 2000: 3] и сохранили свое влияние до середины XIX века. Как отмечает А.Т. Сибгатуллина, творчество представителей суфийской литературы, в частности Ахмеда Ясави и Сулеймана Бакыргани, стали источником вдохновения для многих авторов Средневековья, в том числе и для Кул Гали [см.: Сибгатуллина, 1998: 19].

Литературу Средневековья принято считать периодом ориентации на канон, образец, традиции, диктуемые господством традиционалистского мышления. Главенствующая роль религиозного мировоззрения требовала от авторов произведений подчинения определенным литературным канонам: обязательной частью поэтических текстов был зачин с текстом восхваления Аллаха, Пророка, его сподвижников и посвящения конкретному лицу; в основной части разворачивались ключевые события, сюжет мог быть заимствован из Священной книги мусульман; в заключении обязательно указывался автор поэмы. Традиции и каноны повлияли и на образную систему, и на поэтику произведений: образовался устойчивый корпус образов и символов, мотивов, ставших значимой частью татарского словесного искусства вплоть до настоящего времени. Если сказать словами Д.С. Лихачева, то «традиционность художественного выражения настраивала читателя и слушателя на нужный лад, а традиционные жанры, сюжеты, мотивы были сигналами для создания у читателя определенного настроения» [Лихачев, 1971: 62].

Как и в творчестве других творцов Средневековья, поэма Кул Гали подчинена канонам. Так, например, поэт обратился к Корану как к фундаментальному источнику сюжета: в основу поэмы положена история о пророке Йусуфе, изложенная в 12-ой суре Священной книги. При этом Кул Гали использовал сюжеты и мотивы и из других источников: поэмы «Йусуф и Зулейха» Фирдоуси, прозаического труда «Анис ал-мюридин ва шамс ал-маджалис» («Друг мюридов и солнце собраний») гератского ученого XI века Абдаллаха Ансари, «Толкование Корана» ат-Табари (IX в.), «Котадгу билиг» Йусуфа Баласагуни и др.

(источники поэмы Кул Гали выявлены и детально рассмотрены в трудах Н.Ш. Хисамова, А.М. Ахунова, Г.Т. Тагирджанова и др.). Также поэт широко опирается на традиции устного народного творчества, в частности, жизненные перипетии главного героя поэмы Йусуфа схожи со схемой волшебной сказки и героического эпоса [см.: Хисамов, 2006: 95].

В композиционном плане поэма также подчинена канону: например, в ней имеется традиционный пролог с религиозным содержанием, включающий в себя восхваление Аллаха, пророка Мухаммада и четырех халифов, а также всех правомерных мусульман. В целом, все фабульные события произведения направлены на воспевание духовных ценностей ислама и воссоздание идеального облика мусульманина – справедливого; верного Аллаху, долгу, родственным узам, народу; благородного; терпеливого и т. д., образ Йусуфа, в котором сосредоточено все самое прекрасное из божественного творения, олицетворяет гуманистический идеал поэта, является «проявлением Ренессансной неоплатонической эстетики в творчестве Кул Гали» [Ганиева, 1988: 130].

Невозможно не согласиться со словами исследователя древнерусской литературы Д.С. Лихачева, утверждавшего, что стереотип не являлся показателем художественной слабости конкретного автора, «он входил в самую суть художественной системы средневековой литературы» [Лихачев, 1971: 62]. Относительно средневекового тюрко-татарского канонического искусства также можно сделать вывод о том, что в нем переплетаются «творческое начало и традиционная стихия» [Куделин, 1994: 223]. В «Сказании о Йусуфе» подобное взаимодействие является спецификой художественной системы: внутри канонов проявляется индивидуальное мастерство поэта, выраженное в афористичности текста, в богатстве стилистических средств (эпитетов, метафор) и синтаксических приемов (например, персонификация идей в образах Йусуфа (разум) и Зулехи (чувства), прием сопоставительной антитезы как основной принцип описаний резких поворотов в судьбах героев), в умении тонко передать эмоциональные переходы, внутренние противоречия

героев и т. д. Широкий арсенал художественных средств: традиционные мотивы (например, сновидения), описания природы, лирические отступления и др. расширяют творческий потенциал поэта. Таким образом, поэту Кул Гали на основе традиционного сюжета удалось создать оригинальное, высокохудожественное произведение, в котором устойчивые традиции мусульманской культуры взаимодействуют и трансформируются в контексте национального своеобразия художественного мышления.

«Возрожденческий рассвет» [Ганиева, 2002: 10], переживаемый общетюркской литературой в средние века был связан и с именами последующих золотоордынских поэтов, таких как Кутб, Саиф Сарай, Хорезми, Хисам Кятиб, поэмы которых были подчинены канону. Например, вступление романтической поэмы «Хосров и Ширин» (1341) Кутба, тяготеющей к жанру кыйсса и являющейся, как отмечают в своих исследованиях Г.Т. Тагирджанов, Х.Ю. Миннегулов, Н.Ш. Хисамов и др., вольным переводом одноименной персоязычной поэмы Низами (1141–1209), построено по классическому канону, структуру которого мы уже рассматривали выше: в нем восхваляются Аллах, Пророк, наряду с которым упоминаются и возвеличиваются и некоторые другие посланники Аллаха (Адам, Ибрахим, Иса, Дауд, Ягъкуб, Йусуф), праведные халифы и правитель Тинибек и его супруга. Помимо канонических клише, поэма Кутба имеет и свои отличительные, новаторские по отношению к источнику подражания признаки. В частности, значительное место в ней отводится описанию эпизодов из жизни двора золотоордынских правителей, в текст произведения включаются элементы обрядов и ритуалов, характерных для тюркских народов.

По словам Ю. Стенника, «каждая историко-литературная эпоха выдвигает качественно новую концепцию личности» [Стенник, 1974: 168]. В средневековой тюркской литературе, являющейся частью восточного Ренессанса, концепция личности взаимосвязана с категориями антропоцентризма и гуманизма, когда человек воспринимается центром мироздания. Структурированная в рамках этого мировоззрения концепция идеальной личности («камиль инсан» – понятие, предложенное

Ибн Араби, создателем философских основ суфизма) вбирает в себя ключевые ценности, которыми характеризуется романтический герой средневековых общетюркских поэм: разум, справедливость, гуманность, красота внешняя и духовная и т. д., то есть он уподобляется пророку, возведенного в ранг абсолютного совершенства. Именно таким изображен, например, Йусуф в поэме Кул Гали, такими же представляются и центральные герои поэмы Кутба – шах Хосров, изложение биографии которого занимает основную часть произведения, и Ширин – его возлюбленная. Используя прием гиперболизации, автор подчеркивает превосходство Хосрова, заметно выделявшегося среди остальных «по красоте, <...> разуму, “учености”, отваге, силе и по другим параметрам» [Миннегулов, 2016: 162], что приближает его к героям народных эпосов: «*Яңаклары кояштай – куз багалмас, / Йөзен күргәннең күңлен кайгы алмас*» [Котб, 2003: 44] («Щеки, словно солнце, слепят глаза, / Тот, кто увидит его лицо, не познает горя». – Здесь и далее, за исключением отдельных стихотворных фрагментов, подстрочный перевод наш. – Л. Н.); «*Белем һәм аң, фәһемләү артты анда*» [Там же: 44] («Знания и разум, умение размышлять росли в нем»), «*Яшен кебек иде күкрәп томылса, / Тишелер булды таш, сөңге томырса*» [Там же: 45] («Если устремится, словно молния, / И бросит копьё, то сможет проткнуть камень»). Ширин «как олицетворение красоты, ума, справедливости, смелости, нравственности» [Миннегулов, 2016: 164], также несет в себе высокие гуманистические идеалы.

На фоне любовной истории Хосров и Ширин, направленной на провозглашение любви смыслом человеческого существования, всеобъемлющей категорией бытия, затрагиваются важные общественно-политические и нравственно-философские проблемы: автор задумывается об идеальной модели государства, основополагающими принципами в котором должны быть преданность народу («*Теләсәң шан-шәрәф, илгә яра син, / Авырттырма аның күңел ярасын*» [Котб, 2003: 167] – «Если желаешь быть среди великих (правителей. – Л. Н.), то служи стране, / Не тереби душевные раны людей»), милосердие («*Адамнарға әгәр булсаң хөкемдар, / Адамгә көч-каһәр кулланма,*

зинһар» [Там же: 168] – «Если берешься судить людей, / Прошу, не применяй силу»), справедливость (этому качеству посвящена целая глава поэмы, где Ширин наставляет возлюбленного быть справедливым правителем) и др.

В целом, подобная идеализация героев становится одной из преобладающих тенденций в средневековой тюркской литературе, в которой становление нравственно-этического облика героев является неотъемлемой частью приближения к Богу. В таком свете воспроизводится, например, образ Мухаммед Хаджи бека в поэме «Мухаббат-намэ» (1353) Хорезми, которому автор посвящает оду-мадхия в каноническом вступлении и неоднократно обращается в течение всего произведения. В гиперболизированном портрете правителя поэт использует традиционные сравнения, «кочующие» в средневековой литературе из одной поэмы в другую: по красоте Мухаммед-Ходжа сравним с Йусуфом, по силе – с Рустамом, по щедрости – с Хатам-Таем и т. д. Определение «народный хан» («халык ханы») акцентирует внимание на предназначении идеального правителя, которое автор поэмы видит в служении народу. В целом, поэме свойственно «переплетение этико-дидактических мотивов с философскими», в ней излагаются размышления поэта «о сущности человеческого бытия, о назначении и роли человека в жизни, о человечности, о любовных переживаниях» [Шарипов, 2001: 272]. Поэма вызывает интерес и своей структурой (она состоит из персоязычной и тюркоязычной частей), художественной формой (поэма создана в виде посланий между влюбленными, каждое послание выделяется как отдельная часть поэмы – рисале/намэ). В соответствии с содержанием, в «Мухаббат-намэ» доминирует лирическое начало.

Для средневековых общетюркских поэм характерен синкретизм: в них соединяются в один узел исторический, романтический, философский пласты, эпическое повествование чередуется лирическими отступлениями самих авторов, описаниями психологического состояния и переживаний героев (о синкретическом характере поэтических текстов этого периода изложено в научных изысканиях Х.Ю. Миннегулова, А.М. Шарипова, В.Б. Никитиной и др.). Любовная сюжетная линия в поэмах

служит возвеличиванию человека, его чувств и внутреннего мира. Таковой является и поэма Сайфа Сарай «Сөһәел вә Гөлдерсен» («Сухейль и Гульдерсен», 1394), в которой «утверждаются гуманистические идеалы, разоблачаются несправедливость, деспотизм современного автору общества» [Миннегулов, 2014: 35].

Традиционное вступление в поэме отсутствует – она начинается с описания разрушающих последствий войны. Значительное место уделяется раскрытию психологического состояния попавшего в плен главного героя, репрезентирующего образ идеальной личности: Сухейль «прекраснее самого Йусуфа» («*Йосыфтан да егет матур чырайлы*») [Сарай, 1999: 284] и «способен влюбить в себя девушку как Ширин» («*Гашийк итәр Шириндәй пәри затны*») [Там же, 284]. Теперь же он вынужден страдать в заточении. Душевные терзания героя усиливаются диссонирующими с его настроением описаниями природы. Спасение молодого человека дочерью шаха Гульдерсен, полюбившей невольника, тайный побег молодых, гибель девушки – динамичная смена событий в основной части поэмы держит читателя в напряжении, заставляет сопереживать трагедии влюбленного героя, который, не справившись с потерей любимой, выбирает смерть как спасение от отчаяния. В заключении Сайф Сарай указывает дату написания произведения, возлагает надежду на то, что его поэтический памятник будут читать во всем мире и таким образом узнают о самом авторе, делится своими умозаключениями, обращается к читателю с назидательной речью: «*Хатын – дустыр, газиз ир, син сөеп дәш, / Авыр чакларда бергә ул, чын иптәш. // Дусы бул син аның, күңел биреп сөй, / Акыл-киңәшләрен – җәүһәрләрен җый*» [Там же: 289] («Жена – твой друг; ты, мужчина, с любовью к ней обращайся, / В тяжелые минуты она с тобой рядом, она – настоящий друг. // Стань и ты другом ей, люби всей душой, / Ее разумные советы как драгоценности собирай»).

В золотоордынский период развития общетюркской литературы «формируется татарская богословская литература, появляются первые тафсиры (толкования)» [Татар деньясы, 2020: 132],

ставшие предпосылкой к созданию дидактико-назидательных произведений, в числе которых есть и «Джумджума султан» (1369) Хисама Кятиба. Следует отметить, композиционное строение поэмы несколько отличается от рассмотренных выше романтических поэм: характерное для таких произведений традиционное вступление в ней отсутствует, вместо него Хисам Кятиб делится с читателем своими философскими размышлениями о бренности бытия, подкрепляя их «упоминанием о давно ушедших исторических личностях и коранических персонажах» [Исламов, 2014: 67]. Изложенная во введении фаталистическая мысль в основной части иллюстрируется в рассказе о судьбе главного героя – черепа, принадлежавшего некогда великому правителю Джумджума султану. Восходящие к религиозным сюжетам описания загробной жизни служат утверждению основной идеи произведения: перед смертью все равны и каждому в вечной жизни воздастся по заслугам: «*Һәр кем ирсә нә иксә – ургай аны*» [цит. по: Миннегулов, 2016: 54] («Кто что посеет, то и пожнет»). В целом, в поэме, сочиненной под сильным влиянием идеологии суфизма, преобладают мотивы обреченности, конечности бытия, а смыслом человеческой жизни признается стремление постичь довольства Аллаха.

Жанр поэмы в период Казанского ханства (вторая половина XV – первая половина XVI вв.), открывающего эпоху собственно национальной словесности, представлен творчеством поэта Мухаммадьяра, оставившего после себя две дидактические поэмы – «Төхфәи мәрдан» («Дар мужей», 1540) и «Нуры содур» («Свет сердец», 1542). Произведения, созданные в тревожное для государства время, наполнены думами о судьбе народа и Родины, для воцарения мира и спокойствия в которой, по мнению Мухаммадьяра, правитель должен быть справедливым и просвещенным, а люди – обладателями высоких нравов. С этой целью в текстах обоих произведений преобладает поучительно-назидательный пафос, мораль и наставления включаются не только в речь персонажей, но и фиксируются в мудрости, заключенной в авторских отступлениях, завершающих произведения, отражающих «основные тенденции развития философской

и эстетической мысли эпохи» [Валитова, 1973: 38]. Поэт оценивает человека по его деяниям и нравственному облику. Если обратить внимание, например, на поэму «Төхфәи мәрдан», то в ней «красной нитью проходит идея справедливости, служения народу и любви к простому человеку» [Абилов, 2007: 220]. «Камил инсан», по мнению поэта, должен обладать такими качествами, как скромность («*Гакыйл ир “олуг мән”, дип лаф ормас, / Аның затында кибр-ү-кинә булмас*» [Мөхәммәдъяр, 1997: 46] – «Умный не станет самохвальничать, / Такому человеку чужды тщеславие и чувство вражды»), умение прощать («*Ир улдур кем йаман сүзне кәчүрсә, / Лотфының сөфрәсендин жам эчүрсә*» [Там же: 51] – «Настоящий мужчина тот, кто готов простить сквернословие»), терпение («*Катыглык килсә, нагяһ, сабыр кылгыл, / Сабыр тагамедин сән ләззәт алгыл*» [Там же: 147] – «Сохрани стойкость, если достигнут испытания, / Познай радость терпения»), честность и добрый нрав («*Гакыйл улдур – олуглар берлә булса, / Күңүлени гыйлл-у гыйшидин пакь кыйлса*» [Там же: 46] – «Разумный тот, кто прислушивается к старшим, / Кто в душу свою не подпускает ложь и зло»).

В поэме «Нуры содур», посвященной Сахибгерей хану (правителя Казанского ханства в 1521–1524 гг.), эти понятия определяют содержание каждой части – тому или иному качеству (справедливость, милосердие, щедрость, скромность, терпение, преданность и др.) идеального человека посвящены отдельные главы («бабы») произведения. Все эти качества, по утверждению автора поэмы, открывают путь человеку к любви Создателя, к милости которого стремится и сам поэт: «*И кәрим, пак-ү тәк кәрдиляр, / Хәзрәтәңдә йалбарур фәкыйрь Мөхәммәдъяр*» [Там же: 227] – «О щедрый, творец всего сущего – Единственный и Существующий, / Тебе в мольбе обращается бедный Мухаммадъяр»).

После падения Казанского ханства татарская литература развивается в условиях кризиса, гонения на культуру и религию, что приводит к актуализации идей суфизма, который «остается единственной идеологически организованной силой в мусульманской среде» [Очерки истории татарской общественной

мысли, 2000: 86] и становится источником духовной стойкости татарского народа в борьбе против царизма [см.: Сибгатуллина, 2000: 24]. В XVII веке под влиянием суфийских течений создаются свои произведения (хикметы и поэмы) Мэвла Колый. Поэмы поэта дошли до наших дней в неполной форме. Если от произведения «Хэлэл нэфкэ эстэгэнлэр сыйфаты» («Об ищущих дозволенной пищи») сохранились только фрагменты, то в поэме «Береккэннэр сыйфаты» («О единомышленниках») отсутствует лишь небольшое количество страниц. Сюжет второй поэмы состоит из последовательного описания жизненных перипетий супругов: проведя всю свою жизнь в поклонении Аллаху, они готовятся к встрече с Создателем, но муж героини влюбляется в ханскую дочь, разгневанный хан повелевает заточить в тюрьму и его, и свою дочь; жене героя удается спасти мужа, оправдать его в глазах хана, за что тот награждает их, и супруги проводят оставшуюся жизнь в восхвалении Творца. Так, единство и сплоченность («берлек») помогают героям преодолеть сложную жизненную ситуацию и обрести душевный покой, получить надежду на милость Аллаха. Исследователь творчества поэта К.С. Давлетшин считает, что произведение может трактоваться и в свете общественно-политической ситуации эпохи и прочитываться как призыв к объединению и сплоченности татарского общества, оказавшегося под гнетом завоевателей [Дәүләтшин, 2014: 264]. В целом, руководствуясь идеями суфизма, поэт осмысливал трагизм сложившейся ситуации, освещал общечеловеческие и национальные проблемы.

Под влиянием идеологии суфизма сформировались религиозные и философские взгляды и других татарских поэтов позднего средневековья, творивших в лиро-эпическом жанре. Например, Г.Н. Зайнеевой проанализированы две религиозно-дидактические поэмы Кул Мухаммеда: «Мөһиммэтэс-сыйбьян» («Обязанности детей», 1810), «Тэгърифел-вилдан» («Объяснения детям», 1815), написанные в рамках канонического искусства: обе поэмы содержат традиционное вступление, иллюстрирующую важность соблюдения религиозных постулатов дидактическую часть и заключение, где поэт снова обращается

к Аллаху с мольбой вселить в души человечества моральные качества: доброту, милосердие, взаимопомощь, взаимопонимание [Зэйниева, 2007: 19–33].

В целом, политические потрясения (крестьянское восстание под предводительством Е.И. Пугачева, Отечественная война и др.) и позитивные перемены в сфере культуры (открытие Казанского университета, где преподавался и татарский язык, образование в стенах университета кафедры восточных языков, открытие первой типографии и др.) на рубеже XVIII–XIX вв. оказали влияние на эволюцию общественной мысли татарского народа, актуализировали идею возрождения, «способствовали формированию татарского просветительства, трансформации религиозно-философских воззрений татар» [Загидуллина, 2013(в): 743], нашедшие отражение и в национальном словесном искусстве этих лет. Но следует отметить, что период традиционализма просуществовал вплоть до второй половины XIX века, а первая половина столетия является «предысторией татарского просветительства» [Усманов, 1980: 188], о чем свидетельствует и творчество представителя татарской суфийской поэзии позднего средневековья Габдерахима Утыз Имяни. Его ранние лиро-эпические произведения: «Рисалэ-и дэбига» («Трактат о выделке кожи»), «Жэвэһир эл-бэйян» («Жемчужные разъяснения»), «Инказ эл-халикин» («Спасение погибающих»), «Рисалэ-и иршадийэ» («Наставительный трактат»), «Рисалэ-и шэфэкиййэ» («Трактат о закате»), «эс-Сэйф эс-сарим» («Острый меч»), «Төхфэт эл-Әхбэб фи тэжвид калэм эр-Рабб» («Подарок любимым о правильном чтении книги Господа») и др., написанные на арабском языке, в жанровом плане тяготеют к религиозно-философским трактатам: в них разъясняются конкретные вопросы, касающиеся традиций и нововведений в исламе, по поводу которых автор излагает свои принципиальные взгляды, пропагандируются нормы мусульманской этики, идея произведений заключается в необходимости следования шариату. В трактатах рассмотрен широкий спектр религиозных проблем, связанных с жизнью татарского народа: правила чтения Корана, вопрос дозволенности тех или иных распространенных обыча-

ев и предметов быта, греховность употребления алкоголя и т. д. Содержание трактатов и основные религиозные постулаты, разъясненные Утыз Имяни, основательно изучены в научных изысканиях Р. Адыгамова, сделавшего вывод о том, что, опираясь на традиционалистские позиции, поэт и богослов «призывал современников вернуться к основам ислама. Именно в этом он видел путь спасения национально-религиозных устоев татарского народа» [Адыгамов, 2007: 68].

Выступая против нововведений в исламе, Габдрахим Утыз Имяни сетует на нарушение законов шариата, приведших к духовной деградации мусульман, призывает к нравственному совершенству. Эти идеи являются ключевыми и в литературных поэмах татарского поэта и богослова. Например, поэмы «Горбэтнамэ» («Стенания находящегося вдали от родины»), «Тэнзиһ эл-эфкяр фи нэсаих эл-эхйар» («Полезные советы, очищающие мысли»), «Гавариф эз-заман» («Дары времени»), «Мөһиммэт эз-заман» («Важнейшие проблемы современности») и др., созданные в период «перехода от затянувшегося средневековья к эпохе Просвещения, рациональному мышлению и реалистическому типу творчества» [Ганиева, 2002: 30], направлены на критику консерватизма бухарского и татарского духовенства и застоя общественной мысли – с одной стороны, и утверждение эстетических идеалов о совершенной личности – с другой. Как отмечает Р. Ганиева, оба этих мотива сопряжены «с проблемами разума и знания, тела и души, раздумья поэта о божественной справедливости и поисками согласия с самим собой и окружающей действительностью» [Там же: 31–32]. Например, в поэме «Мөһиммэт эз-заман» поэт высказывает антиклерикальные мысли, подвергая обличительной критике представителей высших слоев мусульманского общества: *«Илаһи, мохтажә тәә күрмә / Шул дүрт кеше капкасына: / Берсе – казый, берсе – түрә, / Берсе – мөфти, берсе – солтан. / Шул дүрт кешенең ывызлыгын / Безгә күрсәтмә, йа раббе: / Берсе – азгын, берсе – диннән язган, / Берсе – яла ягучы, берсе – шайтан»* [Утыз Имяни, 1986: 156] («Всевышний, не приведи меня / К порогу четверых людей: / Первый из них судья, второй – чиновник, / Третий – муфтий,

четвертый – султан. / Вот этих четверых / Злодеяния отведи от нас, Всевышний: / Первый из них – развратник, второй отрекся от религии, / Третий – доносчик и четвертый – шайтан»). Габдрахим Утыз Имяни призывает современников «самоотверженно служить родине, быть добрым, справедливым, скромным, щедрым, терпеливым...» [Шарипов, 2003: 30]. Избежать уподобления корыстолюбивым и лицемерным представителям общества, по мнению автора, возможно лишь обладая необходимыми знаниями. В поэме «Тэнзиһ эл-эфкяр фи нәсаих эл-әһйар» Габдрахим Утыз Имяни интерпретирует проблему знания в религиозном контексте (знание для поэта – божественный дар, милость Аллаха) и «как просветитель средневекового типа с точки зрения житейской практики и общечеловеческой морали» [Ганиева, 2002: 37]: знание – ценнее власти и богатства («*Зийадә солтанәтдин гыйльм-у-даниш. <...> / Әгәр шах улдисә җаһил – гидадыр, / Тәмаме мал вә мөлкәтләр һибадыр*» [Утыз Имәни, 1986: 102] – «Знания дороже царства. <...> / Если шах необразован – он нищий / Все его богатства – лишь прах»), оно – источник уважения и высокого положения в обществе («*Тәгәллемдин улырсән сахибе садр*» [Там же: 103] – «Знаниями ты заслужишь уважение среди людей»), знание – причина благого нрава («*Гыйлемдин хасыль улыр сирәте хуб*» [Там же: 102] – «От знания у человека благой нрав»).

В целом, в поэмах Габдрахима Утыз Имяни суфийские мотивы (проповедь аскетизма, призыв к терпению, отказ от мирских благ и др.) сращены с антиклерикальной позицией, индивидуальным началом, выраженным, в том числе, и в автобиографических деталях, что в совокупности свидетельствует «о зарождении в недрах восточного традиционализма элементов просветительского реализма <...> не только в творчестве Утыз Имяни, но и в татарской литературе конца XVIII – первой трети XIX века вообще» [Ганиева, 2002: 53].

Подытоживая вышесказанное, можно заключить, что на протяжении многих столетий развитие жанра поэмы в татарской литературе шло в рамках канона, внутри которого каждый из поэтов проявлял индивидуальное мастерство. Начавшийся

в XVIII веке сдвиг в направлении развития светской татарской литературы приводит к изменениям в жанре поэмы, в частности, в творчестве Габдрахима Утыз Имяни намечается переход к реалистическому типу мышления, в рамках которого формируется критика пороков общества.

#### **1.4. Поэма в период формирования татарской светской литературы**

##### ***1.4.1. Переходные явления в содержании и форме татарских поэм***

Формирование татарской светской литературы шло в течение длительного времени: переходный период, который, как было отмечено в предыдущем параграфе, начался еще в XVIII веке (по утверждению Я. Абдуллина, просветительские идеи проникли в татарскую общественную мысль на рубеже XVIII–XIX вв. [Абдуллин, 1976: 24]) и проявился в творчестве Габдрахима Утыз Имяни, «затянулся» вплоть до последней четверти следующего столетия. Д.Ф. Загидуллина в своих исследованиях объясняет это как «наслаивание нового на традиции» [Загидуллина, 2020: 6], то есть «основное условие формирования новой художественной парадигмы – разрыв с предыдущей традицией – не было выполнено» [Там же]. Таким образом, именно на фоне сохранения литературных традиций прежних эпох и в неразрывной связи с ориентированной на исламский Восток общественной мыслью, в татарской словесности второй трети XIX века «внимание литературных деятелей направляется на формирование нового – реалистического типа мышления» [Харрасова, 2015: 32]. Переходные от романтизма к реализму произведения представлены в поэтическом наследии Габдельджаббара Кандалий, оказавшего влияние на формирование и эволюцию национальной просветительской литературы. Если его первые религиозно-дидактические поэмы «Рисалэи эл-иршад» («Книга наставлений на истинный путь»), «Кыйссаи Ибраһим Әдһәм» («Сказание об Ибрагиме Адгаме»), написаны под заметным влиянием литературно-эстетических идеалов Габдрахима Утыз

Имяни, не выходя за рамки канонов средневековой поэзии, то в последующих своих творениях поэт обращается к новому эстетическому принципу – «построению образа из реального жизненного материала» [Ахметов, 2003: 40]. В подобном ракурсе могут быть рассмотрены поэмы на любовную тематику «Фэрхи», «Мэгъшукнамэ», «Сэхибжамал», «Шэфгый», где, в отличие от средневековых романтических поэм с характерной для них мифической идеализацией женских образов, чувства героя обращены к реальной женщине, вдали от которой он вынужден страдать от безответной любви. Лирический герой в каждой из поэм – представитель мусульманского духовенства, сельский мулла – раскрывается вне общепринятых рамок: он открыто заявляет о своих чувствах, стремится к личному счастью, которое не оппозиционируется со счастьем в вечном мире.

Произведения наглядно демонстрируют процесс отхождения от строгих литературных канонов, предопределяющих развитие жанра поэмы на протяжении долгих веков. Среди вышеназванных произведений лишь в поэме «Мэгъшукнамэ» сохраняется небольшое каноническое начало (мукаддима), где поэт возносит хвалу Всевышнему Аллаху и пророку Мухаммаду. Далее лирический герой поэмы – имам – напрямую обращается к читателю с наставлением быть осторожным в любви: «*Гыйшыклык мисаледер яхиы гөлдөр, / Алалмасаң, ахыры бер үлемдөр*» [Кандалый, 1988: 374] («Любовь – словно красивый цветок, / Не сможешь сорвать – погибнешь»), предостерегает его от безответных чувств, жертвой которых стал он сам. Любовь, раскрытая в лучших традициях многовековой национальной романтической литературы, познается как противоречивое чувство, способное окрылять человека и в то же время стать источником нескончаемой печали для него. Речь имама, обращенная к объекту воздыханий, служит восхвалению молодой девушки по имени Фатыма, достойной быть спутницей лишь образованного, высоко нравственного человека, а необразованный «мужик», по мнению поэта, не достоин такого сокровища. Периодически адресат наставлений меняется – герой неоднократно обращается к татарским девушкам, предостерегая их от печальной участи:

«Наданга вармаңыз, кызлар, / Бу сүзем тыңлаңыз, зинһар» [Там же: 378] («Не выходите замуж за необразованных, девушки, / Прошу же, послушайте меня»). Таким образом, невежественность «оценивается как один из самых больших людских пороков» [Закиржанов, 2011: 200].

В других поэмах автора традиционный зачин отсутствует, тексты произведений структурируются вокруг всеобъемлющего чувства любви и печали по трагической судьбе возлюбленной. Автобиографический дискурс, преобладающий в любовных поэмах, требует соответствующей формы выражения чувств и переживаний лирического героя: поэт использует эпистолярную форму. В своих письмах-посланиях он напрямую обращается к возлюбленной, воспекает ее неземную красоту при помощи как традиционных образов (девушки в поэмах «черноокие», «чернобровые», «розовощёкие», с лучезарным взглядом и т. д.), так и достаточно смелых для своего времени натуралистических деталей.

Земная любовь для героя сопоставима с поклонением Аллаху, об этом он заявляет, например, в поэме «Фэрхи»: «Күз-кашыны мэсжәдә михраб итәм, / Сурәтенә көзгедик мәххаб итәм!» [Кандалый, 1988: 354] («Очи и брови твои для меня словно михраб в мечети, / Образ твой словно недоступное для людских глаз божественное явление»). Подобная трактовка, несомненно, диссонирует с первыми дидактическими поэмами автора, пронизанными суфийским духом и написанными в строгом подчинении религиозному фундаментализму. Как отмечает М.А. Усманов, такого рода обожествление образа крестьянской девушки является своеобразным отражением социальной позиции автора, утверждающего право каждого человека на личное счастье [Госманов, 2015: 156].

Культ любви и красоты в поэмах Габдельджаббара Кандалый, как уже было отмечено, сращен с просветительской оппозицией «знание и невежество» в лице священнослужителя и простого крестьянина. Подобное противопоставление положено и в основу картины мира поэмы «Сахибджамал», новаторской для своего времени и являющейся, по мнению Ф. Мусина, первой

попыткой художественного воплощения идеала свободной личности в национальной литературе [Мусин, 2003: 112]. Поэт обращается к татарским девушкам с наставлением: он призывает их следовать велению своего сердца в выборе возлюбленного. Предупредив о последствиях выбора в пользу «темного, неряшливого мужика», автор наглядно демонстрирует две возможные модели семьи, сопоставимые с просветительской оппозицией «реального и идеального»: проведенные «в играх и ласках» счастливые дни с муллой («*Әгәр дә меллага барсаң, / Сәнең урның булыр түрдә, / Күреп дөнъяда күп файда, – / Кыямәтдә ки һәм гүрдә*» [Кандалый, 1988: 398] – «Если выйдешь замуж за муллу, / Будешь уважаема и дорога, / Выгода тебя ожидает и в брэнном мире, / И в Судный день, и в загробной жизни») и обреченная на физические и душевные страдания жизнь с деревенским мужиком («*Эш эшләп унике аең, / Гомер буең, кышын-йайен, / Сызып бетеп йөрәк маең, / Каның да калмый кашыкка. <...> // «Бу кадәр фетнә өстемдә, / Нигә тугъдым да үстемдә! – / Дәйүб шул чакда үкенмә / Эчеңдә хәсрәт артыкка*» [Там же: 393–394] – «В работе пройдут двенадцать месяцев в году, / Вся жизнь, зимы и лета, / Сердце твое будет в постоянной тревоге, / Высосет тоска всю твою кровь»). Так, в романтический текст поэмы включаются социальные мотивы, раскрывающие объективную реальность и тяжкую судьбу простого человека, однако, как отмечает А.М. Закирзянов, он еще не задумывается о причинах социальной несправедливости и путях выхода из мрака невежества [Закиржанов, 2011: 201]. В целом, внимание поэта сосредотачивается на личных чувствах и переживаниях. Эмоциональная динамичность текста послания, адресованного Сахибджамал, раскрывает весь спектр психологических переживаний влюбленного человека: он то поклоняется красоте девушки, то пылает в огне безответной любви, то тлеет в тихой тоске, то тревожится о тяжелой судьбе возлюбленной, то прокликает ее за равнодушие.

В свете вышесказанного можно заключить, что отразившаяся в поэмах Габдельджаббара Кандалый женская проблема, которая станет одной из ключевых в творчестве просветителей,

трактуются в контексте семейно-бытовых отношений. Поэт уделяет особое внимание просвещенности и благовоспитанности супругов, позволивших вырастить образованное поколение. В то же время доминирующее в поэмах личностное начало, отсутствие единого сюжета, вкрапления автобиографических мотивов обуславливают значимость лирического пласта.

Созданные на основе дастанных сюжетов романтические поэмы поэтов первой половины XIX в.: Бахави («Бүз егет», 1842), Ахмета Уразаева-Курмаши («Таһир-Зөһрә», 1879, «Кыйссаи Бүз егет», 1874), Йусуфбека Шайхульислама («Сәйфелмөлек вә Бәдигыйлжәмал»), Ахметзяна Тубыли «Мәшһүр в мөтәгарриф улан Фәрһад гашыйк илә мәгъшук Ширин хикәясе» («Повествование о неизвестном Фархаде и его возлюбленной Ширин») и др. – также демонстрируют тенденцию отдаления от дидактических литературных традиций. Дастанная литература сохраняла актуальность вплоть до Октябрьской революции и, как считает М.В. Гайнутдинов, «стала ареной вызревания художественной речи и разных жанров новой реалистической литературы» [Гайнутдинов, 2003: 56].

Вторая половина XIX столетия ознаменована сложным процессом смены литературно-эстетических канонов, связанных с распространением просветительского движения, которое развивалось в тесной взаимосвязи с литературой, так как именно в ней просветители видели один из способов довести свои взгляды до народа. Как результат, в татарской литературе второй половины XIX века идея просвещения, сопряженная стремлением изменить застойные явления в общественной жизни татарского народа, становится главенствующей. В произведениях литераторов-просветителей закладывается «основа для развития новых литературных жанров», создаются «новые типы героев» [Фаттакова, 2011: 10], эстетическим идеалом Нового времени становится образ просвещенного, мыслящего человека.

Как отмечает Д.Ф. Загидуллина «новые идейно-эстетические, жанровые установки, прежде всего, проявились в поэзии» [Загидуллина, 2013(в): 764], которая, по мнению А.Т. Сибгатуллиной, поспособствовала плавному переходу от

средневековой концепции личности к концепции Нового времени [Сибгатуллина, 2001: 10]. В творчестве Г. Чокря (1826–1889), Акмуллы (1831–1895), Бахаветдина Ваисова (1819–1893), Газизы Самитовой (1862–1929) и др. татарских поэтов формируется новая, просветительская картина мира, основанная на воссоздании проблем реальной действительности, противопоставлении просвещения и невежества. Ценностные ориентиры поэтов составляют «веру в преобразующую силу человеческого разума, стремление возродить идеи справедливого общества, неприязнь к любым проявлениям невежества, лицемерия, злости» [Загидуллина, 2013(в): 764].

В новых историко-культурных реалиях возрастает интерес к национальной истории, значимым художественным принципом становится идеализация прошлого – эпохи государственности татарского народа. Одним из первых произведений в этом направлении является поэма «Мэдхе Казан» («Хвалебная песня Казани», 1889) Гали Чокря (1826–1889). Называя Казань духовной наследницей Булгара, а Волжско-Уральский регион – Булгаром [см.: Гумеров, 2003: 19], поэт идеализирует Булгарское государство, ставшее центром исламской культуры и просвещения. Гордость за великое прошлое своего народа и осуждение разрушающих войн соединяются в один узел: акцентируя внимание на величии Булгарского улуса в составе Золотой Орды, Гали Чокрый в резкой форме высказывается об Аксак Тимуре (Тамерлане) – «грабителе, кровопийце и тиране». Так поэма находит точки соприкосновения с творчеством средневековых тюрко-татарских авторов, такими как Саиф Сарай, Ахмед Ургенчи, Мухаммедъяр, Мухаммад Амин, Кул Шариф [см.: Гомэров, 2006: 82]. Судьба построенного на берегу Казанки потомками булгарского хана нового города – Казани, – как пишет Гали Чокрый, так же была трагична: *«Рэхим рахманга йалбарыб, Ватан төзгән кайа барыб, / Аны да эгда актарыб, ничә михнәт илән саздыр. / Йәнә әһле Казан хандин калыб мэхрүм һәм Аутандин / Йәңә йиргә күчөб андыйн, ничә михнәт гайан саздыр»* [Там же: 83]. («Уповая на милость Всевышнего, построили новый город, / Враги и там столько испытаний принесли. /

Казанский народ, потеряв хана и государство, снова / Переехал в новое место, столько тягостей пережил»). Так, реконструкция исторического прошлого татарского народа непосредственно связана с мотивом тоски по утерянной государственности, актуализирующейся в дальнейшем и в национальной литературе начала XX века («Кичке азан» («Вечерний азан», 1906» Г. Тукая; «Айсылу» (1916) Ф. Бурнаша и др.).

Казань в поэме представлена как светоч, духовный центр и место притяжения для всей нации. Динамичная картина города демонстрирует не только архитектурную и природную красоту, религиозное многообразие, этнический колорит Казани, но и научные и культурные достижения татарского народа, духовные ценности, черты национального характера: «*Иң әүвәл, йортлары бик саф, / Икенче – ирләре бик саф, / Өченче – жырлары бик саф, / Әмерләре назар саздыр. // Ләбибләр күплеге берлә, / Әдилләр күплеге берлә, / Табиблар күплеге берлә / Тәмам илгә гаян саздыр...*» [Там же: 170] («Первое – дома прекрасны, / Второе – мужчины высоконравственны, / Третье – песни прекрасны, / Деянья – загляденье. // Ученых не счесть, / Литераторов не счесть, / Врачей не счесть, / Этим она (Казань. – Л. Н.) славится во всем государстве...»).

Поэт провозглашает Казань идеальным, несравнимым с другими топосами городом: «*Берәрсә киләме парга, кеме Казан мисалсыздыр?!*» [цит по.: Гомэров, 2006: 87]. («Можете вспомнить какой-либо другой город, который сравнится с Казанью?!»), стремится «воспитать в читателе чувство национальной гордости, обратить его внимание на творческий потенциал нации» [Нигматуллина, 1997: 103–104], что в дальнейшем станет ведущих тенденций в татарской просветительской литературе в целом.

Таким образом, постепенный, достаточно протяженный переход к национальной просветительской литературе отражается и на развитии жанра поэмы: начавшийся отход от средневековых литературных канонов в нем сопровождается актуализацией нового, «светского» содержания, национально-исторических мотивов, переходом от архаичного языка к общенародному.

### **1.4.2. Просветительские поэмы начала XX века**

Как справедливо утверждает Н.А. Гуляев, «художественные методы не намертво прикреплены к единому историческому периоду, они часто продолжают жить и в другое время, в несколько иных исторических условиях, но уже не составляя господствующего литературного направления» [Гуляев, 1953: 176]. Такая же тенденция наблюдается и в литературном процессе начала XX века, где просветительские мотивы сохранили активность вплоть до Октябрьской революции. Идеи просветительства были созвучны с идеей прогресса нации («милли тәрәкъкыять»), являющейся основой эволюции национальной мысли в начале XX века: развитие татарского народа рассматривалось в неразрывной связи с необходимостью получения светского образования, популяризации европейской культуры и др.

В лиро-эпическом наследии начала XX века просветительские мотивы представлены в творчестве таких поэтов, как Г. Рашиди, Я. Мамишев, К. Хаммадова, Х. Усадова, З. Башири и др.

Следует отметить, что просветительская парадигма в поэмах этого периода сопряжена с критической тенденцией, примером тому могут послужить, например, лиро-эпические произведения Г. Рашиди «Ахмак хажы» («Глупый хаджи», 1910), «Яңа ишан» («Новый ишан», 1910), «Асрау кыз нәсыйхәте» («Наставление девушки-прислуги», 1911), «Бәхетсез карчык» («Несчастливая старуха», 1912), «Көчләп бирелгән кыз» («Девушка, насильно выданная замуж», 1913) и др., в которых характерные для просветительских произведений особенности: разделение героев на положительных и отрицательных, своеобразная мотивная система (отрицание необразованности и безнравственности, критика схоластических и консервативных взглядов и др.) дополнены приемом социальной типизации, психологическими описаниями душевных терзаний героев, характерными, в основном, произведениям критического направления.

Следует отметить, что в просветительских поэмах начала XX века доминирует эпическое начало, реализующееся в фабульном жизнеописании героев. В композиционной структуре

поэм значительное место отводится обращениям-наставлениям от лица автора либо отдельных героев. В дидактических по своей сути наставлениях заключена основная идея произведений. Скажем, в поэме «Ахмак хаджи» автор обращается к религиозным деятелям, призывая их быть образцами высшей нравственности и образованности: «*Хажжи булгач, инсаф кирәк, вәждан кирәк, / Эдәп, мәғрифәт һәм гакыл кирәк*» [Рәшиди, 1910: 8] («Тот, кто назвался хаджи, обязан быть благонаравным и честным, / Воспитанным, образованным и мудрым»). Проблеме нравственности посвящена и другая поэма Г. Рашиди – «Асрау кыз нәсыйхәте», повествующая о злоключениях бедной девушки, лишенной счастья и покоя и предостерегающей других от подобной судьбы: «*Сөйлимен гыйбрәт итеп, / Асрауга кермәгез дип. <...> / Асрауга алучылар / Суфи да хажжи була, / Юма тел, хәйлә белән / Кабарлык «мачы» була*» [Рәшиди, 1911: 14] («Рассказываю поучительную повесть о своей судьбе, / Хочу предостеречь вас от согласия прислуживать богатым. <...> / Те, кто берут на содержание, / Будь он суфий либо хаджи, / Красноречием своим, хитростью / Проглотить готовы, словно кошка – мышь»).

В поэме «Бәхетсез карчык», сюжет которой включает в себя сентиментальное жизнеописание несчастной матери, пожертвовавшей многим во благо своего сына, но вынужденной коротать свои старческие годы в одиночестве и нужде, ключевое место занимает проблема роли окружения в процессе формирования личности. Автор рассуждает о необходимости прислушиваться к мудрости и жизненному опыту старшего поколения («*Килен атасы булды туган яхшы кеше, / Нәрвакытта яхшы үгет булды эше. / Картның сүзен тыңлау белән бу егетнең / Яхшы булды көн күрмеше һәм йөреше*» [Рәшиди, 1912: 4] – «Тесть оказался хорошим человеком, / Благоучением и мудростью был каждый его поступок. / Прислушиваясь к словам старших, молодой человек / Вел налаженную жизнь») и повествует о печальном исходе следования безнравственному и разгульному образу жизни мнимых друзей: это заканчивается материальным и духовным разорением. В дидактических нравоучениях автор предостерегает

читателя от подобных пороков: «*Бу хәлләрне яздым аннан-моннан, / Һәркем укып саклансыннар дидем шуннан*» [Рәшиди, 1912: 16] («Я описал эти события, не приукрашая, / Чтобы каждый, кто прочитает, остерегался подобного поведения»).

Характерная для просветительской парадигмы оппозиция безграмотности и просвещения усложненная «социальным контрастом, ставшим одним из важных идейно-художественных принципов отражения действительности» [Халит, 2003: 186], является сюжетообразующей в поэме Я. Мамишева «Көннеке карт» («Старый батрак», 1914). В лице главного героя, рассматриваемого как своего рода репрезентация образа «маленького человека», автор описывает последствия равнодушия к получению знаний. Детальное описание бытовых условий жизни семьи героя воссоздает печальную картину реальности: безграмотность и необразованность батрака привели к нищенскому существованию всей семьи: «*Бу жәзалар бар да аңа, / Укымаудан яш чачын. / Һөнәр кеби зур байлыкны / Өйрәнмәде ул тагын*» [Мамишев, 2002: 212] («Все беды его / От нежелания учиться с молодости. / Ремеслу – огромному богатству – / Был он равнодушен»). Раскрыв неприметные стороны подобного бытия, задумавшись о роли семьи в становлении личности, автор поэмы обращается к читателю с нравоучительным призывом: «*Сезгә айтәм, и туганнар, / Укып гыйлем алыгыз. / Гыйлем-һөнәр сездә булса, / Шиксез, булыр малыгыз. <...> / Гыйлем – үткен бер коралдыр, / Һәрбер эштә ул кирәк. / Гыйлем илән булмый калган / Дөньяда эш бик сирәк*» [Мамишев, 2002: 212–218] («Хочу донести, родные мои, / Стремитесь к образованию / Если будете обладать знаниями и профессией, / Несомненно, придет благосостояние. <...> / Знания – важное орудие, / Необходимое в любом деле. / Дел, не требующих знаний / В мире очень мало»). В то же время просветительские идеи в поэме дополняются проблемой социального неравенства, реализующейся в обращенной к читателям концовке произведения, где автор призывает быть снисходительнее по отношению к беднякам: «*Менә инде уйлагыз сез / Ярлыларның тормышын. / Чигә михнәт, бичаралар, / Жәй көнөндә һәм кышын. / «Уйлагыз», – дип сезгә яздым / Ярлы-*

*мескеннар хален. / Булса эшегез, сез бирегез, / Кысмагыз ничбер ялын»* [Мамишев, 2002: 218] («Вот теперь задумайтесь / О жизни бедняков. / Страдают, бедные, / И летом, и зимой. / Описал все это с целью, чтобы Вы прониклись / Страданиями бедных и обездоленных. / Если можете предложить им работу – предложайте / И не лишайте их выходных»).

В произведении «Моңлы хатын Бибигайшә» («Печальная Бибигайша», 1911) этого же автора ключевой становится проблема судьбы татарской женщины – одна из актуальных проблем в татарской словесности начала XX века, раскрытая наиболее полно в одной из глав поэмы – «Гайшә ханымның ирләргә әйткән сүзләре» («Обращение Гайши-ханум к мужчинам»): «*Бу дөнъяның яртысын / Түгелме соң тоткан без? <...> Ир булсагыз, урныгызда / Игътибарлы булыгыз. / Хатын-кызны хур күрмәгез, / Алар түгел колыгыз*» [Мамишев, 1911: 17] – «Полмира / Не нам ли принадлежит? / <...> Вы, мужчины, / Будьте внимательны. / Не принижайте женщин, / Они – не ваши рабы»).

Кроме того, сопряженная с критической тенденцией просветительская парадигма раскрывает неприметные стороны национального бытия: Я. Мамишев указывает на причины безнравственного поведения некоторых слоев молодежи и ищет способы их преодоления. Авторская позиция сводится к призыву не растрчивать время впустую, стремиться к получению образования.

Повторяет проблемно-тематические особенности этой поэмы и произведение «Залим тырнагында саф күңел» («Чистая душа во власти тирана», 1912) Х. Усадовой. В поэме, представляющей собой нравоучительный монолог молодой женщины, выданной насильно замуж за сына муллы и вынужденной жить в неуважении и унижении, характерная для просветительской парадигмы оппозиция идеальное / реальное осуществляется в противопоставлении прошлого и настоящего. Ретроспективные воспоминания о беззаботной и счастливой юности только усиливают ощущение печали и трагичности, окутавшие героиню в новом этапе ее жизни. При этом безнадёжность и неопределенность, характеризующие настоящее,

рассматриваются как результат необразованности и непросвещенности. На что указывает и обращение к молодому поколению, прозвучавшее из уст самой героини: «*Укыганлар алданмый / Моньң кебек ишләргә, / Әле дә йитмәсә тагын, / Киңәш бирә кешеләргә. / Уку кирәк һәркемгә: / Хатын-кызларга, ирләргә, / Тырышыңыз укырга / Барып ерак эфирләргә. / Вақыт йиткән укырга, / Туташларым, безгә дә, / Күптән вақыт бит йиткән, / Яшь егетләр, сезгә дә*» [Усадова, 1912: 18] («Образованные люди не дадут себя обмануть / Подобным моему мужу тиранам. / Сами же еще / Дадут советы другим. / Знания нужны каждому: / И женщинам, и мужчинам, / Старайтесь получать знания, / Даже если для этого придется ехать в дальние дали. / Пора приступить к учебе / Нам, молодые девушки, / Давно пришла пора / И вам, молодые парни»).

Таким образом, просветительские идеи в поэме занимают центральное место, вместе с тем автор произведения прибегает к принципу художественного обобщения, типизации, называя подобную ситуацию типической для определенного слоя общества: «*Бу эшләр бары да бар / Безем татар арасында*» [Усадова, 1912: 5] («Все эти деяния встречаются / И среди татар»).

Просветительская двуплановость в поэме «*Күмелгән зәкявәт*» («Зарытый ум», 1914) К. Хаммадова реализуется в оппозиции старое / новое, воплощенной в противостоянии старшего и молодого поколений. Обратившись в самом начале поэмы к читателю из числа молодежи («*Укы, бәбкәм, тырыш кеше булырга, / Ашык ай тик кояштан нур алырга. / Китап әйткән кеше табар тырышса, / Гажәп эшләр кыйлыр, эшкә керешсә*» [Хаммадов, 1914: 13] – «Учись, мое дитя, старайся стать личностью, / Спеш, будто луна, освещаться лучами солнца, / Тот, кто читает книги, найдет что ищет, / Удивительных результатов добьется, стоит за дело ему браться»), поэт «подводит читателя к обобщениям социального характера о пагубном влиянии старых порядков на прогрессивные идеи» [Надыршина, 2009: 8]. Рафик, воспитанный и любознательный мальчишка, горящий желанием получить знания, попадает в кадимистское медресе и терпит крах своих надежд (этому способствуют и условно-

метафорическая образность: проведенные в этом учебном заведении годы героя ассоциируются с образами осени и зимы): обучение в медресе ограничивается бессмысленным заучиванием текстов, «педагогические» методы преподавателя включают в себя отнюдь не мотивирующие на усердие действия.

Идеальный, противопоставленный серым будням жизни в медресе, мир воссоздается при помощи мотива сна. Приснившееся герою идеальное бытие включает в себя божественный свет, освещающий все пространство вокруг, космогонические (солнце, луна, звезда, вселенная) и религиозно-мифологические образы (рай, ангел, красавица пери): *«Имеш: баскан бөтен дөнъяны ак нур, / Халыклар нурда йөзэләр булып хөр. / Егет, кызлар утырганлар тәхеткә, / Очалар ай, кояш, йолдыз, гаршегә. / Бары да саф, бары да шат, көләләр, / Гүя жәннәттә хурлар елмаялар. / Әнә, күктән очып төште фәрештә, / Утырган әсен кызы аның тәхтенә. / Дәшә Рафыйкьны утырырга янына, / Очарга Тәңренең йолдыз-аена»* [Хаммадов, 1914: 20–21] («Снится ему, будто, весь мир освещен белым светом, / И люди парят свободно в этом свете. / Парни и девушки сидят на троне / И летят к луне, солнцу, звездам, в космос. / Все с чистой душой, наполнены радостью и смеются, / Словно гурьи, в раю улыбаются. / Вот с неба спустился ангел, / Красавица-пери сидит на его троне. / Зовет Рафика сесть рядом, / Полететь к звездам и луне Всевышнего»). Сон героя завершается трагически: путь герою преграждает хазрат – его учитель, ангел улетает в небо без Рафика. Вернувшийся в реальность герой оплакивает свою судьбу, но пойти против воли родителей, требующих от него продолжить обучение, ему не удастся. Здесь автор поднимает одну из ключевых проблем, характерных татарской просветительской литературе – проблему отцов и детей, обращая внимание на роль семьи (взаимопонимания и взаимответственности в ней) в становлении личности. Духовная и последующая за ней физическая гибель героя осмысливается не только как трагический результат, исход превосходства старых порядков, но и является расплатой за равнодушие родителей по отношению к своим детям.

В целом, дидактический пласт в поэмах Я. Мамишева, Х. Усадовой, К. Хаммадова сопрягается с критическим отношением к действительности, поэты, указывая на злободневные проблемы в обществе (схоластика, религиозный фанатизм, равнодушие и беспечность и др.), пытаются подтолкнуть народ к прогрессивным переменам. В некоторых поэмах («Моңлы хатын Бибилайшә» Я. Мамишева, «Залим тырнагында саф күңел» Х. Усадовой) авторы обращаются к конкретному социальному слою – татарской молодежи, на которую возлагают ответственность за будущее всей нации. В целом, такая позиция обуславливается литературно-культурным контекстом: на рубеже веков татарская словесность развивается на фоне разногласий между сторонниками кадимизма и джадидизма, и в стремлении донести до читателя важность перемен в духовной культуре татарского народа, писатели и поэты воссоздают идеализированный образ представителя развитой нации в лице современной молодежи (например, такая тенденция прослеживается в лирических произведениях Г. Тукая «Яшьләр» («Молодежь») и «Татар яшьләре» («Татарская молодежь»), созданных в 1910 и 1912 гг. соответственно).

Противопоставление кадимистского и джадидистского мировосприятия лежит и в основе поэмы «Поезд» (1907) З. Башири, где аллегорический образ, давший название всему произведению и ставший смысловой доминантой, служит отождествлению эстетического идеала поэта – обновленного и развивающегося по законам джадидизма татарского общества: *«Күптән илгә кайтыр идек, булса поезд, / Чана белән барсак – ерак, саргаер йөз, / Поезды охшаттым «жәдидләргә» – / Күңел салып бәйләдем билгә пояс! / Чана белән Сибириягә кылсак сәфәр, / Ул сәфәрәң үз башыңа булыр сәкар, / Шулай ук бел «кадим» белән укуны да, / Жәдидләргә инкарь кылыр булсаң әгәр!»* [Бәшири, 1927: 18]. («Был бы поезд – уже давно бы доехали до страны, / Если ехать на упряжке, то затоскуем на дальней дороге, / Поезд мне кажется похожим на «джадидистов» – / Понравился он мне, затянул пояс я! / Если на упряжке выедем в Сибирь, / Это путешествие станет испытанием на нашу голову, / Знай, то же самое ждет, если ты

сторонник старометодного обучения, / И отрицаешь джадидистов»). К условно-метафорическим образам автор прибегает и при оценке культурно-исторической ситуации и общественного уклада начала XX века: с этой целью в поэме употребляются различные вариации образа ветра: ачы жил (пронизывающий ветер), буран. Характерные в целом для татарской словесности изучаемого периода мотивы темноты и заблуждения (эти мотивы активны в творчестве таких татарских поэтов, как Г. Тукай, М. Гафури, С. Рамиев и др.) отражают состояние татарского народа, заблудившегося в хаосе эпохи и находившегося на распутье: «*Бәхетсезгә каршы, юк маягы да, / Адаштык; югалттык юлны, тагы да / Ат батты, калдык кырның уртасында*» [Бәшири, 1927: 17] («Как на зло, нет ни единого маяка, / Снова мы заблудились, сбились с пути. / Провалился конь, и в глухом поле мы застряли»). Итак, З. Башири, повествуя в своей поэме о необходимости прогрессивных перемен в татарском обществе, связывает их с реформами в сфере образования, выдвинутыми последователями джададистского движения.

Обобщая вышесказанное, можно констатировать, что просветительская двуплановость в рассмотренных нами татарских поэмах становится структурообразующим принципом: в них противопоставляются представления о просвещенном и прогрессивном идеальном бытии и диссонирующая с ним реальность. Просветительская позиция автора отражается в дидактических наставлениях. Характерный для просветительского реализма направленный синкретизм проявляется в усложнении поэмы присущими для критического реализма художественными принципами: социальной типизацией, выделением социальных и экономических факторов, влияющих на характер героев и др.

### Выводы по главе 1

Поэма как жанр является объектом интереса множества исследований отечественных литературоведов. Плюрализм наблюдается в определении сущности понятия, выявлении жанровых форм и т. д.: поэма рассматривается как эпический либо

лиро-эпический жанр, жанрообразующими свойствами в разных трудах выделяются объем и сюжетность. Многие современные исследователи (О. Налдеева, С. Гудкова, Л. Спесивцева и др.) едины во мнении, что изучение жанровой специфики поэмы, в силу того, что она является исторически развивающейся и трансформирующейся категорией, возможно только в рамках определенного исторического периода.

Истоки жанра поэмы в татарской словесности непосредственно связаны с мифологией и фольклором, в недрах которых зародились зачатки поэм – сюжеты о появлении жизни на Земле, об эпических героях, отразившиеся в древнейших письменных памятниках тюркских народов. В народном эпосе – лиро-эпических дастанах – закладывается основа для создания первых образцов общетюркских литературных поэм. Вместе с тем, дастаны стали фундаментом для формирования эпики: этот фактор рассматривается нами как один из важных в жанрообразовании в тюрко-татарской литературе в целом, и в традиции жанра поэмы в частности. Сюжетность, стремление к масштабности в охвате исторического материала, тяготение к глубоким философским обобщениям, нацеленность на определенного читателя стали главными в развитии жанра поэмы и в последующие эпохи.

Первая классическая тюрко-татарская поэма – «Кутадгу билиг» Йусуфа Баласагуни написана в контексте литературных традиций исламского Востока. В ней прослеживаются канонические установки (традиционная структура, включающая в себя восхваление Аллаха, Мухаммада, его сподвижников и посвящения к конкретному историческому лицу вступительная часть; иллюстрирующие ту или иную нравственную проблему основная часть и заключение, где автор еще раз обращается к Аллаху, дает информацию о себе, делает философские умозаключения, предопределяющие жанровые особенности тюрко-татарской поэмы средневековья, представленной в творчестве таких поэтов, как Кул Гали, Сайф Сараи, Хорезми, Хисам Кятиб, Мухаммадьяр, Габдрахима Утыз Имяни и др. Влияние общемусульманской культуры проявляется в усилении нравственно-этического на-

чала в поэме, в стремлении авторов к широкой пропаганде исламских ценностей, в идеализации положительных героев.

Анализ ряда поэм, созданных в XII–XVIII веке, позволяет прийти к выводу: наряду со следованием канонам, отразившимся в общности темы (в поэмах доминирует тема любви) и эстетического идеала (основанного на концепции «камил инсан»), каждое из этих произведений характеризуется ярким индивидуальным началом, что обуславливает их значимость в развитии жанра и татарской литературы в целом.

Творчеством Габдрахима Утыз Имяни ознаменовано зарождение элементов просветительского реализма в татарской литературе. Поэтическое наследие татарского поэта, помимо десятка религиозно-философских трактатов, призывающих читателей следовать шариату, включает в себя и ряд поэм, направленных на критику исламского консерватизма, застоя в обществе, в рамках которой поэт воссоздает свой идеал личности: обладающего знаниями, благочестивого, терпеливого, милосердного и обладающего множеством других нравственных качеств человека. С этого времени разговор с читателем в жанре поэмы ведется не с обобщенно-обезличенным мусульманским сообществом, а с представителями татарского этнического общества – о проблемах, радостях и горестях соплеменников. По нашему мнению, такая формальная особенность жанра поэмы, как прямой диалог с потенциальным читателем, способствовал выходу на первое место этнонациональной тематики в татарской литературе.

Поэмы второй половины XIX века характеризуются постепенным отходом от средневекового канона, который сопровождался актуализацией лирического начала, сопряженного с автобиографическими мотивами, воспеванием земных чувств (творчество Габдельджаббара Кандалий), популяризацией дастанных сюжетов, раскрывающих тему любви и свободы (поэмы Бахави, Ахмета Уразаева-Курмаши, Ахметзяна Тубыли и др.), реконструкцией исторических событий прошлого, которая рождала чувство национальной гордости (поэма Гали Чокрия) и др. Не только в поэмах, но и

в татарской литературе в целом, судьба татарского народа превращается в лейтмотив.

Просветительская тенденция в татарской литературе изменила жанровую иерархию: многовековое господство стихотворной формы сменяется доминированием прозаических жанров, собственно просветительские поэмы создаются лишь в начале XX века. В лиро-эпических произведениях Г. Рашиди, Я. Мамишева, К. Хаммадова, Х. Усадовой, З. Башири и др. поднимаются проблемы религиозного фанатизма, схоластики, равнодушия, препятствующие развитию нации; будущее нации связывается с прогрессивными знаниями, светским образованием, социальным равноправием. Подобные поэмы отличаются стилизацией под фольклорные жанры, дидактическим содержанием, изложенным понятным языком, назидательной интонацией и т. п.

## ГЛАВА 2

### ФОРМИРОВАНИЕ НЕКАНОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

#### 2.1. Критическое и сатирическое в жанровой структуре поэмы

По словам Ю.М. Лотмана, «есть эпохи, когда искусство властно вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни» [Лотман, 1973: 71]. К таковым, наряду с эпохами Возрождения, барокко, романтизма, исследователь относит и искусство начала XX века. Являющий собой противоречивую эпоху разрушения и созидания, отражающий «катастрофический динамизм истории» [Выровцева, 1999: 16–18], этот промежуток в развитии многих литератур характеризуется формированием нового, отличного от предыдущего опыта и соответствующей новой эпохе жанровой парадигмы, так как, по словам В.С. Баевского, «жанр есть проекция внелитературного ряда на литературу» [Баевский, 1990: 3]. Значимые составляющие «внелитературного ряда» начала XX века (исторические события и потрясения, ставшие причиной всеохватывающих социокультурных перемен: войны, революции, реформы и т. д.), несомненно, повлияли на развитие жанровой системы литератур народов России.

Эстетической доминантой художественной культуры рубежа веков исследователи называют «переходный, пограничный характер» [Долгополов, 1985: 10], когда происходит разрушение классических жанров, отказ от канонов и традиционализма, наблюдается синтез, «взаимодействие разных жанров» [История русской литературы, 1983: 20], своеобразный «процесс скрещивания <...> традиционных жанров и их взаимной диффузии» [Стенник, 1974: 198], сопряженный с «выходом к новым художественным принципам, к новациям в области жанра» [Боровская, 2009: 5].

Аналогичные тенденции прослеживаются и в татарской словесности начала XX века, вобравшей в себя литературные традиции предыдущих периодов и трансформирующей их в соответствии с новыми идейно-эстетическими потребностями. Новые тенденции проявляются, в первую очередь, в полилоге культурных традиций, многообразии жанровых форм и взаимодействии различных художественных парадигм. Доминирующие до рубежа веков восточные литературные традиции, дидактическое содержание взаимодействуют с ориентацией татарской литературы изучаемого периода на диалог с русской классикой – с одной стороны, и процессом интенсивного приобщения к европейским литературно-эстетическим традициям – с другой; формируются межлитературные отношения, «сохраняющие и преумножающие художественно-эстетические ценности разных народов» [Аmineва, 2010: 9].

На фоне приобщения к художественным ценностям мировой культуры эволюционирует и жанровая система татарской поэзии: формируются лирические жанры (гражданская, интимная, пейзажная, философская лирика), появляются жанровые формы поэмы в рамках различных художественных систем, в частности, трансформируется реалистическая поэма, формируется неканоническая романтическая поэма, поиски новых способов художественного воплощения действительности приводят к модернистским экспериментам в жанре поэмы.

В татарской литературе, эволюционировавшей «от просветительского реализма к критическому реализму и романтизму» [Загидуллина, 2005: 67], последние два творческих метода развиваются параллельно и во взаимодействии друг с другом. В целом, такая тенденция в исследуемый период была характерна для многих тюркских литератур [см.: Ганиева, 2002: 56]. По мнению Р. Ганиевой, «от просветительского реализма к критическому шла эволюция художественного метода Г. Тукая, М. Гафури, Г. Исхаки, Ф. Амирхана, Г. Камала и др. представителей татарской литературы начала XX века» [Ганиева, 2002: 54], в чьих произведениях воплощаются характерные для критического реализма свойства: герои изображаются «в тесной связи с окру-

жающей действительностью» [Нуруллин, 1995: 177], типичные характеры отражаются в связи с типичными обстоятельствами и «рассматриваются на базе конкретных исторических, социальных условий» [Закирзянов, 2019: 84]. Но в то же время следует отметить, что просветительские идеи в этих произведениях также достаточно активны.

В жанре поэмы в татарской литературе начала XX века критика действительности зачастую имеет обличительный характер, сатирическую обостренность. В отличие от произведений с сатирическим началом, созданных в предыдущие этапы развития национальной словесности (имеются в виду произведения таких татарских писателей и поэтов, как Г. Кандалий, К. Насыри, Ш. Мухаммедов, Ф. Халиди и др.), в литературе начала XX века объектом сатирической критики становятся «не отдельные недостатки героев, а социальные пороки» [Ганиева, 1964: 12]. Ключевым художественным принципом в таких произведениях выступает социальная типизация, при этом авторы создают национальные типы, высмеивая негативные стороны этнической действительности. И, как отмечает по этому поводу И.З. Нуруллин, сатира в татарской литературе этого периода становится «неотъемлемой частью критического реализма» [Нуруллин, 1982: 40–41], «общие черты которого складывались в процессе художественного освоения действительности, отражая динамику взаимоотношений человека и общества» [Никишина, 2014: 151]. По мнению В.Ф. Макаровой, на фоне перемен в общественной и культурной жизни в начале XX века актуализируется роль сатиры и критики, как способа воспитания человека и смены мышления в обществе, условно-гротескных форм, позволяющих «сделать крупные обобщения социокультурного характера» [Макарова, 2014: 124].

Развитие сатирического направления в татарской литературе начала XX века тесно связано с творчеством Г. Тукая. В поэме «Печән базары, яхуд Яңа Кисекбаш» («Сенной базар, или Новый Кисекбаш», 1908), написанной как подражание («назира») литературному памятнику XVIII в., поэт, «используя внешнюю форму, вкладывает в нее новое идейно-эстетическое содержание»

[Абилов, 1968: 171]. Иначе говоря, традиционный сюжет начинает функционировать в пародийном плане как средство выражения сатирического отношения к действительности. Эта поэма, как одно из вершинных сатирических произведений не только в творчестве Тукая, но и в татарской литературе начала XX века в целом, стала объектом изучения многих ученых-литературоведов [Халит, 1966: 85–89; Нуруллин, 1982: 109–111; Ганиева, 1964; 2011; Нигматуллина, 1970: 168–172; Яхин, 1999; Агзамова, 2011; Аминова, 2011(а) и др.]. Обобщая изложенные в этих трудах взгляды, можно констатировать, что, определяя источники вдохновения Г. Тукая, ученые помимо факта пародийной переработки средневекового сюжета отмечают и схожесть произведения с сатирическими образцами русской литературы. Так, например, Ю.Г. Нигматуллина пишет, что «сращенность в одном факте, образе быта и политики, слияние комического и трагического, юмора и гротеска придает социальной сатире Тукая политический характер, сближает поэму Тукая с лучшими творениями Салтыкова-Щедрина» [Нигматуллина, 1970: 172], В.Р. Аминова полагает, что образная структура поэмы Тукая, направленная на раскрытие социально-морального облика окружающего автора современного общества, позволяет сопоставить произведение татарского поэта с повестью Н.В. Гоголя «Нос» [Аминова, 2011(а): 137].

Пародийное нарушение традиций, являющееся, по мнению некоторых исследователей, «своеобразной моделью искусства, <...> демонстрирующей нераздельное единство содержания и формы, смысла и структуры» [Новиков, 1989: 31–32], «одним из законов литературного саморазвития» [Вулис, 1991: 143–144], способным обновлять литературные формы, поэтику, освежить в них «новые конструктивные возможности» [Тынянов, 1965: 29], придает поэме Г. Тукая смысловую многомерность. В структуре текста взаимодействуют реальная и фантастическая действительность, сосуществуют мифологические образы, связанные со средневековым литературным сюжетом, и литературные типы современников поэта, объединенные в собирательном образе *Печән базары* (Сенной базар), который воспринимается как

модель современной для поэта действительности и социальных взаимоотношений: «*Иртә берләп кайнамакта бу базар, / Кайда баксаң, анда тулган сәүдәгәр. // Кайсысы сатмактадыр, кайсы ала, / Берсе алдый, шунда берсе алдана. // Һәр заманны монда хәлләр шул икән, / Һәркем үз хәле белән мәшгуль икән*» [Тукай, 2011: 268] («Тот базар с утра шумит во все концы. / Всюду ловкие торговцы и купцы. // Кто торгует, кто толпится у лотков, / всюду множество пройдох и простаков. // Тем базар и знаменит с начала дней: / всяк печется здесь о выгоде своей». – Перевод Р. Бухараева).

Вариациями образа Сенного базара, по мнению Р.К. Ганиевой, являются Кисекбаш, Див, Карахмет, Ишан с кнутом и т. д. [Ганиева, 1964: 87], многие из которых имеют реальные прототипы. Гротескный образ Кисекбаша, чей «лучезарный» портрет («*Сакалы ак, һәм йөзеннән нур чыкар, / Куз камашыр – һәркем йөзенә бакар*» [Тукай, 2011: 270] – «Борода благообразна и бела, / всех слепя, лучи исходят от чела». – Перевод Р. Бухараева) и напускная печаль, вызывающая жалость не только у посетителей Сенного базара (при виде Кисекбаша плачут все: и продавцы, и каляпуши, и шкуры, валявшиеся под ногой, и мешки с мукой и т. д.), диссонируют с истинными мотивами его деяний (позиционирующий себя глубоко верующим мусульманином Кисекбаш помышляет нечестной торговлей, за шестьдесят лет своей жизни успел поменять пятнадцать жен, предавался людским порокам и т. д.), представляется «антиидеалом», при помощи которого перечисляются ключевые социальные пороки, стоящие на пути развития татарского народа: «*Чөнки бер мең тагассыб бу мидә. // Бу мидә йөзләп гыйнад амбары бар, / Бу мидә мең пот сыраның пары бар. // Бу мидә бардыр жәһаләт ун вагон, / «Минбеләмлек» дәгъвасы – бер мең вагон. // «Иске – изге» фикре бардыр ун келәт, / «Һәр жәдидт – кяфер» – егерме склад...»* [Тукай, 2011: 273] – «Ведь в мозгу – и потому пусты труды – / фанатизма неподъемные пуды, здесь упрямством не один амбар набит, / пар пивной тяжелым облаком стоит, / здесь вагонами невежество ума, / здесь пустого самомнения просто тьма. / Думой «Свято, что старо» забит сей мозг, / а джадиды –

все гяуры, видит Бог!» (перевод Р. Бухараева). Таким образом, смеховой профанирующий характер произведения позволяет поэту в обличительной форме отрицать религиозный фанатизм, неуступчивость, невежество, заносчивость и др. – все то, что составляет негативную сторону национального бытия, и «деформация, произошедшая с человеком <...> предстает как метафора всеобщего распада» [Аmineва, 2011(а): 139]. Выраженная в метафоре «ат кэмите» («цирковое представление») характерная черта современного для поэта общества – бездействие и ожидание чудесного решения всех проблем, «кипение в действии пустом» [Нигматуллина, 1970: 172] – раскрывает жизненную позицию критикуемых автором слоев населения. В целом, трансформация религиозного сюжета в критикующее схоластику и религиозный фанатизм произведение позволила поэту заострить внимание на социальных пороках, тщательно опровергаемых сторонниками старого образа жизни. Возможно, именно поэтому поэма была очень популярна в свое время, а самого Тукая современники именовали «самым лучшим юмористом среди деятелей татарской литературы» [Әмирхан, 1986: 83–84].

В дальнейшем критическая тенденция развивалась в поэмах Х. Исхаки, Г. Гайнуллина-Чокалы и др. авторов, в произведениях которых просветительская двуплановость сопрягалась с социальной типизацией. Следует отметить, что все эти поэмы, на фоне многочисленных споров «на страницах газет, журналов, непериодических изданий <...> о путях прогресса нации» [Нигматуллин, 1978: 23], затрагивают проблему будущего татарского народа, подразумевающую, в свою очередь, «определение места и роли татар в истории России и мировом пространстве» [Гобәйдуллин, 1913: 397]. Поэты пытаются донести до читателя мысли «о состоятельности, самодостаточности и духовном потенциале нации» [Амирханов, 2005: 5], высмеивают все то, что препятствует просвещению и прогрессу татарского народа, национальному самосознанию. Например, ироничное отношение к действительности, сатирическое обличение общественных порядков и устоев определяют жанрово-стилевое своеобразие поэмы «Татарларда хэзерге хэл» («Нынешнее положение татар»,

1911) Х. Исхаки. Как и в поэме Тукая, основной проблемой национального бытия в ней видится противостояние кадимистов и джадидистов: *«Хәзер анларны (жәдитчеләрне. – Л. Н.) сүгәләр гәзитләр дә, / Бозыклыкның барчасы шул жәдитләрдә. / Аллаһе газим, дисәм, хата булмас, / Тәүфыйкнең ние дә юк шул этләрдә»* [Исхакий, 1911: 5] (*«Теперь их (джадидистов. – Л. Н.) ругают и в газетах, / Все пороки лишь от них, джадидистов. / О Аллах! Не солгу, если скажу, / Что нравственности в них ни капли»*).

Эпическая часть поэмы основана на описании онирического состояния одного из шакирдов, обучающегося в старометодном медресе: ему видится сбившийся со стаи и убитый волками баран. Падальщики, заселившиеся у животного в голове и считающие это место самым лучшим, олицетворяют кадимистов, чьи деяния ведут нацию к исчезновению. Так, при помощи аллегорических образов поэт высказывает свою обличительную позицию. Он равнодушен к творящемуся в жизни нации хаосу, причина которого, в первую очередь, видится в беспечности, равнодушии, религиозном фанатизме татар: *«Шулкадәр гамьсез безнең татар, / Башкаларның эшләрәнә ул шаккатыр. / Бу дөнъяда безгә Ходай бирми, дин, / Һичбер эшкә керешми, гафил ятар»* [Исхакий, 1911: 4] (*«До такой степени беспечный наш татарский народ, / Диву дается, увидев деяния других народов. / Утверждая, что на этом свете нет нам от Аллаха милости, / Бездействует, спит равнодушным сном»*). Эти строки интерпретируются в контексте эпохи: в татарской литературе начала XX века выражение «гафлэт йокысы» («сон равнодушия») является одним из ключевых лейтмотивов: в разных вариациях он встречается, например, в творчестве Г. Тукая, И. Башмакова, М. Валидовой и др. поэтов изучаемого периода. Также этот мотив является одним из доминирующих в поэтическом творчестве самого Х. Исхаки, как, например, в стихотворении «Ышанмыйм» («Не верю», 1910), где лирический герой сетует на равнодушие и бездействие татарского народа, обвиняя его в многовековом сне, делится своими опасениями по поводу будущего нации. В конце поэмы «Татарларда хәзерге хәл» мотив сна повторяется в сочетании с мотивами безнадежности и разочарования:

герой поэмы, не удостоив внимания предостережения старика, привидевшегося ему в состоянии полузабытья и попытавшегося донести истину о системе образования в старометодных медресе, предается глубокому сну: «*Күзенә тәмам йокы килгәнлектән, / Одеялын башындан ук ябынып ятты*» [Исхакый, 2011: 11] («Налитые свинцом глаза не желая раскрывать, / Укрылся он одеялом с головой»).

В поэме «Шәкерт һәм хәзрәт вакыйгасы» («История о шакирде и хазрате», 1911) Х. Исхаки, написанной в форме диалога двух односельчан, структурообразующая просветительская двуплановость также сохраняется: она проявляется, в первую очередь, в противопоставлении положительного героя – стремившегося к получению знаний и призывавшего других следовать по его пути шакирда (он является идеалом автора), и отрицательного персонажа – муллы-старометодника, выгнавшего шакирда из медресе (является антиидеалом поэта). В речи шакирда, обращенной к ученикам муллы, читаются наставления самого автора, призывающего молодое поколение стремиться к светскому образованию и объединиться в стремлении прославить свою нацию, стать достойными продолжателями традиций дедов («*Әйтә икән шәкертларга: “Иптәшларем, / Бер жан, бер тән кебек буллык, кардәшларем. / Бергаләшеп сөйләшмәсәк хәләмезне, / Кайгыланам, ага күземдән яшьларем”*» [Исхакый, 1911: 28] – «Говорит он шакирдам: “Друзья, / Будем едины душой, словно у нас одно тело на всех, родные мои, / Если мы не будем делиться своей участью, / От печали прольются мои слезы. // Мы рождены от одного отца и одной матери, / Могучего татарского рода мы сыновья”»).

Основную часть поэмы занимают антиклерикальные мотивы, реализованные в структуре текста в описаниях деяний муллы: раскрываются все его темные поступки в прошлом, подчеркивается роль в будущей деградации молодого поколения, которое мулла якобы обучает. Таким образом, образ муллы воплощает в себе черты определенного типа – представителей религиозных деятелей-кадимистов, стоящих на пути национального прогресса. Сатирическая парадигма проявляется в несоответствии идеализированного портрета муллы, каким его пред-

ставляют участники диалога, и его истинной сущности, которая раскрывается читателю в каждой полной восхищения фразе собеседников. Таким образом, эстетическая категория комического воплощается при помощи сарказма, который позволяет поэту дать едкую оценку поступкам фанатичных религиозных деятелей, чьи старания противостоят развитию татарского народа: «Тырыша, һич тик тормый, тәмам уңган, / Башына әллә нинди эшләр тулган. / Шулай да мәктәпкә килгәлидер, / Уңган шул бу мулла, бигрәк уңган» [Исхакый, 1911: 37] («Старается, никогда не сидит на месте, умелый, / В голове полно новых идей. / Иногда захаживает и в школу, / Ну очень умелый наш мулла, очень»). По идейно-эстетическому оформлению поэму можно было бы сопоставить с сатирическими стихотворениями Г. Тукая, например: «Мулланың зары» («Жалобная речь муллы», 1908), «Муллалар» («Священнослужители», 1909), что, позволяет рассуждать о доминирующих жанрово-стилевых решениях в татарской сатирической поэзии начала XX века.

Конфликт старого и нового мышления, воплощенный в образах религиозных фанатиков и сторонников прогресса, является сюжетообразующим и в лиро-эпическом наследии Г. Гайнуллина-Чокалый. Так, например, в поэме «Надан ата» («Безграмотный отец», 1910) в сатирическом плане раскрывается проблема отцов и детей (причина конфликта – сопротивление отца стремлению сына к образованию), которая в итоге воспринимается как воплощение главного противостояния в татарском обществе начала XX века – кадимистов и джадидистов. Сюжет поэмы «Биш мужик» («Пять мужиков»), опубликованной отдельной книгой в 1910 году, включает в себя рассказ пяти представителей татарского народа. В основе каждого рассказа лежит типическая ситуация, изображенная в сатирическом ракурсе, таким образом, художественная идея произведения раскрывается через социальную типизацию. Монолог каждого из пяти татар, повествующих о встрече со сверхъестественной силой, являются законченным рассказом, указывающим на ту или иную актуальную проблему в жизни нации: невежество, равнодушие, отсутствие стремления к прогрессу и т. д.

В поэме есть образ рассказчика, на которого возложена роль связующего отдельных текстов-историй и манифестирования авторской позиции. Рассказчик не остается простым наблюдателем, комментирует историю каждого персонажа и выразит негативное отношение к подобному пустословию: «*Шулай безнең үтә жәйләр, / Үтә кыш та, гомер дә үтә. / Жәһаләтебез безне шул илә, / Сөйләтеп, халыкны көлдертә*» [Гайнуллин-Чокалый, 1910: 4] («Вот так проходит наше лето, / И зима проходит, и жизнь так пройдет. / Невежество нас о таком / Заставляет вещать и смешить людей»). Таким образом, высказывание В.Ф. Макаровой о том, что «специфику комического в татарской литературе XX в. определяет его синкретический характер и соотнесенность с понятием “экзистенциального смеха”» [Макарова, 2014: 124], утверждается и на материале данной поэмы: слова рассказчика пронизаны осознанием печальности современного состояния татарского народа. Призыв проснуться от равнодушного сна и направить все силы на развитие нации, высказанный автором в конце поэмы, звучит в духе поэтических текстов Г. Тукая, С. Рамиева, М. Гафури и др. поэтов-современников автора.

В целом, сатира в татарской поэме начала XX века зачастую обусловлена мотивом высмеивания религиозного фанатизма, который, по мнению поэтов, является основным фактором, по причине которого татарский народ не может освободиться от старых предрассудков. Подобная схематичность характерна, например, поэме «Дүрт яхшылык» («Четыре блага», 1911) Г. Рашиди, в которой автор высмеивает напускную богобоязненность и хороший нрав, лиро-эпическому произведению «Мәшһүр ишан кармагы» («Удочка знаменитого ишана», 1909) неизвестного автора (напечатано под псевдонимом «Давыл» – «Ураган»), где в сатирическом ракурсе раскрывается истинная сущность ряда представителей религиозного духовенства. Следует отметить, что «стремлением к отказу от религиозных идей, на смену которой пришла национальная идея» [Шэрэф, 1914: 41], характеризуются и многие произведения татарских прозаиков (например, «Гарэфэ кич төшемдә» Ф. Амирхана) и драматургов (скажем, «Беренче театр» Г. Камала) начала XX века. Ироничное отно-

шение к действительности приводит к смене позиции повествователя в поэме: объективный рассказчик, характерный для первых просветительских поэм начала XX века, сменяется образом равнодушного к воссозданным событиям действительности повествователя – представителя этнического сообщества, переживающего за беспечность, равнодушие, невежество и др. черты характера татарской нации, препятствующих ее развитию.

Следует отметить, что нацеленность на критику и сатирическое или ироническое высмеивание отдельных негативных явлений, существующих в татарском обществе, сказывается на художественном состоянии подобных поэм. Открытое нравоучение, призыв отказаться от негативных явлений ради будущего своего народа, противопоставление неприглядной картины настоящего и идеализированной – будущего приближают тексты поэм к газетной публицистике. В дальнейшем сатирическая тенденция будет развита и в модернистских поэмах, авторы которых будут искать пути преодоления этих недостатков.

## **2.2. Особенности романтических поэм**

Как отмечают исследователи, поэма «жанрово оформляется в эпоху романтизма», привнесшей «кардинальные изменения в жанровую структуру» [Узденова, 2009: 173]. По мнению В.Г. Белинского, в новейшей поэзии существовал особый род эпоса, не допускающий прозы жизни, схватывающий «только поэтические, идеальные моменты жизни и содержание которого составляют глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы современного человечества, этот род эпоса один удержал за собою имя “поэмы”» [Белинский, 1955: 414–415]. К такому критик относит поэмы Байрона, некоторые поэмы Пушкина («Цыганы», «Галуб»), Лермонтова («Демон», «Мцыри», «Боярин Орша»). «В поэмах Байрона, Пушкина, Мицкевича, – отмечает В. Белинский, – жизнь человеческая представляется сколько возможно в истине, но только в самые свои торжественные проявления, в самые лирические свои минуты» [Там же: 268]. Основанный на «изначальной дисгармонии родового и видового начал» [Чулков, 1984: 52] романтический тип мышления,

сменяющий традиции классицизма в русской литературе, преобразовывает и содержание, и структуру поэмы, которая начинает тяготеть к личностному характеру, к лиризации.

Схожие процессы наблюдаются и в татарской литературе начала XX века, развитие которой характеризуется взаимодействием литературных направлений и течений, поиском новых для татарской словесности способов отражения действительности, экспериментами в области художественных средств. В литературе появляется образ романтического героя, пребывающего в состоянии одиночества и отрешенности от социальной действительности, в поэзии подобный герой встречается в творчестве таких поэтов, как Дардменд, С. Рамиев, Н. Думави и др., в прозе – в произведениях Г. Ибрагимова [см. об этом: Заһидуллина, 2000(б): 202]. К середине 1910-х гг. складывается новая романтическая парадигма, характеризующаяся взаимодействием, синтезом различных типов романтического отношения к действительности. С одной стороны, это – традиции романтической поэзии Востока. Традиционный («восточный») романтизм в татарской словесности берет начало, по мнению исследователей, еще с суфийской литературы, оказавшей огромное влияние на развитие общетюркской и татарской литературы [Ганиева, 1988: 76–77]. Об этом, еще в 1913 году, писал и Г. Губайдуллин, который, анализируя поэзию С. Рамиева, коснулся и вопроса творческого метода поэта [Газиз, 1913: 192]. Как справедливо пишет Х.Ю. Миннегулов, «татарская литература в средние и даже последующие века находилась в тесной связи с классикой Востока, питаясь ею, была ветвью мусульманской культуры. Без этого богатого наследия, неисчерпаемого источника невозможно даже представить себе творчество Кул Гали, Кутба, С. Сарай, Мухаммедьяра, Утыз Имяни, Каюма Насырши и вообще даже всю нашу литературу. Если татарская литература к началу XX столетия добилась впечатляющих успехов, создала своеобразный восточно-западный синтез, то в этом большая роль принадлежит многовековым взаимосвязям с классикой Востока» [Миннегулов, 1993: 352]. С другой стороны, на фоне «знакомства и участия в политических событиях страны, а также

«противоречий в общественной жизни, ставших катализаторами развития татарской общественной мысли» [Харрасова, 2002: 5], в татарской культурной среде возрастает интерес к русской и западноевропейской литературам, выраженный, в частности, «в популяризации романтической литературы при помощи переводов произведений писателей-романтиков: Байрона, Шиллера, Гейне, М. Лермонтова и др. [Заһидуллина, 2000(а): 203]. Так, в татарской литературе, которая в течение многих веков развивалась преимущественно под влиянием восточной словесности, формируются ориентированная на Запад мировоззренческая система и гармоничное единство традиционных и новых художественных тенденций. Подобные изменения охватывают все виды и жанры: наряду с прозой и формирующейся драматургией, претерпевает качественные изменения и татарская поэзия, как по форме, так и на уровне содержания.

Как отмечает Ю.Г. Нигматуллина, романтизм в татарской поэзии этого периода имел просветительский характер, его можно было бы обозначить таким понятием, как «романтизм идей», то есть «в романтической форме (форме романтической образности – символизации, поэтизации героического, романтического лиризма, особой интонационной напряженности его выражения, использовании традиционных романтических образов восточной и русской литературы и т. д.) преподносились идеи национального освобождения, осознания будущего татарского народа» [Нигматуллина, 1997: 117]. Так, например, поэмы Ф. Бурнаша, одной из ключевых фигур в татарской лиро-эпике начала XX века, являются образцом синтеза восточного и европейского («байронического») типов романтизма. Традиции восточного романтизма в лиро-эпических произведениях автора исследованы в трудах А.Г. Ахмадуллина, который утверждает, что Ф. Бурнаш является одним из основных продолжателей восточных литературных традиций [Әхмәдуллин, 2002: 37]. Не отрицая значимость данной тенденции в творчестве поэта, следует отметить, что в поэмах автора обнаруживаются особенности и романтизма европейского типа. Так, например, в поэме «Дулкыннар арасында» («Среди волн», 1916) традиции

«восточного» романтизма обнаруживаются на уровне поэтики произведения: в частности, сюжет поэмы основан на любовные коллизии, восходящие к сюжетам восточных поэм, полные страданий, одиночества и обреченности. Как свойственно романтическому герою, «любовь для главного героя – высочайшая реальность, <...> вхождение в область высших идеальных ценностей» [Спесивцева, 2009: 158].

Взаимосвязанная с «байроническим» романтизмом идея национальной свободы раскрывается в противостоянии молодого парня-бунтаря и природной стихии, сопряженном с описаниями душевных переживаний и сомнений героя, наполненных экзистенциальной семантикой. Образ бушующего моря, являясь центральной составляющей пейзажных текстов, раскрывающих внутреннюю тождественность природы и человеческой души, олицетворяет идею вечной борьбы – основы человеческого бытия: «*Дулкынлана диңгез, чайкала ул, / Әллә нинди ямьсез төс биреп. / Исә жыллар, һаман ыжгыралар, / Диңгез өсләренә көч биреп. / Тәңре каргап, нәләт төшкән төсле, / Жирдә ямь юк – йоклый, булдыксыз. / Күккә баксаң, фәләк беткән төсле, / Ул да нурсыз, айсыз, йолдызсыз. / Уйнап кына болыт сөрелгәндә, / Айдан көмеш нурлар таркала. / Тау-тау булып килгән дулкыннар да / Шаулый, ак күбекләр чайкала. / Капмый тагы болыт ай нурларын, / Караңгы төн каулай яктысын. / Тагы шаулай диңгез, шаулай дулкын, / Тагы суга көчсез яр читен*» [Бурнаш, 1916: 258] («Море волнуется, / Страшное и темное. / Дуют ветра, все воют, / Расплескивая море еще сильнее. / Будто Богом проклята, / Земля не мила, спит, никчемная. / Небо безжизненное, / И она темна, без луны и звезд. / Стоит тучам случайно развеяться, / Луна серебром все вокруг озаряет. / Огромные скалы-волны / Шумят, белая пена плещется. / И снова туча закрывает луну, / Темная ночь разгоняет свет. / И снова шумит море, шумят волны, / И снова омывают обессиленный берег»). Как отмечает А.А. Арзамазов, «вода и в образно-мифологическом сознании, и в повседневной жизни выступает как эквивалент бытия» [Арзамазов, 2015: 121], в исламе вода ассоциируется с «очищением от грехов и духовного возрождения» [Вовк, 2006:

152], в суфийской литературе образ моря символизирует божественное начало, бытие [см.: Брагинский, 1989: 176], указывая на бессилие человека перед судьбой и божественным предписанием [см.: Заһидуллина, 2006: 71]. В русской литературе начала XX века семантика символа указывает на «идею поиска смысла жизни» [Мокина, 2003: 327]. В татарской литературе этого периода семантическое поле данного образа дополняется иными, обусловленными историко-культурным контекстом, смыслами: он выступает в значении «бунта против общественного устройства, <...> номинацией идей прогресса и просвещения, <...> прочитывается как беспокойство человеческой души» [Юсупова, 2018: 180–181]. Мы считаем, что в поэме «Дулкыннар арасында» актуализируются все вышеперечисленные интерпретации данного символа, что делает возможным различные варианты прочтения противостояния героя и природной стихии: автор раскрывает и внутреннюю борьбу человека, бросившего вызов судьбе и обстоятельствам; подчеркивает и фаталистический характер конфликта личности и судьбы, путем утверждения «несоизмеримости человека и природы, чувства человеческого ничтожества и тщеты всего земного» [Крохина, 2019: 43]; олицетворяет в образе моря и противоречивость самого бытия; а дополняющие семантику данного символа образы ветра, луны, ночи, лодки и др. позволяют воссоздать историческую действительность, всеобщую атмосферу начала XX века. В этом ключевые жизненные перипетии героя, «за плечами которого мучительный опыт надежд, разочарований, поисков идеала» [Манн, 1995: 142] ассоциируется с испытаниями, которым подвергается общество в это сложное и противоречивое время. Сталкиваясь со смертью не единожды, герой каждый раз смог предотвратить трагедию. Так, например, оказавшегося в чреве огромной рыбы (здесь наблюдается явная кораническая реминисценция) героя спасает пророк Хызыр, один из частотных образов в татарской литературе. В произведениях татарских авторов Хызыр олицетворяет модификацию архетипа Старого Мудреца и предстает в традиционном мировоззрении тюркоязычных народов в образе «вечного путника, старого скитальца, одаряющего и наказующего»

[Давлетшина, 2006: 97]. В поэме «Дулкыннар арасында» он выполняет одаряющую функцию: дарит герою лодку (ее можно интерпретировать в контексте символической мысли начала XX века, где образ корабля приобретает значение «идеи национального самоосуществления» [Шарова, 2007: 12]) и помогает обрести веру в свои силы и надежду на будущее. Обращенные к молодому человеку напутственные слова Хызыра озвучивают ключевую идею поэмы: «*Юлыңда бул, кулда көч барында, / Алга бар, тик кара алдыңа*» [Бурнаш, 1916: 260] («Следуй по своему пути, пока есть сила в руках / Следуй вперед, гляди только в будущее»). Таким образом, основной сюжетобразующий конфликт поэмы – противопоставление молодого человека и природной стихии – служит воссозданию байронического типа «героя подчеркнутого, титанического страдания и неизбывной сердечной муки» [Толстогузов, 2013: 125].

Поэма «Казакъ кызы» («Казахская девушка», 1916) Ф. Бурнаша в композиционном плане состоит из двух частей. В каждой из них доминирует лирическое начало: главным предметом изображения поэта является эмоциональное состояние героев. Так, в центре первой части – душевные терзания и страдания молодой девушки, предавшейся горьким думам о будущем своего народа, оставшегося под гнетом врага, и о судьбе родного брата, которому предстоит сразиться с ним. Значительное место в этой части поэмы занимают пейзажные тексты, включающие в себя традиционные образы: соловей, гора Каф и др. Доминирующий в описаниях природы мотив – мотив тишины – сопрягается с символикой ночи, смысловое поле которой соединяет в себе различные семантические оттенки. С одной стороны, сохраняя устоявшееся в народном сознании содержание (ночь рассматривается как опасное и страшное для людей время господства нечистых сил [см.: Урманче, 2009: 166]), угнетающая ночная тишина становится выразителем душевного состояния девушки, полной тревоги и печали («*Кичке тынлык яшь күңелне сызландыра*» [Бурнаш, 2016: 339] – «Вечерняя тишина заставляет тосковать молодую душу»), и с другой – приобретает ярко выраженную экзистенциальную (автор подчеркивает трагизм че-

ловческого бытия) и социальную (ночь, мрак ассоциируются с жизнью народа в эпоху глубоких потрясений и противоречивых перемен) семантику.

В следующей части поэмы внимание автора фокусируется на внутреннем монологе молодого парня, художественный образ которого, с одной стороны, воссоздан в национальных традициях, с другой – как воплощение героя романтизма, «протестующего, байронического толка» [Бялый, 1962: 28], находящегося «в процессе творения собственной свободы» [Сапрыкина, 2002: 21]. Образы коня и оружия, батальные сцены из прошлого позволяют провести параллель между молодым человеком и героями дастанов. Безмолвный разговор с конем воспроизводит события прошлого – времени свободы и превосходства над врагом («*Кайда инде анда безгә көч чыдарлык! / Өргәнечнең егетләре кот чыгарлык!*» [Бурнаш, 1916: 337] – «Разве нашлась бы сила, способная нас сломить! / Джигиты из Ургенча внушали страх!»), позволяет проникнуть в духовное пространство молодого парня, действия которого мотивированы стремлением вернуть былую славу, величие и свободу: «*Атам-бабам тау-ташларны селкеттеләр... / Егет булмыйм шул дошманны табалмасам. <...> / Дошманымны эзләрем мин, табарым мин. <...> / Баш ярырмын яки башым салырмын мин*». [Бурнаш, 1916: 337] («Отцы и деды горы сворачивали... / Не быть мне джигитом, коль не сыщу врага. <...> / Буду искать я врага и найду. <...> / Уничтожу его или сам умру»).

Свобода, как одно из ключевых понятий в романтической аксиологии [см. Милюгина, 2006], утвержденное как абсолютная, непреходящая ценность, отражена в поэме и в образах степного простора, величественного пейзажа, а также в мотиве самоотверженной борьбы за свободное будущее своего народа. Но «безграничная стихийная свобода <...> предстает как идеал счастья, столь же манящий, сколь и недостижимый и противоречивый» [Сапрыкина, 2007], который в заключении поэмы сменяется ощущением трагизма бытия, бессилия перед судьбой: «*Әнә егет... әнә аның тамган каны... / Әнә жирдә явыз дошманның корбаны... <...> // Ялгызсынып, кызганулы кешини әнә, / Яшь егетнең бәхетсезе – аргамалы...*» [Бурнаш, 1916: 342] («Вот

джигит... Кровь его пролилась... / На земле лежит жестокой судьбы жертва... <...> // Одинок и жалостно ржет / Несчастный конь молодого джигита...»). Таким образом, в произведении главенствует осознание непостижимости свободного бытия, иллюзорности надежд и мечтаний о вольной жизни народа. Подобное экзистенциальное настроение, обусловленное историческими потрясениями, характерно для многих романтических поэтических произведений этого периода.

«В романтизме внутренний мир души человека, “сокровенная жизнь его сердца”, – пишет Н.Н. Мисюров, – раскрылся наиболее полным образом» [Мисюров, 2010: 3]. Романтический психологизм стремится понять внутреннюю закономерность поступков героя, обусловленных не только внешними факторами, но и необходимостью выбора между добром и злом, истиной и ложью, честью и бесчестьем и т. д. В поэмах Ф. Бурнаша «Габдельман» и «Айсылу» (обе поэмы написаны в 1916 году), герои которых отождествляют противоположные жизненные позиции, мотив выбора становится структурообразующим. Героиня поэмы «Айсылу», будучи оторванной от родной семьи и родины, с младенчества воспитывалась в семье русского князя. Казалось бы, девушка уже подзабыла свой род и радуется беззаботной жизни, но все же окружающий мир кажется ей чужим, в подсознании живут воспоминания о полузабытом прошлом, зарождается необъяснимая всепоглощающая тоска: *«Тик алай да кайвакыт күңеленә / Нәрсәдер төшкән булып ул җилсенә, / Җитми аңа нәрсәдер, ул азсына, / Тарсына ул барчасыннан, ятсына, / Күңеле нәрсәләр сизгән була... / Әткәсеннән, әнкәсеннән ятсына, / Белми ул, тик кайдадыр очмак тели, / Кемнәдер ак күкрәге кочмак тели, / Тарланым, бу зур сарайлардан бизә, / Каядыр китмәк тели ул мәңгегә... / Сизенә ул монда үзен артык кебек, / Кайдадыр чит илдә тик тансык кебек»* [Бурнаш, 1918: 10] («Но все же иногда в душе у нее / Пробуждаются воспоминания, и душа куда-то зовет, / Будто предчувствуя что-то... / Отец и мать словно не родные, / Куда-то стремится в полет душа, / Кого-то хочется обнять, / Большие дворцы словно давят, / И хочется ей покинуть их навечно... / Лишней она чувствует себя здесь, /

Кажется, что где-то в дальних краях ее ждут»). Мотивы одиночества, отчуждения и тоски, взаимодополняющие и расширяющие в смысловом отношении друг друга, являются ключом к восприятию всей гаммы эмоционального состояния Айсылу, выраженного при помощи различных приемов – психологического анализа, внутреннего монолога и др. В целом, мотив отчуждения, являющийся, по словам Ю.В. Манна, «душой романтического конфликта» [Манн, 1995: 123], позволяет выразить чувства, охватившие душу героини: разочарование в людях, понимание иллюзорности навязанного извне идеала.

Как и в других романтических поэмах Ф. Бурнаша, описания природы, сопереживающей героине, занимают значительную часть произведения, смена эмоционального состояния Айсылу сопровождается соответствующими переменами в окружающем ее мире. Скажем, в момент духовного очищения, своеобразно катарсиса, связанного с возвращением Айсылу к своим духовным истокам, все живое застывает в мольбе ко Всевышнему («*Шунда булган тау, агачлар, чишмәләр / Иркә кызның көчле тавышын ишетәләр. / Тәңредән ул кызга ярдәм эстиләр: / “Ул гаепсез бит, кичерсәң, кич!” – диләр...*») [Бурнаш, 1918: 18] – «Горы, деревья, родники – все, что ее окружало, / Услышав громкий глас девушки, / Просят Всевышнего ответить на ее мольбу: / “Она ведь невинна, прости ее, прости!”»); обретение девушкой душевного покоя, постижение истины также находит отклик в природе («*Шатланып, гөл, чәчәкләр елмайдылар, / Кыр буенда тәмле исләр жыйналдылар; / Селкенеп яфракта йомшак эңил иләр, / Каршылап ал таңны соң тәкъбир иләр, / Уйгатып сайрап жиберде сандугач, / Моңланып эңирләп жиберде карлыгач*») [Бурнаш, 1918: 18–19] – «Радуюсь, улыбнулись цветы, / Душистым ароматом на полях повеяло; / Деревья качает чуть заметно нежный ветерок, / Рассвет встречая с восхвалением Всевышнего, / Разбудил все вокруг соловей, / Песню свою запела ласточка»).

Духовные ценности в поэме провозглашаются непоколебимой основой человеческого бытия: историческая память, родовые связи, религиозное мировоззрение, традиции – это то, что

является неотъемлемыми условиями становления личности. В осознании этой истины ключевая роль отводится онирическим мотивам: жизнь девушки вдали от родины и народа отождествляется с беспробудным сном, временем слепого неведения; сновидение же, как «сообщение от таинственного Другого» [Лотман, 2000: 124], становится причиной пробуждения героини. Связанный с мифологическим образом Хызыра, сон подсказывает героине верный путь, способный ее вернуть к истинным ценностям бытия: «*Тарсынасың син, фәрештәм, бик белеп, / Әллә кайларда илең, халкың күреп. / Мондагы байлык сиңа кер, былчырак, / Анда керсез, күренә тик зур елтырап. / Монда ятлар, анда барысы дусларың, / Бар да үз халкың, туганың, үз каның*» [Бурнаш, 1916: 11] («Тяготишься ты жизнью здесь, ангел, неспроста, / И родину свою, свой народ не зря ты вдали замечаешь. / Эти богатства тебя запятнают, / А там (на родине. – Л. Н.) – безупречная чистота. / Здесь никто тебе не родня, а там – друзья, / Свой народ, родня, родная кровь»). Мотив пути в поэме, пересмысленный как «архаичная, далеко уходящая в прошлое мифологема» [Керашева, 2007: 18] («*Туктаңыз, чу! Әллә шулмы? Әйе... шул... / Шул... Миңа ул изге карт күрсәткән ил... / Юл... күңел сизгән ерак илнең юлы... / Изге юл... Сахра... Матур диңгез буге... / Анда шатлык... Анда үз халкым минем...*» [Бурнаш, 1918: 16] – «Стойте, чу! Он ли? Да... он... / Он... Указанный святым старцем путь... / Путь... в далекую страну, куда душа зовет, меня поведет... / Святой путь... Степь... Красивый морской берег... / Там радость... Там мой народ...»), расширяется в семантическом плане и может интерпретироваться по-разному: путь, который вернет Айсылу на родину; путь, пройденный от состояния долгого сна до обретения родовой памяти; путь, связанный с поиском смысла жизни и постижением истины и т. д. Мотиву пути вторит – и в то же время расширяет его в смысловом отношении – мотив вечного возвращения, который находит свое полное развитие в заключительной части поэмы: «*Бар, сине жүйган ул илгә, Айсылу! / Ил исеннән чыкмагандыр аерылу. / Илгә кайт син, анда шатлык, ямь генә... / Айсылу, ул илдә кал син, мәңгегә...*» [Бурнаш, 1918: 19] («Вернись на родину, Айсылу,

когда-то тебя потерявшую! / Родина помнит расставание с тобой. / Вернись на родину, там радость, красота лишь во всем... / Оставайся там, Айсылу, навсегда...»). Так, образ Айсылу, являясь одним из распространённых образов в татарской литературе начала XX века (например, в рассказах «Болгар кызы Айсылу» («Булгарка Айсылу», 1910) М. Гафури, где данный образ воссоздан в стремлении предупредить о «грозящем народу исчезновении» [Загидуллина, 2013(6): 86] и «Айсылу» (1912) М. Ханафи, где поступки девушки обусловлены «мотивом духовной свободы человека» [Мирсияпова, 2009: 16]), в структуре текста поэмы воспринимается как символ народа, как национальный идеал, смысл жизни которого определен мотивом служения нации.

Романтический сюжет поэмы дополняют реалистические описания батальных сцен и последствий войны, в которых эмоциональная экспрессия, динамика передаются при помощи синтаксических (большая часть текста оформлена в виде риторических выражений) и стилистических (автор использует большое количество религиозных аллюзий, метафор и т. д.) приемов: «*Нинди ялкын, нинди ут соң, ни яна? / Ник халык шашкан, кыямат көн кебек? / Ник төтен соң, ник караңгы төн кебек? / Нишлиләр соң, анда нишләп ызгыйлар? / Шаулылар ник, каулылар? Ни эзиләр? / Тукта, нәрсә? Ах, бу нинди куркыныч!*» [Бурнаш, 1918: 6] («Что за пламя, что за огонь там, что горит? / Отчего люди в ужас, словно наступил конец света? / Почему все в дыму, почему темно, словно ночью? / Что там происходит, отчего волнения? / Зачем шумят, куда торопятся? Что ищут? / Стой, что это? Ах, это очень страшно!»). Проводя параллель между картинами сражений в поэме и военными событиями начала XX века, автор задумывается о цикличности и предопределенности бытия, причину повторяемости трагических страниц истории видит, в первую очередь, в отсутствии единства в обществе: «*Төрле ханнар бер дә юкка узара / Берсе-берсен төртешергә кузгала. / Ызгышалар, тузышып яклаш китә... / Кайсыберсе кан түгә дә, баш кисә... / Шатланып читтән караучы күришләр / Белделәр дә көч жыеп өлгерделәр*» [Бурнаш, 1918: 6] – «Разные ханы без причины / Бросаются друг на друга. / Ссорятся,

начинается распря... / Чья-то проливается кровь, головы отсекаются... / Обрадованные этим соседи / Успевают собраться силами»). Утопические представления поэта об идеальном государстве представлены в лирическом отступлении, где читателю предоставляется возможность совершить исторический экскурс в столицу Казанского ханства, символа величия и непоколебимости татарского народа: «*Киң Иделнең яр читенә баксана, / Нинди өлкән, зур, мәһабәт ташкала! <...> / Йөрми анда һич берәүнең фәрманы, / Ул – татарларның гыймраны...*» [Бурнаш, 1918: 7] («Взгляни на берег широкой Волги! / Какой древний и великий каменный город! / Здесь не подчиняются ничьему приказу – / Это – татарского народа святыня...»). Так, в поэме реализуется принцип романтического дуализма, выраженный в противопоставлении прошлого (идеального) как эпохи величия и единства, и настоящего (реального) – времени кровопролитных войн и духовного кризиса.

По этой же схеме построена структура поэмы «Габдельман», сюжет которой включает в себя описания событий падения Казанского ханства. Трагизм тех дней раскрывается в пейзажных текстах, где главенствует экзистенциальное мироощущение: «*Яшел чирәм кипте, сулды чәчкә, / Яшәрмәстәй булып яңадан. / Элек шатлык көен көйләп торган / Бакчаларда яфрак саргайды. / Качты жырлап торган былбыллары, / Аларга да киң жыр тар иде. <...> / Хан кызлары элек жырлый-жырлый / Су тутырган салкын чиймәдән / Кызыл каннар акты; жылы-жылы / Ханбикәләр качты илләрдән*» [Бурнаш, 1918: 22] («Зеленая трава высохла, завяли цветы, / Без возможности взойти снова когда-либо. / В полных мелодии радости / Садах листья пожелтели. / Улетели соловьи, / Им стало тесно. <...> / Ханских дочерей песни хранящий / Холодный родник / Окрасился кровью; плача, / Царевны покинули страну»). Экзистенциальность событий подчеркивается и при помощи соответствующих эпитетов («*Соң теләген тели изгеләр*» [Бурнаш, 1918: 23] – «Последней мольбе предались святые»), аллюзий («*Кыямәттәй куркып әллә кая / Тар урманга барысы таралды*» [Бурнаш, 1918: 23] – «Словно настал Судный день, / В лесах растворились многие»), мотивов

конца, плача, бесконечной тоски, потерянной гармонии и др. («*Соңгы сулышларын сулар картлар / Илдә калды, сыкрап зар еглады, / Сыкрап сыкты яшен, бөкте башын*» [Бурнаш, 1918: 23] – «Старики, что на смертном одре, / Остались в стране, в печали и слезах, / Проливали горькие слезы, склонили головы»).

Герой поэмы «Габдельман» является абсолютной противоположностью Айсылу: несмотря на то, что никто его не отрывал от корней, ему чужды такие ценности, как родовая память, национальная гордость, ответственность, честность и человечность. Властолюбие и тщеславие управляют действиями молодого человека, готового предаться забвению в обмен на материальные блага. Предательству Габдельмана по отношению к своему народу вторят перемены в окружающей его природе: «*Караңгы төн, көзге вак яңгырлар / Аны дусларыннан аерды... / Сызгыра жыл шунда нәрсәгәдер, / Актык көчен жыеп кайгырды*» [Бурнаш, 1916: 30] («Ночная тьма, осенний мелкий дождь / Отделили его от друзей... / Ветер воет, неизвестно отчего, / Печалится, стараясь из последних сил»). Трагична и судьба Габдельмана: являясь обладателем огромного богатства, хозяином своей судьбы он не является. Таким образом, ключевая идея романтизма – идея свободы – определяется во взаимосвязи с понятиями чести, достоинства и памяти, без которых она иллюзорна и непостижима. Гибель Габдельмана в конце поэмы закономерна и ожидаема: в романтической картине мира «единство и вечная борьба добра со злом» [Борев, 2002: 306] является доминантой, и смерть героя в этом контексте воспринимается как торжество добра и справедливая расплата за бесчеловечность и предательство. Грешная душа Габдельмана, превратившаяся в темное облако, интерпретируется в этническом контексте: по мнению поэта, человек, предавший свой народ, нацию, свой род, недостоин светлой участи.

«Лишь в недрах романтического движения зародился интерес к «историческому», – пишет Н. Бердяев, – была поставлена проблема истории, было признано органическое, национальное, иррациональное» [цит. по.: Сафиуллин, 2021: 132]. В целом, можно констатировать, что и в татарских романтических поэмах изучаемого периода особое значение уделяется национальной истории

и мифологии, сохраняющей «не только историческую память нации, но и ее чувства» [Сахаров, 2004: 198]. Воссоздавая события давности, поэты чаще всего идеализировали прошлое как время величия и независимости и соотносили его с современной для них действительностью, высказывая свое «негативное отношение к современности, социально-культурным ориентирам» [Сэгьди, 2008: 80]. Исторический и фольклорный материалы художественно переосмысливаются в контексте размышлений о судьбе татарского народа, во взаимосвязи с «общегражданским и национальным движением» [Әхмәдуллин, 2002: 37]. Так, например, в поэме Г. Шарифи «Нәнкәжан» («Нэнкэджан»), опубликованной в первом номере журнала «Аң» за 1917 г., основу сюжета составляет конфликт между ханом Тохтамышем и его дочерью. По мере развития сюжета он перерастает в противостояние «между властью и свободолюбивой личностью» [Госман, 1978: 36]. К временам далеких ханств обращается и Н. Думави в стилизованной под народные сказания поэме «Гыйшык трагедиясе» («Трагедия любви», 1916), где тема любви переплетается с проблемами социального неравенства, веры и неверия, добра и зла, истины и лжи. В поэме З. Сагиди «Бикчәнтэй бабай» («Дед Бикчантай», 1915), сюжет развивается на фоне событий Пугачевского восстания. В центре произведения – образ «лучезарного» Бикчантая, противника войн и кровопролития. В целом, все произведение строится на противопоставлении реальной действительности (в оценке которой доминантой является хронотоп осени) и идеального бытия, воссозданного при помощи повторяющегося лейтмотива «нур» («света/свечения») – пространства непреходящих ценностей: веры, гуманизма, преданности. Поэма «Сырдерья буенда» («На берегу Сырдарьи», 1916) М. Мингаза примечательна художественной обработкой фольклорного сюжета о мачехе и падчерице, представляющего собой «общественную трагедию, возникшую вследствие распада рода» [Мелетинский, 1958: 153], что доказывается трагическим финалом данной поэмы: героиня произведения, проданная в рабство злой мачехой, предпочитает смерть подобной участи, извечная борьба добра и зла разрешается в пользу последнего.

Наиболее частотными легендарными и историческими личностями, образы которых были воссозданы в татарских поэмах, стали Сююмбике, Чура батыр, Чингисхан и др. Так, например, в поэме «Сөембикә» («Сююмбике», 1912) Г. Рашиди, стилизованной под лиро-эпические произведения народного творчества – баиты, – актуализируется исторический миф о казанской царице Сююмбике, занимающей одну из главных позиций в коллективной памяти татарского народа (образ Сююмбике, в целом, был популярным в татарской литературе начала XX века. Например, читателю известны прозаические произведения Ф. Амирхана, Ш. Ахмадеева, стихотворение М. Гафури и др.). Особое значение в поэме уделяется актуальным для начала XX века проблемам: двуличие и жадность правящих слоев, разрозненность, утерянная государственность и др. [см.: Рәмиева, 2009: 135]. Повторяющийся лейтмотивом слова царицы («Сөембикә – атым, нугай – затым») [Рәшиди, 1915: 1] – «Сююмбике – мое имя, ногайцы – мой род») акцентируют внимание на «концепте этнической самоидентификации», исторический образ включается автором «в контекст размышлений о судьбе и независимости татарского народа» [Юсупова, 2018: 144].

В поэме «Чура батыр» (1916) К. Юлдаша художественной переработке подвергается сюжет тюркского дастана, где в контексте ключевой темы – истории падения Казанского ханства, реализуются мотивы «борьбы за независимость Родины, за счастье народа, за мирные родо-племенные отношения, возвеличивание храбрости, справедливости, верности, ратование за недопустимость междоусобиц и вражды» [Мухаметзянова, 2010: 257], в конечном счете раскрывающие основные ценности этнической аксиологии. Образ древней Казани, в числе первых которой мифологизировал в своей поэме татарский поэт XIX века Гали Чокрый, перекликается с идеей национальной государственности, воспринимается как сакральный центр, духовная Мекка всего татарского народа. Заметим, что такая модификация образа Казани была актуальна в литературе начала XX века в целом. Одним из ярких примеров этому является стихотворение Г. Тукая «Пар ат» («Пара гнедых», 1907), в центре которого «переживания лирического героя

по поводу <...> неизвестного будущего, ожидающего его в далекой Казани среди чужих, незнакомых людей, и одновременно – восторг от встречи с городом, воспринимаемым поэтом как центр татарского мира» [Ибрагимов, 2021: 181]). Интертекстуальная взаимосвязь с произведением Г. Тукая обнаруживается и в поэме К. Юлдаша: «*Бу шәһәр беткәч, халык әйткән, ди, бертын барсы да азан, / Дип: “Шәһре, мин бул Казан, ямьле Казан, нурлы Казан!!” / Шул заманнан соң Казанның дөнъяга киткән даны*» [Юлдаш, 1916: 75] («Как достроили сей город, весь его народ пропел азан: / «Город наш, именуем тебя Казанью, прекрасная Казань, лучезарная Казань!!» / И с тех пор по миру распространилась молва о великой Казани»).

Художественный образ Чура батыра, воссозданный при помощи множества гиперболизированных эпитетов, перекликается с образом героя эпосов и воплощает качества, которые, по мнению автора, должны быть присущи каждому представителю татарского народа: «*Шул шәһәрдә бар пәһлеваннан да өстен зур батыр, / Хәйләле, эшлекле, гайрәтле икән – Чура батыр. / Жәйге көн чыккан Чура, безнең батыр, бер иртәдә, / Билгә балта кыстырып, урман кисәргә киртәгә. / Көн буге йөргән урман кисеп, урманда кешеләрне суыра / Торган аждаһа очравыннан курыкмыйча батыр Чура. / Туктамый кискән агач, кискән саен арткан көче, / Шак та шок бәргән тавыштан тетрәгән урман эче / Бу тавыштан куркынып, барлык еланнар “аһ” йота*» [Юлдаш, 1916: 76] («В городе том есть батыр, крупнее всех богатырей, / Хитрый, деятельный, сильный – Чура батыр. / В один из летних дней, Чура, наш батыр, утром / Взял топор и ушел в лес по дрова. / Целый день рубил дрова, людей поедающего / Крылатого змея не страшась, храбрый Чура. / Безостановочно рубил дрова и с каждым разом сила его прибавлялась, / От ударов его топора дрожал весь лес, / И вздыхали в страхе все змеи»). В сюжетно-композиционном плане автор придерживается основной установки дастанов – «воспевания героя, его необычайных сил, смелости, проявляющихся в совершении ряда подвигов» [Мелетинский, 1968: 255]. Как результат, последовательное воссоздание типических деяний эпического батыра (победа при

сражении с вражескими богатырями, гибель крылатого змея от рук батыра, истребление им опасных змей) интерпретируется в контексте представлений о национальном идеале, где доминантой является идея героического служения народу. Смерть героя, являясь частью «последовательных звеньев поэтической биографии героя» [Жирмунский, 1962: 37–38], в историко-культурном контексте начала XX века может трактоваться и в несколько ином, экзистенциальном, ключе. В рамках данного мировосприятия гибель Чура батыра интерпретируется во взаимосвязи с мотивами бессилия перед судьбой, обреченности и безысходности. Они же являются ключом и к пониманию авторской позиции, направленной против бездействия татарского народа и утверждающей, что лишь «при условии изменения мировоззрения татарского народа, при его мудрости исчезновения нации можно избежать» [Юсупова, 2018: 146].

Немало точек соприкосновения с биографией эпического героя обнаруживается и в поэме М. Гафури «Гаип хэзинэ» («Потерянный клад», 1915), сюжетная канва в которой заключается в последовательном изображении звеньев поэтического жизнеописания героя тюркских сказаний – Илкэ батыра. В отличие от произведения К. Юлдаша, поэма М. Гафури заканчивается жизнеутверждающе: батыр проходит все испытания и получает заслуженную награду.

Сюжет ряда романтических поэм начала XX века создается по принципу романтического двоемирия, когда «в тесном соприкосновении с обыденным, детерминированным <...> миром существует иной, параллельный, фантастический мир» [Рабинович, 2014: 16]. В подобном ирреальном бытии писатели-романтики видят «возможность диалектического сопряжения личного и всеобщего, уникального и универсального, единичного и бесконечно многообразного, интуитивного и рационального, художественно-образного и философско-аксиологического начал» [Милюгина, 1998: 19]. Скажем, в поэме «Инкыйлаб» («Революция», 1915) Б. Мирзанова в основе романтической картины мира лежит оппозиция идеального (в этом случае – подводного) и реального миров, которая, по мнению некоторых исследователей, усиливает

социальное звучание произведения [см.: Гильманов, 1989: 40]. В противопоставлении утопических представлений и картин действительности раскрывается социально-политическая ситуация начала XX века, утверждается национальный идеал, воссоздается модель идеального будущего. Реальность в поэме воспроизводится при помощи множества символических образов, характерных для татарской литературы начала XX века (ветер, ночь, темнота, гроза, ураган и т. п.): «*Кун тә үтми, төньягындан сызгырып жыллы давыл! / Чыкты, капланды тузан берлән бөтен жир, кыр, авыл! / Шунда коточкыч караңгы төн булды һава, / Ялтырыйт чаткысы, чиләк-чиләк яңгыр ява!*» [Мирзанов, 1915: 101] («Не прошло много времени, как с севера начался ураган! / Поля, деревня – все вокруг покрылось пылью! / И тогда небо стало устрашающе черным, словно ночью, / Сверкнула молния, дождь полил как из ведра!»). Весь этот образный ряд наполнен ощущением грядущих всепоглощающих перемен в обществе, пугающих и волнующих одновременно.

Смена художественной парадигмы в литературе начала XX века проявляется в различных формах: «имплицитные средства выражения авторского сознания уступают место эксплицитным» [Боровская, 2009: 6], углубляется «личностное начало творчества» [Долгополов, 1985: 10], лиризм становится «одним из действенных средств раскрытия миропонимания автора и изображаемого им человека нового времени» [История русской литературы, 1983: 21]. Все эти особенности проявляются и в поэме Б. Мирзанова, где повествование ведется от первого лица, непосредственного участника фантастических событий. Психологическое состояние героя поэмы, находящегося в ситуации ожидания просветления после разрушающей стихии («*Карганып, әрнеп ятам күккә карап таңны көтөп!*» [Мирзанов, 1915: 101] – «Проклинаю, страдаю, жду наступления рассвета!»), интерпретируется в историко-литературном контексте: в национальный литературе исследуемого периода мотив ожидания зари является одним из самых частотных мотивов, семантическое поле которого тесно связано с мотивом надежды на будущее – времени национального возрождения и

прогресса. В такой трактовке данный мотив встречается, например, в стихотворениях («На рассвете», 1907) С. Рамиева «Таң вакыты», «Иттифак хакында» («О единстве», 1905) Г. Тукая, «Таң алдыннан» («Перед рассветом», 1909) Д. Губайди и др. В поэме Б. Мирзанова мотив надежды на будущее находит свое полное развитие в ирреальном мире – подводном царстве. Представленную в нем идеализированную модель бытия поэт описывает детально, прибегая к огромному количеству художественных средств, доминантой среди которых является ассоциативный образ света: *«Анда дөнья балкый нурда, аңкый хуш ис гөл генә, / Анда ишетелә моңлы саздан бер сихерле өн генә. / Анда нур балкый, түгелгән анда ак таң нурлары! / Анда нурлар сипкәли күктә ае, йолдызлары! <...> / Анда сүнми, яктыра күл солтаны – ак кына да ай, / Мәңге сүнмәскә аңа кушкан булыр, бәлки, Ходай»* [Мирзанов, 1915: 102] – «Там мир светится, цветы благоухают, / Слышна зачаровывающая мелодия. / Там искрится свет, рассвета белые лучи озаряют! / В небе светят луна, звезды! <...> / Там не угасает, светится небесный царь – белая луна, / Вечно светящейся ее создал, наверное, сам Всевышний»).

Идеализированный портрет обитателей подводного царства – прекрасных, образованных, достойных восхищения, но почему-то не удостоившихся счастья в земной жизни, женщин перекликается с концепцией «милләт анасы» («мать нации»), сформированной в трудах представителей джадидизма, в частности в книге «Знаменитые женщины» (1903) Р. Фахретдина. В рамках этой концепции в семантике мотива излучения света активируются такие смысловые варианты, как «просвещение», «учение», «знание» – достаточно распространенные в татарской литературе начала XX века значения этого мотива. В заключительной части произведения просветительские идеи повторяются и на уровне текста: разглядывая в зеркале трагические картины из прошлого, герой поэмы задумывается о былом величии своего народа и утерянной государственности, надеется, что стремление к прогрессу и знаниям выведет народ из мрака. Просветительский идеал автора выражается в следующих строках: *«И, жир бер балкысын! Без, айдәгез, шәм*

*яндырыйк! / Мәгърифәт, хикмәт белән күзләрне без нурландырыыйк!»* [Мирзанов, 1915: 113] – «Пусть мир озаряется светом! Мы зажжем свечу! / Пусть в наших глазах горит огонь просвещения»). Достижение идеала автор считает возможным лишь в случае построения новой действительности взамен темного, противоречивого, ущемляющего права татарской женщины прошлого. Таким образом, актуальная в национальной жизни начала в XX века феминистическая проблема сопрягается в поэме с гисьянистскими мотивами: «*Әйдәңез! Жимерик, кырыйк бу дөнъяны, без бит күмәк!»* [Мирзанов, 1915: 113] («Давайте! Разрушим этот мир, мы же едины!»).

Соприкасаются элементы различных художественных парадигм – просветительской и романтической – и в поэме «Башкорт кызы Махинур» («Башкирская девушка Махинур», 1913) Д. Губайди, где противоречие между стремящейся к знаниям Махинур и его отцом формирует весь конфликт, в результате которого отчуждение главной героини доводится до полного разрыва и бегства. Таким образом, сюжетообразующим мотивом в поэме выступает мотив бегства романтического героя, «обычная для романтического конфликта, свободно выбранная персонажем ситуация» [Манн, 1976: 44], результат «утраты целостности, ценностных ориентиров» [Карпенко, 2015: 92]. Так же, как и герой поэмы Б. Мирзанова, Махинур попадает в мифическую реальность – в пещеру, представляющую собой прекрасное и сопоставимое с раем ирреальное пространство, обитель семи старцев – хранителей знаний и мудрости, центр притяжения для всех жаждущих молодых людей разной национальности, среди которых есть и Махинур. На героиню возложена сакральная миссия – стать «матерью нации» всему башкирскому народу, подарить им свет просвещения: «*Якты шәмне тотып кулга, башкортларга барырың, / Һәм беренче бирерсең син аларга гыйлем нурын, / Өйрәтерсең кызларына күзләрен ачу юлын. / Алырсың тартып аларны тирән караңгылыктан»* [Гобәйди, 1913: 21] («С горящей свечой в руках ты пойдешь к башкирам, / И первая им подаришь свет просвещения, / Откроешь девушкам глаза, / Спасешь их из глубокого мрака»). Гибель героини от рук Махмута, противни-

ка прогресса пробуждает чувства глубокой печали и несправедливости, но лейтмотив света/свечения (в конце произведения в структуру текста вводится и образ «могилы, освещенной божественным свечением») позволяет интерпретировать это событие в контексте романтического понимания диалектики жизни и смерти, составляющих единый природный цикл. Подобная концовка активизирует мотив надежды, связанной с мечтами о прогрессивном будущем народа. Поэтическая идея произведения созвучна с концепцией идеального человека, предназначение которого автор видит в служении своему народу, нации.

Таким образом, становление и развитие романтической поэмы в национальной литературе начала XX века основывается на нескольких жанрообразующих тенденциях: синтетизм, усиление лирического начала, обращение к романтическому конфликту как сюжетообразующему противостоянию, включение в структуру текста лирического героя и др. Романтическая направленность дает возможность поэтам освободиться от назидательности. В татарских поэмах появляются необыкновенные характеры, усиливается психологизм и т.д.

В целом, анализ романтических поэм разных поэтов позволяет прийти к выводу, что во взаимосвязанном с национальной идеей содержании и в идейно-проблемном оформлении поэм сохраняется эпическая глубина. Поэма, в основном, ориентируется на характерные для эпики специфические черты. В процессе поиска путей органичного соединения художественного потенциала эпики и лирики, в татарской литературе начала XX века формируется новый самобытный лиро-эпический жанр – нэсер, отсутствующий в жанровой системе западной и европейской литератур, представляющий «большую возможность, с одной стороны, высказывать нечто конкретно-философское, делать глубокие общечеловеческие обобщения, и оставляющий, с другой стороны, широкий простор для фантазии, продолжения ассоциативного ряда» [Загидуллина, 2020: 33], отличающийся «мелодичностью, богатством ритмического рисунка повествования» [Хабибуллина, 2021: 51]. Движение в сторону собственно лирической поэмы наиболее продуктивным оказывается в рамках модернистских исканий.

### **2.3. Новые (модернистские) эксперименты в лиро-эпике**

Сложное взаимодействие мусульманских, традиционных для многовековой татарской литературы, традиций с русской и западноевропейской философской мыслью, сосуществование различных по содержанию литературно-эстетических ориентиров дают импульс обновлению национальной словесности начала XX века. «Борьба за эстетическое совершенство, “за художественность”», по мнению Д.Ф. Загидуллиной, приводит к формированию модернизма в татарской литературе [Загидуллина, 2020: 13]. В научном труде ученого-исследователя достаточно подробно описана культурная ситуация, способствовавшая распространению модернистских течений в творчестве представителей татарской литературы [Там же: 13–17]. Не повторяя за автором, ограничимся лишь указанием того факта, что данная проблема была, в целом, актуальна среди татарской интеллигенции. Доказательством этого, например, является ряд проблемных статей, опубликованных на страницах журнала «Аң» (помимо подготовки теоретической базы для татарской модернистской литературы, этот журнал стал центром сосредоточения подобных произведений: источником практически всех поэм, которые проанализированы в данном параграфе исследования, является именно это издание) [Кәримов, 1913; Хәнәфи, 1913, 1914; Думави, 1915; Вәлиди, 1916 и др.]. Модернизм, который должен был развиваться строго на основе национальных традиций, представлялся передовыми молодыми литераторами одним из основных критериев развития татарской литературы.

Важнейшей особенностью жанровых трансформаций в модернистской литературе является «непосредственное воздействие лирической стихии на традиционно более объективированные структуры» [Русская литература рубжа веков, 2000: 48], возрастание роли «ассоциативности художественного мышления» [История русской литературы, 1983, 21], «поиск нового художественного языка» [Нигматуллина, 1997: 6]. Утверждение исследователей русской литературы о том, что «модернисты пе-

редают жизнь по-новому, выступая смелыми экспериментаторами в прозе, поэзии, драматургии» [Дудова, 1998: 3], применимо и для татарской литературы исследуемого периода: модернистский опыт в национальной словесности охватывает жанровую структуру и поэзии, и прозы (творчество М. Ханафи, Г. Рахима, Ф. Амирхана, Н. Думави и др.), о чем свидетельствуют научные изыскания ряда исследователей татарской литературы [Ганиева, 2002; Саяпова, 1997; Нигматуллина, 2002; Загидуллина, 2000; 2020; Юсупова, 2014(а), 2018; Мирсияпова, 2009 и др.].

Становление модернизма в татарской поэзии начала XX века, в свою очередь, обнаруживается как на уровне поэтики поэм (мифологизация и демифологизация, обращение к различным архетипам, символизация и т. д.), так и в содержании, о чем свидетельствует, например, обращение к экзистенциальным мотивам в произведениях татарских поэтов.

### *2.3.1. Символическая образность в татарских поэмах*

А. Белый, воплощающий идеи символизма в своем творчестве и в то же время являющийся теоретиком этого течения, заявляет, что «искусство XX столетия насквозь символично» [Белый, 1994: 340], А.Ф. Лосев считает, что символична сама жизнь [Лосев, 1991: 50], исследователи акцентируют внимание на значимости символического мышления не только в искусстве, но и в мировоззрении человечества. Являясь, по мнению А.Ф. Лосева, «острейшим орудием переделывания самой действительности» [Лосев, 1995: 15], символы, как связующие противоположностей «сознательного и бессознательного, реального и идеального, временного и вечного, конечного и бесконечного, индивидуального и универсального» [Кравченко, 2002: 147], всегда были активны в литературе разных народов, в том числе и татарской.

Как уже было отмечено ранее, в творчестве писателей начала XX века «нет строго выдержанных, идеально чистых методов» [Ганиева, 2002: 56], и нередко в рамках одного произведения сопрягаются различные художественные тенденции – реалистические, романтические и модернистские. О влиянии на романтизм поэтики символизма, например, пишет в своем труде

Н.В. Тишунина [Тишунина, 1998: 8]. Ю.Г. Нигматуллина, сопоставив русскую и татарскую литературы, утверждает о том, что для обеих литератур характерной является обращение к символам в рамках романтического типа мышления [см.: Нигматуллина, 1997: 63]. В частности, в татарской словесности, генетически связанной с мусульманской литературой Средневековья, прослеживается влияние характерной для восточного поэтического мышления условно-метафорической образности, традиций суфизма, «философско-эстетические основы которого <...> близки к символизму» [Саяпова, 2006: 97]. Как результат, на протяжении веков в национальном словесном искусстве сформировалась устойчивая система традиционных символов, в которых мистическая семантика коррелирует со «светским» содержанием, функционирующим в роли наименования «той или иной философской концепции, оценки жизни, бытия» [Юсупова, 2018: 105]. Поэтому активно усваиваемые татарскими писателями и поэтами (через обращение к русской и западноевропейской традициям) идеи и принципы символизма сосуществовали с национальными традициями, обращенными к восточно-мусульманской картине мира. Отдельные устойчивые символы, такие как солнце, заря, свеча и др. встречаются в произведениях различных татарских поэтов, отличающихся как по мировоззрению, так и по творческим принципам.

Символизм, как одно из самых актуальных модернистских течений в татарской литературе начала XX века, влияет и на развитие жанра поэмы в национальной словесности: характерный для периода культурного переосмысления, перелома, размыв жанров и стилей возникает и в татарских поэмах этого периода. Главная интенция творческой деятельности большинства татарских поэтов-модернистов, обратившихся к жанру поэмы, состояла, по нашему мнению, в синтетизме: в поэмах сосуществовали и взаимодействовали различные художественные тенденции, особенно символизму близки были художественные принципы романтизма, на основе которого, по мнению исследователей, он и развивался [см.: Сэгъди, 1932: 10; Александрова, 2011: 223 и др.]. В.С. Севастьянова отмечает, что в большинстве иссле-

дованиях по литературе признается «прямое и непосредственное воздействие романтизма на русский символизм, вплоть до абсолютизации влияния романтиков на символистское мировоззрение и поэтику» [Севастьянова, 2004: 5]. Так, например, восхождение мифа до уровня символа, связанное изначально с творчеством романтиков, рассматривающих мифологию в числе средств пересоздания действительности, стало одним из ключевых тенденций на рубеже веков в творчестве русских и татарских символистов.

Как справедливо отметил в своем труде М.И. Ибрагимов, в литературе каждого народа обнаруживаются свои частотные мифологические сюжеты, источником которых в литературах европейских народов являются «античная мифология и мифология христианства. В восточных литературах – это мусульманская мифология, а также мифология, сложившаяся в домусульманский период» [Ибрагимов, 2003: 39]. В целом, мифология сама становится «первой творческой лабораторией поэтической образности» [Бакиров, 1999: 114]. Начиная с 1910-х гг. в национальной литературе создавалось множество поэм, в которых подвергались трансформации доисламские языческие и религиозные мифы, используемые как способ выражения философской концепции и отношения к тем или иным проблемам бытия. Находясь в поиске способов создания новой идеальной культуры, поэты в различных мифах «увидели универсальный метаисторический способ постижения действительности, <...> возможность выхода за пространственно-временные и социально-исторические рамки» [Чепкасов, 1999: 4], ибо именно мифы являются фундаментальной формой «виртуальной реальности, соединяющей в переживаемом мгновении и прошлое, и настоящее, и будущее» [Алексина]. Так, центральными образами в ряде поэм М. Гафури, Н. Думави, Г. Сунгати, Б. Мирзанова, И. Шаммаси, Г. Хариса и др. стали традиционные для национального сознания образы религиозной (например, Бог, пророки, ангелы и дьявол и др.) и низшей мифологии (Су анасы, Убыр, Джинн и т. д.). Характерные мифам космогоничность, вневременность, их обобщающее содержание позволили авторам дать

оценку современности. Например, в поэме «Рисалэт» («Пророческая миссия», 1917) М. Гафури жизнеописание пророка Мухаммада становится фундаментом для размышлений о духовных ценностях, представляющих основу гуманного общества. В поэме «Адәм вә Иблис» («Адам и Иблис», 1910) этого же автора, написанной как «реконструкция мифа о создании человека и изгнании его из рая» [Заһидуллина, 2021: 23–24], сюжетобразующие события проецируются на современность, становятся критериями оценки актуальных в жизни нации проблем. Являясь образцом антижанра (жанровой модификации), поэма воспринимается как «старая форма в новой функции» [Давыдова, 2003: 63]. Разрушая жанровые каноны, М. Гафури наполняет художественную структуру поэмы, сохранившей форму исходного (классического) жанра – кысса аль-анбия (сказания о пророках), «содержанием с противоположной идейной направленностью» [Там же: 63]. Сюжетная канва произведения включает в себя следующие связанные с кораническими историями события: сотворение мира и человека, изгнание его из рая, история Иблиса, изгнанного из рая в ад, трагедия Авеля и Каина (подробно о каждом из источников фабулы произведения см.: Сибагатов, 2015). Каждый эпизод повествует о греховности человеческого бытия. Например, при сотворении первого человека – Адама – ангелы высказывают свои сомнения по поводу будущего человечества, утверждая, что новый житель Вселенной станет источником зла и непрекращающегося греха: «*Диделәр: “Бу фәсад әһлен яратмакта ни хикмәт бар? / Гаси булачак адәмнәрдә бу нинди әфзалиять бар? / Гөнаһ эшләр кылырлар һәм алар мотлак түгәрләр кан. / Тулар жиргә фәсад, сугыш, гайбәт, боһтан”*» [Гафури, 1910: 3] («Сказали они: “В чем причина сотворения разврата? / В чем преимущество этих людей, непременно грешных? / Будут грешить они, и проливать невинную кровь. / На земле восторжествуют разврат, война, сплетни, жалобы”»)). Дальнейшие события поэмы, описанные автором достаточно детально, доказывают пророчество этих строк: изгнанные на Землю Адам и Хаува внушают страх обитающим здесь животным («*Сурәтенә караганда, чыгарыр бу фетнә, <...> / Бу бар*

*чакта жир өстендә тынычлыклар бетәр инде» [Там же: 7] – «Судя по лицу, он (человек. – Л. Н.) посетит смуту, / Во время его существования не будет на земле мира и покоя»)), с каждым новым поколением в мире появляется зло, совершается первое убийство, люди все больше отдаляются от веры, в конечном итоге, человечество утопает в грехах. Проповеди пророков, посланных Богом на землю с целью раскрыть глаза людей и поставить их на путь истинный, звучат в пустоту. Таким образом, автор воссоздает мифологизированную историю человечества от сотворения до современности.*

Как отмечает А.Е. Нямцу, «на характер переосмысления традиционных сюжетов и образов существенное влияние оказывают переломные исторические эпохи в жизни цивилизации» [Нямцу, 1988: 61], и в результате это приводит к стиранию «границ между хронотопом мифа и эпохи» [Нямцу, 1992: 9], чем характеризуется и поэма М. Гафури. «Через точку встречи <...> прошлого и будущего, мифологии и действительности» [Юсупова, 2018: 148] миф в структуре произведения поэта обретает статус символа: если в образах Адама и Евы воплощено человечество в целом, то Иблис, олицетворяющий, по мнению А. Шиммеля, силы зла [Шиммель, 2012: 199] (именно в этом амплуа он включен в структуру многих фольклорных и литературных текстов), интерпретируется как символ человеческих пороков и греховности. Являясь непоколебимым источником зла, Иблис склоняет людей к греху. Связанный с исламским мировоззрением мифологический сюжет проецируется на современность, тем самым создается диалог с читателем, в ходе которого раскрывается авторская позиция: он утверждает, что трагическое настроение, духовный упадок, охватившие человечество в начале XX века в ходе исторических потрясений являются результатом людского равнодушия и стремления к безмятежной жизни любыми возможными путями. Так, автор приходит к выводу, «что все беды на земле – это отражение людских деяний» [Яхин, 2000: 260]. В целом, зло – неотъемлемая часть человеческой природы, причина которому – нафс (с араб.: страсть, алчность, ненасытность), в тексте эта мысль реализуется в обращении Аллаха

к ангелам («*Диде Алла: “Әгәр сезгә жәсәд берләң нәфес бирсәм, / Шулар төсле гөнаһ эшләр кылырсыз шөбһәсез һәм”*») [Там же: 21] – «Сказал Аллах: “Если бы я вам даровал тело и алчность, / Вы бы, так же как они, предались греху”») и к Адаму («*Сиңа әүвәл гакыл бирдем*») [Там же: 10] – «В первую очередь, я тебя одарил умом»), в авторских пояснениях («*Адәм баласы да шулай кыла бер-бер гөнаһ эшине, / Үзе саф, тап-таза кала, гаепле итә Иблисне. / Кеше кылмас гөнаһ эшине, әгәр дә нәфсесен тыйса, / Тирә-янда булган нәрсәләр берләң күзе туйса*») [Там же: 11] – «Природа человека такова: если согрешит, / Всегда он обвиняет Иблиса. / Человек не будет грешить, если усмирит свой нафс, / И будет довольствоваться тем, что его окружает») и дидактических умозаключениях («*Үзеңнең ихтыярыңда мәгыйшәт юлларын тапмак*») [Там же: 16] – «Поиск жизненного пути зависит от своей воли»). Таким образом, складывается авторская интерпретация религиозных канонов: не подвергая сомнению коранические предписания, богословные законы и обязательства, возложенные на людей, М. Гафури считает, что все они являются лишь попыткой спасения человечества от деградации. Идеальное же по представлению поэта общество должно жить по законам совести; единство, милосердие, высокая нравственность – вот ценности, составляющие фундамент межчеловеческих отношений. Если их придерживаться, то необходимости в новых духовных запретах и канолах, регулирующих общественную жизнь, не возникнет. Таким образом, можно сделать вывод о том, что сюжетообразующим конфликтом в поэме становится не противостояние между Адамом и Иблисом, а оппозиция «милости Аллаха и злостности человека» [Абдуллина, 2021: 42], автор утверждает, что разум и внутренняя целостность человека превыше слепого уверования.

В научном труде Т.Т. Давыдовой и В.А. Пронина выделяются два вида антижанра: комический и серьезный [Давыдова, 2003: 63]. Если поэму М. Гафури мы можем отнести к серьезному (непародийному) антижанру, то «Газазил» (1916) Ш. Бабича, в основе которой также лежит коранический сюжет об Иблисе (в самом начале поэмы уточняется, что до акта неповиновения Аллаху его

звали Газазил), является образцом комического (пародийного) антижанра. Поэма основана на приеме демифологизации, в процессе которой происходит «разрушение стереотипов традиционного мышления» [Топоров, 1995: 5], исламский миф, достаточно распространенный в восточной литературе, подвергается трансформации. «Газазил» Ш. Бабича, относительно которой исследователи отмечают сходство с концепцией лермонтовского демонизма [см.: Кунафин, 2020; Бурханов, 2021], свидетельствует о создании новых по содержанию поэм и ее жанровых форм взамен традиционных, написанных на религиозную тему лиро-эпических произведений [Заһидуллина, 2005: 159].

«История превращения “главного” ангела в сатанинское существо, злого духа» [Кунафин, 2020: 170] в поэме начинается с противоречия между Аллахом и Газазилем: не желая подчиняться Богу, предавшись гордыне, Газазил – имам всех ангелов, удостоенный высшей степени рая и купающийся в роскоши, – вынуждает Аллаха принять решение об изгнании его из рая. Так Газазил-Иблис оказывается на земле, среди людей. В изображении Газазила на первый план выходит идея бунтарства, «гисьянизма-демонизма» (Ч. Зарипова-Четин): религиозно-мифологический образ тождественен образу бунтаря, богоборца, достаточно активного в татарской литературе начала XX века (например, в творчестве таких поэтов, как С. Рамиев, М. Гафури и др.): «*Иблис әйтте: “Дәүләтеңне сансынам, / Әмма шунсы – буйсынырга кимсенәм? / – Чөнки мин – зур, чөнки мин – нур, мин – галим, / Уз-үземә кечкенә бер Алламын мин!”*» [Бабич, 2006: 206] («Сказал Иблис: “Признаю твое господство, / Но подчинение меня унижает? / – Потому что я – великий, я – свет, я – всезнающий, / Для себя я маленький Бог!”»).

Несмотря на то, что поэма перенасыщена различными сатирическими приемами (в потеху превращается эпизод изгнания Газазила, в ироническом тоне высмеивается и слепая вера людей в ложные научные представления, вызывают смех деяния Иблиса на земле, поведение самих людей и т. д.), в результате которых взятая за основу литературной пародии легенда теряет свое возвышенно-религиозное, каноническое содержание,

«превращается в веселую ироническую и забавную игру Дьявола с Богом и людьми» [Ганиева, 2002: 133], за демонстрирующими фантазмагорический алогизм бытия эпизодами поэмы скрывается трагическое сознание автора. Произведение Ш. Бабича раскрывает одну из вечных тем мировой литературы – противоборство добра и зла. Конфликт между Аллахом и Газазилем утверждает первичность этих категорий, приводит к философскому умозаключению о существовании двух начал в человечестве с момента сотворения мира. Так, авторская позиция раскрывается посредством корреляции иронического модуля художественности и философской интенции. В этом ракурсе произведение Ш. Бабича пересекается с поэмой М. Гафури: автор «Газазила» утверждает, что склонение к злости заложено в самой природе человека, проглотившего, вместе с волосинкой из бороды павшего ангела, маленького дьявола («шайтан-малай») и теперь находившегося в полном ему подчинении. От соблазна поддаться искушению Иблиса человека удерживает лишь осознание смертности и напоминание о Судном дне, когда каждый предстанет перед Создателем и ответит за все деяния, совершенные при жизни.

Ведущими человека по пути злодеяний качествами поэт считает гордыню, бесчестие, подчинение инстинктам и прихотям, а не разуму. Все эти качества объединены в образе Газазила-Иблиса, что позволяет рассматривать его не только как символ зла, но и как олицетворение человечества в целом, авторского антиидеала. В числе деструктивных человеческих качеств также упоминается и властолюбие: Ш. Бабич считает, что стремлением к власти характеризуются безнравственные люди, идущие к своей цели всеми возможными путями и, обретя господство над другими, утопающие в коварстве и бесчеловечности: «*Дөнья халкын аздырып бетмәк булып, / Дингә, вәҗданга сугыш итмәк булып, / Дөньяга кормак булып һәр ауларын, / Китте бар да калдырып Каф тауларын...*» [Бабич, 2005: 162] («Желая развратить людей со всего мира, / Объявить войну против религии и чести, / Расставить капканы во всем мире, / Разошлись все, оставив гору Каф... / Кто – би, кто – амир, кто – учитель...»).

В этом ключе поэма перекликается с обостренной общественно-политической ситуацией, назревающим кризисом в стране, на что указывают и некоторые образные детали в структуре самого текста: скажем, автор со скрытой насмешкой описывает конференции, торжественные мероприятия в честь юбилея вождя, распевание «Марсельезы» и т. п. Исходя из этого, Р.К. Ганиева предполагает возможность иной, отличающейся от вышеуказанной, расшифровки мифологических образов. В подобном прочтении Аллах олицетворяет царя, самодержавие, Газазил воспринимается как Ленин, а джинны отождествляют народные массы [см.: Ганиева, 2002: 132]. Таким образом, в поэме Ш. Бабича карнавальное пародирование классических жанров, изначально имеющее иронический характер, совмещается с глубоким серьезным смыслом.

О дуалистичной сущности человека рассуждает и И. Шаммаси, автор поэмы «Убыр» («Вампир», 1914), где элементы мифологического миропонимания служат цели воспроизведения идеи сосуществования добра и зла в самой природе человека. Убыр – это злой дух, один из самых распространенных в мировой мифологии образов. Считается, что он может существовать как автономно, так и внутри человека [см.: Татар мифлары, 1999: 31]. В реализации авторской позиции ключевое значение имеют обе трактовки образа: изобразив Убыра в сатирическом ракурсе существом, сочетающим в себе обманчивую красоту и неприглядность, поэт рассуждает о двуличии человека – с одной стороны, и противоречивости общественного уклада – с другой.

Образцом пародийного антижанра является и поэма «Жен туе» («Свадьба джиннов», 1915) Б. Мирзанова, в основе композиционного строения которой лежит единство реального и ирреального (мифологического) миров. Реальная действительность воспроизводится в занимающих значительную часть поэмы пейзажных текстах, с помощью которых поэт описывает современное татарское общество, дополняя смысловое поле образов природы социально-политическим значением. Доминирующие в оценке жизни общества образы и мотивы позволяют рассматривать поэму Б. Мирзанова в контексте

национальной литературы начала XX века. Так, критическая оценка действительности заложена в традиционных для литературы этой эпохи образах осени и кажущейся бесконечной ночи, которые, являясь ключевыми элементами хронотопа произведения, коррелируют с экзистенциальными мотивами безысходности и угасания. Опавшие листья, голые деревья, гробовая тишина, холодный ветер и т. п. – все это создает общую атмосферу печали и грусти, которая усиливается ассоциативными параллелями «ночь – могила», «осень – палач», «солнце – холод» и др. Как и в других произведениях многих других татарских авторов этого периода («Минем төн» («Моя ночь», 1909) С. Рамиева, «Караңгыда» («Во мраке», 1916) Ш. Бабича, «Караңгы – гасырмыз» («Наш век во мраке», 1913) Ф. Агиева, «Яшьлек» («Молодость», 1909) З. Башири и др.), символические образы холодной, темной ночи и душераздирающего ночного ветра прочитываются в социальном контексте и выражают реакцию самого автора на общественный уклад.

Бессонница, охватившая субъекта речи объясняется беспокойством за будущее человечества, оказавшегося во власти разрушающей безысходности.

В дальнейшем хронотоп осени в поэме сменяется картинами зимнего пейзажа (которым все так же сопутствует хронотоп ночи), доминантой в которых является, как и в предыдущих пейзажных текстах, образ ветра, демонстрирующий, в сочетании со всевозможными усиливающими семантику образа эпитетами (котырган кар – «разъярённый снегопад», көчле жил – «сильный ветер», кара буран – «черная буря»), противоречивость и сложность бытия. Ожидание рассвета, как уже было отмечено нами при анализе поэм других авторов, связано с мечтами лирического героя о светлом будущем своего народа.

Картины реального бытия дополняет мифотекст, сконструированный из ретроспективного ряда повествования отца лирического героя, который много лет тому назад, будучи еще молодым, заблудился зимней буранной ночью и попал в мир джиннов. Пораженный невиданной красотой этого места, отец героя без всякого сожаления остается здесь жить, с ним обращаются как

с самым дорогим гостем, выражают свое почтение и уважение. Лишь болезнь красавицы-дочери одного из джиннов заставляет человека покинуть общество мифических существ – как выясняется, человеческие микробы оказываются крайне опасными для бесовского рода. Одарив множеством драгоценностей, джинны провожают его в людской мир, где тот благополучно растрчивает все это добро, так и не сумев распорядиться ими с умом.

Как справедливо отмечает О.В. Ермоленко, авторы обращаются к мифологическим сюжетам с целью «увидеть сквозь специфическую оптику современность и историю» [Ермоленко, 2020: 91]. Как и другие поэты, использовавшие в своих поэмах мифологическую образность, Б. Мирзанов переработал и интегрировал в композиционную структуру своего произведения мифологический сюжет с целью утверждения актуальной для своей эпохи идеологемы – национального возрождения и прогресса. Миф о джиннах, переписывается полностью, подвергается демифологизации. Автор намеренно уходит от характерного для мифов принципа бинарных оппозиций, когда каждый мифологический персонаж несет строго положительную либо отрицательную коннотативность. Таким образом, ирреальный мир – общество джиннов – воспринимается как модель идеального бытия, отражает мечты о свободной, прогрессивной жизни нации: *«Монда иркенлек, азатлык, юк күңелләр тарсыну, / Тарсыну юк, һичвакыт ялган “канун”га буйсыну, / Монда юк бер тиен өчен кан эчү, инсан талау, / Бай ягында “ач хәррәфләр” юк тагын корсак ялау. <...> Йөриләр җеннәр, түрәләр нәкъ намус-вәҗдан белән»* [Мирзанов, 1915: 243] («Здесь воля, свобода, душа не тяготится, / Нет скованности, не надо подчиняться ложным канонам, / За копейку не пьют кровь и людей не грабят, / Бедные не прислуживают богачам. <...> / Джинны-правители правят по чести»). Как видим, правительство джиннов вобрал в себя все те принципы, на которые, по мнению поэта, и должна опираться любая власть, но чего так не хватает в современном для него обществе: единство и равноправие, взаимоуважение и поддержка, духовная свобода и вольность, честь и совесть и т. д. Разрушение человеком идиллического бытия джиннов (речь

идет о «микробе», поразившем дочь джинна) доказывает иллюзорность и недостижимость такой модели бытия для общества, живущего в плену равнодушия и лени.

Характерная для мифологизированных текстов двуплановость в произведении служит цели воспроизведения представлений автора об идеальном национальном обществе, о справедливом и созидающем будущем своего народа.

Используя те или иные мифологические сюжеты, поэты-символисты стремились обратить литературу «к решению вечных и непреходящих вопросов бытия» [Григорьев, 1975: 56]. Так, например, в поэме «Хозыр» (1915) Г. Сунгати «осовременивание» религиозного мифа о пророке Хызыре, который имеет свою идеологическую нацеленность: автор поэмы поднимает актуальные для своей эпохи проблемы, призывает читателя задуматься о ценностях бытия и судьбе нации.

Сюжетная фабула поэмы включает в себя встречу лирического героя с нищим путником-стариком. Подобрав его в свою повозку, герой даже не догадывается, что тот окажется Хызыром и поможет ему не сбиться с пути в метель. Образ Хызыра функционирует как образ, связующий взаимодополняющих друг друга реального и мифологического контекстов произведения. Мифологический контекст поэмы строится в виде жизнеописания Хызыра, истории его становления как слуги Аллаха и благодетеля, цель бытия которого – в спасении людей от гибели, оказание им помощи в трудных жизненных ситуациях. Таким образом, поэт не задается целью трансформации религиозно-фольклорного сюжета, напротив, здесь мы имеем возможность говорить о приеме мифологизации, когда содержание мифа-первоисточника используется без изменений, сохраняя способность «выражать вечные понятия» [Шеллинг, 1966: 105].

В структуру рассказа о Хызыре включается и история арабов, общественный уклад которых дает пищу для размышлений о духовном рабстве, безнравственности, преступности, ведущих людей к самоуничтожению. Диссонирующие с описанием жизни арабского народа картины природы усиливают ощущение неправильности подобного образа существования.

Еще одна проблема, ведущая народ к исчезновению, по мнению Хызыра, кроется в разрозненности: *«Кардәшләрем, сез ни өчен / Бер-берегезнең канын түгәсез? / Нигә сез, кардәшләр, арагызда / Берлек жебен бушка өзәсез?.. / Әгәр сез ул жеппе бер өзәгез, / Таркалырсыз, жансыз калырсыз! / Әллә кемнәр, читләр кул астында / Изелерсез, сызлап янарсыз!..»* [Сөнгати, 1915: 90] («Родные мои, вы почему / Проливаете кровь друг друга? / Почему вы, родные, / Обрываете нити единства?.. / Если однажды оборвете эти нити, / Распадетесь, потеряете душу! / Под гнетом чужого рода / Будете раздавлены, сгорите в страданиях!..»). Здесь намечается связь с широко распространенной в татарской литературе начала XX века идеей объединения нации («Иттифак хакында» («О единстве», 1905) Г. Тукая; «Өндәү» («Призыв», 1905) М. Гафури и др.

Включение в структуру текста других традиционных для национальной словесности этого периода образов и мотивов (параллелизм «жизнь – судный день», условно-символические образы вьюги, дороги, мотив заблуждения и т. д.) позволяет расширить границы мифологических времени и пространства и актуализирует возможность мифа выражать философское отношение поэта к проблемам из жизни татарского народа. Спасение от деградации видится (со слов Хызыра) в единстве народа – с одной стороны, и следовании религиозным канонам, обращении к исламу как источнику духовных и нравственных ценностей – с другой. Таким образом, Хызыр указывает путь не только герою поэмы, но и прочерчивает ведущий к гармоничному существованию путь развития татарской нации в целом.

Дисгармония бытия как отражение социально-политических устоев эпохи определяет содержание поэмы «Өрәк» («Призрак», 1915) Г. Хариса. Со слов лирического героя выясняется, что он держит путь домой из Казани, в связи с этим отдельное внимание уделяется описанию психологического состояния переполенного радостным ожиданием возвращения в родные просторы молодого человека, убегающего из шумной, представляющейся «душной тюрьмой» Казани, где его душа была в плену «горькой печали, острой обиды и страданий». Здесь мы имеем возможность

лицезреть разрушение национального мифа о Казани, обусловленное всеобщим упадническим настроением в связи с историческими событиями, повлиявшими на жизнь татарской общности. Образ Казани, являющийся символом национального возрождения в течение многих лет, переосмысливается и становится объектом критики, сопряженной с чувством разочарования, и в творчестве и других авторов этого периода: «Казан вә Кабан арты» («Казань и Закабанье», 1912), «Казан» («Казань», 1913) Г. Тукая, «Бер татар шәкертенең Казанда мәшһүр Хан мәсҗеденең манарасыны күргәндә иншад итдеге шигыредер» («Стихотворение, рассказанное одним татарским шакирдом, увидевшим минарет мечети Хана», 1907) М. Гафури и др.

В структуре произведения пересекаются два мифологических пласта – о пророке Хызыре и призраках. Герой поэмы словно оказывается на границе двух – реального и потустороннего миров. По дороге домой он встречает одного старика, и тот рассказывает ему мистическую историю (встреча с призраком), приключившуюся с ним в прошлом. По традиции, в истории старика повторяются доминанты временно-пространственного континуума, характерные для татарской литературы этого времени: дорога и ночь/тьма, сопровождающиеся мотивами страха и могильной тишины. Обстоятельства, вынудившие его трогаться в сложный путь, раскрывают проблему социального неравенства и несправедливости устоявшихся в обществе порядков: «*Булмый дөнъяны куып бик, кул шуңа иркен түгел, / Эшләмичә көн күрү ул һич миңа мөмкин түгел. / Әллә кемнәрдәй кеше хакын ашауны мин сөймим, / Акчалы комсыз юаннарга гомер дә баш имим*» [Харис, 1915: 33] («Невозможно в этом мире достичь большего достатка, нет у меня на это полномочий, / Беззаботно и без труда жить мне не суждено. / Я не могу, как некоторые, жить за счет других, / И также не преклоню голову перед ненасытными денежными мешками»).

Образ призрака, устрашающий портрет которого воссоздан детально, воспринимается как символ, отражающий всю неприглядность действительности. Символический статус образа закрепляется и в следующих строках: «*Уңда-сулда, артта-алда*

*шул рәвеш күрдәм аны, / Күркә баксам, баш очымда күз йомып күрдәм тагы»* [Харис, 1915: 35] («Справа и слева, сзади и спереди – я видел его, куда бы не глянул, / Над головой видел, стоило лишь заглянуть в небо»). То есть, автор отображает степень напряженности социокультурной ситуации в стране, выхода из которой герой поэмы не видит.

В народном сознании сохранилось поверье, что для изгнания призрака, подсевшего к путнику, нужно перезапрячь коня наоборот [см.: Татар мифлары, 1999: 136], именно так и поступил старик. Этот эпизод прочитывается в символическом значении, мышление поэта накладывается на мифопоэтическое мышление, в результате чего проявляется смысл, заложенный автором: осмысливая сложившуюся в обществе ситуацию в философском ключе, он утверждает о необходимости смены направления движения нации и человечества в целом. Новый путь развития автору видится в социальном равенстве, справедливости и гуманности по отношению каждого члена общества.

В мифотворчестве изучаемого периода, «несмотря на его многовекторность, преобладала установка на поиск гармонии между человеком и миром» [Ибрагимов, 2011(а): 159], в национальной словесности гармония тождественна идее единства нации. Если в анализированных выше поэмах эта идея закладывается в скрытый подтекст, то в поэме «Рух янында» («У духа», 1916) А. Джагфара разговор посетителя старого кладбища и Духа напрямую касается судьбы татарского народа, «этническая самоидентификация проходит через весь сюжет» [Юсупова, 2018: 146]. Дух, жизненный путь которого осмысливается как экзистенциальный плач по своему народу – по его великому прошлому («*Кая дөнъяда тетрәткән татар нәселе эҗир өстендә?*») [Жәгъфәр, 1916: 162] – «Где получивший призвание во всем мире татарский род на земле?»), по вынужденному подчинению завоевателям («*Шулай шул, билгеле, башка халыкка кол булгач... / Уз илән дә эшең булмыйча, тоткын булып торгач...*») [Там же: 162] – «Конечно, если стать рабом другого народа... / Не имея возможность поступать по-своему, жить в рабстве...»), все еще печалится о будущем своего народа.

Печали и тревогам Духа вторит психологическое состояние Человека, разочаровавшегося в жизни. В описании душевных терзаний героя на первый план выходят мотивы одиночества и отчуждения, заблуждения и разочарования, причина которым – разрозненность татарского народа: «*Бары бер дин вә бер кан булсалар да үзләшмиләр, / Берен-берсе ашый, һич тә берен-берсе куралмыйлар. / Бу тоткан юллары алып бара иң-иң начар жиргә...*» [Там же: 162] («Несмотря на то, что связаны одной религией и родством, они не сближаются, / Губят, ненавидят друг друга. / Выбранный ими путь ведет их к худшему...»). Мотив разочарования достигает наивысшей точки своего развития в момент отрешения от жизни и обращения Человека к Создателю с мольбой забрать измученную одинокую душу: «*Ходаем, ал җанымны!.. Мин торалмыйм инде дәнъяда, / Мине дошман күрә халкым, кая барсам вә торсам да...*» [Там же: 163] («Всевышний, забери мою душу!.. Я не могу жить в этом мире, / Я – враг своему народу, куда бы ни пошел да где бы ни жил»).

Благодаря мифологическим аллюзиям перед читателем предстает множество символических параллелей, отражающих социокультурную ситуацию, сложившуюся в начале XX века: кладбище как центр художественного пространства и его детали – старая могила и раздробленный надгробный камень – прочитываются в контексте экзистенциального сознания и ассоциируются с судьбой татарского народа, такого же древнего и имеющего богатую историю, но утратившего былое величие. Мифологический образ Духа характеризуется двуплановостью: с одной стороны, он является хранителем национальной памяти, символом самой нации, с другой – диалог Духа и Человека воспринимается как внутренний монолог героя, ведущего разговор со своей совестью. Таким образом, мифологический образ воплощает внутренний мир и духовные стремления личности. Он призывает от Человека бороться за будущее татарского народа, советует оставить уныние и служить нации: «*Кереш халыкка хезмәткә!*» [Там же: 163] («Вступи на службу народу!»). В конце поэмы экзистенциальное настроение сменяется непоколебимой надеждой, коррелирующей с гисьянистскими мотива-

ми («*Кара көчне жиңәрмен, чайнәрмен мин тешләрем берлә... / Мин үлмим, мин яшим, әл дә житәм изге теләкләргә...*» [Там же: 163] – «Одержу победу над темной силой я, загрызу зубами... / Я не умру, я еще буду жить, воплощу свои святые мечты...»). Звучание азана, призывающего Человека к святому долгу – службе во благо нации – позволяет возвести данный мотив в ранг служения Богу.

Исследователи отмечают, что модернистские течения подразумевают закрепление в литературе и искусстве «глубинных общественных потрясений» [Современное западное искусство, 1982: 12], рождающих ощущение трагичности жизни, катастрофичности бытия. Так, например, поэма «Яу» («Сражение», 1916) Г. Рахима, которой характерен символизирующий стиль мышления, отражает всеобщую атмосферу ожидания крушения системы, предчувствия катастрофы.

В поэме синтезируются два временных отрезка – история и современность, центром пересечения которых изображен образ степи, интерпретирующийся как бесперспективность и потеря идеалов. Семантическое поле данного символа дополняется и значением «память нации»: именно здесь перед читателем предстают трагические страницы истории татарского народа. Картина сражения, в котором полегли множество молодых багтыров, посвящена значительная часть поэмы. Автор описывает сменяющие друг друга кадры сражения – результата людского тщеславия и беспечности: свист стрел, оглушительные крики, звуки удара копий и другие импрессионистские детали служат фоном для раскрытия степеней охваченных яростью и ужасом жителей древнего государства.

Таким образом, время смещается, происходит пространственно-временной «перенос», читатель словно погружается в события многовековой давности, воссозданные события становятся вневременными, актуальными во все периоды исторического развития татарского народа.

Вторая структурная часть поэмы наполнена философскими наблюдениями: автор рассуждает о непрерывности и немумолимости времени, беспощадно лишаящего людей памяти

о прошлом: «*Исте жыллар, утте еллар, булмаган төсле булып, / Илне-яуны алды улем фани дәнъядан йолып*» [Рәхим, 1916: 375] («И дули ветры, шли годы, как будто и не было их, / Государство и сражения канули в небытие»). Идея стирания истории сконцентрирована вокруг символического образа озера, свидетеля великих сражений прошлого, сейчас высохшее, словно никогда и не существовало.

Центральной фигурой второй части поэмы является Всадник, равнодушный к разбросанным по степи осколкам истории (заржавевшим фрагментам щитов, черепакам) и слепо следующий вперед – к своей гибели. Так, в произведении объединяются национальная идея и общечеловеческая философия: образ Всадника ассоциируется и с татарском народом, желание разбудить которого от сна равнодушия объединяло писателей и поэтов начала XX века; и с человечеством вообще, которое на фоне трагических событий Гражданской и Первой мировой войн шло по пути катастрофы. Рефлексируя по поводу равнодушия нации и общества, поэт призывает читателя задуматься о судьбе своего народа, помнить трагические страницы его истории, искать пути спасения от гибели, к которой приведет беспечность.

Идея национальной свободы, являясь фундаментом эстетического идеала татарских поэтов и писателей начала XX века, подвела авторов воссоздать в произведениях образ национально-го лидера, духовного вождя. Например, в поэме «Шәрәк даһие» («Гений Востока», 1915) Наджипа Думави содержательный потенциал идеализации Чингисхана определяется биографией самого правителя, оставившего своей след в мировой истории.

История Чингисхана воссоздана в поэме по образцу типического для тюркских фольклорных эпосов сюжета, его жизненный путь в схематическом плане повторяет путь становления эпического героя. В деяниях мифологизированного героя переплетаются биографические факты (рождение Чингиза, правление государством, лишение власти и др.) и поступки, повторяющие фольклорные шаблоны (например, противостояние Чингисхана Царю-Голоду и Царю-Одиночеству тяготеют к сюжетам легенд и сказаний).

Детали портрета, направленные на возвеличение Чингисхана («*Таш маңгае, күкрәк тимер, кузләре зур, / Йөзендә балкый аның котлы нур. / Дәрт бөтен, гайрәт алмаз, корычтан кул, / Кем белән алышса да белмидер хур*» [Дума́ви, 1915: 130] – «Каменный лоб, железная грудь, большие глаза, / Лицо озаряет свечение. / Задорный, обладатель алмазной силы, стальных рук, / Не опозорится, с кем бы не состязался»); события, указывающие на обожествление главного героя (все живое беспрекословно подчиняется новорожденному Чингизу, весть об этом событии распространяется во всему миру и т. д.), символы и метафоры (среди номинаций, характеризующих Чингисхана есть такие, как «жир патшасы» – «царь Земли», «батыр» – «богатырь», «арслан» – «лев» и др.) позволяют включить данный образ в контекст размышлений о сверхчеловеке, актуального в литературе этого периода. Русскими символистами и философами-идеалистами «сверхчеловек воспринимался <...> как нравственный идеал, <...> как мистическая индивидуальность, символизирующая собой жизненную и творческую мощь – цель и суть человеческого созидания» [Синеокая, 1999: 58], как «новая порода гения, которую не видывала еще европейская цивилизация» [Белый, 1994: 178]. В данной поэме Чингисхан, чей «приход к власти объясняется богоизбранностью» [Закирова, 2019: 78], воплощает в себе образ «беспрекословного правителя мира, богочеловека» [Заһидуллина, 2006: 177], на равных вступающего в диалог с Солнцем. Стоит отметить, что образ солнца занимает особое место в структуре текста как многосложный образ-символ, семантическое поле которого включает в себя такие номинации, как «вечность, божественная созидательная сила, истина, знание, интеллект» [Полная энциклопедия символов, 2007: 148], а также «воля» [Долгополов, 1985: 63–78] и др. В национальной литературе образ солнца обогащается и другой семантикой, например, в произведениях татарских авторов солнце отождествляет понятия «величавость и прославленность» [Юсупова, 2018: 167]. Солнце для Чингисхана в поэме Н. Дума́ви – олицетворение абсолютной силы и власти: «*Ул аңлы: кояш көчле барыннан, / Ак дөя, ак аргамаклардан. / Маңгаен терәп торган*

*тавыннан да – / Ул көчле барыннан да, барыннан да. // Сокланып зур кояшка яшь чактан ук, / Шулай ул үсә бирә киң далада. / «Кояш дәү, кояш көчле, кояш зур», – дип / Уйланып, соклана да, хурлана да» [Думава, 1915: 130] («Он понимает: солнце сильнее всех: / Белых верблюдов и коней. / Горы, куда оно голову склоняет. / Оно сильнее всех и вся // С юности восхищаясь великим солнцем, / Растет он в широкой степи. / “Солнце – большое, солнце – сильное, солнце – огромное”, – / И восхищается он, и стыдится»).*

Испытания, диктуемые Солнцем Чингизу на пути получения права на власть, перекликаются с мифологическим мотивом инициации, в ходе которой герой «приобретает сверхъестественные силы и доказывает геройскую сущность» [Мелетинский, 1976: 125], но в то же время автором утверждается мысль о том, что абсолютной властью человеку обладать не дано: *«Дөнъя зур, фәкать, Чыңгыз, мин дә анда / Падшаһлык кыла алмыймын бер заманда. / Күрәмсең, алмаи-тилмәи хөкем итәм / Бер анда, жир астында, бер монда. // Бервакыт син дә илгә баш булырсың, / Дөнъяның яртысында син баш булырсың. <...> / Шулвакыт син дә кояштай булырсың» [Думава, 1915: 151] («Мир огромен, Чингис, я им / Не могу управлять одновременно. / Видишь, поочередно управляю: / То там – в подземелье, то здесь. // Однажды и ты станешь правителем страны, / Полмира будет под твоим покровительством. <...> / Вот тогда ты и сравнишься с солнцем»).*

В татарском символизме начала XX века были и опыты сатирического плана. Подобный модус художественности был отмечен нами при анализе таких поэм, как «Убыр» И. Шаммаси, «Газазил» Ш. Бабича. Последний стал одним из ведущих фигур сатирической поэзии начала XX века: помимо вышеназванной поэмы, из-под его пера вышли множество сатирических стихотворений, эпиграмм, в которых поэт высмеивал негативные стороны национального бытия, и сатирическая поэма «Кандала» («Клоп», 1916), написанная, по мнению многих исследователей, под влиянием творчества Г. Тукая, в частности его «Сенного базара». Самого Бабича татарские литературоведы называ-

ют продолжителем литературно-эстетических традиций поэта [Гайнутдинов, 2001: 135; Ганиева, 2002: 124, Галиуллин, 1995(а): 246, Гыйлажев, 2002: 67, Даутов, 2005: 43 и др.]. Сюжетная линия поэмы предельно условна и ограничена в событийном плане: к спящему в неведении человеку приближается клоп, за действиями которого безмолвно наблюдают глаза, не предпринимающие никаких попыток его остановить и постепенно предающиеся глубокому сну. Руки же, в отличие от глаз, не бездействуют: проснувшись, они покарают кровопийцу.

Разнообразие ассоциативных парадигм, развернутость аллегорической метафоры позволяет интерпретировать образ клопа в контексте социокультурной ситуации времени. В частности, известный литературовед Х.Г. Усманов утверждает, что при помощи этого образа поэт дает оценку действиям «обогатившихся за счет народа в годы кровопролитной бойни людей» [Госман, 1978: 53]. На это указывает и доминирующий в раскрытии образа клопа мотив страха: поэт намеренно изображает его трусом, трепещущим перед человеческой рукой, «символизирующей трудовой народ» [Гильманов, 1989: 135]. Глаза, жалеющие клопа («*Уйлана күз: “Ул да махлук, ул да жан, / Аллага ул да китергәндер иман; / Шул сәбәпле мин аны бик кызганам, / Йокласын, кулны уятмам, кузгатмам...”*» [Бабич, 2005: 202] – «Задумались глаза: “Он ведь тоже создание божье, / Он, возможно, тоже уверовал в Создателя; / Поэтому мне его жаль, / Пусть спит рука, не разбужу я ее, не расшевелю...”»), «символизируют духовенство и консервативную часть интеллигенции, занявшие трусливую нейтральную позицию по отношению к бесчеловечной <...> политике» [Кунафин, 2020: 168]. Мы придерживаемся позиции, намеченной в исследованиях таких ученых, как Х.Ю. Миннегулов, Д.Ф. Загидуллина, Р.К. Ганиева и др., и считаем, что символические образы в поэме репрезентируют не только социальные наблюдения, но и отражают национальную и общечеловеческую философию. В подобном, более глубоком, прочтении образ клопа, которого постигла справедливая кара, интерпретируется как собирательный образ разжигателей войны. На это автор намекает в самой структуре текста: гибель кровососа сравнивается

с военными действиями на мировой арене, к которым не могли оставаться равнодушными и татарские деятели литературы этого времени (известно, например, что классик татарской литературы Г. Камал в качестве специального корреспондента газеты «Йолдыз» был командирован в Турцию, откуда он освещал события Балканской войны в многочисленных публикациях на страницах издания; тема Балканского конфликта стала актуальной и в поэзии Тукая и др. представителей татарской литературы). Ш. Бабич пишет: «*Кып-кызыл кан белән болганган идән, / Тиңләшерлек булган ул Балкан белән*» [Бабич, 2005: 205] («Алой кровью был залит пол, / И стал похож на Балкан»). В национальном же контексте актуализируется мотив сна, традиционный для татарской словесности данного периода, и при такой интерпретации социальная трагедия сменяется национальной: поэт высмеивает равнодушие и беспечность татарского народа (воссозданного в образе дремлющего тела), при этом комическое в поэме пронизано экзистенциальностью.

В целом, символические опыты в татарской поэме начала XX века непосредственно связаны с деканонизацией классических жанров, представляющей собой одно из проявлений разрушения жанра, провозглашенного модернизмом. Так, в татарской литературе этого периода создается множество поэм с мифологическим сюжетом, которые являются образцами антижанра. Миф в таких поэмах, раскрывая национальные коды, служит основой для философских размышлений о судьбе татарского народа, является средством оценки социокультурной ситуации. В рамках символических поэм наблюдается и рецепция модернистских концепций, в частности, находит художественное воплощение ницшеанская концепция о «сверхчеловеке».

### ***2.3.2. Экзистенциальные мотивы в татарских поэмах начала XX века***

Одной из значимой особенностью литературы начала XX века, как русской, так и татарской, составляющей органическую часть российского культурного пространства, является связь с философией. Как отмечает В. Заманская, «формула

художественного сознания века выявляется в художественной литературе» [Заманская, 2002: 7]. Ощущение распада старого мира, трагичности бытия на фоне исторических потрясений (первая русская революция и последующие за ней годы реакции, гражданская и мировая войны и др.) и «умирания искусства» (В. Вейдле) на фоне «сыгранной исторической драмы» (Вл. Соловьев), сменяемой «упадком, духовным разложением, утратой нравственных критериев» [Сарабьянов, 1989: 9], укрепление мысли, «что развитие цивилизации идет в ущерб человечеству» [Воскресенская, 2005: 61], поставило в центр многих произведений экзистенциальные проблемы, ибо, по словам итальянского философа Н. Аббаньяно, «экзистенциализм – это философия тревоги, или безысходности» [Аббаньяно, 1998: 455], центром внимания которого является человек, «слишком опустошенный своей пустой свободой, слишком обессиленный длительной критической эпохой» [Бердяев, 1990: 4–5], ощущающий «близость катастрофы» [Ясперс, 1991: 35], и «его место в мире, уникальность, сущность и существование» [Ярошевская]. В ней «постулируется абсолютная уникальность человеческого бытия» [Кириленко, 2010: 448].

Экзистенциальное мировосприятие было близко и татарским мастерам художественного слова, остро переживавшим сложившуюся общественно-политическую ситуацию в начале XX века. Как отмечает по этому поводу Р.К. Ганиева, «особенностью литературного процесса начала XX века является взаимодействие декаданса и ренессанса» [Ганиева, 2005: 246]. Если возрожденческие тенденции в словесном искусстве были связаны с верой в осуществление национального идеала, то диссонирующие с ними экзистенциальные настроения в творчестве татарских поэтов и писателей объяснялись всеобщим упадком в результате глобальных социальных потрясений. Как известно, годы реакции, наступившие в стране после революции 1905 года, негативно отразились в жизни татарского народа: закрылись многие средства массовой печати на татарском языке, содержание продолживших свою деятельность или вновь открывающихся газет и журналов вынуждено было соответствовать жестким

требованиям цензуры, деятельность национальных лидеров и многих литературных деятелей контролировалось жандармерией – все это привело к всеобщему упадку в национальной культурно-литературной среде. В произведениях татарских писателей и поэтов все острее стали ощущаться типичные мотивы экзистенциализма: «крушение мира стабильных ценностей, хаос, бессмыслица, отчаяние, безнадежность» [Коссак, 1980: 28], татарские мастера слова «увидели мир в динамическом и катастрофическом ракурсе» [Аминова, 2011(6): 131]. Судьба личности, обреченность бытия, утрата и обретение смысла жизни, одиночество и отчуждение и др. темы и мотивы отражаются в поэмах Ф. Бурнаша, Ф. Ибрагимова, Н. Исанбета, Б. Мирзанова, С. Сунчелея и др. татарских поэтов.

Например, в поэме С. Сунчелея «Сүнгән жан» («Угасшая душа», 1913) взаимодействуют два ключевых экзистенциальных мотива – мотивы смерти и страдания, при этом последний, в духе теологического направления в экзистенциализме, берущего начало с трудов датского философа С. Кьеркегора, понимается как неизменный спутник всего человеческого существования. В свете подобной тенденции в поэме отражены судьбы матери и дочери, каждая из которых вынуждена пройти полный страданий жизненный путь. Экзистенциальные по семантике образы тишины и ночи/мрака, являясь ядром пейзажных описаний, усиливают ощущение трагичности бытия с первых строк поэмы: *«Тышта күптән кайгылы ахшам яна, / Өй эче тып-тын, караңгы, куркыныч, / Башка төрле якты; Анда шәм яна, / Менә чын төн... Гүрдәге төсле тыныч. // Караңгы хәсрәтле бу өйнең эче»* [Сүнчәләй, 1913: 78] («На улице давно сгорает горестный закат, / В доме звенящая тишина, мрачно и страшно, / По другому там светло; Там горит свеча, / Здесь настоящая ночь... И тихо, как в могиле // Темной печалью окутан этот дом»). История одной из героинь – матери – на этом этапе заканчивается: окруженная печальным мраком и давящей тишиной, она проживает последние мгновения своей жизни в одиночестве: автор поясняет, что героиня уже давно овдовела, никто из близких не интересуется ее нынешним состоянием, впрочем, она этого

и не ждет, с присущим ей смирением покоряется судьбе и понимает свою обреченность: «*Килмәсеннар... Юк... Вақыт үткән моньң, / Барысы бер, бу кадар әҗәлнең дәрманы, / Килсалар да – иге-чиге юк кайгының*» [Там же] («Пусть не приходят... Нет... Время уже прошло, / Все равны перед смертью. / Даже если придут – нет предела ее горю»). Детально описывая предсмертные муки героини, автор раскрывает проблему смертности в качестве спасения от бытийной трагичности: «*Мин хәзер инде үләр хәлгә җитәм. / Мин бәхетледер...*» [Там же: 80] («Я стою перед смертью. / И я счастлива»). При помощи онирического мотива поэт воссоздает гиперболизированный образ бытия, дает оценку обществу. Мать в предсмертном бреду видит кошмарный сон о казни молодого человека, который впоследствии окажется провидческим. Являясь, согласно учениям Ю. Лотмана, «резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами» [Лотман, 2000: 126], сновидение в произведении символизирует будущее дочери героини, оставшейся, после потери близкого человека, наедине со своим горем. По мнению автора, судьба человека зачастую оказывается в чужих руках, а противостоять разрушающей силе людской бесчеловечности в одиночку практически невозможно. Испытания, возложенные на девушку после смерти матери – тому пример. Ассоциативная параллель «люди – варвары» раскрывают сущность окружающего девушку общества, а существование героини в таком состоянии приравнивается смерти: «*Ул хәзер инде үлек; юк ак көне...*» [Там же: 85] («Она теперь мертва; нет ни одного светлого дня в ее жизни»). Таким образом, концепция «смерть – свобода/счастье/спасение», утверждается в тексте и применительно к образу девушки: по мнению автора, человек живет лишь тогда, когда ощущает себя счастливым и защищенным, но в реальной действительности постичь этого очень сложно. В целом, повтор, как основной композиционный прием в поэме, служит выражению авторской позиции, утверждающего о том, что земное бытие человека – источник зла, а равнодушные как непреходящее качество, свойственное обществу, – причина человеческого страдания. По мнению поэта, позитивный

потенциал взаимоотношений в обществе невозможен, человек остается «один на один с собой и миром в своем одиноком монологе с бытием» [Лященко, 2017: 86]. Так, оставшееся равнодушным к смерти женщины («*Төн дә үтте. Иртәсен гүргә аны / Илттеләр һәм күмделәр буш зат кебек. / Кайгысыз, соңгы сулышта дөнъяны / Куйды, гүя дөнъяга ул ят кебек*») [Там же: 83] – «Ночь прошла. Утром ее в могилу / Положили, словно пустое существо. / И нет у нее теперь горя, покинула мир, / Словно чужая стала для него») окружение не утруждает себя заботой и о молодой девушке, брошенной на произвол судьбы: «*Юк. Кем дә аны кызганмый да, / Кызганып берни итеп тә булмыйдыр. / Күрсә дә һичкем аны сызланмый да, / Сызлану берлән газан онылмыйдыр...*» [Там же: 84] («Нет. Никто ее не жалеет, / Но жалость ничего и не изменит. / Никто не будет за нее печалиться, / Разве может печаль облегчить страдания?»). Равнодушие, таким образом, порождает одиночество и отчуждение, обуславливающие идею ненужности человека в социуме, мире.

В целом, восприятие смерти как спасение для разочаровавшейся души является одним из распространенных философских решений в татарской поэзии начала XX века. В той или иной формулировке подобная трактовка встречается в творчестве различных поэтов: «Хәстә хәле» («Состояние больного», 1913) Г. Тукая, «Мәңгелеккә» («В вечность», 1913) И. Башмакова, «Жанга» («Душе», 1914) Гиффат Туташ и др.

Антитеза «эссенция – экзистенция», предложенная С. Кьеркеором, который «абстрактной сущности человека классической философии («эссенции») противопоставлял экзистенцию – индивидуальное человеческое существование, отличное от бытия вещей, неспособных к творчеству, самопознанию, свободе» [Кириленко, 2010: 448], была развита в трудах М. Хайдеггера, К. Ясперса. Ж.-П. Сартра и др. философов, рассматривавших бездумное, «погруженное в бытийную повседневность» [Силенин, 2017: 184] существование человека как этап «эссенции». Познание смысла жизни в «пограничных ситуациях» (К. Ясперс) предшествует этапу «экзистенции». Подобная схема определяет сюжет многих литературных произведений с эк-

зистенциальным типом мышления. Например, в поэме «Коркыт» (1916) Ф. Бурнаша проблема смертности раскрывается как один из смыслообразующих конструктов личности, ключевой идеей в произведении выступает идея неминуемой гибели. Сюжет поэмы воссоздает жизненные этапы главного героя – Коркыта: эссенции, которая раскрывается в ретроспективных описаниях прошлого – спокойного и бездумного, не обременённого печалью и переживаниями; и экзистенции, которую герой познает в пограничной ситуации – после получения вести о приближающейся смерти. Идея произведения раскрывается в контексте фольклорных традиций: образ Коркыта в устном творчестве тюркских народов известен как «человек, искавший вечной жизни» [Аймухамбет, 2017: 59]. Коркыт в поэме Ф. Бурнаша старается избежать конца: он пробует бежать во все четыре стороны света, но в конце пути его неизменно поджидает вскопанная могила. Герой, таким образом, познает главный закон человеческого бытия: избежать предписания Всевышнего не представляется возможным. Довлеющая над человеком смертность, изначально определяемая как бытийная трагичность, сменяется «пониманием смерти как инобытия» [Кибальник, 2005: 132], смирением фаталистического характера, традиционного для мусульманского мировоззрения: «*Сызылды кайгылы иң соңгы моңнар, / Сызылды соңгы моң, буйлап болыннар, / Шушында ул кабергә ятты жайлап, / Егетләр өстенә ятты уңайлап. / Очып жан, күзләре азрак йомылды, / Уңайлап өстенә туфрак коелды*» [Бурнаш, 1916: 281] («Прозвучали печальные последние мелодии, / Последняя печаль укутала луга. / И вот лег он в могилу, / Парни укрыли его заботливо. / Душа улетела, глаза закрылись, / Сверху посыпалась земля»).

Рассуждая о проблеме утраты духовных ценностей в обществе, экзистенциалисты считают, что «основные состояния бытия человека во враждебном ему мире – это страх, чувство одиночества, муки совести» [Основы литературоведения, 2003: 319]. В контексте этого мировоззрения могут быть проанализированы поэмы Н. Исанбета. Например, в поэме «Качкын» («Беглец», 1916), представляющей собой описания потока мыслей Беглеца,

живущего без понимания своей экзистенциальной задачи (а, по мнению экзистенциалистов, именно осуществление этой задачи «приводит к должной жизни, а игнорирование – к недолжной» [Ефремова, 2009: 118]) и именно поэтому в пограничном состоянии (лицом к лицу со смертью) оказавшегося во власти всепоглощающего ужаса. Доминирование лирического начала над фабульностью художественного текста позволяет свести в один узел различные временные отрезки: прошлое – время превосходства (поэт описывает героя обладателем силы, граничащей с мистической, и настоящее, когда от бывшей силы не осталось и тени (портрет героя – абсолютная противоположность себе молодому: впалые глаза, слабое тело, костлявое лицо, неопрятный внешний вид – всё это детали портрета Беглеца). Противопоставляются и описания природы: выполняющие роль вступления в основные события пейзажный текст (ключевыми образами в нем являются «лучезарная золотая луна», «россыпь звезд», «блестящие серебром поляны», «волшебные соловьи» и др.) диссонирует с мотивом всепоглощающей тишины, граничащей с тревогой: «то ли ночь станет пристанищем для дервишей, увлеченных печальными песнями, то ли укроет от людских глаз сборище нечистых сил».

«Зачастую мотив осознания конечности жизни структурируется вокруг образа смерти, – пишет Д.Ф. Загидуллина. – Во многих произведениях авторов начала XX века «момент прозрения» наступает тогда, когда человек осознает неизбежность смерти» [Загидуллина, 2020: 37–38]. Соприкоснувшись со смертью, ощущая приближение скорого конца, герой поэмы Н. Исанбета, как характерно экзистенциальному герою, переживает величайшее потрясение, перед его взором восстает несовершенство личного бытия, он осознает, что после ухода из жизни его некому будет даже оплакивать: *«Инде ул карт, инде ул көчсез, озак тормас, үләр... / Ул үләр!.. Үлгәч аны салкын кабергә кем күмәр?.. / Ул үләр!.. Тик кипкән иренен кем юешләр, кем үбәр?.. / Кем ул үлгәч кайгырыр һәм кем ул үлгәч яшь түгәр?»* [Исэнбэт, 1916: 152] («Он уже стар, бессилён, недолго ему осталось, он скоро умрет... / Умрет!.. И кто его спустит в холодную могилу?.. / Умрет!..

Кто даст ему глоток воды, кто поцелуем одарит!.. / Кто будет горевать и оплакивать его смерть?»). В свете этого меняют семантическую структуру и образы природы: «*Куркыныч урманда тынлык, моң авырлык... Төн әле!*» [Там же: 252] («Страшно в лесу и тихо, печально и тяжело... Ночь ещё!»). Стремление героя найти утешение в родных краях терпит крах: для раскаяния уже слишком поздно, близок закат жизни. Символично здесь звучат и воспоминания о родной деревне («*Аһ! диде: үскән туган ил искә килде берьюлы*» [Исәнбэт, 1916: 152] – «Ах! – только и смог сказать: и родная деревня вспомнилась вмиг») как одной из значимых ценностей в жизни каждого человека. Последняя глава поэмы, целиком посвященная описанию встречи Беглеца со смертью, направлена на озвучивание идеи о бессмыслии подобного существования и неизбежности конца.

Близко в тематико-проблематическом плане к этой поэме и другое лиро-эпическое произведение Н. Исанбета – поэма «Сукбай» («Бродяга», 1916). Структура поэмы предопределяется экзистенциальной диалектикой: сюжет произведения представляет собой синтез прошлого (этап эссенции) и настоящего (экзистенция), раскрывающий жизненные перипетии главного героя. Прошлая жизнь Ахмета (так звали когда-то Бродягу), была прекрасна: в душе героя живут воспоминания о детстве, беззаботном и самом счастливом периоде его жизни, когда он чувствовал себя защищенным от разрушающей силы внешнего мира, жил в гармонии, окруженный теплом и заботой. Дальнейшая его жизнь, проведенная вдали от родины, была также полна надежды: мотивы «поиска духовного тепла, любви и красоты» [Ханзафаров, 1989: 6] – это то, чем жил герой долгие годы. Осознание скоротечности времени и конечности бытия, выраженное при помощи мотива угасания («*Аһ, алар үткән, үтөп киткән... Китеп иңгән кояш! / Ул кояш иңгән агыннан әйләнәп чыкмас, тумас!*» [Исәнбэт, 1916: 295] («Ах, это все прошло, все прошло... Солнце закатилось за горизонт! / Оно уже больше не взойдет»)) предшествует духовному катарсису, наступившему в момент познания Беглецом истинных ценностей человеческого существования, связанных с понятиями «род» и «родина».

Как утверждает поэт, любого человека в конце жизненного пути привлекают не материальные блага и иллюзорное счастье, за которыми он гонится долгие годы своей жизни, а гармония души и запомнившееся с детских лет тепло, прикоснуться к которому (хотя бы на миг!) становится сокровенным желанием каждого: «*Балки, анда... Ул табар күптәнге карчык әнкәсен... / Тезләнер ул әнкәсендән сөйдерер ул һәм чәчен...*» [Там же: 295] («Быть может, там... Найдет он пожилую матушку свою... / Встанет перед ней на колени, позволит гладить свои волосы»). Так, герою приходит осознание того, что «истина в том, что человек обречен быть одиноким; стремление к богатству, счастью, любви – иллюзия» [Загидуллина, 2020: 24].

Философичность произведения проявляется и в ряде символических образов и мотивов, связанных с различными вариациями пространственно-временных характеристик. Так, мотив пути в поэме как один из значимых компонентов экзистенциальной поэтики обретаёт усложненное условно-ассоциативное значение: происходит «слияние реального пространственного пути – дороги – с жизненным путем» [Бахтин, 1975: 269]: «*Уйлы-уйлы төрле уйлар, карт һаман юл бара, / Башны бөккән... Кайгылы, хәсрәтле гомерен уйлы ул, / Күрмәгән ул нинди жирләр, йөрмәгән ул нинди юл? / Бу туган авылын бабайның күрмәгән азмыни? / Ул ерак жирләрдә аллә аз гомер торганмыни? / Кая ул үткән гомерләр кайгысы һәм шатлыгы? / Йоткан инде һәммәсен дә илле яшьлек картлыгы*» [Исәнбәт, 1916: 294] («В раздумьях, старик все идет по дороге, / Голову склонил... Думает он о горестной, полной печали жизни своей. / Какие только земли он не повидал, какие только пути не прошел? / Давно ли видел родную деревню своих предков? / Мало ли он прожил в далеких краях? / Где радости и горе прошлого? / Все уничтожено старостью»). Дорога становится одним из «показателей внутренней динамики лирического героя, морального состояния персонажа» [Лотман, 1988: 255]. Мотив пути сопрягается с мотивом возвращения в идиллическое пространство, на родную землю человека, искавшего счастье на чужбине. Данный мотив, в целом, является одним из распространенных в татарской литературе [см.: Закирзянов,

2020]. Символическим значением наполняется и образ моста: являясь одной из модификаций пограничного пространства, он «изофункционален пути, точнее, – наиболее сложной его части» [Топоров, 2008: 176]: мост, разделяющий полуразрушенный, заброшенный родной дом Беглеца от цветущей деревни, становится местом пересечения прошлого и настоящего, мира грез и горькой реальности. Значимое место в структуре текста имеет образ дома как «макет мироздания», «храм человека» [Гачев, 1999: 11–12], оказавшегося на грани разрушения из-за равнодушия главного героя. Метафоры, употребляемые Н. Исанбетом в описании дома, отражают внутреннее состояние Бродяги, репрезентуют дисгармонию бытия: это не дом «словно мрачное кладбище» утопает «в наводящей ужас тишине», а герой, осознав необратимость времени и бессмысленность своего существования, предается всепоглощающему страданию, наивысшую точку развития которое достигает в онирическом видении, где перед его взором предстает образ матери, на короткий миг озаряющей теплом израненную душу героя.

Таким образом, традиционные для экзистенциального сознания мотивы бессмысленности прожитой жизни, дискретности времени, одиночества и отчуждения в поэмах Н. Исанбета воспринимаются как личная трагедия каждого из героев; приемы психологизма, раскрывающие душевные терзания героев, избытие метафорических (могила, мертвая тишина, мрак и др.) и мифологических (убыр, албасты и др.) образов – все это служит лиризации поэмы. Лишенные традиционной повествовательной основы, эти поэмы представляют собой «не изображение пути человека, а сжатое, концентрированное выражение его итогов» [Одекова, 2015: 3931].

Образ скитальца, бродяги является центральным и в поэме «Телэнче» («Нищий», 1917) Г. Шарифи: его герой – некогда богатый, имеющий безграничную власть правитель – ныне вынужден скитаться в поисках пропитания. В отличие от произведений Н. Исанбета, связывающего трагическую участь героев с принятием неверного решения в момент выбора жизненного пути, выбором неверного пути в жизни (герой поэмы «Качкын»

избрал преступный способ добывания средств к существованию, бродяга из поэмы «Сукбай» питал иллюзию, что вдали от родины и родного очага можно будет достичь счастья), здесь взаимодействуют фаталистическое и социальное восприятие судьбы человека: *«Бу тәкъдир, һай, бу язмыш... Бәдбәхет... Ул изми кемнәрне?.. / Аермый канлы яшьләр түктереп кемнәрне бәхетеннән? / Кичә гамьсез, сарайларда тыныч яткан әмирләрне / Бүген тартып ала, айра... Мөлек, таж һәм дә тәхтеннән»* [Шәриф, 2002: 394] («Это предписание Всевышнего, ах, эта судьба... Коварные... Кого только они не растаптывают? / Кого только не заставляет лить слезы, лишая счастья? / У эмиров, лишь вчера во дворцах беззаботно восседавших, / Отнимает все... Лишает имущества, короны и трона»). Эти строки могут быть интерпретированы как в контексте экзистенциального мировосприятия (на это указывает мотив предопределения), так и в свете идеи социальной справедливости (тяжкие испытания, выпавшие на долю нищего являются справедливым наказанием за былые поступки героя).

В поэмах Ф. Ибрагимова «Төш» («Сон») и «Гармун тавышы» («Звук гармонии»), написанных в 1915 году, доминируют мотивы экзистенциальной обреченности и бессилии человека перед судьбой. Первая поэма по большей части представляет собой онирический текст: в ней в поэтической форме разворачивается повествование о сновидении героя – старого хазрата. Во сне героя поэмы Ф. Ибрагимова смещаются временные и пространственные рамки: за короткое время перед глазами проносится целая человеческая жизнь. Само сновидение представляет собой сложную метафору, способную стать ключом к пониманию всего произведения. Хазрат видит себя, сидящего у родника, откуда вдруг простилается дорога, а по ней ступает младенец «с лучезарным ликом». В мгновение ока он превращается в немощного старика и умирает. Таким образом, условно-метафорическое содержание образов родника (в сознании большинства народов он представляется «колыбелью земной жизни», «великим символом рождения» [Вовк, 2006: 83]) и дороги (в значении «жизненный путь») интерпретируются во взаимосвязи с мотивами

скоротечности времени, обреченности человека, бренности и конечности бытия.

Феномен сна, по утверждению О.О. Наддыкто, в экзистенциальном понимании рассматривается «как некая проекция смерти» и относится «к пограничным ситуациям, позволяющим сознанию <...> достичь трансцендентного» [Надыкто, 2016: 15]. Сон – пограничная ситуация, точка переосмысления жизни, своеобразная экзистенция и для героя произведения Ф. Ибрагимова: хазратом он воспринимается как знамение, предупреждающее о близкой смерти. Категория смерти интерпретируется в контексте теологической философии: она является лишь порогом в вечный мир, в трансцендентальное бытие, где каждому придется держать ответ за все содеянное при земной жизни. В этом ключе в поэме активизируется мотив религиозного страха: «*Кылаламмы сиңа гыйбадәтем, / Үтәлдеме руза, намазым? / Ашырдыңмы, Алла, кабуллыкка?*» [Ибрагимов, 1915: 292–293] («Поклонялся ли я тебе должным образом, / Соблюдал ли пост, читал ли намаз? / Принял ли ты мои поклонения, о Аллах?»). Ставшее причиной духовного потрясения героя сновидение рассматривается и в контексте концепции «жизнь – сон»: осознание необратимости жизни, прожитой как во сне, «подчеркивает иллюзорную природу жизни, ее непрочный, преходящий характер, уязвимость перед лицом смерти» [Кузьмичева, 2005: 27].

Ф. Ибрагимов дополняет повествование о сновидении героя лирико-философскими вставками, включающими в себя описания картин природы, воспоминания из прошлого, раздумья о быстротечности времени и т. д. Так, пейзажный текст в роли вступления к поэме интерпретируется в свете представлений о естественном течении времени: ночь сменяется «белой зарёй», луна прощается и уступает место солнцу, ночную тишину нарушают певчие птицы – спутники рассвета. В этом – великая гармония бытия, и ход времени изменить нельзя, течение жизни не остановить. В заключительной части поэмы эта идея звучит вновь: «*Көннәр үтә, айлар, еллар үтә, / Арта һаман үткән көн саны, / Адәм углы һаман көнен күрә, / Кимемидер һич беркем саны. / Мулла бабай гына дөньяда юк, / Җир астында күптән*

*күмелгән. / Көннәр үткән, айлар, еллар үткән, / Чыккан инде хәзрәт күңелдән*» [Ибраһимов, 1915: 293] («Проходят дни, месяцы, годы проходят, / С каждым днем их число растет. / Человек все живет в заботах, / Людей на земле не убавляется. / Лишь старого муллы нет на свете, / Давно покоится под землей. / Прошли дни, месяцы, годы прошли, / Никто и не вспомнит про него»). Таким образом, жизнь человека осознается как мгновение между рождением и смертью, и смыслом ее наделяет лишь поклонение.

«Одной из особенностей экзистенциального типа художественного сознания в татарской литературе начала XX века является включение в орбиту экзистенциальных переживаний (сопряженных с рефлексиями о бытии человека, трагедии человеческого существования, его бессилии перед судьбой, одиночестве и др.) раздумий о судьбе нации, ее настоящем и будущем» [Надыршина, 2019: 86]. Например, в поэме «Гармун тавышы» Ф. Ибрагимова, представляющей собой четыре автономных истории о судьбах разных людей, в жизненной драме каждого из персонажей обнаруживаются экзистенциальные мотивы. Жизненные перипетии героев первых трех историй (старик Ахмед, проживший свою жизнь в лишениях и страданиях и потерявший всякую надежду на благоприятный исход; Мафтуха, молодая вдова, искавшая утешение в воспоминаниях о былом счастье; и, наконец, девушка, выданная замуж за нелюбимого) «экзистенциально переживают собственную драму» [Надыршина, 2018: 285]. Идеальному прошлому противопоставляется мир настоящий, полный страданий. Подобная диалектика обуславливает мотив утраченной надежды, связывающий единой нитью каждую историю. В переживаниях четвертого героя – хазрата – присутствует уже национальная драма: в его думах отражается трагическая судьба татарского народа: «*Алдына әүвәл килә Чыңгыз бөек, / Аннары беткән Казан калдыклары, / Дөнъя тетрәткән бөек дәүләт сүнә, / Ертыла ханның бөек җараклары. / Эш һаман артка бара, төпкә бата, / Зур арсланнар, батырлар күмеләләр. / Юк кояшта нур, шуның йолдызлары / “Инкыйраз!..” дип, соңгы яшьләр түгәләр*» [Ибраһимов,

1915: 224] («Сначала предстает перед взором великий Чингиз, / Далее – руины Казани, / Гаснет государство, потрясшее весь мир, / Великие знамена хана рвутся. / Дела идут все хуже и хуже, все кануло в лету, / Батыры – могучие львы – захоронены. / Солнце не светит, звезды / Печальные слезы льют, в предчувствии приближающегося забвения»). Здесь прослеживается интертекстуальный диалог с произведениями татарских поэтов и писателей начала XX века: «Кичке азан» («Вечерний азан», 1906) Г. Тукая, «Ике йөз елдан соң инкыйраз» («Исчезновение через двести лет», 1902–1903) Г. Исхаки и др.

Мотивы потери надежды и обреченности в каждой истории объединены единым чувством тоски и горечи, ключевыми словами, раскрывающими всю глубину личной и национальной трагедии (в структуре текста неоднократно повторяются слова и выражения с соответствующей семантикой: «мрак», «печаль», «мир-могила», «стон», «одиночество» и т. п.). Плач каждого из персонажей, жителей деревни, стон гармонии коррелируют с раздумьями о судьбе не только отдельных личностей, но и всего народа, человечества.

Национальное осмысление экзистенциальных проблем характерно и для поэмы «Сулган чэчэк» («Увядший цветок», 1917) Б. Мирзанова. В центре данного аллегорического текста – образ цветка. Сюжет произведения включает в себя сменяющие друг друга этапы его жизненного цикла: весной цветок рождается, растет, радуется солнцу, осенью он, потеряв свою притягательную красоту, вырывается и выбрасывается. Устойчивые символические значения центрального образа (цветок в традиционной картине мира наделяется такими значениями, как «красота (особенно женская), духовное совершенство, природная невинность, божественное благословение, весна, молодость, доброта; но также краткость жизни, радости рая; цветок... – эмблема круговращения – рождения, жизни, смерти и возрождения» [Трессидер, 1999: 402]) позволяет интерпретировать судьбу цветка как в философском ракурсе, так и в национальном: уточнение автора («*Кызлар да бит риза була жэбран, каһран, / Никах белән башын бәйләп итсәк туен*» [Мирзанов, 1917: 98] – «Девушки

ведь тоже соглашаются на угнетение и насилие / Если принудить их к никаху») обуславливает параллель между образом цветка и татарскими девушками.

В другой поэме Б. Мирзанова – в лиро-эпическом произведении «Энкэм кабере янында» («У могилы матери», 1916) широкий спектр экзистенциальных мотивов (тоска по матери и прошлому, утрата былого счастья, угасание, одиночество, граничащее с отчуждением, потеря надежды, обида на судьбу и др.) соединяется воедино и становится причиной нескончаемых страданий лирического героя. Проходящий красной нитью сквозь всю структуру текста мотив – мотив плача – раскрывает истинную суть человеческого бытия, состоящего из страданий и потерь. Иная семантика данного мотива проявляется в последней строфе поэмы: в них одинокий герой находит отраду и утешение для измученной души, отчаяние сменяется катарсическим состоянием: *«Күкрәгеңне баскан тар кабереңнең / Изге туфрактарын мин үбим: / Мин үбим, ул туфрак – күкрәгең бит, / Күкрәгеңдә егъльым, яшь тугим!»* [Мирзанов, 1916: 207] («Давящую тебя могилу / Я поцелую: / Поцелую, ведь это – объятия твои, / Прижмусь к твоей груди – пролью слезы!»).

Расширение смыслового поля различных образов и деталей отражают психологическое состояние лирического героя. Так, например, образ могилы, помимо основного значения, встречается и в сочетании «кабердэй йөрэк» и отождествляет опустошенное, измученное страданиями сердце героя: его жизнь ассоциируется с «безлунной ночью»; «сад его души» кажется «разрушенным пронзительным ветром судьбы» и т. д. Семантика мотива экзистенциального одиночества в поэме дуалистична: одиночество героя обусловлено, с одной стороны, личной трагедией (потеря матери), с другой – социальным отчуждением: герой разочарован в людях, он одинок и бессилен в своем стремлении служить во благо народа. Образ ветра – «символико-метафорическое выражение фатализма общенационального и – шире – всемирного масштаба» [Быстров, 2004: 340] – указывает на бессилие героя перед судьбой, на его обреченность, достигшего своего апогея в следующей строфе: *«Булмас, ахры! Язмыш*

*күрде уксез, / Бетте өмет алда – мин үләм... / Мин үләм, бу кара йөзле дөнъядан / Югалам мәңге, мин сүнәм!!!»* [Ибраһимов, 1916: 207] («Нет, невозможно! Для судьбы я стала сиротой... / Нет надежды, я умираю... / Я умираю, из этого мрачного мира / Исчезаю навсегда, я угасаю!!!»).

Следует отметить, что мотив плача у могилы матери встречается и в творчестве других представителей татарской поэзии начала XX века. Одним из первых к нему обратился Г. Тукай в стихотворении «Өзелгән өмид» («Утраченная надежда», 1910), далее он был развит в творчестве Г. Худаярова, Г. Шарифи, и, наконец, Б. Мирзанова, поэма которого по своей мотивной структуре, образной системе и поэтике наиболее близка к произведению Тукая.

В целом, татарские поэмы изучаемого периода, созданные в русле экзистенциального сознания, характеризуются доминантой лирического начала: в смене картин лирических состояний акцентируются мотивы конечности и бессмысленности бытия, скоротечности и необратимости времени, одиночества и отчуждения и т. п. В поэтике текстов значимая роль отводится оппозициям жизни и смерти, света и мрака, дня и ночи. На фоне лиризации и философизации жанра актуализируются проблемы национального самоопределения, судьбы татарского народа. Как пишет Ю.Г. Нигматуллина, «“чувство” личности» в татарской литературе не было столь остро выражено, как в русской литературе, и имело несколько иное содержание: оно чаще всего выступало как чувство общности личности и нации, личности и народа» [Нигматуллина, 1970: 55].

## Выводы по главе 2

Вторая глава исследования посвящена изучению вопросов развития татарской поэмы в начале XX века. Наши исследования показали, что в этот период национальное словесное искусство переживает период ускоренного развития, что проявляется в многообразии культурных традиций и жанровых форм, в существовании различных художественных парадигм. Одним из проявлений сложившегося нового типа художественного

сознания становится деканонизация традиционных жанров, становление неканонических жанровых форм. В результате подобных процессов в поэмах этого периода происходит трансформация жанровых традиций, восходящих к средневековой восточной поэме, прослеживается синтез разных художественных методов в рамках одного произведения.

Например, в реалистических поэмах сопрягаются просветительская и критическая установки. Среди различных форм взаимодействия этих художественных предпочтений инвариантной остается противостояние идеального и реального, восходящее, в первую очередь, к художественной стратегии просветительского реализма и усложненная критическим (поэмы З. Башири, Х. Усадовой, Я. Мамишева и др.) и сатирическим (произведения Г. Тукая, Ш. Бабича и др.) началами. На фоне ироничного отношения к воссозданной в структуре текста действительности меняется и позиция повествователя в произведениях: объективный рассказчик, проявляющийся в дидактических наставлениях, что было характерно для просветительских поэм изучаемого периода, сменяется образом равнодушного повествователя, остро реагирующего на проблемы, препятствующие развитию татарского народа.

Романтическая поэма начала XX века характеризуется синтезом художественных традиций: восточные литературные традиции в ней сочетаются с реминисценциями из русской и европейской литератур. Так, в поэмах Ф. Бурнаша традиции восточного романтизма коррелируют с «байроническим» типом романтизма, в образе молодого парня-бунтаря поэт олицетворяет идею национальной свободы.

В творчестве К. Юлдаша, Г. Шарифи, Н. Думави, З. Сагиди и др. авторов характерные для романтического типа мышления бинарные оппозиции приобретают историческое осмысление. Принцип романтического двоемирия в поэме Б. Мирзанова позволяет автору затронуть социальные проблемы, воссоздать идеальную модель общества; в поэме Д. Губайди противопоставляемое реальности идеальное бытие актуализирует характерные для просветительской парадигмы идеалы. В романтических поэ-

мах начала XX века усиливается лирическое начало, в структуру текста включается образ лирического героя.

Необходимо подчеркнуть, что появление романтических поэм европейского типа позволило жанру преодолеть средневековой дидактизм, который сменился психологизмом, прекрасными описаниями природы, необыкновенными образами героев. Экспрессивность при показе душевных волнений и противоречивых дум героев стала отличительной чертой романтических поэм в татарской литературе начала XX века.

Модернистские опыты в жанре поэмы связаны, в основном, с влиянием символизма и экзистенциализма. Использование мифологических сюжетов и образов, насыщение традиционных символов – новыми смыслами позволили татарским поэтам создавать абсолютно новые для татарской литературы произведения – обобщенно-философские, ведущие разговор или о судьбе татарского народа или человечества в целом. Жанр поэмы стал источником формирования и развития интеллектуальной литературы. Отдельные поэмы татарских поэтов, используя историческую ретроспективу, религиозно-суфийские и мифологические мотивы, стали вести диалог с читателем о самых сложных вопросах современной им действительности: о власти, о политике, о судьбе народа, страны и человечества, об отношении человека и религии, о Добре и Зле, о возможности или невозможности создания идеального общества и мн. др., что образует распространенную тенденцию в символических поэмах изучаемого периода. При этом поэма переживала и формальные трансформации: появились образцы антижанра, в рамках которого происходит деканонизация классических жанров (например, средневековых сказаний о пророках). В поэмах М. Гафури, Ш. Бабича, Г. Хариса, И. Шаммаси, Б. Мирзанова и др., актуализируя архетипические коды татарского традиционного мировоззрения, начинается разговор не только о проблемах национального бытия, но и о этнической самоидентификации, выборе социально-политического пути развития, о человеческой сущности. Мифологические, философские, религиозные, исторические и собственно литературные жанровые структуры,

синтезированные в рамках одного произведения, переосмысливаются в контексте размышлений о судьбе человечества вообще.

В экзистенциальных поэмах Н. Исанбета, Ф. Ибрагимова, Г. Шарифи, С. Сунчелея, Б. Мирзанова и др. на смену развернутому сюжету приходят созерцательность, выражение чувств лирического героя, личного отношения к описуемому. В поиске путей художественного изображения внутреннего мира героев, авторы поэм обращаются к различным приемам психологизма, значимыми элементами поэтики текстов становятся онирические мотивы (сон, видение и др.), условно-метафорические образы и выражения (ночь, мрак, ветер, тишина и др.), раскрывающие всю гамму экзистенциальных переживаний лирического героя. Структура таких поэм подчиняется поэтике экзистенциального типа мышления: в них отчетливо выделяются этапы эссенции и экзистенции в жизни лирического героя, дополненные расширенными описаниями природы – в начале и обобщающим умозаключением, выражающим авторскую позицию – в конце произведения. Главным «героем» в них, в конечном счете, предстает Человек.

В целом, начиная с 1910-х гг., поэма становится одним из доминирующих жанров в татарской поэзии, открытой для синтеза жанровых традиций и новаций. В поэмах различных авторов проявляется взаимодействие двух взаимодополняющих тенденций культурно-исторического развития татарского народа. С одной стороны, в них утверждаются национальные традиции, прослеживается влияние восточных исламских литератур на развитие многовековой татарской словесности; с другой – отражается открытость татарской культуры к взаимодействию с другими культурами – русской и европейской.

ГЛАВА 3  
ЖАНР ПОЭМЫ В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
1920–1950-х ГОДОВ

**3.1. Поиск новых путей развития жанра поэмы  
в 1920-е годы**

*3.1.1. Смена эстетического идеала  
(на примере поэм Ф. Бурнаша)*

Обусловленные событиями 1917 года общественно-политические изменения, на фоне которых «формировались новые производственные отношения и другие общественные связи, творились и проходили суровую историческую проверку новые, социалистические нормы и институты» [Кузьменко, 1984: 193], привели к смене культурно-исторических ценностей, поиску иных социокультурных ориентиров, созданию новых реалий, которые, в свою очередь, повлияли и на развитие литературы в целом. На фоне дискуссий «о “чистоте” пролетарской культуры и сохранении в ней прежних литературных традиций, о соотношении революционного идеала и реальной действительности, формы и идейного содержания нового искусства» [Славина, 2005: 20] определялись «основные стилевые и методологические ориентиры «новой» советской литературы: с одной стороны, собственно социалистическая литература, а с другой – реалистическая, продолжившая лучшие традиции русской и мировой классики, которая официально не была признана советским литературоведением в течение всех лет советской власти» [Тарасова, 2020: 438]. Как отмечает исследователь русской советской литературы М. М. Голубков, литературе 1920–1930-х гг. «навязывались не свойственные ей пропагандистские и идеологические функции», а «политическое давление, которому литература

подвергалась с первых и до последних дней советской власти, деформировало органичный, естественный процесс литературного развития» [Голубков, 2002: 7]. Все это «привело к возникновению нового качества литературы благодаря отталкиванию от прежней литературной традиции: и классической, и рафинированной традиции рубежа веков – декаданса, символизма, акмеизма и др.» [Голубков, 1992: 17]. В результате этих преобразований формируются «две культуры» – два противоположных направления в литературе, которые, помимо классового принципа, воспринимаются как «противопоставление эпох-миров, противопоставление старого (осмысляемого как буржуазное и неприемлемое) новому» [Голубков, 2002: 49]. Такая тенденция охватывает и все национальные литературы советского пространства. Так, например, известный татарский писатель и литературный критик Г. Ибрагимов в одной из своих публицистических статей, написанной в 1920 году, отмечает, что, литературу, философию, искусство можно разделить на два крыла: «буржуазную и пролетарскую, и борьба этих классов продолжается; писатели, поэты, артисты, журналисты, философы и ученые должны для себя решить, в каком направлении они продолжают свою деятельность» [Ибрагимов, 1960: 105]. В контексте подобных идеологических установок, в условиях «восприятия литературы как одну из отраслей идеологии» [Галимуллин, 1998: 6], формирования «новой, основанной на марксистской теории, концепции, направленной на описание человека в общественной и бытовой среде» [Госман, 1964: 374], в татарской литературе возрастает интерес к герою, способному передать «ход социалистического строительства и воспеть победу пролетариев над буржуазией» [Гыйлажев, 2016: 186]. В рамках социалистической тематики ключевой становится «борьба с националистическими проявлениями в литературе» [Хайри, 1957: 15] и «революционный патриотизм» [Халит, 1948: 21]. В целом, «татарская литература находилась под влиянием общих тенденций, которые проявлялись в утверждении монистической концепции литературы, опирающейся на принципы классовости и партийности искусства, насаждении отношения к дореволюционной культуре

как к буржуазной, определении классовых приоритетов над общечеловеческими, что заставляло поэтов и писателей адаптировать модернистские приемы к новым условиям, были попытки создания потаенной литературы» [Загидуллина, 2013(а): 146].

Все эти литературные искания отразились и в лиро-эпическом жанре, который в послереволюционные годы имел «особую притягательную силу <...>, с ним традиционно связываются возможности широкого, многогранного отражения действительности» [Карпов, 1973: 6]. «Возможности стихотворного эпоса оценивались в рассматриваемую эпоху чрезвычайно высоко» [Карпов, 1976: 89], лозунг «Наше время требует эпоса», предложенный А. Луначарским, отражал идею укрупнения масштабов поэтического изображения.

В этих рамках национальная поэма отошла с пути развития, намеченного в начале XX века. Так, были обозначены термином «декаданс» и раскритикованы большинство модернистских поэмов начала XX века. Как следствие, поэтическое наследие многих ведущих в этом жанре авторов было зачеркнуто из истории татарской литературы (такая участь постигла поэмов таких авторов, как Б. Мирзанов, Г. Сунгати, Ф. Ибрагимов, К. Юлдаш и др., обратившихся в своем творчестве к выходящим за рамки новой идеологии религиозно-мифологическим образам и экзистенциальной парадигме), а некоторые поэты, творившие в начале XX века в романтическом либо модернистском русле, вынуждены были «пересмотреть» свои творческие принципы. Таким образом, в первый, так называемый переходный, период советской литературы, заложенные в начале XX века литературные традиции еще сохраняются, но интенсивно «подстраиваются» под новые идеологические параметры. Ярким показательным примером подобного преобразования татарской поэмы является поэтическое творчество Ф. Бурнаша, Х. Такташа, Н. Исанбета, М. Гафури и др. Как отмечалось в предыдущей главе нашего исследования, до событий 1917 года Ф. Бурнаш являлся одним из ярких представителей романтической поэзии, чье творчество представляло собой гармоничный синтез традиций восточного и западного романтизма, отличалось лирической и философской

глубиной, поэту не были чужды и эксперименты в модернистском направлении (например, следует упомянуть его поэму «Коркыт», в которой автор прибегает к экзистенциальной парадигме). К 1920 годам же романтическая картина мира в его поэмах начинает меняться: в некоторых из них главенствует лирико-сентиментальный пафос, реализующийся, в первую очередь, в душевном монологе лирического героя, повествующего о своей нелегкой судьбе; вместо философских умозаключений и глубокомысленных обобщений внимание автора фокусируется на личных переживаниях лирического героя, как, например, в поэме «Гульчачак» (1919). Поэма-исповедь, основанная на фабульном рассказе о жизни и событиях лирического героя, представляет собой монолог о несчастной судьбе человека, потерявшего возлюбленную и вынужденного скитаться вдали от родины, где все ему напоминает о ней. В произведении еще сохраняются национальные художественные традиции, отразившиеся, в первую очередь, в деталях портрета возлюбленной героя (поэт сравнивает лучезарный лик девушки полной луной, голос – пением соловья и т. д), в ретроспективном плане значительное место отводится описанию любовных коллизий героев, достойных лучших традиций восточного романтизма. В попытке «соответствовать» идеологической концепции, романтическая парадигма в поэме переплетается с социальным подтекстом: причину расставания героя с возлюбленной автор ищет в социальном неравенстве, трудном положении простого человека: *«Эшмени ул болай фатир торып, / Бушка түгу маңгай тирләрең, / Үз иркеңнән комсыз байгурага / Кол булырга үзең, чибәрең...»* [Бурнаш, 1959: 170] («Разве это дело – жить в съемном жилье, / Трудиться впустую, во благо других? / По своей воле ненасытному богачу / Сдаться в рабство самому и не уберечь жену...»)

В других поэмах с преобладающим лирическим началом, таких как «Чәчәктән һәйкәл» («Памятник из цветов», 1919), «Сахра каны» («Степная кровь», 1919), «Ак каен» («Белая береза», 1919), «Таң алдында» («Перед рассветом», 1919) и др., концепция героя реализуется в духе революционного романтизма: на смену герою, горящему национальной идеей (вспомним поэ-

мы автора «Айсылу», «Казахская девушка»), приходит новый тип героя, не выходящий за рамки идеологических установок, таких как «вера в возможность построения на земле царства свободы, равенства и братства», стремление «полностью слиться с идеей, отдать все силы без остатка служению делу революции» [Шалагинов, 2006: 14], зачастую реализующееся в мотиве аскетизма, видевшем смысл существования человека «в сегодняшнем служении завтрашнему справедливому обществу» [Борев, 2008: 301] и соответствующий магистральной линии развития татарской литературы этого периода – «изображению внутренней красоты и героизма человека революции» [Халит, 1980: 114]). На фоне национальной политики новой власти, направленной на «создание новой идентичности, в которой на первое место выходят социальные (классовые) маркеры, а национальные – маргинализируются» [Ибрагимов, 2018: 36], идея национальной свободы, характерная для литературы начала XX века, сменяется идеей освобождения нового государства от врагов. Личные чувства и переживания отходят на второй план на фоне героических побуждений, акта самопожертвования: «*Мин китәм эзләп / Туган илнең ирекле юлларын. / Ул мэхәббәттән бөөк – / Шул юлда чыксын бу жәным*» [Бурнаш, 1959: 178] («Я направляюсь искать / Свободные пути Родины. / Она (Родина. – Л. Н.) выше любви, / Готов отдать на этом пути жизнь свою»). Таким образом, мотив призыва к самоотверженной борьбе, усложненный мотивами проклятия врага и клятвы в верности Родине и народу, становится сюжетообразующей. В мотивном плане также в поэмах главенствуют мотивы классовой борьбы, призыва к служению революционной идее, веры в прекрасное будущее. В некоторых случаях подобные настроения позволяют рассматривать образ героя-бунтаря в контексте гисьянизма, как, например, в поэме «Сахра каны», завершающейся проклятьем всех врагов свободного, основанного на принципе равноправия нового общества: «– *Нәләт жәлладларга! / – Дошманнарга! / – Улем комсызларга! / – Байларга! / – Гайла! / – Рәхмәт батыр балаларга, / Әйдә, сахра канын дауларга!..*» [Там же: 198] («– Проклятье палачам! / – Врагам! / – Смерть ненасытным! / – Богачам! / –

Давай! / – Спасибо храбрым детям, / – Давайте, отомстим за степную кровь!»). В этой же связке может быть рассмотрен образ раненного парня в поэме «Әжәл» («Смерть», 1919), в своем споре со Смертью протестующего против религиозных оков и деспотизма правящего класса: «Юк, кирәкми, аллалар, байларга / Ялынып ник торыйм? <...> Әле дә алда мин көрәшү / Мәйданында күп булам: / Шул рәхимсез бәндәләргә / Баз казырга омтылам. / Шул залымнар, шул ләгыйһьнәргә / Мөкатдәс ут ачам; / Ут ачам тиздән, әжәл, һәм / Жибрилен дә утка атам. <...> / Алла һәм хансыз гына – / Мин үземә буйсынам!» [Там же: 213–214] («Нет, перед богами, богачами / Зачем мне пресмыкаться? <...> / На полях сражений / Мне ещё долго придется находиться: / Тем жестоким людям / Стремлюсь выкопать яму. / По тем тиранам и деспотам / Открою священный огонь; / Открою и скоро саму смерть, / Даже Джабраила брошу на сожжение. <...> / Без богов и ханов, / Себе одному я подчиняюсь!»). В подобных стремлениях автор видит стойкость человеческого духа, способного противостоять земным и небесным силам, считавшим себя способным «изменить мир через диалог с небом или через земные революционные разрушения» [Загидуллина, 2013(б): 177].

Идеологические образы и символы, в семантическом плане отражающие символику нового мира (образы внутреннего врага и борца за новую систему; красные цветы, огонь классовой борьбы и др.), революционная атрибутика (знамя, звезда и др.) отражают основные поэтические тенденции эпохи.

Своеобразно автор решает вопрос художественного воплощения внутренней борьбы человека: в структурно-композиционном плане в большинстве поэм ключевой становится прием диалога. Чаще всего это – разговор между девушкой (этот образ интерпретируется как воплощение душевных терзаний и сомнений молодого человека) и молодым парнем, убеждающем возлюбленную в неизбежности расставания во имя защиты Родины от врагов. Подобного рода диалоги характерны для таких поэм, как «Чәчәктән һәйкәл», «Таң алдында» и др. Диалоги девушки и парня полны романтических деталей, образных средств, отражающих всю глубину чувств и переживаний героев, но в за-

вершении каждого эпизода любовь к Родине провозглашается наивысшей ценностью, социальная позиция ставится превыше всего: «Ах, чибәрәм! / Күкрәгемдә син минем / Бакчам гына. / Әле дә син иркәм генә, / Әле дә миңа рух, җәң гына. / Син генә, бәгърем, һаман да / Яндыручым син генә, / Җан бирүчем дөнъяда, / Шатландыручым син генә. <...> / Тик... барыннан да якын җанга... / Ирекле ил генә... / Ул гына... / Тик шул гына / Яшь күңелемә ялкын сала, / Шул азат ил – көн өчен / Сыкрап күңел күркем кала» [Бурнаш, 1959: 177] («Ах, красавица моя! / Моей души / ты – сад. / Ты моя любимая, / Ты душа моя. / Ты, любимая, всегда / Опаляешь меня огнем, / Тобой я живу, / С тобой я радуюсь. <...> / Но... Всего ближе душе / Лишь свободная страна... / Лишь она... / Только из-за нее / Горит пламя в моей молодой душе, / С этой свободной страной / Связаны моя печаль и тоска»). Таким образом, на фоне смены идеологических установок меняется и содержание эпического и лирического начал в советской поэме: идея служения нации сменяется идеей служения народу и новой системе. Подобное идейное содержание в дальнейшем выполняет структурообразующую функцию и в поэмах «Авыру комсомолец» («Заболевший комсомолец», 1924) М. Джалиля, «Эзләр» («Следы», 1925) А. Файзи, «Онытылмас яшьлек» («Незабываемая молодость», 1933) Н. Арсланова и др.

Интересным (и в какой-то мере достаточно новаторским для новой реальности) произведением является поэма «Әжәл» («Смерть») Ф. Бурнаша, сюжет которой построен на диалоге раненного красноармейца и Смерти, при этом, как отмечает А.Г. Ахмадуллин, «религиозно-мифологический образ никак не препятствует реалистическому звучанию произведения» [Ахмадуллин, 1988: 59], но именно за подобные художественные решения творчество Ф. Бурнаша подвергается неоднократной критике. Так, например, в обзорной статье «Яңа эсәрләр» («Новые произведения», 1921) Г. Ибрагимов, отмечая идейную эволюцию поэм Ф. Бурнаша, высказывает свое мнение о том, что поэт, тяготеющий к религиозному фанатизму в начале своего творчества, в послереволюционных произведениях обращается «к проблеме классовой борьбы», описывает «прекрасные

страницы революционного движения», но в то же время «еще не совсем освобождается от влияния религиозного духа» [Ибраһимов, 1960: 118].

Следует отметить, что созданные поэтом в первые после-революционные годы поэмы также интересны в плане синтеза национальных и идеологических художественных принципов. Так, семантика традиционных фольклорно-народных образов и деталей дополняются и идеологическим смыслом, как, например, в поэме «Ак каен» («Белая береза»), где семантическое поле образа-символа белой березы строится по принципу дуализма: сохраняя традиционное значение, маркирующее «систему психологического состояния души» и служащее «для выражения грусти, горя и тоски» [Юсупова, 2018: 48]), она «олицетворяет неизменную верность любви, Родине, революции и народу» [Халит, 1967: 43]).

В целом, практически во всех поэмах Ф. Бурнаша, созданных в первые годы новой общественно-политической формации (как можно отметить, рассмотренные выше поэмы датируются 1919 годом), прослеживается своеобразная композиционная схематичность: поэмы содержат, во-первых, лирико-романтический пласт, обогащенный национальными образами и деталями, во-вторых, обусловленный революционными идеями лирико-публицистический пласт. Отметим, что впоследствии, к рубежу 1920–1930-х гг., в творчестве поэта, как и в татарской поэзии в целом, сопряженный с разговорно-декламационными интонациями публицистический пафос становится доминирующим (доказательство тому – поэма «Ленин – партия», созданная Ф. Бурнашем в 1930 году). Как отмечает по этому поводу Ф.Х. Макаев, от поэмы к поэме стих Бурнаша становится «более суровым, пышность и риторичность, характерные для таких произведений, как «Белая береза», «Смерть» сменяются суровой сдержанностью» [Макаев, 1977: 133].

Таким образом, на примере поэм Ф. Бурнаша можно констатировать синтетический характер этого жанра в первые годы послереволюционного периода. Сохранившие в себе художественные принципы романтического типа мышления, все эти

поэмы отражают идейно-проблематические особенности поэзии нового времени, тяготея по типологии к героико-романтическим поэмам. Сам автор подобные перемены в своем творчестве объясняет историческими событиями, в результате которых в татарской литературе распространилось такое явление, как «революциячел романтизм» («революционный романтизм») [Бурнаш, 1978: 187–188]. При этом поэт нередко выходит за рамки идеологических установок, как, например, в поэме «Мазлума» («Несчастливая», 1919) с ярко выраженным экзистенциальным мироощущением, и в упомянутой нами выше поэме «Әжэл» с религиозно-мифологической образностью, сохранившие в себе «отголоски» творческих исканий автора в начале XX века.

### ***3.1.2. Воссоздание условной модели послереволюционной ситуации в татарских поэмах первой половины 1920-х годов***

Первая половина 20-х годов, несмотря на рассмотрение литературы как «средство воспитания масс, выполняющие в первую очередь социальные функции» [Колмаков, 2007: 62], – это время равноправного сосуществования различных художественных направлений, литературных течений, «взаимодействия и борьбы многих тенденций, часто разнонаправленных» [Сабиров, 2008: 78], в попытке «избежать стилистического однообразия» [Галимуллин, 1998: 18], чем обуславливается «многослойность и семантический объем» [Балашова, 2016: 12] литературы этого периода. Наряду с поэмами, восхваляющими революцию и отрицающими все, что связано со старым, «буржуазным» миром, с преобладающими схематизмом и шаблонностью, такие как «Яңа тарихы энбия» («Новая история пророков», 1923) М. Джалиля, «Мулла» (1923) Г. Галиева, «Каһарманнар» («Герои») К. Амири, «Ике дус» («Два друга»), «Идел буенда» («На Волге») А. Сагиди и др., создавались поэмы, в которых прослеживаются литературные традиции начала XX века. Помимо этого, в национальной поэзии «под влиянием русской литературы начали формироваться иные течения, и они были сориентированы на озвучивание не национальной,

а революционной идеи» [Юсупова, 2018: 196]: поиски в области формы в творчестве К. Наджми привели к имажинистскому опыту, в поэзии Х. Туфана, А. Кутуя, Х. Такташа, М. Джалили – к футуристическому, эстетика натурализма была представлена в поэмах М. Гафури «Кеше ашаучылар» («Людоеды», 1922), К. Амири «Сулган чэчэк» («Увядший цветок», 1921), «Ачлык көнендә» («В голодные дни», 1921). Новые художественные эксперименты были обусловлены общей тенденцией отрицания прежнего литературного опыта, в первую очередь романтизма. Например, редакцией журнала «Безнең юл» в 1927 году романтизм был объявлен «одним из самых вредных литературных направлений» [Кашшаф, 1972: 149], хотя, в целом, как отмечает Е. Добренко, «нервом соцреализма всегда была дихотомия двух начал – “реалистического” и “романтического”, реализующаяся, в первую очередь, в актуализации проблемы «мечта и реальность – константы соцреалистической культуры [Добренко, 1992: 4]. Также утверждалось, что революция «с особой ясностью обнаружила всю эфемерность и реакционность художественной концепции символизма» [Селивановский, 1936: 45]. Эксперименты были связаны и со стремлением молодых поэтов создать новый поэтический стиль, предполагающий, как отмечает в своей программной статье «Ижадиятем турысында» («О своем творчестве», 1923) Х. Такташ, «разрушение изжившего себя татарского поэтического стиля» [Такташ, 2010, т. 2: 143]. В целом, именно с творчеством Такташа, выступавшего «с требованием ритмико-интонационной свободы» татарского традиционного стиха [Халит, 1971: 7], связывают процесс обновления поэтики татарского стиха в 1920-х гг. [см.: Ибрагимов, 2011(б): 167].

Примечательно, что еще в 1921 году Х. Такташ создал противоречивое и сложное – как по форме, так и по содержанию – произведение «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сынов земли», 1921), основанное на религиозном сюжете о Каине и Авеле и по причине этого подвергшееся резкой критике современников. Мифологический сюжет поэмы в большей степени направлен на оценку новой, зарождающейся действительности. Ощущение неидеальности бытия и разрушающего характера нового мира

неоднократно маркируется в тексте соответствующими мотивами: темноты, ночи, зловещей тишины, тоски, плача, заблуждения и др., которым вторят – и одновременно расширяют в семантическом плане – различные условно-метафорические образы и детали, как, например, в следующем монологе Кабиля: «*Әмма монда... Монда ачлык, / Монда михнәт, монда төн. / Каплаган жирне жәһәннәм, / Куркыныч, канлы төтен... <...> / Нигә без соң, монда золмәттә калып, / Бер кабым ашка моңаеп, / Канлы күз яшьләре белән / Мәңге михнәттә, газанта?! / Әйт, бөек рух! Мин кәтәм*» [Такташ, 2010, т. 1: 33] («Но здесь... Здесь голод, / Здесь страдания, здесь ночь. / Земля стала адом, / Страшный кровавый дым... <...> / Почему мы подверглись страданиям, / И, страдая от голода, / С кровавыми слезами / Остались в вечных страданиях и мучениях?! / Ответ, великий дух! Жду ответа»).

Следует отметить, что такое мироощущение доминировало в творчестве многих татарских поэтов начала XX века, и подобные мотивы были характерны для национальной литературы в целом. Таким образом, поэма Х. Такташа, с одной стороны, продолжает литературные традиции прошлых эпох, с другой – «представляя революцию как гигантский катаклизм» [Юсупова, 2018: 200], «став свидетелем того, как идеи революции превращались в механизм уничтожения людей <...> стремится донести до читателей свои опасения» [Хабутдинова, 2015: 271], «показывает разрушительную силу войны, осуждает зло» [Махмудов, 1999: 92]. Сама сцена гибели Кабиля при столкновении Газраиля-Закона и Газазилля-Идеи символична по своей сути: автор повествует не столько о трагической гибели главного участника событий, сколько о трагичности самого процесса зарождения новой действительности, предполагающего еще не одну такую жертву. В то же время подобной трактовке сюжета вторит другая, философская. Следуя идее антропоцентризма, Х. Такташ через основной конфликт произведения провозглашает свободу личности наивысшей ценностью. Исследователи творчества Х. Такташа рассматривают эту особенность поэмы в рамках понятия гисьянизма [Сәгъди, 1930: 97; Макаев, 1977: 135–136; Халит, 1980: 17–24; Хабутдинова, 1998: 12;

Загидуллина, 2020: 45 и др.], позволяющего активизировать в поэме мысль о том, что «только разрушив все “отжившее”, можно строить новую жизнь» [Юсупова, 2018: 200]. В этом ключе каждый из персонажей поэмы наделяется возможностью символической трактовки: «Адам и Хаува – символизируют человечество в целом, а гора Каф – граница между видимым и невидимым Мирами – превращается в грань между тиранией и свободой личности. Идея-Газазил воспринимается как идеал свободы и разума, Газраил (Закон) – как символ рабства и страха» [Юсупова, 2018: 201]. Таким образом, абстрагируясь от революционных идей, события поэмы можно интерпретировать в другом ракурсе и постичь глубокий смысл, заложенный в философских умозаключениях автора, воспевающего свободу, разум и любовь как основные категории бытия. Поэт восхваляет сильную личность, способную восстать против ущемляющих свои стремления и ограничивающих духовную свободу канонов, но в то же время в произведении прослеживаются сомнения относительно новой революционной действительности. Не проходит и двух лет, как Х. Такташ отказывается от своих прежних художественных принципов и объявляет «Трагедию сынов земли» «завершающим этапом» символизма в своей поэзии [см.: Мәүлиханов, 1960: 48]. Произведением же, ознаменовавшим переход от «символизма к неореализму» в его творчестве, поэт указывает «Давылдан соң» («После бури», 1924) [Такташ, 2010, т. 3: 234], в котором, при помощи многоголосной мозаики новой действительности, автор творит своеобразную «симфонию жизни», создающую представление о противоречивости и динамичности современной для поэта эпохи. На фоне поиска новой поэтической формы в творчестве поэта заметно активизируется влияние футуризма, в которой, по мнению исследователей, «не все было нацелено на разрыв с традицией» [Клинг, 2018: 7], и который являлся продолжением поэтики символизма [Саруханян, 2010: 29] – с ним его связывали «спектр символических воззрений и условное образное мышление» [Юсупова, 2018: 206], и футуризм в какой-то мере отражал «символистско-теургические идеалы, религиозно-философские представ-

ления» [Гачева, 2003: 144]. Характерная для футуристического опыта бинарность в произведении Такташа – противопоставление старой и новой жизни – отражает основную тенденцию мифотворчества 1920-х годов, когда «под влиянием идеологии возобладала установка на поляризацию и связанный с ней миф о создании нового мира и нового человека» [Ибрагимов, 2011(а): 159]. Автор провозглашает, что старая жизнь обречена на гибель, и ее заменит «гигант коммунизма». Подобная оппозиция заложена в основу структурно-композиционного строения многих лиро-эпических произведений Х. Такташа, например, поэмы «Сыркыды авылы» («Деревня Сыркыды», 1924), с доминирующим в создании образного мира схематизмом. Кадры старого и нового миров создают пеструю картину зарождающейся действительности, раскрывают противоречивость самой эпохи: здесь переплелись судьбы людей разных слоев, ценности и стремления у каждой группы свои. Если сторож в сельсовете деревни Сыркыды Шахми карт идеализирует образ Ленина, своего «близкого друга», то для муллы Мифтахы и его приверженцев наступили сложные времена, когда религиозно-духовные ценности объявлены пережитками прошлого; слушания докладов в сельсовете превращаются в горячие споры о возможных путях развития общества и способах преодоления бедности. Авторская позиция отражена в письме молодого политрука Махмута, пестрящем условно-метафорическими образами и выражениями, отражающими патетику своего времени: *«Искелек үлә, / Аңарга без – кабер казучылар, / Иске утлар мәңгегә сүнә, / Без – / Яңаны ягучылар! / Без – / Давыл балалары, / Без – мәңгелек, / Искелек – жанлы үлек. / Без – мәңгелек... / Без – караңгылык, түбәнлектән атылган / Шундый бер утлы таган, / Без барабыз соңгы һәм / Канлы көргәшләр аркылы / Мәңге кояшлы кызыл таңга табан!»* [Такташ, 2010, т. 1: 154] («Старое гибнет, / Мы – те, кто выкопает ему яму, / Огни старого гаснут навечно, / Мы – те, кто зажгут новые! / Мы – дети бури, / Мы – вечность, / Старое – живой труп, / Мы – вечность... / Мы – из темноты и низов / Вырвавшиеся огненные качели, / Мы идем через последнюю / и кровавую борьбу, / К вечно солнечной алой заре...»).

Как можем заметить, несмотря на утверждение самого поэта о том, что в его творчестве «от символизма остались лишь некоторые тени» и читателю «не стоит искать в его песнях и образах признаки символизма» [Такташ, 2010, т. 3: 234], символические образы в его поэзии играют особую роль и в советский период. Как отмечает татарский критик Н.Г. Юзиев, условно-символическая образность, характеризующая раннюю, романтическую, поэзию Такташа, нашла свое продолжение и в реалистических произведениях, в том числе и в поэме «Деревня Сыркыды», где образ ветра «был использован в новой функции» [Юзиев, 1973: 133] – как сквозной образ, смысловое поле которого усложняется различными семантическими окрасками, позволяющими изобразить сложность и противоречивость идеологической борьбы за новую действительность: «*Жил котырган, / Жил тилерган, / Жил дулый. <...> / Жил, манараның аена утырып, / Сызгыра: / – Фу-у-у-у-у...*» [Такташ, 2010, т. 1: 149–153] («Ветер сошел с ума, / Ветер взбесился, / Ветер безумствует. <...> / Ветер, сев на полумесяц на минарете / Насвистывает: / – Фу-у-у-у-у...»). Как можно заметить, в образе ветра воплощаются революционное движение и обусловленные ею масштабные перемены в обществе. Помимо ветра в поэме активны и другие ассоциативные образы, характеризующие общую атмосферу эпохи: ночь, тьма, зима, значение которых раскрывается во взаимосвязи с мотивами заблуждения и тревоги, и противопоставленные им заря, день, весна, воплощающие мечты лирического героя о светлом будущем. Мотив борьбы закрепляет противоположные семантические полюса этих пространственно-временных категорий: именно в противостоянии и искоренении факторов, препятствующих построению нового революционного общества, видит пути достижения нового эстетического идеала герой произведения.

В поэме «Гасырлар һәм минутлар» («Века и минуты», 1924) Х. Такташ вновь обращается к образу Ленина, идеализируемого в духе литературных традиций изучаемого периода, когда «из структуры национального идеала вытесняется конфессиональная составляющая, формируется новый пантеон героев – вожди народа» [Галиуллин, 2012: 128]. В этом произведении, в отли-

чие от поэмы «Сыркыды авылы», где образ Ленина воссоздается во взаимосвязи с образом сторожа Шахми и становится воплощением высшей меры человечности и маркером правильности выбранного пути, но не является сюжетообразующим – о нем мы узнаем только из отдельных обрывков мыслей Шахми, образ вождя народов становится сквозным образом, связующим хаотичные на первый взгляд фрагменты действительности. В целом, структура поэмы динамична и импульсивна: в ней одно событие чередуется другим, меняются и хронотоп, и галерея образов, и эмоциональная составляющая поэмы. Так, вводная часть произведения построена на противопоставлении масштабности и быстротечности времени: «*Төн карасын яндырып, таңнар туа; / Таңны – көн, / Көнне / Гасыр, еллар куа. / Бер минут – үлде, / Шулай ук туктамый, / Картаеп, эштән чыгып, көннәр үлә, / Ак сакаллы канлы еллар тын гына / Жан бирә. / Туа, / Тагын да жимерелә...*» [Такташ, 2010, т. 1: 122–123] («Сжигая темноту ночей, наступает заря; / Рассвет чередуется днем, / День – / Веками, годами. / Минута – и нет ее, / Так же, без единой остановки, / Состарившись, погибают дни, / Серые кровавые года безмолвно / Прощаются с жизнью. / Рождаются, / И снова разрушаются...»). Философский подтекст поэмы сменяется идеологическим осмыслением: автор переходит к картинам утопического будущего, наполненного урбанистической и индустриальной полифонией, и возвращается к настоящему – эпохе борьбы за возможность достижения такого будущего: «*Ә хәзер / Күзләр тегәлгән / Канлы мәйданга табан! / Без беләбез! / Иң каты һәм / Зур көрәшнең соңгысы / Үтмәгән – / Алда һаман!...*» [Такташ, 2010, т. 1: 123] – «А пока / Взоры устремлены / На кровавую площадь! / Мы знаем! / Самое сложное и / Крупное состязание / Еще не пройдено – / Впереди!...»). Таким образом, смена минут, дней и годов в поэме переосмысливается в контексте культурно-эстетических ориентиров эпохи и понимается как путь общества к новому будущему. Подобная авторская позиция пересекается с общей тенденцией в советской литературе этого периода, в центре внимания которой была идея построения светлого будущего, когда «идеологические представления должны были

превращаться в реалистические картины жизни» [Нефагина, 2005: 7]. Далее время в поэме конкретизируется: внимание читателя фокусируется на двух датах – днях смерти и прощания с Лениным. Сменяющие друг друга фрагменты направлены на воссоздание всей противоречивости эпохи: вот торговец Сайфутдинов и другие его товарищи-«торгаши» (так их обобщает в произведении сам автор) развлекаются в ресторане, вот в комклубе зачитывается доклад, вот в кинотеатре зрители увлеченно смотрят фильм – все вместе они создают пеструю картину действительности. Каждый фрагмент обрывается сообщением о смерти Ленина и сменяется описанием всеобщей реакции на эту трагическую новость. Здесь уже доминируют мотивы плача, печали, потери надежды, ощущения хаоса, неизвестности, которые выходят за рамки советского общества: смерть Ленина оценивается как трагедия всего человечества, хронотоп поэмы расширяется (потерю Вождя оплакивают жители Англии, Франции, Дании, Испании и других стран). Возвеличению Ленина способствуют и условно-символические образы и детали: солнце, пламя, знамя, которые воспринимаются в контексте идеологических установок и позволяют «возвести Ленина в пантеон божеств» [Елисеев, 2017: 62] как сверхчеловека, демиурга, создающего новую действительность. Поэт дарует вождю духовное бессмертие, повторяя одну из ведущих тенденций, характерных для произведений-ленинианы [см.: Подлубнова, 2005: 11]. «Ул үлмәде! Ул жи́бәргән көчле янғын / Зурая, үсә һаман. <...> / Ул үлмәде. / Жир өстендә Ленин / Шәүләсе көн-төн йөри» [Такташ, 2010, т. 1: 131] («Он жив! Зажженная им пламя / Разрастается с каждым днем. <...> / Он жив. / Над Земным шаром Ленина / Силуэт ходит день и ночь»).

Таким образом, несмотря на то, что событийность играет не самую последнюю роль в произведении, лирическая составляющая поэмы – эмоциональное восприятие новости о смерти Ленина – доминирует. Как отмечает Ф.Х. Макаев, «к вопросу эпичности Такташ относится как поэт эмоциональный, как лирик» [Макаев, 1977: 137], сюжетное движение в поэме основывается на развитии раздумий и внутренних переживаний лири-

ческого героя, связь конструктивных компонентов произведения подчинена, в первую очередь, эмоционально-ассоциативному началу.

Следует отметить, что поэма «Гасырлар һәм минутлар» является собой, на первый взгляд, произведение, построенное «на штриховом изображении», где «все дано в крупных, резких чертах» [Халит, 1980: 74], но в то же время поэт, «создавая символическую картину действительности и используя усложненные образы, обращаясь к многочисленным повторам, стремился спасти татарскую поэзию от примитивизма, лозунговости, агитационного духа» [Загидуллина, 2013(б): 179]. Двупланность категории времени позволяет интерпретировать произведение не только в контексте идеологического мышления, но и «прочитать» философские умозаключения и обобщения, заключенные в символическую трактовку образов.

Особенности содержания произведения, отсутствие фабульной последовательности, фрагментарность, акцентирование внимания на «кричащей» идее требовало и новой формы, именуемой исследователями «ассимметрическим» [Юзиев, 1972: 84–92] либо «полиметрическим, призванным служить открытому диалогу с читателем» [Халит, 1971: 82] стихом, представляющим собой «взаимодействие классического стиха и неклассического, “говорного”» [Ибрагимов, 2011(б): 168]. Позднее Такташ «вернулся» к более спокойному стилю, как, например, в поэме «Киләчәккә хатлар» («Письма в будущее», 1931), в которой сама эпистолярная форма требовала уже другой, медитативной, интонации.

Поиски в области формы и содержания характерны в этот период и для творчества Х. Туфана. В его первых произведениях в жанре поэмы, написанных в середине 20-х годов, таких как «Татарстанда» («В Татарстане», 1925), «Еллар итәгендә» («На пороге годов», 1925), «Зәңгәр бүре» («Синий волк», 1925), «привнесшими собой в поэзию необычную и яркую образность, напряженную метафоричность, бытовую разговорную интонацию, так резко контрастирующих со светской (с традиционной поэтической) речью» [Галиуллин, 1989: 7], оппозиция прошлого

и настоящего становится сюжетообразующей, «как и в целом во всей литературе 1920–1930-х гг.» [Мухарлямова, 2018: 19]. При помощи емких по смыслу образов и деталей автор создает мрачную картину прошлого: кровавые поля, вечные болота, рыдающая губерния («Татарстанда»), грязные улицы, старые дома («Зэнгәр бүре»), непрекращающийся буран, ночь («Еллар итәгендә») и др. – все эти атрибуты создают ассоциативную картину прошлого, которой противопоставляется новое время, рассматриваемое в контексте социальной эстетики. Притом последнее требует от автора новых изобразительных средств и образов. Так, например, в поэме «Татарстанда», воспевающей технику и машины, как атрибуты будущего и наполненной идеей разрушения старого мира [Заһидуллина, 1920: 31], появляется образ «свадьбы Татарстана», на которой сошлись деревня, завод, Восток и Запад, как воплощение сложной и пестрой реальности. Все это сопровождается атмосферой всеобщей радости от ощущения зарождения новой, противоположной старой, изжившей себя жизни: *«Урамнарда бүген халык, / Халык шундый, / Әйтерсең лә / Көлтә тулган көзге ыңдыр менә! – / Йөрәк дулуй! / Әйдә, дуласа ни? – Шат тойгылар аны тындырмыйдыр!»* [Туфан, 2007, т. 1: 24] («На улицах сегодня народ, / Народа столько, / Словно / Осенний ток, полный снопов! – / Сердце вырывается из груди! / Пусть, что с этого? – Чувство радости его не оставляет в покое!»).

В завершающей части поэмы «Еллар итәгендә» ключевым является образ «курящего трубку Урала», олицетворяющий собой индустриализацию, являющейся одной из важнейших составляющих социалистического идеала: *«Кыңгыр яткан Урал / Челем тарта. / Челем сабы – озын таш торба. / Билгә кат-кат рельс билбау уран, / Күпер белән муенын каптырган»* [Туфан, 2010, т. 1: 38] («Возлежащий Урал / Курит трубку. / Мундштук – это длинная каменная труба. / Препоясан рельсами, / На шее – ожерелье из моста»).

Всевозможные ассоциативные образные выражения в поэмах Х. Туфана создают полифоническую картину действительности, читаемую в контексте футуристического мировосприятия, ко-

торое «прислушивалось к звукам улиц и стремилось точно передать и воспроизвести урбанистически организованный хаос мира» [Борев, 2001: 276]. Так, в произведениях слышны «гаммы войны», скрежет Кремля – «чугунного крейсера», «вой ветра», «марш всеобщего родства и единства», звуки тракторов, арии из первой татарской оперы и т. д. В целом, первые поэмы Х. Туфана полностью отвечают эстетическим требованиям социалистической идеологии: они полны патетики, революционного пафоса, реализующихся в мотивах борьбы с внутренним врагом и разрушения старого; лирический герой поэм воспринимается как живущий идеями народа представитель нового общества, трудящийся во благо других и ставящий служение идее всечеловеческого счастья выше собственных интересов и благополучия. Подобные черты характерны и для следующих поэм автора, написанные в 1925–1927 гг., являющиеся в какой-то мере продолжением поэмы «Еллар итәгендә», и рассматриваемые исследователями творчества автора как части единого цикла [Сабиров, 2006: 31] (Впрочем, стремления поэмы к циклизации как к способу «взглянуть на мир с разных точек зрения, нарисовать широкое эпическое полотно» [Редькин, 2000: 101] была характерной особенностью советской поэмы в целом). В этих произведениях отражены качественные изменения в жанре татарской поэмы, начавшиеся с середины 1920-х гг.: тяготее к эпизации, отражение масштабных событий эпохи, возвеличение современности как времени гигантского строительства и индустриализации.

В целом, к середине 20-х годов прошлого столетия художественные традиции начала XX века сошли с литературной арены, словесное искусство стало «инструментом эстетизации действительности» [Гюнтер, 2000: 7], одним из направлений идеологии [Галимуллин 1998: 6], в этом татарская поэзия повторила векторы развития советской литературы в целом. Как отмечают Ю. Балашова и Н. Цветова, «общая тенденция к бытовизации и натурализации проникла в литературу не только вследствие выстраивания альтернативной по отношению модернистской поэтики, но и как результат влияния факторов внешнего порядка (Гражданская война, разруха, коллективизация,

индустриализация). В соединении с госзаказом все это привело к трансформации собственно литературного дискурса в литературно-публицистический на рубеже 1920–1930-х годов» [Балашова, 2016: 20]. Одним из жанрообразующих факторов лирико-публицистической поэмы стало «осмысление величественных исторических событий и деяний народа», выведшее на первый план «раскрытие сложного и многогранного процесса духовного прозрения трудящихся, постижение ими себя как творцов истории» [Одекова, 2015: 3933]. Эта тенденция стала неизбежной и для татарской словесности, что доказывается на примере проанализированных выше лиро-эпических произведений. Одной из главных причин тяготения лирической поэмы к публицистическому дискурсу – это «борьба за искоренение романтической условности, преобразование устоявшихся образов и понятий, за приземление так называемых “высоких” поэтических атрибутов» [Халит, 1980: 92], нередко доходящая до того, что «в отдельных исследованиях проводится мысль об ущербности тех произведений, где отводится место для описания внутреннего мира человека» [Закирзянов, 2019: 215], на литературных судах подвергаются критике романтические порывы в творчестве отдельных литературных деятелей [см.: Галимуллин, 2004: 29]. Эти тенденции приводят к изменениям не только в плане художественности, но и в идейно-проблемном оформлении произведений: большинство авторов заостряют внимание на социальных проблемах, нежели на психологических переживаниях героев, общественные интересы ставятся выше личных. В ином случае герои поэм берутся «перевоспитывать» своих современников, как, например, в поэме «Сарвар» (1929) М. Джалиля, в которой комсомольцы отчитывают свою соратницу за личные интересы, призывая отказаться от «сгнившей мещанской жизни», под которой подразумеваются проведенные в повседневных заботах семейные будни. Меняются и представления о нравственном идеале: если до революции он был связан с концепцией «камил инсан» («идеальная личность»), берущей начало еще со средневековой татарской литературы и развивающейся в начале XX века в национальном

контексте (в произведениях этого периода центральной является идея служения нации), то с 1920-х годов внимание авторов фокусируется на идее служения обществу, народу, коллективу. Проблема нравственности, поднятая в поэмах этих лет, шаблонна и достаточно примитивна, как, например, в поэме Ф. Карима «Кысыр чэчэкләр» («Пустоцветы», 1929), сюжетобразующим событием в которой становится исключение Хайбуша с рядов комсомольцев «стараниями» секретаря ячейки, ослепленного чувством ревности и действующего исключительно в личных интересах. При этом ни один из героев произведения не раскрывается в полной мере, отсутствует динамика развития характеров, что становится причиной всеобъемлющего схематизма в произведении. В целом, такая тенденция характерна для всего литературного процесса этого периода, в котором проблема личности и общества раскрывается в контексте историко-культурных перемен: отдельная личность «теряется» на фоне коллективного общества.

Таким образом, анализ произведений поэтов, чье творчество наиболее полно отражают новые принципы воссоздания действительности, позволяет выделить ключевые особенности трансформации жанра поэмы в татарской литературе первой половины 1920-х гг., который полностью перестроился в содержательном плане вслед за русской литературой: стремление к публицистическому пафосу, патетике и декламации; структурообразующая роль мотива разрушения старого мира, доминирование идеи служения стране и народу. При этом заметен поиск новой формы, новых художественных приемов, призванных передать дух времени и атмосферу зарождающейся действительности.

### ***3.1.3. Нарративность и образность в татарских поэмах второй половины 1920-х годов***

Как утверждают некоторые исследователи русской литературы, к 1930-м гг. жанр лирической поэмы в советской литературе практически исчезает [История русской литературы XX века, 2014: 243] на фоне преобладания темы «всеобщего

труда, овладения космическим пространством, борьбы со смертью, радикального преобразования мира» [Семенова, 2001: 12]; «нормативная эпосность <...> повлияла на весь корпус жанров соцреалистического направления» [Лейдерман, 2010: 686]. Поэма становится «олицетворением монументальной эпической лирики» [Узденова, 2018: 99]. Жанровые искания советской поэмы были обусловлены, в первую очередь, поиском новых художественных форм, «которые бы оптимально выражали специфику революционной эпохи» [Васильковский, 1979: 61]. В целом, идеологическая патетика эпохи способствовала развитию эпической поэмы.

Как в русской, так и в национальных литературах 1920–1930-х гг. для большинства поэмов с преобладанием эпической повествовательности был характерен «идущий от традиций народного эпоса принцип “стяжения времени”» [Киркина, 2001: 3]. Те же процессы прослеживаются и в татарской поэзии, которая, по утверждению самих литературных деятелей, призвана была отражать «всю мощь гигантской стройки» [Кәрим, 1954: 232]. Таким образом, в творчестве татарских поэтов стала воспеваться производственная тема, как, например, в вышеназванных поэмах Х. Туфана, которые, по мнению исследователей, можно соотнести к «революционному эпосу татарской литературы» [Гайнетдинов, 1989: 66], «эскизам монументального полотна» [Мостафин, 1979: 30]. Характерные для эпической поэмы содержательные структурные центры: «судьба нации (народа) и движение человека как гражданской личности» [Киркина, 2001: 9] отразились уже в произведении «Еллар итәгендә», где поэт стремится описать эпическую картину новой действительности, временные рамки которой определены первой русской революцией и датой создания поэмы (1925 год). То есть автор воссоздает события двух десятилетий, полных исторических перемен и общественно-политических потрясений. Хронологическая протяженность событий усиливает позицию ретроспективного времени, сопряженного с мотивом памяти, воссоздающего события 1905 года. В центре воспоминаний лирического героя – пожар, охвативший боярскую усадьбу, в символическом прочтении ко-

торый, помимо семантики уничтожения старых порядков, имеет значение распространения революционных идей. Мотив ожидания рассвета, значение которого в ретроспективных описаниях тесно срощен с мотивами неопределенности, неизвестности, сомнения, в современном для лирического героя действительности сменяется мотивами утверждения своих прав («*Бояр жире безнең жир икән ул*» – «Земли бояра, оказывается, принадлежат нам») и призыва к свободе и освобождению от оков старого мира («*Динамитла коллык терәкләрен, / Сигнал булыр, шырпы сызылыр...*» [Туфан 2010, т. 1: 38] – «Обложи динамитом опоры рабства, / Прозвучит сигнал и зажгутся спички...»). Свободное и утопическое будущее, как утверждает лирический герой, – в руках готового к борьбе пролетариата: «*Монда көрәш явы, / Эшче үсә Урал төбеннән*» [Там же: 38] («Здесь поле боя, / Рабочий класс восстает из подножья Урала»).

Образ Урала не случаен в поэме Х. Туфана: в юности он работал здесь на рудниках, так же трудился токарем на металлургическом заводе, где встретил Октябрьскую революцию, а после революции какое-то время вел преподавательскую деятельность. Используя свой жизненный опыт, личные переживания и потрясения, «в большинстве случаев автор становится исходной основой лирического героя, а последний – естественной формой существования образа автора» [Сабилов, 2004: 12]. Вернувшись к местам юности, противопоставляя старую и новую жизнь («*Тормыш бүтәнәйде, / Бусы инде / Тегесенә бер дә охшамый*» [Туфан, 2010, т. 1: 59] – «Жизнь стала другой, / Новая / Совсем не похожа на старую»), автор воссоздает противоречивую картину прошлого, в котором переплетены юношеские мечты и жизненные реалии, перевороты и потрясения, и настоящего, где повзрослевший лирический герой радуется результатам забастовок и бунтов, утверждая, что «темные, серые дни прошлого давно похоронены». Воспеванию настоящего посвящена отдельная глава поэмы – «Тормыш безнеке» («Жизнь – в наших руках»), в которой при помощи своеобразных образов передается настроение всеобщего счастья и воодушевления: «*Таулар. / Таулар түбәсендә / Антенналар басып*

*торалар. / Һәр көн саен шуннан / Киң Союзга хәбәр тарала: / Уйлар – бергә-бергә, / Сүзләр – беравыздан, / Кызу төзү уе һәр башта. / Киң Уралның / Йөрәк моторына / Партиянең тогы тоташкан» [Там же: 58] («Горы. / На вершине гор / Стоят антенны. / Каждый день оттуда / Передаются новости на весь Союз: / Мысли – едины, / Слова – едины, / В мыслях у каждого – мощные стройки. / Широкого Урала / Сердечный мотор / Питается током партии»).*

Эпическая канва, повествовательность в поэме переплетаются с лирическим пластом, с преобладающими мотивами тоски по прошлому в начале произведения и расставания – в конце. Так, строки, читаемые в литературных традициях эпохи, чередуются сентиментальными «вставками», раскрывающими эмоциональное состояние лирического героя.

Занимающий центральную роль в структуре произведения образ Хабула, бунтаря и бродяги в прошлом и передового работника в настоящем, воплощает концепцию идеального героя в рамках социалистической эстетики, «возрождаясь не сам по себе, а в труде, коллективном труде, который, как представлялось пролеткультовцам, на все сто процентов “перделывал” человека» [Тарасова, 2020: 437]. Меняется и жизненная позиция Хабула, когда-то настроенного пессимистично, а теперь рассуждающего жизнеутверждающе: если раньше ему казалось, что простому рабочему найти счастье невозможно, то в условиях новой жизни он уверен, что счастье – в руках самого народа. Метаморфозы в мировоззрении героя отражают смену психологии советского человека: чувствуя себя частью нового сообщества, он в то же время ощущает себя хозяином своей жизни. Таким образом, в образе Хабула поэт обобщает представления о типичном представителе нового общества, наделяя его свойствами, характерными для архетипа культурного героя, видя в его повседневном труде действия созидателя, творца: «*Тимер, корыч иҗәт итә Хабул, / Алласы ул гүя / Металлның...*» [Там же: 58] («*Железо, сталь творит Хабул, / Он словно Бог / Металла...*»).

Образ Хабула является структурообразующим и в других поэмах автора из «уральской» серии. Так, в поэме «Башлана

башлады» («Началось», 1927) поэт возвращается к событиям Февральской революции и последующим за ней волнениям среди работников завода. Образ Хабула раскрывается в этом произведении как предводитель недовольных старым укладом социальных слоев, его речи с трибуны звучат как призыв к борьбе с внутренним врагом и пересекаются с официальной идеологической установкой этих лет и предвещают о скором освобождении от старых оков. Завершающие поэму мотивы единства, борьбы, в совокупности с интертекстуальной отсылкой к «Интернационалу», раскрывают основную идею произведения, вещающего о всенародной мечте.

В поэме «Бибиевлэр» («Бибиевы», 1927) Х. Туфан вновь обращается к событиям 1905 года. Внимание автора акцентировано на братьях Бибиевых, представляющих собой обобщенные образы противоположных классов общества: зажиточный, поэтому протестующий против нового режима, старший брат Гимай и бедный, и по этой причине мечтающий о перевороте, младший из братьев Чапый (производное от имени «Степан»). Хабул же в поэме предстает как оставшийся на перепутье герой: с одной стороны, он не против взять полагавшуюся себе часть графского наследства (тот завещал своим рабочим десять тысяч рублей), но с другой – ему привлекательны и слова младшего Бибиева, призывающего к захвату всего имущества путем забастовки. Все же бунтарский дух Хабула берет верх – его охватывает водоворот событий, происходит бунт, в итоге Чапый и десять его соратников, среди которых оказывается и Хабул, ссылаются в Сибирь. Если же младшего Бибиева эта мера наказания не напугала и не погасила пыл (перед отбытием из родных краев он все еще горит мечтой захвата завода рабочими), то Хабул остается в сомнениях, которые, судя по описанию в поэме «Башлана башлады», разрешились в пользу идеала пролетариата. Таким образом, Х. Туфан создает образ «борца за новое общество на фоне классовой борьбы и отвержения старого мира» [Сабилов, 2006: 45]. В то же время поэма интересна и тем, что в ней раскрывается противоречивость, двоякость новой социалистической действительности. Избрав прием противопоставле-

ния основным композиционным принципом, в образах братьев Бибиевых поэт отражает жизненную позицию двух противостоящих классов: «*Гыймай абый жирне якын курә, / Аерыласы килми / Авылдан. / Чапыйныкы дисәң – казыгы да юк, / Туган иле аның – заводлар. / Гыймайныкы дисәң, / «Туган ил»дә / Ун душ жире, ике йорты бар. / Чапыйныкы дисәң, / Өч-дүрт чүкеч, – / Алары да графныкылар»* [Там же: 107] («Гимай-абы любит землю, / Не хочет расставаться / С деревней. / У Чапыя ни кола, ни двора, / Его родина – это заводы. / У Гимая / На «родине» / Десять участков надельной земли, два дома. / У Чапыя же / Три-четыре молотка, – / И те принадлежат графу»). Так, эпические поэмы Х. Туфана, охватывая по хронологии первую четверть прошлого века, становятся не только историческим повествованием революционных событий, но и раскрывают проблемы советской действительности, рисуют психологический портрет противоположных общественных типов, тем самым представляя возможным различные направления интерпретации текста произведений.

В целом, на рубеже 1920 – 1930-х годов создается ряд поэм, в которых «лирический пафос сливается с эпической романтикой современности» [Халит, 1967: 219], систему образов в них образуют современники авторов – плеяда актуальных для эпохи профессий: шахтеры, летчики, строители и др., а сам лирический герой становится одним из участников глобального строительства, в символическом прочтении воспринимаемого как процесс созидания нового мира.

Большинству эпических поэм 1920–1930-х годов характерны оперативность, динамичность: стремясь зафиксировать в произведениях события всесоюзного масштаба и достижения пятилеток, в желании отобразить «героизм трудовых будней народа, поднимавшего из руин страну» [Земскова, 2016: 53], поэты создают своеобразную летопись эпохи (нередко в ущерб выразительности и поэтической образности), что приводит «к вытеснению романтики, символики, осмысления действительности художественно-образными средствами» [Галиуллин, 1979: 248]. Впрочем, схематичность является доминирующим

художественным принципом в эпических поэмах изучаемого периода в целом: сюжетобразующим в них выступают реальные события, главенствующая позиция отводится восхвалению советской действительности и представителей рабочего класса, на первый план зачастую выходят голая риторика, пафосность и публицистическое начало, сопряженные с лирическими отступлениями, как, например, в поэмах «“Орлес” заводында» («На заводе “Орлес”», 1926) М. Джалиля, «Жиденче мич» («Седьмая печь», 1930–1931), Ф. Карима, «Колчеданлы таулар өстендә» («На колчедановых горах», 1929) Ш. Маннура. Так, в основу поэмы «“Орлес заводында”» М. Джалиля взяты описания будней Оренбургского лесопильного завода: при помощи олицетворения промышленных образов и деталей создается сложная многоголосная футуристическая картина индустриальной реальности: ключевое место в произведении отводится песням машин, мычанию обезумевших бревен, заводскому реву и т. п., вся эта полифония дополняется ассоциациями с военным прошлым. Таким образом, автор проводит параллель между событиями военного и мирного времени, возводит на пьедестал творца новой, промышленной, эпохи – героя труда: *«Эш батырын күрдем. / – Машинист... – ди. / Аның янган кара күзендә / Бишенче ел сөрәме калган төсле, / Бөтен тарих – / аның күзендә»* [Жәлил, 2006, т. 3: 29–30] («Видел героя труда. / – Машинист, – представился. / Его горящие черные очи / Словно окутаны дымкой Пятого года, / Вся история – / в его глазах»). Так, в поэме находит отражение смена концепции героя в татарской литературе 1920–1930-х годов: если в начале послереволюционного десятилетия восхвалялся самоотверженный борец с внешними и внутренними врагами, то с середины 1920-х, на фоне восприятия труда как социальную миссию, начинается возвышение трудового подвига, образ рабочего идеализируется как «спроектированный в модели трансцендентального субъекта, унаследовавшего роль культурного героя мифов» [Смирнов, 2000: 22]. Как следствие, индивидуальные личностные качества человека исчезают с поля зрения авторов, воссоздается типический образ преданного общему делу представителя единого класса рабочих (как в поэмах

Х. Туфана), трудившегося во благо общества, укротившего (но в то же время управляемого ею) гигантскую машину – завод: «Гудок тавышы, / Эшче торды, өйдән кузгалды; / Гудок – / чәен эчте; / Гудок – / эшче / Завод эченә кереп югалды; / Тагын гудок – эшкә; / Көндөз – ашка; / Тагын – эшкә; / Аннан – кич ялга. / Эшче – гудок белән; / Эшче аңа / Йөрәк тибеше кебек ышанган. / Гудок – / забастовка! / Эш ташланды... / Гудок – / эшче китте фронтка!.. / Гудок тавышы белән күмәк оешып, / Без чик куйдык изелү, коллыкка!» [Жәлил, 2006, т. 3: 30–31] («Гудок – / Рабочий встал, вышел из дома; / Гудок – / выпил чай; / Гудок – / и рабочий / затерялся в заводе; / Снова гудок – на работу; / Днем – на обед; / Опять гудок – на работу; / Потом – на вечерний отдых. / Рабочий – с гудком; / Рабочий ему / Верит, как своему сердцу. / Гудок – / забастовка! / Работа брошена... / Гудок – / рабочий ушел на фронт!.. / Вместе с гудком, в едином порыве, / Мы искоренили унижение и рабство!»). Образ гудка в этом отрывке трактуется как воплощение идеи всеобъемлющей индустриализации и как символ тоталитарной системы, идеологических канонов, которым должен беспрекословно следовать каждый представитель общества.

Направлены на возвышение индустриального процесса, эстетизацию трудовых будней, восхваление самоотверженного труда рабочих и «производственные» поэмы Ш. Маннура. Скажем, в поэме «Колчеданлы таулар өстендә» («На колчедановых горах», 1929), в композиционно-структурном плане представляющий собой монолог лирического героя, обращенный его другу, соратнику Гарафи, с которым он когда-то бок о бок трудился на шахте, сюжетно-повествовательный пласт составляют отдельные страницы биографии автора. В целом, эпические поэмы этих лет зачастую отражают реальные события из жизни самих поэтов, начинавших свой трудовой путь на тех или иных промышленных объектах, а позже уже втянувшихся в литературный процесс. В целом, в изучаемый период «непосредственная и органическая связь стихотворения с судьбой поэта» [Кожин, 2001: 257] воспринималась одним из ведущих требований создания высокохудожественного литературного произведения.

На этом акцентирует внимание, например, Х. Такташ в своей критической статье «Бүгенге матурлык һәм аны жырлаучылар турында» («О сегодняшней красоте и ее воспевающих», 1929), где выступает с критикой творчества поэтов и писателей, воспевающие актуальные, но непрожитые лично темы [Такташ, 2010, т. 2: 179–183]. Содержание лирических отступлений нередко обуславливаются автобиографическим дискурсом: пафосным восхвалениям героизма рабочего – творца прекрасного будущего – вторят сентиментальные по содержанию лирические отступления, связанные с медитацией по поводу ушедшей молодости, полной юношеской романтики и мечтаний: «*Сагындым соң эскерт таулардагы / Наратлыкның бөдрә яшелен, / Эх, кулымнан килсә, / Һәр наратка / Бәйләр идем үтәр яшьлегем, / Чү, тукталә, яшьлек, / Бар, кит әле, / Бар, китеп тор. / Мин бу жырымда / Язам әле, / Синең турында түгел, / Колчеданлы таулар турында*» [Маннур, 1968: 90] («Соскучился по высоким горам / И кудрявым зеленым соснам на них, / Эх, если бы мог, / На каждую сосну / Привязал бы утекающую молодость, / Эй, подожди, молодость, / Отойди, / Отдались ненадолго. / Эту песню свою / Посвящу / Не тебе, / А колчедановым горам»). Подобного рода лирико-сентиментальные вставки составляют значительную часть всего произведения, «разбивая» сюжетную канву произведений на отдельные фрагменты.

Отождествленному образу колчеданов, в символическом прочтении который может интерпретироваться в разной семантической вариации (природная стихия, препятствия на пути созидания новой реальности, испытания перед человеком и т. п.), противопоставляется сила разума. Тем самым проблема человека и природы решается в рамках распространенной в изучаемую эпоху идей технократизма и природоборчества, нацеленных на «создание образа человека-творца, строителя новой действительности и новой (“второй”) природы» [Гурленова, 1998: 12]: «*Кешеләр шулай стихияләрне / Акыллары белән жиңәләр. / Колчеданнар авыр, колчеданнар каты, / Тимердән дә, бакыр, таштан да, / Ә шулай да, жимерү авыр түгел, / Динамитлар салып атканда!*» [Маннур, 1968: 95] («Человек стихию /

Укрощает разумом. / Колчеданы тяжелы, колчеданы тверже / Железа, меди и камня вместе взятых, / Но все же, разрушить их несложно, / Был бы динамит!»). Подобное противопоставление человека и природы является сюжетообразующей и в других лиро-эпических произведениях Ш. Маннура: «Чуен ташкынар» («Стальные потоки», 1930), «Бетончылар жыры» («Песня бетонщиков», 1932). Оно же структурирует и другие эпические поэмы на производственную тему: «Днепрстрой» (1933) Н. Исанбета, «Донбасска хат» («Письмо в Донбасс», 1931) А. Файзи и др.

В целом, характерное для подобных произведений «возвышенно-поэтическое изображение человека труда» [Гаганова, 2020: 191] является доминантой и в «производственных» поэмах в татарской литературе 1920–1930-х годов. Действия героев в основном обуславливаются нацеленностью авторов на изображение человека «в ходе механического решения технических проблем» [Нагапетова, 2008: 90]. Таковой является, например, поэма «Жиденче мич» («Седьмая печь», 1930–1931) Ф. Карима. Сюжетообразующим событием в произведении является поломка седьмой доменной печи и поведение в этой ситуации целого ряда героев, отождествляющих различных по идеологическому и нравственному устоям представителей советского общества. В ходе сюжета раскрываются социальные приоритеты того или иного персонажа, их истинная сущность. Так, в лице Тази, Ширнина и Митрофанова воссоздается собирательный образ пролетарского класса при помощи приема типизации, готового ценой собственной жизни обеспечить бесперебойную работу на производстве; Сергей Минжинин воспринимается как типичный образ внутреннего врага – незаменимого персонажа в «бесконфликтных» произведениях изучаемого периода.

В отличие от рассмотренных выше производственных поэм Х. Туфана и Ш. Маннура, поэме «Седьмая печь» Ф. Карима характерны последовательность сюжета, элементы которого переплетаются с публицистическими по пафосу вставками, и практическое отсутствие лирико-сентиментального пласта. Конфликт поэмы схематичен и воссоздан в духе времени, внутренние

конфликты не раскрыты. Например, попытка раскрыть душевные противоречия Павла, не определившегося с нравственными приоритетами, не доводится до логического заключения: отсутствует метаморфоза во внутреннем мире и нравственном облике героя.

Сопоставляя и проведя параллель между фронтовыми и трудовыми буднями, Ф. Карим не умаляет значимость в истории советского государства ни одного из них, приравнивая каждодневный труд человека к подвигу: *«Бездә бөек төзү чоры / Төзү көрәше һәр көн саен / Чын батырлар тудыра арада. / “Төзү батырлары!” – / Алар бу исемгә / Бөек җиңү белән үрелә»* [Кәрим, 1980: 178] («Мы живем в эпоху великой стройки, / Изю дня в день в строительной борьбе / Рождаются истинные герои. / «Герои строительства!» – / Они это гордое имя / Заслужили великой победой»). В ходе таких умозаключений в поэме воспевается идея индустриализации, доминантами в художественном оформлении произведения становится поэтизация труда, достигшая наивысшей точки своего развития в завершающей поэму главе «Металл жыры» («Песня металла»), где рефреном выступает символическая строфа, созвучная с пафосом эпохи: *«Киң сула син, Урал, / Газлардан мартенга / ут ал, / Шауласын чыңгырап / металл, / металл, / металл!»* [Кәрим, 1980: 184] («Дыши полной грудью, Урал, / Пусть газ дает пламя мартенам, / Пусть звенит / металл, / металл, / металл!»). В целом, в произведении, оценённом исследователями своеобразным переходным этапом «от сюжетной лирики к масштабному эпосу» [Галиуллин, 2015: 187], сконцентрированы ключевые жанрово-стилевые особенности производственной поэмы: типизация образов, вбиравших в себя черты различных социальных классов, отражающие атмосферу эпохи мотивы, поэтизация труда и индустриализации, схематизм, шаблонность в сюжетной канве и в изображении героев и др.

Следует отметить, что эпические поэмы в татарской литературе изучаемого периода не ограничиваются лишь производственной тематикой. Актуальна, например, и тема коллективизации. Скажем, в поэмах Ф. Карима «Тавышлы таң»

(«Громкий рассвет», 1934), «Мөсәлләм» («Мусаллям», 1933) С. Баттала ключевой является идея слияния с коллективом. Сюжетно-композиционная организация произведений однотипна и схематична: она основана на отдалении героя от коллектива, дальнейшем раскаянии по этому поводу и признании своей ошибки, и, наконец, возвращении в коллектив. Подобная схематичность ограничивает творческие искания автора, исключает глубокие психологические коллизии, фокусируя внимание на переживаниях героя из-за сложившейся ситуации. В целом, в отличие от производственных поэм, для которых характерна явная поэтизация индустриальных процессов, в результате чего «металл, уголь, станки и т. п. зачастую затмевают самого человека» [Юзиев, 1960: 38], в поэмах на тему коллективизации внимание авторов фокусируется на личности, главенствует разговорный стиль, эксперименты в сфере стихосложения практически отсутствуют.

Ряд эпических поэм нацелены на воссоздание картины эпохи, событий и деталей новой действительности. Например, поэма «Киләчәккә хатлар» («Письма в грядущее», 1931) Х. Такташа задумана как эпистолярная поэма из десяти глав-писем, отражающих «рассуждения автора об эпохе, о ее противоречивости и характерных ей сложных социально-нравственных проблем, о судьбе разных поколений» [Йосыпова, 2014(а): 206]. Это сложное по структуре и поэтике лиро-эпическое произведение не было завершено: автор успел написать лишь три письма. В адресованных «неизвестному человеку из будущих поколений» письмах звучит основной пафос современной поэту эпохи, отражающийся в мечтах о коммунизме и «горячем желании разрушить старое и построить на земле прекрасный новый мир» для последующих поколений. Сопряжение подобных патетических выражений с чувствами сожаления и грусти, обусловленными мотивом необратимости времени, местами приводит к преобладанию лирико-психологического настроения, как, например, в следующем отрывке: *«Сез бу хатны минем укыганда, / Авыр еллар үткән булырлар; / Жирдә коммунизм булган булыр, / Безнең дәвер халкы онтылыр... / Безнең хисләр сездә кабатланмас, /*

*Сез ул хисләр белән янмассыз, – / Безнең бөөк чорның каршылыклы / Кешеләрен аңлый алмассыз»* [Такташ, 2010, т. 1: 289–290] («Когда вы прочтете это письмо, / Эти тяжелые годы канут в небытие; / На земле установится коммунизм, / Люди нашей эпохи будут забыты... / Наши чувства не повторятся, / Вас будут греть другие чувства»).

Картина эпохи в произведении включает в себя также и неприглядные стороны современной для героя действительности: в поэме перечислены некоторые проблемы, обусловленные сложностью общественно-политических перемен, отражавшихся, в первую очередь, в судьбах людей. Это – и бюрократия, и внутрисемейные конфликты, неизбежные из-за противоположных взглядов на грядущие перемены (например, на коллективизацию), и раздумья о подчинении человека системе, реализуемые, в том числе, и в ироническом аспекте: «*Матур кызның йөзөнә караудан да / Элек анкетасы кара*» [Такташ, 2010, т. 1: 298] – «Перед тем как взглянуть на красивую девушку, / Изучают ее анкету».

Нередко татарские эпические поэмы представляют собой поэтическую рефлексию о современности через описание жизненных перипетий отдельных героев. Зачастую в подобных произведениях присутствует автобиографическая парадигма, оценка формирующейся действительности дается через призму личных переживаний главного героя, как, например, в поэме «*Меңнән бер кичә*» («Одна из тысячи ночей», 1935) Ш. Маннура, «*Яңгырлы төн*» («Дождливая ночь», 1933) Н. Баяна и др.

В целом, процесс формирования и развития производственных поэм в татарской советской литературе отражает общую атмосферу эпохи: поэтам была близка идея индустриализации, в которой они видели созидательный процесс зарождения неизведанного и прекрасного будущего. Общий пафос произведений обуславливает и поэтику всего произведения, в котором отражается процесс поиска новой формы, призванной передать атмосферу эпохи.

### **3.2. 1930-е годы: тематическая и художественная разнообразность татарских поэм**

Несмотря на то, что подчинение идеологии, канонам определяло магистральную линию развития всей советской литературы 1920–1930-х гг., все же, учитывая тот факт, что социалистический реализм являлся не единственным художественным методом в советской литературе во все этапы ее развития, словесное творчество этого периода не стоит оценивать однолинейно и лишь в контексте социалистического реализма. «Нужно слушать многоголосие той противоречивой эпохи» [Степанов, 1994: 8], которое включает в себя «периферийные явления», то есть творчество писателей, которые «разрушили “метаязык” культуры социалистического реализма» [Нигматуллина, 1997: 148].

Если в русской литературе параллельно с официальной литературной линией развивалась значительная, и, «возможно, самая главная линия художественной правды, которую исповедовали и ярко проводили в своем творчестве Л. Леонов, М. Пришвин, К. Паустовский, Е. Замятин, Б. Пильняк, М. Булгаков, А. Платонов и мн. др.» [Тарасова, 2020: 438], то и в татарской литературе многие поэты и писатели пересмотрели свои идейно-художественные ориентиры, в частности, отошли от историко-революционной тематики, тяготая к романтическому мировосприятию и лиризму, обратились к национальным и фольклорным традициям, делились с читателем философскими умозаключениями относительно судьбы страны, народа и бытия в целом. Так, например, уже во второй половине 20-х гг. прошлого века в ряде поэм Х. Такташа структурообразующей темой становится тема «поиска красоты, которую автор находит в таких понятиях, как молодость, дружба и любовь» [Йосыпова, 2017(а): 206]. Так, например, в поэме «Мэхэббэт тэүбәсе» («Исповедь любви», 1927), получившей высокую оценку современников (скажем, М. Джалиль отметил, что произведение является «жемчужиной татарской советской поэзии» [Жәлил, 2006, 4 т.: 203]), сюжетообразующие события, связанные с историей любви Зубайды и наборщика Махмуда,

переплетаются с лирическими отступлениями, наполненными романтическим содержанием: размышлениями о молодости («*Яшьлек, / Гомрең кыска синең, / Шундый кыска булып тоела, / Кичен чәчәк аткан була, / Ә таңында инде коела...*») [Такташ, 2010, т. 1: 186] – «Молодость, / Короток твой век, / Кажется такой короткой твоя жизнь, / Вечером расцветашь, / А в расвете уже осыпашься...»), любви («*Мәхәббәт / Ул – үзе иске нәрсә, / Ләкин / Гәрбер йөрәк аны яңарта, / Тиле яшьлек ярты гомрен бирә / Аның хисе белән янарга...*») [Там же] – «Любовь / Она сама стара, как мир, / Но / Каждое сердце ее обновляет, / Глухая молодость готова отдать полжизни, / Чтоб в ее чувствах пылать!») и разуме («*Тәүбә иттем ул эшләрдән, / Азгын күңел күпкә басылды, / Ирке чикләнмәгән йөрәгемә / Башлык итеп куйдым гакылны*») [Там же] – «Отрекся я от этих чувств, / Буйная душа давно затихла, / Сердце свое свободное / Обуздал разумом»), красоте материнства («*Ана – / Бөек исем, / Нәрсә җитә ана булуга! / Хатыннарың бөтен матурлыгы, / Бөтен күрке ана булуда...*») [Там же] – «Мать – / Великое звание, / Что может с ним сравниться! / Красота женская, / Все величие – в материнстве...»). Повторяющиеся рефренные строфы о быстротечности молодых лет, связанные, как отмечают исследователи поэзии Такташа, «с узлами эмоциональной напряженности произведения» [Мустафин, 1982: 53], наполняют произведение философской глубиной – наводят мысли о быстротечности и необратимости времени в целом.

Таким образом, в отличие от большинства поэм изучаемого периода, характеризующихся преобладанием революционного и публицистического пафоса, в данном произведении Такташа доминирует лирическое начало, включающее в себя романтико-сентиментальные переживания главной героини и лирические монологи самого автора-повествователя. Поэт не ставит целью описать социальный портрет героев, ограничиваясь не особо информативными в этом плане определениями «комсомолка», «наборщик» и др., не берется судить оступившихся молодых людей, не приводит сцены «товарищеских судов» и общественного порицания, являющихся неотъемлемой частью поэм на

подобную тематику (вспомним, например, вышеупомянутую нами поэму «Сарвар» М. Джалиля). Напротив, поэт избегает шаблонной идеи о превосходстве общественных интересов над личными, фокусируя внимание на душевных коллизиях Зубайды: от страданий девушки из-за предательства любимого человека до пробуждения в ней материнских чувств, всеобъемлющей любви и заботы к своему ребенку, вместе с ними – умения прощать.

К этому же ряду произведений, уклонившихся от «задачи отражать революционные процессы переустройства мира в свете социалистического идеала» [Ревякина, 2002: 102] относится и другая поэма Такташа – «Алсу», где образ молодой девушки задуман автором как «образ поэтизированный, идеализированный, освещаемый невидимым светом доброты и гармонии» [Галиуллин, 1982: 51], воплощение самой молодости – прекрасной, чистой и беззаботной. Рефренные строки, включающие в себя портретные описания Алсу и подчеркивающие единство ее характера («*Үзе матур, / Үзе сөйкемле, / Үзе усал, / Үзе болай бер дә / Усал түгел кебек шикелле...*») [Такташ, 2010, т. 3: 247] – «Так красива, / И строга, / Но если присмотреться, / Сама доброта...») «служат своего рода кристаллической решеткой, организующей и komponующей содержание поэмы» [Мустафин, 1982: 54]. Можно сказать, что в лирической по своему оформлению поэме образ Алсу раскрывается во вневременных рамках: мечтания и эмоционально-психологическое состояние героини близки читателю любой эпохи. Небольшая по объему отсылка к проблемам своего (на первый взгляд) времени также звучит обобщающей констатацией социального неравенства и равнодушия как показателей неидеальности бытия в целом: «*Урам шаульй-шаульй төн уздыра, / Кемнең монда кемдә эше бар; / Һәрбер жылы тунлы кешеләрнең / Жылы бүрке, торыр төше бар... / Тик чаттагы бабай – “барабыз”ның / Бик үк әйбәт түгел тормышы, / Һәр көн таңнан алып кичкә кадәр / Салкын урам – торган урнысы*» [Такташ, 2010, т. 3: 246] («Улица проживает шумную ночь, / Кому есть дело до чужого горя; / У каждого обладателя теплой шубы / Имеются теплая шапка, теплый

кров... / Лишь дедушке на перекрестке – “барабусу” / Живется нелегко, / День за днем с рассвета до самого вечера / Холодная улица – его единственный кров»).

Вневременные общечеловеческие проблемы раскрываются и в поэме «Мукамай», с преобладающим лирическим началом, оформленным в виде монолога героя, посвященному трагическому уходу из жизни друга детства. Противопоставляя свою жизнь и судьбу друга, Х. Такташ воссоздает две модели поведения: с одной стороны, оптимистическую, устремленную к высшему идеалу, с другой – противоположную ей, лишенную смысла жизни: «*Ак каенга аслып менгән кебек, / Мин тормышта һаман яктыга, / Югарыга табан юл алдым; / Менгән саен жирнең матурлыгын, / Яктылыгын күбрәк күралдым... Ә син меналмадың... / Калдың... / Югалдың...*» [Такташ, 2010, т. 1: 242] – «Я, словно взбираясь на вершину белой березы, / В жизни всегда к свету и / Непременно ввысь держал свой путь; / Чем выше я поднимался, тем больше красоты, / Света увидеть смог»). Таким образом, лирический герой поэмы рассуждает о необходимости стремления к идеалу, считая его смыслом человеческого бытия. Автор, не снимая ответственности с самого Мукама в содеянных им поступках, задумывается о социальной ответственности и таких понятиях, как единство и взаимопомощь, объявленными основой нового общественного уклада, ратуя, казалось бы, за идею коллективизации, но в то же время читатель слышит немой укор в адрес общества, равнодушного к душевным метаниям Мукама и не пожелавшего протянуть ему руку помощи: «*Син адаштың, / Ләкин син яхшы идең, / Синең яхшы иде күңелең, / Тик белмәдең тормыш баткагыннан / Ялгыз чыгу мөмкин түгелен... / Син белмәдең, / Кешеләр жирдә тормыш баткагыннан / Чыгу юлын бергә эзләр»* [Там же] («Ты заблудился, / Но все же ты был хорошим, / Душа твоя была прекрасна, / Лишь не знал ты, что из ж болота жизни, / Одному выбраться невозможно... / Тебе было неизвестно, / Что люди из болота жизни / Вместе ищут пути спасения»).

Татарская советская поэма, в целом, тяготела к лиризму: как нами было отмечено в предыдущих параграфах, даже

в традиционных эпических поэмах лирические вставки, отражающие всю глубину эмоционального мировосприятия героя, являются достаточно частым явлением. В этом ключе поэмы Такташа являют собой образец закономерной тенденции в развитии татарской поэмы в советский период.

Другая важная тенденция в развитии в целом поэзии этого периода – актуализация национального дискурса, реализующегося (в условиях жестких социологических рамок), в основном, в форме обращения к фольклорным мотивам, позволившим поэтам «преодолеть политический схематизм» [Йосыпова, 2019(а): 64]. Наиболее ярко эта особенность отразилась в лирике – в стихах Х. Туфана, А. Ерикяя, А. Файзи, М. Джалиля и др. Фольклорные традиции обогащают и поэтику татарской советской поэмы («Чиккэн сөлге» («Расшитое полотенце», 1928), «Безнең авыл егете» («Парень из нашей деревни», 1941) Ш. Маннура, «Хат ташучы» («Письменосец», 1938) М. Джалиля и др.). Например, в поэме «Хат ташучы» М. Джалиля традиционная для советских произведений идеологическая линия, вобравшая в себя описания трудовых будней и достижений молодых специалистов, переплетается с любовными коллизиями главных героев. Притом последняя, романтическая, линия в поэме наиболее запоминающаяся: схематичная, шаблонная картина советской действительности практически отступает на второй план на фоне описаний внутреннего мира героев, полного светлых чувств и переживаний. Большую часть поэмы занимают тексты песен – как народных, воссозданных приемом «прямого цитирования» [Урманчеев, 1995: 50], так и авторских вариантов, когда композиционная форма той или иной народной песни служит фундаментом для создания новой. В песенных текстах воспевается внешняя и духовная красота главных героев, удивительно тонко раскрываются искренние чувства Булата и Файрузы. Стилизация под народные мелодии большей части текста поспособствовала «мелодичности и поэтичности всего произведения» [Юзиев, 1960: 56]. Свободная от голой риторики и дидактики, «состоящая из трех речевых потоков – песенного, повествовательного и разговорного» [Бикмухаметов, 1962:

135], поэма «пронизана лиризмом и мягким юмором, идущим от фольклора» [Галиуллин, 1979: 262] и, в целом, тяготеет к поэтике народного творчества.

Изобилующие в поэме художественные приемы, поэтическая образность, многочисленные внутренние монологи и тексты писем, призванные раскрыть чувства влюбленных, усиливают романтический пафос произведения, дополняя его тонким лиризмом. К теме молодости и любви, раскрытой сквозь призму отношений Булата и Файрузы, автор апеллирует и в послесловии, оформленном в виде обращения рассказчика к читателю: он приходит к умозаключению о том, что светлые чувства, поселившиеся в сердцах влюбленных, освещают их души на протяжении всей жизни: *«Таң йолдызы төсле, яшьлек белән / Бергә туа сәю тойгысы. / Тормышыңа синең җан бирә ул, / Син үзең дә аны тоймыйсың. / Мин әйтәлмим: «Яшьлек үтте», – диеп, / Мин әйтәлмим: «Сәю бетте», – дип. / Бу йөрәктә сүнмәс ялкын калды, / Аны яшьлек шулай итте бит!»* [Жәлил, 2006, т. 3: 199] («Словно утренняя звезда, со счастьем / Рука об руку рождается искренняя любовь. / И оживляет твою жизнь, / Помимо твоей воли. / Я не скажу, что молодость прошла, / Я не скажу, что любовь прошла. / В сердце осталась пламя негасимая, – / Это молодости заслуга!»)

Современное литературоведение, свободное от идеологических установок и регламентов, рассматривает советскую литературу как сложное целое, своеобразное «двоемирие», в котором «на общем фоне официозной литературы существовал большой пласт литературы, характеризующейся тем, что современные историки литературы называют “оппонирующее сознание”, а поэтику его – “диссонирующей эстетикой”» [Русская литература XX века, 2011: 6]. Нередко подобные «периферийные» произведения вызвали резонанс и практически всегда являлись причиной трагической судьбы своего создателя. Поэма «Ант» («Клятва», 1933) Х. Туфана, написанная по случаю смерти Кирова и являющаяся сложным многомерным произведением, не является исключением. Автор поэмы отходит от отражения идеологизированной действительности

«и выходит на путь изображения категорий истории и вечности» [Гали, 2018: 104].

Реалистический пласт поэмы, включающий в себя описания тех или иных событий и упоминания об исторических личностях, сопряжен со скрытым подтекстом, отсылающим читателя к изнанке утопической идеологии. Сложные по своему смыслу интертекстуальные связи позволили поэту прийти к глубоким философским умозаключениям. Скажем, отсылка к творчеству великих мыслителей Хайяма и Ибн Сины, все свою жизнь пытающихся познать суть бытия, но признавших свое бессилие и ничтожность перед его законами, противопоставляется коммунистической идеологии во главе с Марксом и следовавшим ему Лениным, взявшим курс не на познание, а на изменение мира. В интерпретации автора подобное высокопарное заявление звучит пустословием. Не устраивает поэта и безапелляционное разделение общества на два враждующих класса, направленного на чернение правых и идеализацию левых. Искусственно созданное социальное отличие подобного рода, по мнению Х. Туфана, противоречит и законам человечества, и самой природе людей, многогранной и неспособной существовать в жестких рамках: *«Кайберәүләрдә хәзер ике мин бар, / Дигән идең, Такташ, / Тиң моңар: / “Кайберәүләрдә хәзер өчәү ул”, – дип, / Бер искәрмә кертик без, туган...»* [Туфан, 2007, т. 1: 139] («В некоторых отныне существуют двое “я”, / Сказал как-то ты, Такташ, / Но на это / Словами: “У некоторых сущностей трое”, – / Внесем ясность, дружище»).

В целом, иронический модус в поэме направлен на критическую оценку советской действительности, воссозданной при помощи различных условно-метафорических образов. Так, одним из сквозных пространственных образов в поэме является образ ночи, семантика которого раскрывается в контексте литературы исследуемого периода, указывая на сложность и трагичность навязанной обществу действительности. Ассоциируемое с ночью (хаосом, тьмой) настоящее дополняется такими семантически оттенками, как неосведомленность об истинной сущности советской системы, неизвестность будущего и обманчивость

идиллической утопии, в которую заставляет уверовать новая идеология: «...Шул, үзенең / Озын хезмәтен үтәп, / Кемгә – мунча, / Кемгә – төрмә, – төн үтә...» [Туфан, 2007, т. 1: 149] («Так, свой / Долгий труд исполнив, / Кому – баня, / Кому – тюрьма, проходит ночь...»). Таким образом, автор раскрывает суть тоталитарного бытия: новая система непременно затронет каждого: заставит подчиниться или же, если кто-то найдет в себе силы высказаться против бесчеловечных канонов, лишит свободы.

В такой же семантической модификации употребляется и метафорический текст сказки, прозвучавшей из уст деда Домны в темной бане. По мнению Ф. Галимуллина, образ бани символизирует социалистическое бытие – такое же темное и тревожное своей неизвестностью [Галимуллин, 2017: 116]. Центральная роль в сказке отводится образу батыра Нинина. Среди его семи последователей упоминается Йусуф, самый сильный и смелый батыр, появившийся из-за горы Каф. Сюжет сказки воссоздает историю прихода к власти коммунистов, дополняя ее разъяснениями сути Гражданской войны («Ничек Нинин / Гәм әҗиде егет килеп, / Унәҗиде мең ярлыга / Кылыч бирер...» / «Ничек итеп / Унәҗиде мең янарал / Унәҗиде мең ярлыга / Сугыш ачар...» [Туфан, 2007, т. 1: 148–149] – «Как Нинин / И семь джигитов / Семнадцать тысячам бедняков / Раздадут оружие...» / «Как / Семнадцать тысяч генералов / Семнадцать тысячам бедняков / Объявят войну...») и намекая на ложность данных новой властью обещаний: «“Ничек итеп, / Айкап бөтен әҗир йөзен, / Алутның да, байның да / Муйнын өзеп, / И патшалар башын да / Ниткән өчен, / Ярлыларның / Берсе дә китмәс Себер...” / Бу сүз үзе / Әкиятен әкيات кебек, / Ә шулай да / Ул үзе әкيات түгел...» [Там же: 149] («“За то, что / Переворачивают мир вверх дном; / Помещикам и богачам / Перегрызают шею / И головы царей... / За все это из бедных / Никого не сошлют в Сибирь...” / Эти слова / Кажутся сказкой, / Но все же / Это – не сказка...»). Так, при помощи конгломерата жанров разного генезиса (фольклорных и литературных), поэт усложняет смысловое пространство текста.

Другие метафорические образы, такие как солнце, являющиеся одной из самих распространённых номинаций образа

вождя в советской литературе [см.: Некрасова, 2002: 181] и змея/кобра, метонимия «кара мыек» (черные усы), указывают непосредственно на личность Сталина. И если в многочисленном ряде произведений исследуемой эпохи идеализированный образ Сталина воссоздается в контексте теории «сверхчеловека» Ф. Ницше и наделяется качествами «бессмертного бога» [см.: Юстус, 2000: 79], то Х. Туфан разрушает каноническое представление о личности великого вождя, наделяя его такими качествами, как властолюбие, беспринципность и способность к предательству: *«Син ренегат, / Безгә таньш елан: / Безнең олы юлбашчыбызның / Шалашында яттың, өмет итеп / Буарга эҗай булмасмылыкны... / Син ренегат, / Күптән таньш кобра: / Тәүбә итеп ничә йөз тапкыр / ЦИКа тирәсендә шуыштың син... / Һәм ахырда / Кировны чактың...»* [Туфан, 2007, т. 1: 152] («Ты, ренегат, / Ты, ренегат, / Знакомая нам змея. / У великого нашего вождя / Грелся в шалаше, надеясь / Ужалить... / Ты, ренегат, / Давно знакомая кобра: / Не одну сотню раз исповедовавшаяся, / Ползала около ЦИКа, / И в итоге / Ужалил Кирова...»).

Лирическая составляющая поэмы включает в себя думы лирического героя о трагической судьбе татарского народа, вынужденного из века в век существовать в условиях жесткого диктата. Объявив себя хранителем родовой памяти о радостных и трагических событиях своих предков (*«Йөрәгемдә ята / Мең бабамның / Миллион еллык шатлык һәм зары...»* [Там же: 140] – «В сердце моем хранится / Тысячи предков / Радость и горе, которых хватило бы на миллионы лет жизни...»), он делится с читателем чувством непрерывной печали: *«Гүргә кереп яткан / Минем бабай, / Уз токымына / Мирас калдырып... / Ә мирасы... / Йөз гасырлык сагыш, / Буын-буын изелү кайгысы...»* [Там же: 141] («В могилу лег / Мой дед, / Своему роду / Оставив наследство... / А наследство... / Состоит из тоски длиною в сто веков, / Горечи угнетения из поколения в поколение...»).

Включенные в структуру литературного текста цитаты из татарских народных песен, дополняющие раздумья героя о судьбе народа, нацелены на усиление экзистенциального мировосприя-

тия: в каждом из четырех отрывков доминантой является мотив осознания несчастья, обусловленный, в первую очередь, отсутствием свободы, как политической, так и духовной: «*Көн ко-  
яшлы, төн айлы да, / Бәхтем кара булган ла дип; / Богау алтын  
булса да шул, / Богау инде богаула дип...*» [Там же: 142] («Солнце  
освещает день, ночь – луна, / Но счастье мое темное; / Даже если  
из золота, / Оковы не перестают быть оковами...»).

Думы о политической ситуации и непосредственном ее влиянии на судьбы людей и нации перерастают в глубокие философские умозаключения об экзистенциальной сущности бытия. Свообразным фокусом произведения в этом контексте читаются слова Сталина, избранные эпиграфом ко второй главе поэмы: «...*Дөнья борын-борыннан шулай төзелен килде...*» [Там же: 140] («...Так строился мир испокон веков...»). Эта фраза, «вырванная» из политической речи вождя, наполняется иной семантикой и читается как напоминание о непрерывности людских страданий и следующих друг за другом трагических страниц в истории народа. В результате подобной интерпретации укрепляется позиция таких экзистенциальных мотивов, как бессилие перед судьбой, безнадежность, обреченность. Лейтмотивом сквозь все главы поэмы проходит ощущение иллюзорности «счастливого» созидающего бытия; недосказанность и умолчание, как одни из основных стилистических приемов, оставляют место для глубоких раздумий.

Поэма далека от агитационно-публицистического пафоса, в ней доминирует экзистенциальная тональность, диссонирующая с навязанным социалистическим реализмом требованием «создания мифического мира, мало связанного с реальностью» [Коновалова, 1998: 123]. Обращаясь напрямую к своему современнику, поэт словно строит диалог с читателем, обнажая перед ним душу, делясь своими тревогами. Многомерная структура поэмы, усложненная, как было отмечено выше, текстовыми вставками в условно-метафорической функции и многочисленными интертекстуальными отсылками, позволяет находить более глубокие, скрытые смыслы, отражающие реальную, далеко нелюбимую картину восхваленной советской действительности.

Неудивительно, что поэма была раскритикована и послужила причиной ложного обвинения в национализме и международном шпионаже самого поэта [см.: Гайнетдинов, 2017: 145], который вынужден был провести в сталинских лагерях шестнадцать лет своей жизни.

Иносказательный пласт занимает главенствующую позицию и в поэмах А. Файзи. Например, поэма «Флейталар» («Флейты», 1933), посвященная, по словам самого автора, «интеллигенции, заменившей романтизм мелкой буржуазии героической летописью революции, а мелодию флейты пессимизма – звуками победы» [Фэйзи, 2003: 96], представляет собой монолог-исповедь лирического героя, в чьей судьбе отражаются духовные метаморфозы пережившей революционные потрясения личности. Противоречивость и сложность исторических перемен раскрывается через динамичную смену психологического состояния лирического героя. Так, вначале поэмы доминирует экзистенциальное восприятие новой, незнакомой действительности, выраженное в мотивах потери надежды и смысла жизни, быстротечности времени, одиночества и отчуждения: *«Яшьлегемне, дуслар, яшьлегемне, / Яшьлегемне жуйдым! / Минем өстән узды – яшьлек тугел, / Явар-яумас болыт. / Ә мин калдым кырда ялгыз... Чакрым / Баганасы булып. / Мин югалттым яшәү мәгънәсен – / Шушы көе, ялгыз...»* [Там же: 98] («Молодость, друзья, молодость, / Молодость я потерял! / Надо мной пронеслась – нет, не молодость, / А облако пустое. / А я остался в одиночестве... Словно / Столб одинокий в поле. / Потерял смысл жизни – / Вот так, в одиночестве...»). Оставшийся во власти подобных чувств, обусловленных потерей себя в вихре политических и социальных потрясений, лирический герой ищет спасение в смерти (*«Кабаланып, тетрәп, кесәмнән / Браунингны алдым»* [Там же: 98] – «В спешке, потрясенный, из кармана / Достал браунинг»). Экзистенциальные переживания достигают апогея в момент получения письма с патетическим содержанием, в котором сообщается о героизме брата героя, павшего в борьбе за светлое будущее страны, о передаче эстафеты молодому поколению: *«Без егылсак, яшьлек егылмас, / Яшьлек илне*

урар; / Без егылсак, безне алыштыр» [Там же: 100] («Даже если мы упадем, молодость выстоит, / Молодость обойдет весь мир; / Если мы упадем, ты замени нас»). Наступает катарсис, экзистенциальные мотивы сменяются осознанием смысла жизни, вступающим в смысловое взаимодействие с мотивом перерождения («Мин яңадан тудым» – «Я родился заново»), повторяющемся в тексте неоднократно. Меняется и психологическое состояние лирического героя: «*Мин яшисем килә, моңа хәтле / Гич килмәгән кебек! / Мин шат... Буген үкенеч игәве / Йөрәгемне кырмый. / Мин шат... Буген үлүемне түгел, / Тууымны җырлыйм*» [Там же: 102] («Я хочу жить, / Как никогда! / Я рад... Сегодня раскаяние / Не скребет мое сердце. / Я рад... Сегодня я не про смерть свою, / А про рождение пою»).

Философский пласт произведения включает в себя размышления о смысле жизни, не выходящие за рамки идеологического контекста: в результате эмоционально напряженных раздумий, лирический герой приходит к умозаключению о нецелесообразности жизни ради себя («*Мин – тилелек даһие – ертышканмын / Үз яшьлегемне яклап... / Болай булгач, мин кем?.. Яңа нәсел / Эчендә мин – тутык... / Мин – ятышсыз чорга...*» [Там же: 101] – «Я, безумства гений, боролся, / Защищая свою молодость... Так кем я стал?.. В новом поколении / Я – ржавчина... / Я – чужой этой эпохе...»). Дистанцирование от среды сменяется вовлеченностью в исторический процесс, осознанием себя частью общества, коллектива, таким образом, автор придерживается курса, намеченного в советской литературе в целом и утверждавшего, что «век революционного движения – не время одиночек и тем более индивидуалистов» [Панков, 1974: 70], ставящего коллективистские ценности выше проявлений личностных устремлений и индивидуализма: «*Яраларны мин яшермим, дуслар. / Яшерәсем килми... / Авыруын яшергән үлә, диләр, / Мин үләсем килми... / Мин бәйлисем килә сезнең белән / Калган гомерем җебен*» [Фэйзи, 2003: 101] («Я не скрываю свои раны, друзья. / Не хочу... / Говорят, что скрывающий болезнь – обречен, / Я не хочу умирать... / Я хочу связать с вами / Оставшиеся свои дни»). В речи лирического героя, осознавшего истинную

ценность бытия и обретшего смысл жизни в социально-политической активности, звучат гисьяснисткие мотивы: «*Хәзер... бөтен ил – минеке! / Дуслар – / Миллион! / Мин масаям, сине күккә чәя / Бөек исем хисе: / Бөек кеше түгел мин, шулай да / Бөек чор кешесе! / Мин масаям, “бүген” һавасында / Чыңлы минем жырлар!*» [Там же: 107] («Сейчас... вся страна – моя! / Друзей – / Миллион! / Я горжусь, меня превозносит в небеса / Великого имени дух: / Я – не великий, но все же / Великой эпохи представитель! Я горжусь, ведь в воздухе “сегодняшнего” / Звучат мои песни!»).

Как видим, смена психологического состояния лирического героя предельно динамична, и на протяжении всего произведения его чувствам вторит мелодия флейты: в зависимости от степени душевного накала лирического героя, флейта то поет, то плачет, то нервничает, то стонет, и, наконец, затихает: «*Флейталар иңрәп тына, узган / Гомер кебек чыңлап... / Алар тына, минем даулы йөрәгем / Симфониясен тыңлап...*» [Там же: 108] («Флейты затихают в стенаниях, / Как моя прожитая жизнь... / Они умолкают, поселившуюся в моем бурном сердце / Симфонию слушая...»). Таким образом, мелодия флейты несет сложную смысловую нагрузку, сопрягаясь с мотивами «конечности бытия и поиска себя» [Йосыпова, 2017(а): 316]. Динамика перемен, звучащих эхом в душе каждого человека, отражается и в других ассоциативных образах и деталях (песня рождения революции, знамя, звезда и др.), мотивах (пути, восхождения на гору, горения и др.), использованных в рамках социальной эстетики.

В поэме «Дала һәм кеше» («Степь и человек», 1936) А. Файзи продолжает поиски в контексте символического восприятия происходящих перемен. Нарративному дискурсу, включающему в себя повествование о пути каравана, вторит философский, основанный на раздумьях о законах бытия, где структурообразующие события поэмы раскрываются в ином, символическом, ракурсе. Так, в образе каравана читатель видит общество, а в трудностях и сложностях, ожидающих путников в голой степи – противоречивость бытия в целом.

Следовательно, образ степи воспринимается как сама жизнь: она сложна и противоречива, человеку всегда приходится идти на какие-либо жертвы и держать удары судьбы: «*Ком даласы. Эссе. Борчыи торган / Бимазалы тынлык. / Ат һәм кешенең һәр адымыннан / Ясак сорый комлык*» [Фэйзи, 1976: 278] («Песчаная степь. Жара. Тревожная / И беспокойная тишина. / За каждый шаг коня и всадника / Степь требует дани»), импрессионистская образность усиливает ощущение тревожности бытия: «*Киң даланың һәрбер түтәрәме / Сусау белән сулый... / Чү! Еракта әллә кеше елый, / Әллә шакал улый*» [Там же: 279] («Каждый миллиметр степи / Дышит с жаждой... / Вдалеке то ли человек рыдает, / То ли шакал воет»). Все это воспринимается как необратимая закономерность, сопровождающая человечество на протяжении тысячелетий: «*Үз өстендә дала мең-мең еллар / Күп кешеләр күргән. / Алар аңа я су түлгән, / Йә гомерен биргән*» [Там же: 279] («Тысячи и тысячи лет степь / Наблюдала множество людей. / Они ей либо платили водой, / Либо – жизнью. / Умалая и подчиняясь степи, / Протекали дни и ночи»). Образы коня и всадника воссоздают модель взаимоотношений в обществе, основанных на взаимопонимании и жертвенности (всадник в поэме делится с конем последним глотком воды – источником жизни, единственной ценностью в знойной степи), которые, по мнению автора, должны стать фундаментом идеального общества.

Конечно, произведение не лишено идеологического контекста: на это указывают и неоднократные упоминания феодального строя, и концовка поэмы, звучащая в духе официальной патетики. Но все же открытость текста, имеющего варианты различного прочтения, и многосложные семантические связи позволяют рассматривать поэму в числе «периферийных», звучащих диссонансом среди множества произведений, придерживающихся официальных культурно-эстетических ориентиров.

Философское осмысление бытия, поиск других, отличных от идеологического, способов воспроизведения действительности характерны и для первых поэм С. Хакима, в которых поэт воссоздает литературный образ великого татарского поэта

Г. Тукая. Как отмечают в своем исследовании Т.Н. Галиуллин и Н.М. Юсупова, в истории любого народа найдутся личности, увековеченные в памяти поколений как образ национального героя, «ибо наследием и жизнедеятельностью таких личностей оценивается вклад каждого народа в мировую культуру» [Галиуллин, 2012: 126]. Национальным идеалом для татарского народа стал великий классик татарской литературы Г. Тукай, увековеченный в лирических произведениях своих современников еще при жизни: ему были посвящены стихотворения таких поэтов, как Г. Сунгати, Ш. Бабич, С. Сунчелей, Х. Габидов, К. Курмашев и др. В 1920–1930-е гг. поэта восхваляли М. Джалиль, С. Баттал, Ш. Маннур, М. Сайфи и др. Поэма «Пар ат» («Пара гнедых») С. Хакима, написанная в 1938–1939 гг., является первым произведением, воссоздающим литературный образ татарского поэта в лиро-эпическом русле.

В отличие от поэтических текстов начала XX века, фокусировавших внимание на личных переживаниях лирического героя и в большинстве своем основанных на восхвалении таланта выдающегося национального поэта, а также стихотворных произведений 1920–1930-х годов, «лишенных романтики, сплава атрибутов реальности и религиозно-суфийской символики, психологизма, национального духа и колорита» [Юсупова, 2014(а): 208], интерпретирующих образ татарского поэта как патриота и борца за свободу угнетенных социальных слоев, возможности выбранного жанра позволили С. Хакиму воссоздать образ Тукая более детально и во взаимосвязи с историей своего народа. Следует отметить, что автору еще сложно не придерживаться навязанных идеологией идейно-эстетических ориентиров: например, называя Тукая «певцом народа», он акцентирует внимание на таких особенностях его поэзии, как социальная значимость и народность, а самого поэта изображает сочувствующим трагедии обездоленных и бедных, факты из биографии Тукая переплетаются с событиями начала XX века – все это в совокупности конструирует образ поэта-гражданина. Эта достаточно официальная и схематичная линия, усложненная мотивами и деталями новой действительности (портрет Ленина,

висящий в самом почетном месте в доме героя-повествователя, здания новых школ и клубов как символы социалистического развития и др., противопоставление старого и нового миров), «теряется» на фоне доминирующего в поэтическом тексте лирического начала: это – и живописные описания природы родного края, звучащие как «лирическая симфония» [Мостафин, 1979: 54] («*Якын миңа тымызык елгаларың, / Инешләрең, чишимәң, күлләрең, / Чәчәк аткан алма бакчаларың, / Үрмәләнен үскән гөлләрең*») [Хәким, 1986: 148] – «Мне родными кажутся твои неспешные реки, / Речки, ручейки и озера, / Яблоневого сада в цвету, / Вьющиеся цветы»), сопряженные с мотивами возвращения и тоски по родине («*Пар атларда утырып кайтам менә, / Жылы, якты хисләр эчендә*») [Там же] – «Возвращаюсь на бере гнедых, / Окутанный теплыми и светлыми чувствами»); и образ матери, воссозданный с особой теплотой и чувством глубокой благодарности («*Шагыйрь күңеле нечкә була, диләр, / Мин башкача карыйм бүгеннән. / Хисләрнең саф, жылы, ягымлысын / Алдым жырға әнкәм күңленән*») [Там же: 149] – «Говорят, что поэты ранимы душой, / Я рассуждаю сейчас иначе. / Чистые, теплые, нежные чувства / В моих песнях – это отражение маминной души»); и ретроспективный дискурс, отсылающий читателя к радостному и беззаботному детству автора произведения.

Таким образом, бо́льшая часть поэмы состоит из личных переживаний самого лирического героя, которые удивительно гармонично переплетаются с судьбой Тукая, «показанного в развитии и динамике» [Юсупова, 2014(а): 209]: так, читатель знакомится с некоторыми моментами детства поэта, раскрывает грани его таланта и, наконец, сопереживает поэту, полному тоски и печали в предчувствии приближения неминуемого конца. «Лейтмотивом произведения проходит мотив гиперболизированной тоски по безвременно ушедшему татарскому поэту» [Надыршина, 2022: 405], судьба которого ассоциируется с образом погасшей звезды: «*Янып торган якты йолдыз сунде / Унөченче елның язында*») [Там же: 151] («Яркая звезда погасла / Весной тринадцатого года»). Следует отметить, что здесь прослеживается интертекстуальная взаимосвязь с творчеством

самого Тукая, в частности, со стихотворениями «Күңел йолдызы» («Звезда моей души», 1909), «Тәрәддөд вә шөбһә» («Колебания и сомнения», 1909) и др., а также с произведениями, написанными поэтами-современниками непосредственно после смерти Тукая: «Сүнде йолдыз» («Погасла звезда», 1913) Г. Сунгати, «Тукай» (1913) Ш. Фидай и др., в которых образ звезды интерпретируется в контексте идеи служения нации. Такого же художественного принципа придерживается и С. Хаким: автор задумывается о роли личности и творчества Тукая в формировании национального сознания татарского народа. Значимость наследия Тукая отражается в констатации бессмертия поэта, заложенной в названии поэмы, которое отсылает читателя к стихотворению Тукая «Пар ат», созданному в 1907 году и символизирует «верность творческим традициям Тукая» [Гафиятуллина, 2002: 70]) и в утверждает вневременность его взглядов: «*Аерылса да бездән бөек шагыйрь, / “Моңлы сазы” аның сынмады*» [Хәким, 1986: 147] («Хотя и покинул нас великий поэт, / «Саз его печальный» не смолк»).

В следующей поэме, посвященной Тукаю, С. Хаким обратился к событиям из детства поэта: поэма «Шагыйрьнең балачагы» («Детство поэта», 1940) в структурном плане представляет собой последовательный пересказ некоторых фактов из биографии татарского поэта со слов его тети Сажида. Не ставя целью раскрыть величие Тукая и акцентируя внимание на перипетиях судьбы маленького Апуша, известных читателю с автобиографического произведения Тукая «Исемдә калганнар», автор сопереживает его трагедии: значительную часть поэмы занимают размышления о сиротской доле, о человечности и равнодушии, о доброте и душевной черствости, что усиливает роль сентиментального пафоса.

Таким образом, поиски новых, отличающихся от официальных регламентов, художественных принципов в татарской поэзии 1930-х гг. обусловили и иные тенденции в развитии жанра поэмы: татарские поэты все больше тяготеют к лиризации, «возвращаются» к национальным традициям, фольклору, и, в попытке изложения индивидуального (не отвечающего идео-

логическим установкам) взгляда на революционные потрясения и общественные каноны, обращаются к всевозможным символическим параллелизмам, определяющим двуплановость содержания поэтических текстов. Подобные искания отражаются и в поэтике произведений: в отличие от лиро-эпических произведений 1920-х гг., публицистический пафос, агитационный дух и риторика в них сменяются медитативностью, в области стихосложения авангардистские поиски отражаются все реже, уступая традиционной стихотворной форме.

### **3.3. Две тенденции в динамике жанра поэмы в татарской литературе 1940–1950-х годов**

#### ***3.3.1. Синтез реалистического и романтического начал в татарских поэмах периода Великой Отечественной войны***

Великая Отечественная война, несомненно, резко изменила жизнь всей страны и «образ жизни, условия и темпы работы писателя, перенесла его в новую обстановку, <...> требующую большой оперативности, собранности» [Синявский, 1961: 6], поэты и писатели стали «пропагандистами боевого опыта, армейскими агитаторами, которые жили интересами фронтовиков» [Вакурова, 2009: 9]. Поэтому в первые годы войны актуальной стала фронтовая лирика, нацеленная на «вселение в советский народ веру в победу и удерживать её до конца войны» [Лукаш, 2015: 65], в ней преобладает публицистический пафос, призывающий к самоотверженной героической борьбе против захватчиков, и, следовательно, являющийся одним из ключевых в советской поэзии мотив – мотив борьбы с внутренним врагом – наполняется противоположной семантикой. Меняется и тип героя: образ борца за революционные идеи сменяется образом самоотверженного героя-фронтовика, готового защитить Родину ценой собственной жизни. В идейном плане подобные перемены отражаются в смене «мотива классовой борьбы идеей патриотизма» [Йосыпова, 2017(6): 211], в функции структурообразующих оппозиций в произведениях актуализируются такие

антитезы, как «жизнь – смерть», «война – мир», «мы – враг», «Родина – чужбина» и др.

Все эти тенденции в последующем повлияли на развитие жанра поэмы, актуализировавшегося на фоне стремления к воссозданию событий военных лет с эпической последовательностью и попытки более детального и углубленного изображения внутреннего мира солдата. Поэма в татарской литературе 1941–1945-х гг. эволюционировала как в эпическом русле: «Гөлсем» («Гульсум», 1941–1942), «Партизан хатыны» («Жена партизана», 1943), «Үлем уены» («Смертельная игра», 1942), «Тирән күл» («Глубокое озеро», 1942) Ф. Карима, «Капитан Гастелло» (1942) С. Баттала, «Хаят апа» («Хаят-апа», 1941) К. Наджми, «Тупчы Ваһап» («Пулеметчик Ваһап», 1943) Ш. Мударриса и др.; так и в лирическом: «Кыңгыраулы яшел гармун» («Гармонь со звоночками», 1942), «Идел егете» («Парень с Волги», 1942) Ф. Карима, «Снайпер Мәрдан» («Снайпер Мардан», 1944) К. Наджми, «Дуслык хикәясе» («Рассказ о дружбе», 1944) Г. Хузиева и др.

В эпических поэмах военных лет внимание авторов акцентируется на событийности, включающей в себя эпизоды военной хроники и направленной на утверждение патриотических идей. В ряде таких поэм структурообразующим событием выступает героический поступок советского солдата, зачастую гиперболизированного и воссозданного на грани фантастического. В таком ключе может быть рассмотрена, например, поэма «Капитан Гастелло» С. Баттала, в центре которой – возвышенно-романтическое, сопряжённое с характерными для народного принципами изображения, описание подвига главного героя, с мужеством встретившего врагов-захватчиков и погибшего в неравном бою. При этом подобный конец лишен трагизма: гибель героя воспринимается в рамках философской концепции, присущей литературе периода Великой Отечественной войны в целом, когда смерть во имя свободного будущего Родины и народа приравнивается к «вечной жизни в памяти страны» [Йосыпова, 2017(6): 211]. Подобная концепция находит отражение в виде патетического пафоса: *«Тик ул һәр очучы аңында, / Йөрәгендә аның, канында. / Тере чагыннан да терерәк / Итеп сизә аны һәр йөрәк. / Кая ка-*

*раса да очучы, / Иле өчен корбан булучы / Гастеллоны күрә алдында, / Жирдә, күктә, кояш янында... / Ул зурайды, үсте тагын да / Янда утыра, сөйли, көлә ул. / Ул һаман да алда – үрнәк ул!»* [Баттал, 1959: 78] («Он – в мыслях каждого летчика, / В сердце, в крови. / Живее чем когда-либо / Кажется каждому сердцу. / Куда бы не посмотрел летчик – / Павшего за страну / Гастелло видит перед собой, / На земле, в небе, рядом с солнцем... / Он еще сильнее возвысился, / Всегда рядом – сидит, говорит, смеется. / Он до сих пор впереди – словно эталон!»).

В целом, патетическими восклицаниями заполнены множество лиро-эпических поэтических текстов этого периода. В подобных пафосных вставках отражается главная идея эпохи: личная судьба неотделима от судьбы всего народа, и без победы жизни не будет.

Таким образом, в событийном плане татарские поэмы отражали ключевые эпизоды жизни советского народа в военное время, как фронтовой хроники, так и тыловых будней, причем самоотверженная борьба тружеников тыла приравнивалась к героической борьбе советского солдата. В подобном ключе созданы, например, поэмы «Хаят апа» (1941) К. Наджми, «Туры кашка» (1942) А. Юнусова, «Гайжан бабайның бүләге» («Подарок дедушки Гайжан», 1943) Ш. Маннура и др., наполненные мотивами самоотверженности, единства, преданности Родине и стойкости, на фоне которых личные переживания героев отодвигаются на задний план: чувства тоски и печали по ушедшим на фронт сменяются всеобъемлющей гордостью и чувством единения в священной борьбе: *«Шундый явыз дошман һәҗүм итте / Минем сөйгән газиз илемә. <...> / Ләкин бездә / Аның мордар башын / Өзеп ташлый торган кылыч бар. // Һәм ул кылыч – / Кызыл Армиянең / Җиңелмәүче батыр кулында. / Мин куанам: / Аның сафларында / Минем ирем, / Киленем, / Улым бар... // Шул сүз белән Хаят эш башлады. / Бер-бер артлы ике станок / Тигез ритм белән ходка китте. / Секунда да хәзер туктау юк»* [Нәжми, 1958: 89] («Заклятый враг напал / На мою любимую священную страну. <...> / Но у нас / Есть сабля, / Способная одолеть его. // И эта сабля – / В руках / Непобедимой

Красной Армии / Я горда: / В ее рядах – / Мой муж, / Невестка, / И сын... // С этими словами Хаят начала работу. / Оба станка в едином порыве / Пустились в ход. / Не останавливаясь ни на секунду»).

Подобная иерархия ценностей обуславливает идейно-эстетическую сущность и лирических поэм этого изучаемого периода, например, поэм «Сагыну хаты» («Письмо, полное тоски», 1942), «Снайпер Мәрдан» («Снайпер Мардан», 1943) К. Наджми, в композиционном плане представляющих собой письма героев, адресованные любимым (письмо на фронт – в первом произведении и письмо в тыл – во втором). Эпистолярная форма в первой поэме усилила позицию ретроспективного времени, взаимосвязанного с мотивами памяти и тоски, позволила в полной мере раскрыть душевные переживания героини: «*Миңа авыр булды – / Шәфәкъ сүнеп барган минутта / Бәхилләшен сине озатуы / Ут эченә – канлы фронтка. // Көч тапмадым тыеп калырлык / Йөрәктәге хәсрәт ачысын, Өлгермәдем эчкә йотарга / Күз яшенең кайнар тамчысын...*» [Нәжми, 1958: 98] («Мне было тяжело – / В час заката / Прощаясь, тебя провожать / На фронт, что в кровавом пожаре пылает. // Не нашла в себе силы противиться / Горькой печали, заселившейся в сердце, / Не успела смахнуть / Горькую слезу...»). Лирическое начало в поэме усиливается и за счет фольклорных реминисценций: поэт обращается к народным песням как способу маркировки сменяемы психологического состояния героини: если в начале поэмы оно связано с тоской и одиночеством («*Зәңгәр диңгез өстенә / Зәңгәр томан таралган. / Яр булырга яралмаган, / Жән көйдерергә яралган*» [Там же: 99] – «Над синим морем / Простирается голубой туман. / Не любимым тебе стать суждено, / А причиной моих страданий»), то в дальнейшем сменяется гордостью за любимого, воплощающего образ советского солдата («*Намусы бар егет нишләп ятсын, / Ил чигенә бүген яу килгән*» [Там же: 100] – «Джигит, кому не чужда честь, не будет бездействовать, / Когда стране угрожает враг»). В результате меняется и общий пафос поэмы, наиболее полно реализующийся в заключительной строфе поэмы: «*Курку белмәс көчле күкрәгендә / Үсә барсын*

*һаман дәрт, гайрәт! <...> // Тутыкмасын сезнең кылычыгыз! / Сөрлекмәсен сезнең атыгыз! <...> / Батыр булып, әжиңеп кайтыгыз!»* [Там же: 100] («Пусть в бесстрашном сердце твоём / С каждым мигом растут сила и мужество! <...> // Пусть не тупятся ваши сабли! / Пусть кони ваши с легкостью преодолевают препятствия! <...> / Возвращайтесь с победой!»). Таким образом, личные переживания сменяются мечтами о свободном будущем всей страны.

В поэме «Снайпер Мәрдан» это явление становится еще более выраженным: судьба отдельного человека отодвигается на второй план на фоне борьбы за будущее народа, страны, Родины. Письмо Мардана своей возлюбленной, труженице тыла – председателю артели Миляуше – лишено какого-либо сентиментально-романтического проявления чувств героя: все его эмоции, стремления и мечты связаны с будущим своей страны, к чему он призывает и возлюбленную. Красноречивые слова парня звучат в контексте времени, как неотъемлемая часть патриотической идеологии: «*Фронт сорый, / Фронт таләп итә! / – Фронттагы төсле яшәргә! / Жиңу өчен барлык көчне туплап, / Намус белән тырышып эшләргә! // Хәл итүче һөҗүм сәгатен, / Кул кушырып бер як кырыйда, / Көтөп торма, иркәм Миләүшә! / Һөҗүмгә күч колхоз кырында»* [Там же: 114–115] («Фронт просит, / Фронт требует: / – Жить, словно на фронте! / Ради победы, собрав все силы, / С честью и совестью трудиться! // Решающей атаки / В бездействии / Не жди, любимая Миляуша! / Иди в атаку на колхозных полях»). Таким образом, эпистолярная форма, как один из активных принципов организации текста в татарских поэмах 1941–1945-х гг., выступает своеобразным способом авторского диалога со своим читателем-современником: тексты писем в тех или иных произведениях звучат как обращение ко всему советскому народу, преследуя цель пробуждения в читателе чувства глубокого патриотизма, и «одновременно отображают личные чувства автора и всеобщие народные мысли» [Зайцева, 2021: 110].

Для татарских поэмов 1941–1945-х гг., как и советской поэзии этого периода в целом, характерен синтез реалистического и

романтического типов мышления, отразившихся, с одной стороны, в желании более детального и правдоподобного описания картины действительности (литературные произведения стали в какой-то степени способом воссоздания военной хроники), с другой – в воспевании идей романтического самопожертвования, блистательного подвига. Романтический тип мышления, сопряженная с поэтикой фольклора, наиболее полно отразился в лирических поэмах поэтов-фронтовиков, таких как Ф. Карим, Ш. Мударрис, С. Баттал, Г. Хузиев и др. Романтико-героическая направленность произведений определяла характер героя, возвышенного до уровня эстетического идеала: «его цельность, готовность к самопожертвованию, глубину чувств, мужество, ответственность за судьбу мира» [Берестовская, 2015: 113–114]. Как отмечают исследователи, в изучаемый период жанр поэмы «сближается с героической песней балладного типа», обращая внимание на раскрытие «судьбы героической личности, глубину его характера» [Узденова, 2009: 173], в лиро-эпических произведениях этих лет актуализируется память фольклорных жанров, в частности героического эпоса – дастана, в котором мотивы защиты родины от захватчиков и народного героизма являлись одними из ключевых. Образ молодого фронтовика, тяготеющий к образу батыра героических дастанов, «наделенного сверхчеловеческой силой и воинской доблестью, неукротимой энергией и свободолобием» [Жирмунский, 1962: 12] и действующий в интересах своего народа, во благо людей, является центральным, например, в поэмах «Тупчы Ваһап» Ш. Мударриса, «Идел егете», «Кыңгыраулы яшел гармун» Ф. Карима и др. В них прослеживается отсылка к народным дастанам как в плане характерологии, так и в плане поэтической образности. Так, главный герой поэмы «Идел егете» Ф. Карима изображен в соответствии с принципами художественного воплощения героя дастанов: в ней достаточно детально описываются сцены «борьбы батыра с вражескими силами, когда ему на помощь неизменно приходят его конь и оружие» [Мухаметзянова, 2014: 125]. События в поэме приобретают приближенную к народным сказаниям схематичность: *«Йолдыз кашка жирән атта, /*

*Айкап кылычын, / Килә алдан татар егете, / Кош кебек очып; // Йолдыз кашка зукр танкның / Янына житә, / Тоякларын да тидерми / Сикереп үтә»* [Кәрим, 1989: 70] («На коне с белой звездочкой на лбу, / Ловко орудуя саблей, / Несется впереди татарский парень, / Словно птица; // Посередине узкого моста / Стоит танк, / Словно железные оковы / Единственной дороги. // Конь, приблизившись / К огромному танку, / Не касаясь земли, / Перескакивает его. // С невидимой ловкостью / Орудуя саблей, / Мчится по широкой улице джигит, / Словно быстрая птица»). Поведение джигита может быть рассмотрено в контексте сложившейся в период Великой Отечественной войны концепции, когда «жизнь солдата представляла в чуждом соцреализму мистическом ореоле» [Лейдерман, 2003(а): 29]. В фольклорных традициях освещена и любовная линия сюжета поэмы: символом чистой и искренней любви девушки к своему спасителю является вышитый платок – традиционный элемент национальной картины мира.

Фольклорно-эпосная парадигма выполняет структурообразующую роль и в другом произведении Ф. Карима – в поэме «Пионерка Гөлчәчәккә хат» («Письмо пионерке Гульчачак», 1942), где находят свое развитие закрепленные в мифологии и фольклоре образы коня («*Кашка атым башын күтәрә, – / Уттан-судан чәчрәп үтәргә / Хәзерләнеп тора канатым; / Мин бит аны сугыш кырларында / Кешегә тиң итеп яраттым!*» [Кәрим, 1980: 91] – «Конь мой поднимает голову – / Сквозь огонь и воду / Готов пройти, окрыленный; / Я ведь его на поле боя / Полюбил, словно близкого друга»), белого платка (вышитый пионеркой Гульчачак платок употребляется в иной, обобщенной, смысловой вариации – как символ благодарности народа своему сыну-защитнику: «*Илемдәге бөтен халыкның / Хисе булып килгән яулык бу!*» [Там же: 89] – «Всех моих соотечественников / Чувства воплощает этот платок!»), пейзажные образы, такие как береза, кукушка, жаворонок и др. («*Лачыннарга тиң бул син, кашкам, / Канатланып очыйк штабка! / “Ашкын, ашкын, әжирән аткаем!” – / Дип озатып калды ак каен»* [Там же: 92] – «Будь словно ястреб, мой конь, / Полетим в штаб, словно на крыльях! /

“Поторопись, поторопись, рыжий мой конь!” – / Так их провожала белая береза»).

Транслирующие мировоззрение и ценностные установки татарского народа, определяющие национальный характер образы и детали занимают особое место и в поэме «Кыңгыраулы яшел гармун» Ф. Карима, романтический пласт которой включает в себя героический поступок Фазыла; большое количество песенных текстов; восходящую к традиционной культуре художественную образность и др. В результате, «органичное, тонкое слияние эпической и лирико-интимной стихий в поэме Ф. Карима позволило ей стать одной из вершин его творчества» [Сарчин, 2016: 256].

Таким образом, фольклорные образы и мотивы, актуализированные в литературе всего советского пространства в период Великой Отечественной войны [см.: Синявский, 1961: 16; Сулейманов, 1992; Лиджиев, 2005 и др.], являясь одним из действенных способов воплощения национального сознания, расширяют творческий мир татарских поэтов, в совокупности с продолжающейся тенденцией возвращения к принципам классического стихосложения, напевного стиха, они становятся одним из ключевых факторов жанрово-стилевой эволюции татарской поэмы в изучаемый период.

Тяготение к романтическому типу мышления позволило татарским поэтам сфокусировать внимание не на батальных сценах, а на внутреннем мире героев-современников, включающем в себя широкий спектр чувств и переживаний: любви («Мэхэббэт» («Любовь», 1944) Н. Арсланова), гордости «Өмет йолдызы» («Звезда надежды», 1944) Ф. Карима) и восхищения стойкостью и силой народа («Туу сулышы» («Дыхание рождения», 1944) А. Файзи), преданности и патриотизма («Россия» (1944) Г. Хузиева) и др.

Таким образом, в тематико-проблемном и мотивном плане татарские поэмы периода Великой Отечественной войны вторят векторам развития советской поэзии в целом: эпическое начало в них достаточно предсказуемо, поэтика созвучна тенденциям времени, синтез реалистического и романтического типов мыш-

ления служит цели поэтизации боевых подвигов и дает возможность задуматься о сложной судьбе человека на войне. В то же время тяготение к фольклорным традициям, национальным истокам позволило воссоздать в образе солдата своеобразный национальный характер, который концентрирует в себе как лучшие этнические черты (мужество, преданность, патриотизм и др.), так и жизненные принципы представителя нового социалистического общества.

### *3.3.2. Преобладание эпичности в татарских поэмах 1950-х годов*

С окончанием Великой Отечественной войны, кратковременное послабление нормативной концепции в словесном искусстве, которое было возможно в условиях суровой военной действительности, вновь стало неактуальным в рамках доминирующей в литературе монистической концепции. Словесное искусство «превращается в иллюстрацию к идеологическим догмам, <...> получает официальное распространение теория “бесконфликтности”» [Лейдерман, 2003(а): 31], заявляется о необходимости создания «праздничной литературы». Литература и критика послевоенных лет развивались в рамках «масштабного идеологического надзора над искусством» [Нагапетова, 2008: 150]. На основании постановления оргбюро ЦК ВКПб «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», принятого 14 августа 1946 года, любые так или иначе выходящие за рамки идеологической регламентации произведения подверглись жесткой критике как «безыдейные и идеологически вредные» [Власть и художественная интеллигенция, 1999: 587], тем самым утвердилась магистральная линия развития словесного искусства, навязанная тоталитарным режимом еще в 1920–1930-е гг.

В послевоенное десятилетия еще сильна инерция, заданная литературой периода Великой Отечественной войны: тема войны и судьбы человека в ней оставалась ведущей на протяжении долгого времени. В частности, поэмы «Гражданин, солдат, шагыйрь» («Гражданин, солдат, поэт», 1945) Г. Хузиева, «Казан кызы» («Девушка из Казани», 1945–1946) Ш. Маннура

продолжили традиции поэм периода Великой Отечественной войны, как на тематико-мотивном и композиционном уровнях, так и в принципах создания образов и характеров. В поэме «Гражданин, солдат, шагыйрь», посвященной памяти татарского поэта Ф. Карима, погибшего незадолго до окончания войны, основная идея произведения обозначается уже в самом эпиграфе – строках из стихотворения Ф. Карима, ставших воплощением патриотической философии периода Великой Отечественной войны: «*Улем турында уйлама, Илең турында уйла. / Илең турында уйласаң, / Гомерең озын була*» [Хужиев, 1990: 102] («Не думай о смерти, / Думай о Родине. / Если будешь думать о Родине, / То и жизнь твоя будет долга»). В композиционном плане поэма представляет собой синтез нескольких пластов: лирико-сентиментального, сопряженного с мотивами тоски по прошлому, горечи от потери друга-единомышленника, любви к Родине и др.; романтического, отражающего героический путь поэта; философского, связанного с раздумьями о смысле жизни. На протяжении всего произведения автор обращается к поэтическим текстам Ф. Карима: многочисленные интертекстуальные диалоги с образцами фронтовой поэзии поэта («Ант» («Клятва»), «Соңгы тапкыр карыйм Иделгә...» («В последний раз смотрю я на Волгу...»), «Ватаным өчен» («Ради Отчизны»), «Кыңгыраулы яшел гармун» («Гармонь со звоночками») и др.) позволяют обозначить ключевые особенности поэзии самого поэта, его гражданскую и творческую позиции – с одной стороны, и найти точки соприкосновения с культурно-литературным контекстом и философской концепцией эпохи – с другой. Образ Ф. Карима воспринимается как собирательный образ поэта-гражданина, сына своей Отчизны, смысл жизни которого реализуется в мотиве горения, традиционного для татарской поэзии: «*Ян, шагыйрь, ян, / Тормыш кадере шунда, / Шунуң өчен жүргә килдең син*» [Хужиев, 1990: 115] («Пылай, поэт, пылай, / Смысл жизни в этом, / Ради этого ты пришел в этот мир»).

В центре поэмы «Казан кызы» Ш. Маннура – идеализированный в традициях романтического типа мышления образ девуш-

ки по имени Дильбар, история героической судьбы которой повествуется от лица вчерашнего фронтовика Захара. Прекрасная не только внешне, но и душой и сердцем, Дильбар репрезентирует наилучшие качества татарского народа: она мужественна, самоотверженна, честна, горда и верна. Национальное в поэме проявляется и в чувстве этнической гордости и ответственности, в ощущении себя частью народа с многовековой историей («*Ә мин менә шундый ата кызы, / Мин күнегеп үскән түзәргә – / Баш түбәңә таилар яуганда да, / Эшилм дигән эшнә эшләргә. // Гасырларның күп газабын йоткан / Картлар безне шулай өйрәткән. / “Язмышыңны син үзең җитәклә!” дид / Әйткән сүзләр китми йөрәктән*» [Маннур, 1951: 417] – «А я вот дочь своего отца – / Приучена терпеть, / Пусть камни сыплются над головой, / Но дело доведу до конца. // Пережившие страдания многих веков, / Предки в этом для нас пример. / “Веди судьбу свою!” – / Их наказ звучит в сердцах») и в мотиве тоски по Казани, являющейся местом притяжения, сакральным центром для всей нации («*Мин туганмын шул калада, дустым, / Шунда минем телем ачылган. / “Әти, әни” дигән изге сүзнең / Бөек сәре шунда табылган. // Бар безнең бер тиңсез Тукаебыз, – / Пушкин кебек шигырь алласы. / Тел ачкычын башлап аннан ала / Мәктәп күргән ата баласы*» [Там же: 435] – «Я родилась в том городе, друг мой, / Там я сказала первые слова. / “Папа”, “мама” – этих священных слов / Великий смысл здесь я познала»).

В советской литературе послевоенного десятилетия, и в поэзии в том числе, снова возобладала инерция соцреализма, отразившаяся, в частности, в усилении внимания к художественному воплощению идеи «строительства новой жизни», что, по мнению исследователей, привело «к ослаблению позиции лирического начала в поэзии» [Демина, 2007: 170]. Подобная тенденция отразилась и в жанровом развитии татарской поэмы, ведущую позицию среди которых в этот период занимают эпические поэмы, чаще всего представляющие собой произведения с тотально заданными образами и характерами, предсказуемым эстетическим идеалом, с доминированием идеологических мотивов – борьбы, непоколебимой веры в победу и светлое будущее,

духовной стойкости и единства. В таком контексте может быть проанализирована, например, поэма С. Хакима «Бакчачылар» («Садоводы», 1949–1951), нацеленная не на воссоздание батальных картин и воспевание героизма советского солдата, а на описание трудовых будней тыла и влияния войны на судьбы людей. В поэме главенствует эпическое начало: она состоит из фабульного рассказа о личных потрясениях и жизненных перипетиях Салима – работника сельского питомника. Взаимосвязанные между собой и дополняющие друг друга эпизоды из жизни главного героя становятся фрагментами сложной и противоречивой картины мира, отражающей трагические страницы военной действительности и служащей средством выражения авторской позиции. Скажем, в первой главе, где повествуется о выброшенных за ненадобностью саженцах яблонь, раскрывается причина душевной тревоги Салима: *«Узган көздә яшь алмагачларны / Төпләделәр, жиргә күмделәр, / Көз булмаса, язын алырлар дин, / Бакчачылар көтеп йөрделәр. / Бураннары белән кыш та узды, / Зәйдә күптән бозлар актылар. / Өстен ачып куйган алмагачлар / Яткан килеш чәчәк аттылар...»* [Хәким, 1952: 9] («Прошлой осенью молодые саженцы, / Прикопали земель, / Думали: если не осенью, то весной возьмут, / Садоводы жили в ожидании. / Прошла зима буранная, / Давно сошел лед с реки Зай. / Яблони раскрытые, / Лежа на земле, расцвели...»). Как видим, ассоциирующийся в народном творчестве и литературе «с циклической жизнью природы, с плодородием, с продолжением жизни» [Разумовская, 2010: 5], символизирующий «бытие или душу, божественную красоту» [Юсупова, 2014(б): 232–233] образ сада в поэме «Бакчачылар» понимается как вера в победу, надежда на будущее: *«Яңа жирдә, яңа кешеләрнең / Өметләре булып үскәннәр»* [Хәким, 1952: 4] – «В новом месте, новых людей / Надеждами росли саженцы». Если факт того, что люди не нуждаются в саженцах, раскрывает сущность войны, уничтожившей надежду в сердцах людей и стремление к прекрасному, то желание Салима не дать погибнуть своему детищу в символической трактовке читается как стремление выстоять против разрушающей силы войны, диссонирующей с гармонич-

ным течением времени: «...*Үсә алмагачлар, / Кайгыртабыз бакча хакында. / Белсен дошман: безнең өметләрне / Көйдерә алмас ул та, ялкын да!*» [Там же: 10] («Растут яблони, / Заботимся о саде. / Пусть знает враг: наши надежды / Не уничтожить ни огнем, ни пламенем!»).

В целом, на протяжении всего произведения жизненные перипетии главного героя взаимодействуют с образом сада. Так, ураган, погубивший не один саженец, предвещает трагическую весть: Салим получает известие о героической гибели своей дочери, ушедшей добровольно на фронт. Стойкость духа героя и нацеленность на искоренение зла раскрываются в последующих за этой вестью эпизодах: Салим обращается к односельчанам, садоводам из других деревень, предлагает взять каждому из них саженцы. Таким образом он словно стремится доказать, что врагу неподвластно уничтожить красоту на земле и стремление к прекрасному: «*Сөйләде һәркем / Йөрәгенең янганын; / Кайчандыр алмагачларны / Катты салкын алганын... <...> / Тагын үстерергә исәп, / Булыш, күңел бизмәгән*» [Там же: 21] («Поделился каждый / Сердечной болью; / Рассказали о том, что когда-то яблони / Подмерзли... <...> / Что снова хотят вырастить сад, / Попросив помощи, пока душа еще не остыла»).

События поэмы завершаются 1943 годом – переломным моментом в ходе Великой Отечественной войны. Автор повествует о том, как на фоне успехов советских войск у людей окрепла вера в победу, появилась надежда на мирное будущее и каждому сельчанину понадобились саженцы – символы перерождения и всеобщего обновления.

Размышления автора о смысле бытия, о судьбах людей, об отголосках войны так или иначе связаны с идеологическими ориентирами, заданными государством, что приводит к доминированию декларативного пафоса и общего схематизма, предсказуемости сюжета и идейного содержания. Согласно требованиям официальных регламентов, личные интересы героя отодвигаются на второй план на фоне интересов общества, периодически упоминается образ Сталина, достойного именоваться «великим садоводом». Стоит отметить, что во втором

варианте произведения, написанной в 1965 году, официальная линия полностью исключается.

В послевоенный период на национальную поэтическую арену возвращаются поэмы на производственную и деревенскую темы, тяготеющие к приукрашиванию действительности и идеализации трудовых будней, восхваляющие, в духе эпических поэм 1920–1930-х годов, идеи индустриализации и коллективизации: «Яңгырлы тан» («Дождливый рассвет», 1947–1948), «Алтын көз» («Золотая осень», 1948) А. Давыдова, «Гайжан бабайның алтын көшеле» («Золотой ворох Гайжан-бабая», 1947–1948) Ш. Маннура, «Уңыш» («Урожай») А. Юнуса, «Урманда утлар» («Огни в лесу», 1949–1950) З. Нури и др.

Также в рамках этих тем одним из главенствующих мотивов остается мотив «созидательного возвращения к мирной жизни вчерашнего воина» [Нагапетова, 2008: 149]. Этот мотив является структурообразующим в поэме «Яшел тасма» («Зеленая лента», 1948–1952) Ш. Мударриса, задуманной автором как ода красоте и величию родной земли: «*Жемелдәсен бу җыр аркылы / Туган җирне сөюем ялкыны*» [Мөдәррис, 2019: 170] («Пусть через эту песню мерцает / Пламя моей любви к родной земле»). Намеченный уже в этих строках, выполняющих функцию предисловия ко всей поэме, образ родной земли, неразрывно связанный с судьбой главного героя – вчерашнего фронтовика, а ныне – молодого парторга Анвара Тимергалина, – обрастает сакральным смыслом: это – центр мироздания, место, где человек обретает себя и познает свою сущность, формируется как личность: «*...Эх, нәрсә бар җирдә кадерлерәк / Туган ил һәм туган ягыңнан?! / Монда синең бөтен балачагың / Атлап узган төсле яныңнан. / Әй, туган як, көчем, мактанычымы, / Синең исмең – йөрәк түремдә. / Минем бишек синең күкрәгеңдә / Тирбәләдер төсле бүген дә. / Тудым, үстем синең туфрагыңда, / Тамырларым китте тирәнгә...*» [Там же: 171] («Эх, что же может быть на свете дороже, / Чем Родина и родные края?! / Здесь детство / Прошло. / Край родной, моя сила, гордость, / Твое имя – в глубине моего сердца. / Моя колыбель на груди твоей / Кажется, до сих пор качается. / Родился, вырос я на твоей

почве, / Корни пустил глубоко...»). Всеобъемлющим чувством любви к родной земле мотивируется каждый поступок героя, бережно хранящего в душе теплые воспоминания о прошлом. Наполненные эмоциональной глубиной лирические отступления переплетаются с отражающей официальную идеологию линией, включающей в себя шаблонные мотивы, такие как восхваление великого вождя (здесь – Ленина), служение во благо общества, природоборчество, единение во имя строительства светлого будущего, самоотверженный труд и др., служащие, в конечном итоге, воссозданию эстетического идеала нового времени – образа созидającego коммуниста.

Деформирующаяся в угоду идеологической концепции и нормативных регламентов действительность отражена в актуализирующихся с новой силой произведениях ленинианы. Как и во множестве других советских литературных образцов ленинианы, основанных на «идеологическом мифе о божественной сути вождя» [Маркасов, 2005: 42], в произведениях татарских поэтов, таких как «Идел хикәясе» («Волжский рассказ», 1954), «Ильичның анасы» («Мать Ильича», 1954) Г. Хузиева, «Ленин фәрманы белән» («По приказу Ленина», 1958) С. Хакима и др. образ Ленина предстает как воплощение идеи о сверхчеловеке, великого и вечного предводителя всего советского пространства.

Преследуя цель масштабного воссоздания исторических процессов, татарские поэты иногда выходят за рамки жанровых границ поэмы – обращаются к роману («Чирмешән якларында» («В Чирмешанских краях», 1934–1970) С. Баттала) либо повести («Жир-әнкәнең сылу кызы» («Красавица-дочь матери-Земли», 1955) Ш. Маннура, «Олы юл буйлап» («По главной дороге», 1953) С. Баттала) в стихах, которые, как им казалось, наиболее полно соответствовали запросам времени.

Таким образом, жанр поэмы в татарской литературе, получивший достаточную свободу в поэтическом плане в период Великой Отечественной войны, в послевоенное десятилетие продолжает развитие в жестких рамках соцреализма: произведения этих лет тяготеют к торжественности, им характерны

патетика и декларативность, схематизм, ограничивающие творческие искания поэтов.

### **Выводы по главе 3**

Третья глава нашего исследования посвящена изучению основных тенденций развития жанра поэмы в татарской литературе 1920–1950-х гг. В ходе исследования нами было установлено, что в условиях революционных потрясений 1917 года татарская поэма поменяла векторы развития, проложенные в начале века, в период ускоренного развития национальной словесности. Если в предреволюционное десятилетие в ней доминировали романтический и модернистский типы художественного мышления, была характерна национальная семантика, то после 1917 года поэма должна была подстроиться под новые социокультурные ориентиры.

Так, например, проанализированные нами в рамках данного исследования поэмы Ф. Бурнаша являются образцом так называемого «промежуточного» этапа в переходе на новые жанровые варианты: в многочисленных лиро-эпических произведениях автора, созданных в самом начале послереволюционного десятилетия, национальный идеал сменяется социалистическим, что, в свою очередь, приводит к существенным изменениям и в мотивной структуре (в произведениях поэта структурообразующими становятся мотивы борьбы с внутренним врагом, самопожертвования, разрушение старого и др.), и в идейно-проблематическом оформлении (лирический герой автора живет идеей служения народу, выступает против социального неравенства, призывает к единству и др.).

Противопоставление старого и зарождающего миров является доминантой в структуре поэм таких поэтов, как Х. Такташ и Х. Туфан. Произведения этих поэтов характеризуются поисками в области формы: предпочтением разговорно-декламационного стихосложения вместо лирико-медитативного, многочисленными ассоциативными (порой неожиданными) образами, воссоздающими динамичность и противоречивость новой действительности. Лирическая поэма уступает место лирико-

публицистической, на поэтику жанра оказывают влияние футуристические опыты.

К тридцатым годам прошлого столетия, под влиянием идеологических регламентов, возрастает значимость эпической поэмы, призванной отразить историческую хронологию общественно-политических перемен в стране. В поэмах Х. Туфана, М. Джалиля, Ф. Карима, Ш. Маннура, Х. Такташа и др. эпическая картина действительности, включающая в себя описание процесса зарождения новой действительности, смены политических систем, индустриализации и др., переплетаются с лирическими отступлениями, связанными с сентиментальными воспоминаниями о юности, философскими раздумьями о прошлом и настоящем самих авторов – участников воплощенных в произведениях событий. Таким образом, автобиографическая парадигма становится одной из особенностей эпических поэм, все события реальности пропускаются через авторское мировоззрение.

Жанр поэмы в этот противоречивый период развивается не однолинейно: наряду с поэмами, созданными в рамках социалистических канонов, существуют и так называемые периферийные произведения, характеризующиеся усилением позиции романтического мировоззрения, тяготения к лиризации и философизации, актуализацией национальных, например фольклорных, традиций. Такие поэмы активно создаются ближе к 1930-м годам. Так, например, без характерного для этого периода революционного пафоса, с акцентированием внимания на внутренних переживаниях героев творятся поэмы Х. Такташа «Алсу», «Мокамай», «Исповедь любви». В поэме М. Джалиля «Письменосец» актуализируется национальный дискурс как способ преодоления схематизма; образцом диссоциирующих с официальной линией развития литературы произведений является поэма Х. Туфана «Клятва», представляющая собой многомерный текст, усложненный множеством интертекстуальных взаимосвязей, ассоциативными образами и деталями, включением в структуру литературного текста фольклорных сюжетов. В процессе углубления в значение каждого

подтекста раскрывается скрытый смысл, заложенный автором в содержание поэмы и направленный на критику системы. Иносказательностью характеризуются и поэмы «Флейты», «Степь и человек» А. Файзи, через условно-метафорические образы в которых передается философия автора. Поэмы С. Хакима, посвященные Г. Тукаю, отличаются глубоким лиризмом, усилением позиции лирического «я».

В период Великой Отечественной войны жанр поэмы в татарской литературе, в целом, повторяет векторы развития советской поэмы: ей присущи схематизм сюжета, шаблонные мотивы, в центре произведений – самоотверженный герой-фронтвик, готовый защитить Родину ценой своей жизни. Параллельно с этим в поэмах актуализируются традиции героического эпоса, реализующиеся в образе храброго джигита, концентрирующего в себе лучшие национальные черты; также поэты активно обращаются к фольклорным образам и мотивам.

В послевоенное десятилетие жанр поэмы, как и вся советская литература, переживавшая период «застоя», кризиса, подчиняется жестким канонам соцреализма: в лиро-эпическое творчество этих лет снова возвращаются патетический пафос и декларативность, схематизм, идейно-проблемная ограниченность.

## ГЛАВА 4

### РАЗВИТИЕ ЖАНРА ПОЭМЫ В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

#### 4.1. Возрождение эпической традиции

Начавшийся в середине 50-х годов прошлого столетия «процесс десталинизации не мог не вызвать оживления в различных сферах общественной жизни» [Галлямова, 2013: 410], в том числе и в литературе, переживавшей в послевоенное десятилетие период «застоя», кризиса. Так, «хрущевская “оттепель” приоткрывает клапан, питающий искусство нетрадиционными для соцреализма идеями, сюжетами, образными решениями» [Васильев, 2000: 180]. В словесное искусство советского пространства приходит «новое поколение, которое <...> избавлялось от иллюзорного представления о действительности и фанатичного поклонения» [Родионов, 2020: 123]. Включение в культурное наследие татарского народа творчества «забытых» (Дардменд, Ш. Бабич, Ф. Бурнаш, Н. Думави, С. Сунчелей и др.) и ставших жертвами культа личности, идеологических заслонов (Х. Туфан, М. Джалиль и др.) мастеров слова позволяет возобновить прерванные революцией литературные традиции начала XX века. В литературе татарского народа актуализируются национальные темы и мотивы, авторы ведут диалог с читателем о важности сохранения языка, обычаев, духовных ценностей. В целом, татарская литература этого периода характеризуется возвращением к национальным истокам, поиском путей возрождения национальных художественных традиций.

Главенствующим направлением в этот период остается реализм, в творчестве татарских поэтов и писателей «наблюдается стремление к обогащению соцреализма гуманистическими представлениями о ценности жизни отдельно взятого человека»

[Загидуллина, 2020: 50]. Перемены в художественном мышлении наблюдаются и в жанре поэмы. В рамках реалистического принципа художественного воспроизведения действительности в ней возрождаются эпические традиции: поэты стремятся к масштабности и углублению историзма, при этом зачастую на фоне воссозданных с эпическим размахом событий внимание автора фокусируется на судьбе отдельного человека, хотя, справедливости ради, следует отметить, что официальная поэма, тяготеющая к эпизации, создается в татарской поэзии вплоть до 1990-х гг. Среди таких можно назвать, например, поэмы-ленинианы: «Күңел яктысы» («Сияние души», 1965) Г. Хузиева, «Языгыз, жир уллары!» («Пишите, сыновья земли!», 1963), «Ленин фәрманы белән» («По приказу Ленина», 1958) С. Хакима; т. н. «производственные» («Тормышка кайту» («Возвращение в жизнь», 1961–1963) Г. Хузиева), «Себер тракты» («Сибирский тракт», 1967) А. Давыдова); «деревенские» («Тәрәзэләр таңга карый» («Окна глядят на рассвет», 1966) Г. Хузиева) поэм с характерным для соцреалистической литературы возвышенно-публицистическим пафосом.

В целом, воссоздание современности как эпохи глобального преобразования и покорения природы, промышленного роста и производства остается одной из магистральных тематических направлений татарской поэмы изучаемого периода. Воспевание знаковых событий в истории страны требовало от поэтов «прозаического» подхода. Наиболее активно на этой стезе работают национальные поэты на рубеже 1950–1960-х гг., вдохновленные развитием городской инфраструктуры в республике, строительством заводов-гигантов, добычей нефти и др. Всеобщее настроение, патетика отражаются зачастую при помощи идеологических выражений-клише. Приведем лишь небольшой отрывок из поэмы А. Баянова «Букет-манара» («Букет-башня», 1961): *«Идел, Кама буйларында / Калалар һаман арта. / Олы төзелеш мәйданнары / Шау килә тирә-якта. / Шау килә бөтен илебез, / Тормыш һаман яңара»* [Баянов, 2002: 128–129] («На берегу Волги и Камы / Вырастают города. / Гигантские стройки / Шумят на всю округу. / Кипит вся страна, / Жизнь возрождается»). При этом

в рамках реалистического типа мышления, характеризующегося в изучаемый период «стремлением отразить истинную правду вместо высокопарной выдумки» [Еники, 2004: 198], уже в начале 1960-х гг. в татарской эпической поэме намечается тенденция к критическому осмыслению действительности. Неприятие (хотя и опосредованное) складывающихся в обществе норм и установок обнаруживается даже в некоторых жизнеутверждающих и восхваляющих масштабные перемены эпохи поэмах. Здесь мы считаем уместным затронуть лиро-эпическое творчество упомянутого выше А. Баянова, уже с первых произведений, по словам С. Хакима, раскрывшего в себе огромный творческий потенциал [Хәким, 2002: 10]. В созданных в начале творческого пути и созвучных общей атмосфере времени поэмах, таких как «Ташлы сукмаklar» («Каменные тропы», 1954, 1967), «Яшел майдан» («Зеленая площадь», 1957), «Диңгез шавы» («Шум моря», 1957), «Еллар тавышын тыңлыйм» («Слушаю голоса годов», 1959–1960), «Мират» (1959), «Букет-манара» («Букет-башня», 1961), автор еще не отходит от магистральной линии развития советской литературы: герои произведений мыслят и действуют в соответствии с идеологическими установками своего времени, то есть интересы общества ставят превыше всего, непоколебимо верят в светлое будущее. Таковым, например, является Джамали, герой поэмы «Яшел майдан» – вчерашний фронтовик, покалеченный войной, но сохранивший стойкость духа, веру в будущее своей деревни и всего человечества. Являющийся значимой частью картины мира поэмы компонент национальной культуры – сабантуй – воплощает идею единства и выражает всеобщую атмосферу праздника, доминирующую в советской литературе. Карнавальность, в целом, является отличительной чертой эпических поэм советского времени, в которых данный прием используется для передачи счастливой жизни советского народа.

Постепенно в поэмах А. Баянова происходит углубление содержания, обнаруживаются скрытые смыслы, направленные на критику действительности. Так, например, герой поэмы А. Баянова «Чэйнүк Хэйрук» («Хайрук по прозвищу Изолятор»,

1962), обеспокоенный последствиями развивающейся с рекордной скоростью нефтедобычи в Татарстане (как выясняется, нефть загрязняет луга и поля, вода в чистейших родниках становится непригодной для питья, страдают деревья в садах и т. д.), в наставлении, обращенной к молодоженам (жених трудится нефтяником), подчеркивает важность сохранения природы, призывает молодых относиться к окружающей среде с уважением.

При этом в произведении намечается идейно-эстетическая установка, которая активизировалась в татарской литературе в дальнейшем: рассмотрение экологических проблем с нравственно-философской точки зрения, в непосредственной связи с бережным отношением к родной земле – земле предков, родовым истокам. Так, нефтяников, переезжающих из одной местности в другую и лишенных сакральных связей с родной землей, Хайрук сравнивает с птицами без гнезда или душами, лишенных покоя. Уважение к родной земле, давшей жизнь всему роду, порождает бережное отношение к окружающему миру, формирует гармоничное развитие общества: *«Оясызны, догасызны / Шайтанга санау фарыз. / Баскынчыдай кылансагыз, / Дөнъяны пычратсагыз, / Калыр иде берген сезгә / Әүвәлге хәерсез дан. / Булсагыз сез оя корган, / Мин шуңа дога кылам. / Оялыда өмет була, / Йомырка сала язда. / Уз оясын чиста тот, / Пычратмый тавык-каз да. / Булалмассыз инде яман / Каздан да һәм тавыктан»* [Баянов, 2002: 135] («Кто без гнезда, без веры, / Тот уподобляется шайтану. / Если будете вести себя как захватчики, / Испачкаете окружающий мир, / Закрепилась бы за вами / Дурная молва. / Вейте свое гнездо, / Я за это молюсь. / Тогда есть надежда, / Что весной снесутся яйца. / Гнездо свое содержат в чистоте, / Не пачкают домашние птицы. / Не будете же вы хуже / Гусей и кур?»).

Таким образом, в недрах эпической поэмы уже в первой половине 1960-х гг. формируется иное, отличающееся от социалистического, восприятие мира. Создаются поэтические тексты, преодолевающие политический схематизм и синтезирующие художественные принципы социалистического и традиционного реализма. Так, например, поэма «Үрләр аша» («Через возвы-

шения», 1964–1968) С. Хакима, чье лиро-эпическое наследие наиболее полно отражает идейно-эстетические искания в жанре эпической поэмы в татарской литературе 1960–1980-х гг., представляет собой поэтическое переложение одного из значимых индустриальных событий советского периода – строительства нефтепровода «Дуслык» («Дружба») в Альметьевске. На фоне сквозного лейтмотива произведения – чувства восхищения и гордости достижениями эпохи (автор уверен, что результат великого труда будет воспет и следующими поколениями: *«Кая бакма – бөек хезмэт эзе, / Еллармы соң эзен юарлар?..»* [Хахим, 1986: 269] («Куда не глянь – везде следы великого труда, / Разве года смоют их?..»)) – затрагиваются страницы истории всей страны, оставившие отпечаток в судьбах отдельных людей. Усложненный хронотоп произведения (в нем со скоростью кинокадров сменяют друг друга различные топосы: Ромашкино, Бигишево, Сугушла, Альметьевск, Орел, Одер, Днепр и мн. др., в конечном итоге, воссоздающие панорамную картину советского пространства) служит утверждению идеи единения ради светлого будущего, обуславливает патриотический дух всего текста – с одной стороны (*«Бу – халыклар аралашкан зур чор. / Илтә алга дәүләт-ил эше»* [Хәким, 1986: 289] – «Это – великая эпоха диалога народов. / Вперед ведет дело государственного уровня»), и отсылает к мотиву поиска своих корней, обосновывает сакральное осмысление образа родного края как пространства, где начинается летопись судьбы каждого человека – с другой: *«Үзең, имеш, хәтта үлгәндә дә / Онытмамын, дисең, һич тәмен, / Тик белмисең каян башланганын / Көн дә эчкән инеш-чишимәнең»* [Хәким, 1986: 257] («Утверждаешь, что даже перед лицом смерти / Не забудешь его вкус, / А сам не знаешь, где исток / Родников, изо дня в день утоляющих твою жажду»)).

Категория времени, представляющая собой синтез прошлого и настоящего, устремленного в будущее, позволяет рассматривать судьбу татарского народа как часть непрерывной истории страны – созидательной и трагической одновременно. Нередко граница между различными пластами времени размывается (что, в целом, характерно для эпической поэмы, свободной от

строгой фабульной последовательности, способной «строиться на ассоциативных связях и пропускать эпизоды» [Киреева, 2015: 385]), в многоголосии эпохи слышится и эхо памяти о прошлом: скажем, дошедшие до территории современной Германии трубы «передают стенания военнопленных», в гудении бульдозеров, зарывающих трубы на дно Волги, безмолвной хранительницы трагических страниц истории, «слышится тихая тревога»; на фоне воспевания событий глобальной индустриализации восстает плеяда национальных героев: Газинура Гафиятуллина, Мусы Джалиля, Гаделя Кутуя и др., которым обязано современное для поэта поколение за возможность жить мирной жизнью, развиваться и созидать. Среди образов, аккумулирующих в себе наивысшие национальные ценности, автор неоднократно упоминает и Г. Тукая, чей образ является сквозным во всей его поэзии. Образ Яруллы, без вести пропавшего на фронте, воспринимается как собирательный образ *татарского* солдата, репрезентирующего ключевые этнонациональные черты: мужество, героизм, преданность, сращенные с чувством достоинства и природной скромностью. Поэт неоднократно акцентирует внимание на духовном родстве Яруллы и других великих сынов татарского народа: «*Яруллада ярты Тукай яши, / Ярты жаны яши Сәйдәшнең*» [Хәким, 1986: 278] («Ярулла хранит в себе частичку души Тукая, / Частичку – Сайдаша»); «*Гасырлар һәм илләр арасында / Жырларның да яши постлары. // Шул постларда бергә тора һаман / Ничә эсәй һәм ничә кыш алар – / Гасырлар һәм илләр арасында / Яруллалар белән Мусалар*» [Там же: 284] («Между веками и государствами / Есть и песен посты. // На этих постах стоят всегда, / На протяжении стольких зим и лет, / Между веками и государствами / Ярулла и Муса»).

Скрепляющий разномерные временно-пространственные пласты центральный образ – образ Халиды (жены Яруллы) – воссоздан, на первый взгляд, в амплу советской героини, преданной идее самоотверженного доблестного труда. Но «вчитываясь» в мысли Халиды, читатель видит образ молодой вдовы, живущей в плену душераздирающей тоски и неизвестности и ищущей утешение в труде: «*Сугышка ни аңа; хәбәрсезен /*

*Үлгәннәре белән тез рәткә... / Ә син, ә син онытырга тырыш, / Тынычландыр җаның хезмәттә...»* [Хәким, 1986: 273] («А вой-не ей что; без вести пропавшего / С погибшими в один ряд ставит... / А ты, а ты постарайся забыть, / Успокой душу трудом...»). Психологический портрет Халиды дополняют включенные в структуру поэмы национальные коды: чувства и переживания героини раскрываются при помощи традиционных для национального сознания образов рябины, родника, песни и др. Кульминацией национального подтекста в поэме является драматический монолог Халиды, обращенный своему народу – простодушному и кроткому, спокойному и терпеливому, самоотверженному и талантливому, достойному быть признанным во всем мире, но несправедливо отверженному: «*Урынсызга кимсетәләр сине, / Синең өчен күңелем үртәлә. / Бу тормышның утын-суын күрдөң, / Син уртада булдың, уртада... // Син уртада... Улларың һәрвакыт / Илне яклап алга узганнар...*» [Там же: 290] («Несправедливо тебя принижают, / Мысли о тебе изводят мою душу. / Огонь и воду в этой жизни ты прошел, / Всегда был в центре, в центре... // Ты – в центре... Твои сыновья всегда / Защищая страну, рвались вперед...»). Монолог Халиды отражает гражданскую позицию и тревожные мысли самого автора, равнодушного к судьбе своего народа и человечества в целом: «*Нефть, нефть... Кермәсме ул агып / Бугазына яңа сугышның?»* [Там же: 285] («Нефть, нефть... Не потечет ли она / В глотку новой войны?»).

Как утверждает поэт, его поэмы представляют собой «открытый разговор, иногда и спор, с современностью» [цит. по: Мозаффаров, 2014: 67]. Например, в поэме «Дәверләр капкасы» («Ворота в эпохи», 1974), созданной на волне индустриализации, гигантские стройки являются фоном для раскрытия национальных и общечеловеческих проблем: возвышенно-патетический пафос в ней, связанный с воспеванием строительства Камского автомобильного завода, переплетается с раздумьями об исторической памяти: из-под земли, разрытой под фундамент современного завода, восстает национальное прошлое, включающее в себя мифические (легенды об Алып-

батыре) и реальные (в структуру текста включаются сцены оживленной торговли в Волжской Булгарии, диалог болгарских ремесленников с застройщиками нового завода-гиганта, упоминаются страницы истории, связанные с Пугачевским восстанием, Гражданской и Великой Отечественной войной) страницы истории татарского народа. В эмоционально-душевном состоянии автора-повествователя читается и гордость за малую родину, и печаль по утерянной молодости, и беспокойство за сохранность истории, и надежда на достойное будущее своего народа: «*Заман кулы баштан сыйпар, назлар – / Тукайны да бирсә бу КамАЗлар...*» [Хәким, 1986: 366] («И время одарит добром, / Если нового Тукая сможет воспитать КамАЗ...»).

Творческий потенциал С. Хакима проявился не в воссоздании фоновых событий современности, как верно подметил критик татарской литературы Н. Юзиев, а в раскрытии красоты внутреннего мира современников [см.: Юзиев, 1981: 172]. Такого же художественного принципа автор придерживается и в поэмах о Ленине, где описания эпохальных событий, воссоздание значимых в жизни страны биографических фактов из жизни Ленина раскрываются во взаимодействии «с судьбой родной земли и народа» [Рәмиев, 2001: 274]. Так, в подчиненных идейно-эстетическим ориентирам своего времени поэмах обнаруживается целая галерея национальных образов: Хисам из поэмы «Ленин фәрманы белән» («По приказу Ленина», 1958) – потерявший ногу, но сохранивший стойкость духа вчерашний солдат, воплощение «совести татарского народа», «способного свернуть горы»; Рахима из поэмы «Языгыз, Жир уллары!» («Пишите, сыновья Земли!», 1963–1981) – хранительница музея Ленина в Кокушкино, олицетворяющая верность и скромность, милосердие и терпение татарской женщины и др.

Если в проанализированных выше поэмах С. Хакима авторская модальность выражена опосредованно и «растворена» на фоне доминирующих идеологических постулатов и патетики, то в 1970-е годы творчество поэта наполняется «внутренним недовольством, печалью, тревогой, экзистенциальным сожалением» [Галиуллин, 2021: 261], обусловленными осознанием

тщетности надежд, связанных с возрождением национальных ценностей. Именно в таком ракурсе созданы его поэмы «Дуга» (1968), «Күги» («Куги», 1983), дополняющие ряд произведений, освещающих тему Великой Отечественной войны. В пояснении к своей поэме С. Хаким отмечает, что «Дуга», создававшаяся под впечатлениями от поездки поэта в места прошлых боев, изначально была задумана как прозаическое произведение (этого требовали объем художественного материала и желание поэта воспроизвести события давности максимально детально), но в процессе творчества «проза уступает поэзии» [Хаким, 1986: 293–294]. Автобиографическое начало (поэт обозначает свое произведение как «воспоминания-биография» («истәлек-биография»), развертывание событий с помощью ретроспекций позволили С. Хакиму воспроизвести связанные с войной исторические события в личностном аспекте, что сказывается и в оформлении произведения: задуманное в форме дневника, оно состоит из семи глав – по количеству дней, проведенных автором в местах былых боев. Все части поэмы связывает единый образ автора-повествователя – солдата, пережившего трагические события Курской дуги. Как и в других своих произведениях, посвященных этой теме, поэт «избегает натуралистических картин военной действительности, детальных описаний жизненных перипетий солдат-сослуживцев, сфокусировав внимание на философских наблюдениях: на раздумьях о жизни и смерти, о быстротечности времени и вечности, о смысле бытия» [Надыршина, 2021: 2949]: «*Борчуларның эчке-тышкысын / Жыйган күңелем, ирек бирәм аңа, / Бар дөнъяга, әйдә, кычкырысын*» [Хаким, 1986: 295] («Всю тоску и печаль / Вобравшей в себя душе даю свободу, / Пусть весь мир услышит ее голос»). Так, уже в самом начале поэмы конкретизируется превалирующий художественный принцип всего произведения: это – отказ от характерных для эпических поэм предыдущих этапов литературного процесса схематизма, публицистичности, героического пафоса и агитационного духа; равноправное сосуществование эпического и лирического начал в структуре поэтического текста; усиление психологизма и стремление к философизации.

Герой поэмы «Дуга» «проживает в двух временных отрезках – в прошлом, в гуще событий Курской дуги, и в настоящем, в эпохе обновления и перемен» [Надыршина, 2021: 2950], тем самым в поэме взаимодействуют разнородные интенции: воспоминания о суровых боях коррелируют с чувством гордости за страну и советский народ, способных к созиданию и сумевших возродить жизнь на пепелищах; наполненные тоской и болью – физической и духовной – солдатские будни сменяются всепоглощающей радостью и умиротворением; восхищение героизмом сослуживцев переплетаются с горечью потерь.

Мотив памяти, являющийся одним из главных компонентов поэтики произведения, связан с осознанием необходимости сохранения трагических страниц истории в памяти поколений – с одной стороны («*Еллар аша тоньк тавышын ишетәм; / Дуга кырындагы тынлыкта / Ул авазлар куера, үр астыннан / Үз тавышы жирнең; онытма...*») [Хәким, 1968: 322] – «Через года слышу глухие голоса (сослуживцев. – Л. Н.); / В тишине на полях Дуги / Они сгущаются; из-под горки / Слышится голос самой земли: помни...»), и преемственности национальных и родовых традиций – с другой. Так, в структуру текста включаются лирико-философские отступления с национальной семантикой, сформированных в виде раздумий о роли татар в истории страны и всего человечества: «*Батырлар бар төштә татарлар бар, / Кимендә бер урын татарга*» [Там же: 298] («Среди героев всегда будут татары, / Как минимум одно место – за татаринном»); о сакральной роли родного языка: «*Туган телем – минем әнкәйнең ул / Ризалыгы, соңгы васыяте*» [Там же: 312] («Родной язык – это моей матери / Благословение и завещание»). В памяти автора воскрешаются картины из исторического прошлого, в центре которых – «подчиненный функции передачи авторской позиции» [Галиуллин, 1982: 81] образ поэта Кул Гали, являющегося олицетворением гордости и духовной силы татарского народа. Национальная история в поэме ассоциируется с образом восставшей из руин болгарской девушки: «*Кызы Болгарның – / Тарихым ул... Болгар, Казан өчен, / Орел өчен алга мин бардым*» [Там же: 311] («Дочь Булгара – / Моя история... Ради Булгара, Казани, / г. Орел я шел вперед»). Таким

образом, в произведении актуализируется мотив исторической памяти, сформировавшийся в татарской литературе XIX века (поэма «Мәдхе Казан») и достигшего наивысшей точки своего развития в начале XX века, но «забытого» в условиях доминирования идеологических канонов. Лейтмотивом через всю поэму проходит чувство гордости за свою нацию, перед которой автор чувствует огромную ответственность, как хранитель и творец истории: «*Борчуларын яшермәде миннән: / – Безнең тарих – сезнең кулда, – ди. / Улларының батырлыгын таңда / Тикишерергә чыккан Кол Гали*» [Там же: 310] («Поделился со мной тревогой: / – История наша – в ваших руках. / Мужество сыновей народа на рассвете / Решил проверить Кул Гали»). Таким образом, эпическая масштабность в произведении воссоздается в неразрывной связи с историей татарского народа.

В целом, художественное воссоздание образов национальных героев становится одной из значимых тенденций в татарской литературе 1960–1980-х гг. [см.: Заһидуллина, 2018: 15], отразившейся и в жанре поэмы. Так, герои поэм «Фәрит-Фәридә» («Фарит и Фарида», 1959), «Язылмаган поэма» («Ненаписанная поэма», 1964) И. Юзеева, «Салкын Алан» («Холодная Поляна», 1967) А. Маликова, «Онытма, Европа!» («Помни, Европа!») М. Аглямова, раскрывающих тему войны, олицетворяют мужество и духовную стойкость татарского народа, авторская позиция в подобных произведениях обуславливается осмыслением места и роли татар в истории России и человечества. Героический пафос, предопределяющий идейное содержание каждого произведения, идеализация героев, историзм позволяют размышлять о возрождении традиций национального эпоса.

Обобщив вышесказанное, можно утверждать, что многие созданные в 1960–1980-е гг. татарские эпические поэмы только частично отвечали требованиям официальной идеологии. Как и в произведениях 1930-х гг., отличительной чертой эпической поэмы этого периода является сочетание событийного содержания с лирическим мироощущением: если в поэмах 1930-х гг. оно было связано, в основном, с тоской по прошедшей юности, выражением любви к родине, родной земле, то в поэмах 1960–

1980-х гг. выражается, в первую очередь, в глубокой заинтересованности в судьбе татарского народа и родной земли. При этом, несмотря на иногда кажущееся превалирование лирического начала, в поэмах лиризм подчиняется функции углубления эпической картины, нежели выполняет самостоятельную структурную роль; эпическая суть жанра сохраняется. В подобном ракурсе могут быть исследованы, например, поэмы А. Маликова: «Гайшә апа» («Гайша-апа», 1959), «Салкын Алан» («Холодная Поляна», 1967), «Чигүле куляулык» («Вышитый платок», 1985–1986), М. Шабаева: «Шәймәт карт» («Дед Шаймат», 1956–1961), «Артист» (1966) и др.

Если обратиться к конкретным произведениям, то в поэме «Чигүле куляулык» А. Маликова поэтическое воспроизведение жизненных коллизий Джигангира – участника всех потрясений полувекового развития советской страны: Гражданской и Первой мировой войны, коллективизации, Великой Отечественной войны – структурируется вокруг провозглашенного им девиза: «*Бу фани дөнъдан / Ваз кичү яхшырак, / Хыянәт иткәнче халкыңа!*» [Маликов, 1991: 192] («Отречься от мира / Лучше, / Чем предать свой народ!»), которым заявляется о том, что смерть лучше, чем предательство. Авторское повествование тесно переплетается с внутренними монологами героев о таких ценностях, как *народ, нация, Родина, родная земля*. Символическим воплощением всех этих элементов национального мироздания является образ вышитого платка: «*Чигелгән куляулык – / Жиһангир бүләге. / Күчә ул куллардан-кулларга; / Таулары чигелгән, / Елгасы, күлләре...*» [Там же: 200] («Вышитый платок – / Подарок Джигангира. / Передается из рук в руки; / Вышиты горы, / Реки и озера на нем...»). Художественное пространство родного края, малой родины осознается местом притяжения для каждого человека, оказавшегося волею судьбы вдали от них.

Лирико-философские вставки в тексте связаны и с желанием художественного воссоздания образа татарского народа в целом, которому, по утверждению автора, присущи справедливость, свободолюбие, доброта, отзывчивость, верность, чувство собственного достоинства и др. Поэт мельком упоминает и пробле-

му искажения национальной истории: «*Кыйбласы татарның / Гаделлек ягында, – / Чал тарих үзенчә сөйләсен...*» [Там же: 202] («Ориентир для татар – / Это справедливость. / Пусть даже иначе скажет история...»). Метафизическая пауза в конце выражения передает эмоциональное состояние автора-повествователя, опечаленного несправедливой оценкой прошлого своей нации – с одной стороны, и призывает читателя домыслить высказанную фразу, углубиться в национальную историю – с другой.

Сакрализация образов родного края и родного языка характерна и для патетической по содержанию поэмы «Казан – Әлмәт» («Казань – Альметьевск», 1984) А. Маликова, воспевающего процесс урбанизации в республике: «*Иярә туган ягың / Кая гына барсаң да. / “Әткәм-әнкәмнең теле” / Тутыкмас беркайчан да*» [Там же: 225] («Родной край за тобой следует, / Куда бы не направился. / “Отца и матери язык” / Никогда не заржавеет»). Отсылкой читателя к стихотворению «Родной язык» Г. Тукая поэт будто бы невзначай указывает на языковую проблему, возникающую в связи с урбанизацией, но, не углубляясь, выражает надежду на его сохранение.

Таким образом, в поэмах, написанных в соответствии с советской идеологией, наряду с официальной точкой зрения возникает слабо выраженная этническая точка зрения, вызывая некоторую дисгармонию в восприятии картины мира. Такое явление А. Еники интерпретировал как отражение состояния души поэтов и писателей: «По правде говоря, беспокойство и неудовлетворенность были у большинства из нас, ибо ложь, недостатки и несправедливость пережитого нами времени человек, обладающий зрением, не мог не видеть. Только вот степень выражения несогласия с увиденным, тревога по этому поводу не у всех одинаковая – это у каждого по-разному» [Еники, 1990: 169–170]. Но тем не менее, «выражение несогласия с увиденным, тревога по этому поводу», по нашему мнению, является наиболее значимой особенностью в развитии не только татарской поэмы, но и литературы в целом.

Не укладываются в соцреалистические каноны и повествовательные поэмы, описывающие те или иные бытовые случаи

из жизни героев взамен событий исторической важности, такие как «Челтәр аша» («Сквозь сети», 1962) А. Баянова, «Кына гөле» («Бальзамин», 1962–1972) М. Шабаева и др. Несовпадение изображенного с «горизонтом ожидания читателя» и вызывает здесь дисгармонию. Таким способом поэты, с одной стороны, обращают внимание читателей на важность и ценность повседневности, каждого дня прожитой жизни для человека, пытаются актуализировать нравственно-этические проблемы современности.

Тяготение к лиризации, недостаточная «эпичность» и масштабность поэм стали предметом оживленной дискуссии среди литературных критиков и исследователей всего советского пространства. Так, например, азербайджанский поэт Ибрагим Кебрили в своей статье, опубликованной в 1961 году, подвергает сомнению художественную ценность поэм, структурированных в форме лирического монолога, заявляет о том, что развитие поэмы в этом направлении приведет к утрачиванию достижений предыдущих периодов развития советской поэзии [см.: Кебрили, 1961]. Ю. Марцинкявичус утверждает, что исходной точкой поэмы «должны быть самые главные, узловые, наиболее выкристаллизовавшиеся, наивысшие моменты национального опыта» [Марцинкявичус, 1966: 147]. В татарской литературной среде эта проблема также становится актуальной: как можно заключить на основе опубликованных в этот период критических статей, на фоне усиления лирико-философского начала и национальной семантики в поэзии, перед поэтами ставится вопрос о создании лирической эпопеи, лирического эпоса, направленных на «грандиозное осмысление истории» [Юзиев, 1966: 38], как итог. Некоторыми современниками, например, З. Мазитовым, подвергается критике лиро-эпическое творчество А. Баянова, Роб. Ахметзянова и др. авторов, «не утруждающих себя построением последовательного эпического сюжета» [Там же: 41]. В ответ на критику татарскими поэтами предпринимаются попытки создания «приоритетной» в литературе этого периода поэтической эпопеи. В таком ключе может рассматриваться, например, поэма «Әби-апа» («Бабушка-тетя», 1963–1967) М. Шабаева, организующим центром в которой является сконцентрированный

вокруг главной героини сюжет: герой-повествователь последовательно рассказывает о судьбе родного ему человека на фоне исторической эпопеи. В контексте стремления к масштабности, желая воссоздать последовательную историю зарождения и развития советского государства, поэма наполняется пафосом героизма: в художественном повествовании возвеличивается образ участника исторического процесса, присущие ему самоотверженность и стойкость. При этом эпической, в принятом в советской литературе смысле этого определения, поэма не стала: идеологическая линия в ней переплетается с описаниями душевного состояния главной героини, в структуру повествования периодически включаются ретроспективы, отсылающие в детство повествователя. Мотив памяти (в тексте он маркируется в образе «памяти-кинокадра» («хәтер-кинокадр») воскрешает эпизоды из биографии самого повествователя (в частности, личную трагедию ребенка, потерявшего на войне отца), демонстрирует духовные качества героини, в которой самоотверженность, решительность и стойкость духа удивительным образом сочетаются с чуткостью, состраданием и милосердием.

В желании воссоздать детальную картину процесса «строительства новой действительности», поэты обращаются к крупным жанрам: например, создается стихотворный роман «Йокьсыз төннән соң» («После бессонной ночи», 1967) А. Давыдова, сохранивший характерные для эпических жанров свойства – художественное изображение характеров в последовательном событийном движении и отражение социально-исторических явлений. Структурной основой поэмы выступает развернутый сюжет, позволивший проиллюстрировать ключевые оппозиции, характеризующие противоречия эпохи (прошлое и настоящее, старое и новое, война и мирное время и др.), а также наиболее детально раскрыть тему становления новой советской личности. В то же время доминирование эпики, обусловленное увлечением событийностью, привело к схематичности конфликта, поверхностному описанию внутреннего мира героев. В целом, ориентированное на создание исторического эпоса произведение уступает по художественному оформлению многим эпическим поэмам современников.

Определяя тягу к осознанию национальной истории и культуры, к обновлению традиций как доминирующую тенденцию литературного процесса 1960–1980-х гг., Ю.Г. Нигматуллина отмечает, что, помимо цели этнической самоидентификации, «не менее важную роль в этом процессе играет и желание понять место своего народа в общей истории человечества, а также ответить на глобальные вопросы: человек и история, человек и космос, цивилизация и природа, цивилизация и духовная жизнь общества и т. д. Все эти важные проблемы, поднятые на философский уровень, требуют для своего решения обновления языка искусства, поиска новых форм, жанров, стилей» [Нигматуллина, 2002: 15–16]. «Расширение» национальной темы и круга охватываемых проблем, углубление философского аспекта и др. обуславливают трансформацию эпической поэмы, в рамках которой сопрягаются различные художественные сознания, образуется синтез классического и неклассического мировидения, поэтический текст превращается в сплав национальных, социально-политических, философских, нравственно-этических и др. взглядов и позиций татарских поэтов. В некоторых случаях это смешение не столь «растворено» в тексте: в них зачастую обнаруживается достаточно четко обозначенный биографический дискурс, сопряженный с историзмом, так же прорисовываются манифестирующие авторскую позицию философская, критическая и др. точки зрения, как например, в поэмах «Кырыгынчы бүлмә» («Сороковая комната», 1971) С. Хакима, «Сәйдәш» («Сайдаш», 1978–1980) Р. Файзуллина. Как бы это не было, поэтическое многоголосье – «способ введения в лирическое произведение чужого сознания (то есть сознания, отличного от господствующего в лирическом монологе)» [Корман, 2006: 325] – становится основной тенденцией изменений в жанре поэмы в целом.

Так, в поэме С. Хакима «Кырыгынчы бүлмә» в центр произведения ставится образ Тукая, представленный как «национальный идеал, воплощение духовного совершенства, нравственности и гуманизма» [Йосыпова, 2019(б): 288], судьба которого наталкивает лирического героя на раздумья о прошлом и настоящем татарского народа, о непреходящих ценностях, об

ответственности народа перед свободолюбивыми талантами, и, «проецируя все эти думы на современную действительность, С. Хаким раскрывает противоречивость и сложность советской эпохи» [Надыршина, 2021: 2949]. Здесь параллельно с сознанием лирического героя – в качестве чужого сознания присутствует сознание Тукая. Такой же представляется и поэма «Тукайдан хатлар» («Письма Тукая», 1972–1985) М. Аглямова, где сопрягаются литературный и эпистолярный стили, в интертекстуальных переключках с творчеством Тукая, сложных авторских метафорах, недосказанности обнаруживается основной лейтмотив всего творчества автора – судьба нации [см.: Харрасова, 2012: 239]. В поэме «Сәйдәш» Р. Файзуллина мысли автора сконцентрируются вокруг судьбы великого татарского композитора Салиха Сайдашева. Сложное переплетение сознаний повествователя, героя (С. Сайдашев) и собственно автора, дополнительное введение сознаний других героев превращают произведение в полифонический текст. Сосуществующие в структуре текста социально-политическая, национально-культурная и философская точки зрения позволяют поэту создать «образ талантливого человека, сформировавшегося как личность и композитор в самый сложный период XX столетия» [Хузина, 2005: 20–21], и оценить этот период с разных сторон.

По масштабности событий, последовательному воссозданию исторических процессов, романической проблематике эта поэма тяготеет к стихотворному роману: в ней по принципу сжатости времени прочерчены ключевые моменты исторического движения, оказавшие влияние на судьбу Салиха Сайдашева, с общего ракурса воссоздана хроника жизни композитора, его творческий путь. Объединившее три города (Казань, Оренбург, Москва) художественное пространство произведения включает в себя и другие топосы, являющиеся знаковыми в историко-культурной жизни татарского народа: дом Шамиля, Восточный клуб, театр Камала и др. Но эпическая составляющая поэмы при этом не является абсолютной доминантой: она становится точкой отталкивания в поиске ответов на глобальные вопросы, дает пищу для философских размышлений, позволяет проследить сложный

путь, пройденный в начале XX века татарской интеллигенцией, обобщенный образ которой формируется целой галереей исторических личностей, включенных в структуру текста: Тукай, Ф. Амирхан, Г. Ибрагимов, Ш. Ахмеров, Г. Кариев, З. Яруллин, К. Тинчурин, М. Музаффаров, Н. Зиганов и др.

В целом, как отмечает Д.М. Абдуллина, поэму следует читать не только как последовательное жизнеописание известного композитора, но и как произведение, репрезентирующее раздумья автора о судьбе татарской интеллигенции, об отношении к таланту в обществе, о роли искусства в нравственно-духовной жизни [Абдуллина, 2013: 89]. Слова поэта о том, что многие великие сыновья татарского народа еще не увековечены в памятниках, пересекаются с проблемой возрождения национальной истории и читаются как намек на несправедливо забытые в советскую эпоху имена: «*Таш торгызу кирәк. / Байтак тиеш / һәй-калләрнең урыны буш әле. / Безнең әле байтак бөекләргә / күңелләрдә генә музейлар. / Битарафлык, яман чир ишкелле, / чыгар ул бер, узач күп еллар...*» [Фәйзуллин, 2005: 493] («Необходимо воздвигать памятники. / Заслуженных / памятников места пустуют. / Многим великим людям / музеи открыты лишь в наших душах. / Равнодушие, словно коварная болезнь, / еще даст о себе знать через множество лет...»).

Судьба татарского композитора в поэме рассмотрена неотделимо от судьбы своего народа. Соположение личной и национальной истории, в свою очередь, обуславливает и форму лирического повествования: синтезируя авторское изложение и внутреннюю речь героя, поэт показывает путь духовного развития С. Сайдашева, обладателя огромного таланта, благородного и доблестного человека с тонкой ранимой душой, и выстраивает свою философскую концепцию, направленную на осмысление различных аспектов социального и национального бытия. Так, например, в прологе поэт философствует о категории времени, в свете которой обнаруживаются множество экзистенциальных мотивов: необратимость времени, конечность бытия, быстротечность жизни: «*Гомерләрне талкып, Вақыт ага, / су-дәръялар сыман бер җайга. / Җилләр генә, ахры, бу җиһанда / ничек тели –*

*исә шулайга... / Киләчәккә таба ага Вақыт. / Туу-Үлемнәрең ни аңа! / Яшәү-Мәгънә диен уйлана тик / Кеше дигәннәре дөнъяда. / Уйланырсың, гомерең кыска булгач; / һәр сулышың төгәл санаулы. / Туган минуттан ук – үлемгәчә – / Кояш астында син санаулы. / Сыный дөнъя кылган гамәлеңне / Тарих үлчәүләре аркылы» [Фәйзуллин, 2005: 457] («Растрчивая жизни, течет Время, / словно река. / Кажется, лишь ветры на этом свете / дуют в любом направлении... / В будущее течет Время. / Что ему Рождение и Смерть» / Думает о Жизни-Смысле / Человек. / Конечно, задумаясь, коль жизнь так коротка; / каждый вдох подсчитан. / С момента рождения до самой смерти – / Под солнцем дни твои сочтены. / Мир взвесит твои деяния / На весах истории»). Осознание экзистенциальной сути бытия заставляет задуматься о смысле человеческого существования: «*Ни китердең яшәп бу тормышта / ил-җиреңә, токым-халкыңа?* [Там же: 458] («Что ты привнес в этой жизни / стране, родной земле, роду своему и народу?»)). Именно тот человек, кто каждый свой поступок оценивает сквозь призму этого вопроса и сохраняет в себе высшие нравственные качества («*Әмма Кеше һәрчак омтылачак / Матурлыкка, Чынга, Хаклыкка*» [Там же: 487] – «Но Человек всегда будет стремиться / К красоте, Правде, Истине»; «*Килер көннәр әйтер – кемнәрдә / фидакярлек, ныклык, йөз аклык!*» [Там же: 494] «Грядущие дни скажут – кто обладает / доблестью, стойкостью и честностью!» и т. д.), и способен укротить время, обрести вечность – в памяти человечества. Такой личностью в поэме представляется С. Сайдашев – гений с трагической судьбой, способный своим творчеством «объединить, созывать, разбудить» татарский народ (здесь образ композитора рассматривается в рамках концепции «творец-пророк», генетически связанной с литературой Средневековья и актуализирующейся в поэзии в начале XX века). Именно через призму его величия поэт дает оценку современному татарскому обществу: критерием оценки представителей интеллигенции, например, становится понятие «затлылык» («благородство»), неоднократно использованное Р. Файзуллиным: «*Интеллигентлык һәм затлылык! / бик дефицит безнең заманда! / Уйлабрак баксаң, бу сыйфатлар /**

*күбезездә бик тә чамалы!..»* [Там же: 488] («Интеллигентность и благородство! / в дефиците в наше время! / Если задуматься, то этих качеств / у нас у всех недостаточно!..»). Что интересно, в прозвучавших в достаточно резкой форме критических высказываниях поэт обращается к читателю от имени «мы», тем самым, подчеркивая причастность к развитию общества каждого его представителя.

Ассоциативность и многозначность образов и деталей, таких как время, ветер, солнце и др., включение в поэтический текст ключевых образов национальной памяти (Волги-Идел, татарской песни, *моң*, татарской деревни и др.), «наслаивание» различных пластов, стилей (в частности, публицистического и лирико-медитативного) усложняет содержание поэмы, превращая его в многомерное произведение, открытый для различной интерпретации текст.

В поэме «Жэлилчелэр» («Джалиловцы», 1980), созданной в виде монологов двенадцати джалиловцев, отражены эмоционально-душевные переживания представителей татарской интеллигенции, ожидающих осуществления смертного приговора. Монолог каждого из героев формально структурирован согласно идеологическим требованиям эпохи: в них непременно подчеркивается преданность коммунистическим идеалам, отражается ненависть к фашизму и т. д. Но в конечном итоге мысли автора концентрируются вокруг раздумий о смысле человеческого бытия (джалиловцы видят его в преданности Родине, образ которой складывается из сакральных для каждого человека образов и деталей: матери, любимых и близких, родного края, духовных традиций и т. д.), о возможностях человеческого духа (героев поэмы не смогли сломить ни нечеловеческие испытания, ни осознание неминуемости конца: *«Без мескеннәр түгел, / хыянатнең / изге корбаннары булсак та, / күбезездә, канлы балта булып, / үлебез без карап торса да, / без мескеннәр түгел!»* [Харисов, 2006: 81] – «Мы не жалкие, / даже если предательства / стали святыми жертвами, / и кровавым топором / смотрит на нас смерть, / мы не жалкие!»). Патетические по содержанию строки чередуются с отличавшимися эмоционально-психологической глубиной,

полными внутренней трагедии отрывками. Проиллюстрируем данное утверждение лишь одним примером из монолога Гарифа Шабаева: *«Нинди юл соң мине Ватаным, / гаиләмә алып кайтачак? / Аһ! Ил сату?! / Нинди кабахәт уй! / Палач, тизрәк башка балта чап! / Ил хакына үлү кадерлерәк / дошман саклап тоткан гомердән... / Кадерлеләр! / Инде сез дә – җәза. / Сагынудан шашам, тилмерәм»* [Там же: 78] («Какая же дорога меня на Родину, / к семье вернет? / Ах! Предательство?! / Какая мерзкая мысль! / Палач, скорей ударь топором! / Смерть ради страны дороже / жизни, сохраненной врагом... / Дорогие мои! / Теперь и вы – пытка. / От тоски схожу с ума, страдаю я...»). Так, каждый из двенадцати сыновей татарского народа воссоздается в роли защитника Родины от захватчиков, обладателя неизмеримого мужества и духовной стойкости, преданности и патриотизма, образца для подражания.

Монологи скреплены между собой общей идеей, выраженной в практически идентичных прологе и эпилоге, где автор-повествователь берет на себя функцию озвучивания всеобщей клятвы в верности Родине: *«Ватан өчен яшәү – безнең бурыч!»* [Там же: 74, 82] («Жить ради Родины – наша обязанность!»).

Следует отметить, что поэмы, посвященные историческим личностям, внесшим значительный вклад в развитие татарской культуры, особенно много создаются в 1970–1980-х гг.: «Кышкы чәчәкләр» («Зимние цветы», 1972–1974) А. Баянова, «Акмулла арбасы» («Повозка Акмуллы», 1981), «Тукайдан хатлар» («Письма Тукая», 1986) М. Аглямова, «Сәхипҗамал» («Сахибджамал», 1984) Роб. Ахметзянова, «Туфан белән сөйләшү» («Разговор с Туфаном», 1985–1986) К. Сибгатуллина, «Без – Тукайлы халык!» («Мы – народ, у которого есть Тукай!», 1985) Э. Шарифуллиной и др. Как справедливо отметил по этому поводу Т.Н. Галиуллин, актуализация образов исторических личностей в литературе была обусловлена поиском национального идеала в условиях обострения проблем сохранения родного языка и будущего татарского народа [Галиуллин, 2011: 199]. Синкретический характер поэм, детерминированный «соединением различных литературных традиций в рамках одного

произведения, обогащает их как с идейной точки зрения, так и художественной» [Йосыпова, 2021: 104]. Благодаря поэтическому многоголосью жанр поэмы начинает вести разговор о масштабных социально-политических, национальных, культурных проблемах, изображать героев – как полноценных характеров (что присуще эпосу и драме), со своим мировоззрением, темпераментом, историей жизни. Совмещение различных художественных планов: публицистики и «спокойного повествования», документальности и художественного вымысла, реальности и условности, аккумулятивное ассоциативности, условно-символического мировосприятия, глубокой философской мысли становятся фундаментом развития татарской поэмы.

Наряду с вышеперечисленными поэмами, где художественной доминантой является национальная идея, создаются и другие лиро-эпические произведения, в которых на фоне усиления позиции автобиографического дискурса, позволившего вести прямой диалог с читателем и воплотить размышления зрелого, имеющего свой взгляд на эпохальные события автора – их непосредственного участника, активизируется критическое осмысление социально-исторического процесса. В результате формируется новый тип лирического сюжета, отражающий внутренние противоречия советского общества. Одним из первых к нему обратился А. Баянов в своей автобиографической по содержанию поэме «Сез аңларсыз мине» («Вы поймете меня», 1963), в которой основное внимание обращено на раскрытие сущности навязанной авторитарной идеологии, осознание места отдельной личности в историческом процессе.

А. Баянов воссоздает своеобразную социально-историческую летопись, воскрешающую все переломные моменты в развитии советского государства: сложность сохранения привычных устоев в условиях коллективизации, тяжелая и полная лишений жизнь народа в военное время, последствия культа личности, крушение идеалов и т. д., при этом на первое место выходит *судьба человека*, читательское внимание переносится на роль личности самого поэта, ставшего центральным звеном в историческом ходе событий. Заявленная в названии форма диалога

трансформируется в монолог-исповедь зрелого, оглядывающегося назад с высоты прожитых лет, человека, познающего себя и ищущего причины несовершенства действительности, хаотичности жизни – в событиях прошлого: «– *Кем син?* – / *Жавап / Эзлим аңа узган көннәрдән*» [Баянов, 2002: 149] («– Кто ты? – / Ответ / На этот вопрос я ищу в прошлом»). Исповедальная форма поэмы определяет фрагментарность сюжета, дискретный характер времени: воскресив в памяти личные потрясения, оставившие отпечаток на всю жизнь, герой поэмы воссоздает лишь некоторые, трагические, страницы своей автобиографии: смерть отца, сестры, война, учеба в вузе и др., усложняя текст вкраплениями ретроспективных воспоминаний других персонажей (например, отдельная глава поэмы посвящена рассказу Закирага об отце героя).

Подобная сюжетно-композиционная организация текста обуславливает временно-пространственную особенность произведения: герой поэмы перемещается в разных временных полях, голоса молодого и зрелого героя сливаются воедино, между событиями прошлого и настоящего обнаруживается причинно-следственная связь, разрушается миф об идеальном социалистическом обществе, относительно которого автор заявляет: «*Магънәсе юк безнең заманның*» [Там же: 151] («Бессмысленна наша эпоха»). Разрушение мифа реализуется и через идеологический образ солнца: воспитанный под влиянием всеобщего доверия к вождю герой уже в детстве задумывается о несправедливости бытия: «*Кояш – гадел, тик нурлары аның, / Жиргә, никтер, тигез таралмый. / Нинди көч соң кеше аралый ла, / Нинди көч ул еллар аралый?*» [Там же: 148–149] («Солнце справедливое, но его лучи / На землю, почему-то, неровно распространяются. / Что за сила разделяет людей, / Что за сила разделяет года?»). По мере взросления, герой все больше и больше разочаровывается в людях, в жизни, ему приходит осознание бессилия перед системой, достигшее своего апогея в момент товарищеского суда за стычку с выступившим с высокопарной речью о социальной справедливости лектором вуза, в котором он узнает бывшего чиновника, нажившегося на собранных для фронтовиков

передачах: «Тән җәзасын элек күпме күрер / Түзгән күңел... шунда җиңелде. / Килде көне: ауды агач өскә, / Кояш сүнде, гөмбәз җиммерелде» [Баянов, 2002: 165] («Телесные раны бесчисленные / Перенесшая душа... не выдержала. / Настал день: дерево упало, / Погасло солнце, небо разрушилось»).

Таким образом, критерием оценки современного общества в поэме становится категория нравственности: идиллическое время – детство героя, полное потрясений и личной трагедии, но основанное на доверии и уважении, – противопоставляется современности, где у людей в приоритете – праздность, личная выгода, материальные блага и др., а мыслящий по-другому человек «неудобен» для системы. Размышления обеспокоенного героя, дающего нравственно-этическую оценку обществу, звучат как протест против подобной иерархии ценностей: «Көй чыңгылдый: “Өйрән үзгәрергә, / Син яшәргә өйрән!” – ди миңа. / Тик, остазлар, сезнең тырышып биргән / Сабакларның кадерен белмиңа, – / Кичерегез, – / Кире шәкертгез / Яши бирер, ахры, үзенчә» [Баянов, 2002: 166] («Звучит мелодия: “Учись подстраиваться, / Учись жить!” – напевает она мне. / Но, учителя мои, вашим / Урокам не прислушиваясь, / – Простите, – / Ваш упрямый ученик / Будет жить по-своему»). В таких текстах многоголосье возникает путем противопоставления господствующему сознанию пожилого лирического героя-автора – сознаний его детского и юношеского образов. В результате поэма получает возможность изображать человека в динамике, прослеживая изменения в общественном сознании.

Через критический взгляд на историю и современность, в поэмах формируется новый тип лирического героя, чувствующего сопричастность к истории не только своего народа, но и всего общества и человечества в целом, ощущающего себя «землянином, возложившим на себя ответственность за все происходящее» [Нигматуллина, 2002: 115]. Так, лирический герой поэмы «Мин – Галәм» («Я – Вселенная», 1970) Р. Хариса заявляет: «Үзеңне галәм итеп тою – / кичерешләрнең иң бөеге!» [Харисов, 2006: 10] («Ощущать себя вселенной – / самое великое чувство!»). Такой герой представляется конфликтующим с ли-

рическим субъектом популярных в эту эпоху «производственных» поэм: он осознает возможные последствия бездумной индустриализации, представляющей угрозу для всего живого.

Одним из первых татарских мастеров слова, обративших свое внимание на подобные проблемы, стал А. Баянов, отразивший противостояние природы и цивилизации как в прозе («Тавыш – табигать булэге» («Голос – дар природы», 1975–1977) «Ут һәм су» («Огонь и вода», 1973) и др.), так и в поэзии, в частности, в поэме «Сәяхәтнамә» («Путевые записки», 1969). Примечателен тот факт, что поэма в свое время была оценена как «не соответствующая требованиям времени» и опубликована намного позже в сокращенном варианте [см.: Ганиева, 2019: 17], ибо выходила за рамки окрашенного «пафосом подчинения и служения природы человеку» [Шеянова, 2013: 107] принципа отражения проблемы «человек и природа».

Выбранные автором эпиграфы, по содержанию взаимоисключающие друг друга (поэт приводит слова Ж. Дорста («Мы убиваем землю») и Д. Ардманда («Сохранить биосферу на земле представляется возможным»), призваны акцентировать внимание на противоборстве двух сознаний, двух подходов к экологической проблеме.

В тексте произведения, представляющем собой образец интеллектуальной поэзии, отражаются характерные для всего литературного процесса советского периода тенденции: «склонность к широкому философскому раздумью о современности, к монументальности и лаконизму формы» [Кубилиус, 1962: 69], усиление роли интеллекта и «синтезирующей мысли». Лирическое повествование запечатлевает глубокие раздумья, в которые погружен лирический герой, осознающий всю масштабность происходящих перемен и ищущий пути противостояния возможным мировым катаклизмам. Мысли героя периодически прерываются голосами других персонажей-современников и очеловеченных образов (родной деревни, новых городов и др.), давящей полифонией современного бытия, включающей в себя звуки клаксонов, гул ракет, самолетов и поездов, рев «КрАЗов» и «МАЗов», крадущих тишину природы, скрежет трамвайных рельсов, эхо

ружейных залпов и т. д. Всем этим голосам и звукам, ускоряющим естественное течение времени и с каждым днем укрепляющим свою позицию («*Яңа юллар ярып бара шау-шу*» [Баянов, 2002: 173] – «Новые дороги прокладывает этот гул»), противопоставляется колыбельная песня Природы-матери, на лоне которой замедляется течение жизни, а лирический герой находит покой для уставшей от урбанизации и индустриализации души: «*А, Табигать-анам, кайтты балаң / Борыла-борыла аккан көн-нәрдән. / Рәхәт шавың – бишек жырың тыңлап, / Бәллүемдә кабат тирбәләм*» [Там же: 170] («Ах, Природа-мать, вернулся твоё дитя, / Вырвавшись из течения дней. / Слушая умиротворяющую колыбельную песню твою, / Качаюсь снова в колыбели своей»). Но и ей угрожает экологическая катастрофа: строительство Камской ГЭС затопит многие земли, вся фауна и флора этих краев будет обречена на гибель.

Было бы неправильным утверждать, что поэт ограничивается манифестацией своей позиции лишь относительно экологической проблемы. Вопрос сохранения природы становится здесь своеобразной призмой, сквозь которую преломляются множество других проблем, раскрывающих плачевные последствия потребительского отношения к окружающей среде и жизни в целом: исчезновение деревень – хранилищ памяти, которое приведет к потере ответственности перед родной землей и патриотизма («*Бер югалтсаң, табып булмый мине, / Булмый яңадан. / Мин булмагач ирнең йөрәгендә, / Ул соң тиеш кемне якларга? / Кемне яклап китсен яуларга ул, / Каршы ятларга?*» [Там же: 171] – «Стоит потерять однажды, невозможно меня обрести заново, / Невозможно. / Если меня не будет в сердце мужчины, / Кого он должен защищать? / Ради кого он поднимется в бой / Против захватчиков?»); забвение народов и наций (автор приводит в пример историю индейцев, ставших жертвой цивилизации, тревожится о судьбе других национальностей: «*Бүген аңа, ә иртәгә читлек – / Бүтән халык, бүтән милләткә. / Тик исемнәр йөрер жүр йөзәндә, / Урманьннан качкан жәнлектәй*» [Там же: 181] – «Сегодня – он, а завтра в клетке окажется / Другой народ, другая нация. / Лишь имена побредут по миру, / Словно сбежавшие из

леса звери»); угроза будущему цивилизации («*Шартлау, кисү... Шулай киләчәкне / Кырып, таштап йөри кыргый хис*» [Там же: 180] – «Взрыв, резьба... Так будущее / Истребляется, растаптывается диким чувством»).

Так, лирический герой размышляет о трагических последствиях воспеваемой в мировом обществе идеи глобализации, ради осуществления которой человечество готово оборвать связь с родной землей, жертвовать родовой памятью, историей. А это, по мнению автора, грозит потерей нравственно-этических ориентиров, что станет причиной духовной трагедии и дисгармонии в обществе, направит его по разрушающему пути развития: «*Вақытлыча, вақытлыча... / Яшәү монда барыбер бетәр, / Китәселәр барыбер китәр. / Кал әйттереп, тинтереп кал, / Иртәгесен белсен шайтан*» [Там же: 171] («Временно, временно... / Жизнь все равно завершится, / Те, кто должен уйти, они уйдут. / Живи в свое удовольствие, / Что будет завтра – никому не известно»). Равнодушие – главное качество современного человечества, живущего в угоду своим потребностям и уничтожающего красоту и гармонию мироздания: «*Дөнья – бакча, мәңгелектән мирас, / Без – бакчачы... Ләкин, ахрысы, / Без яраксыз бакчачылар булдык*» [Там же: 181] («Мир – сад, наследие вечности, / Мы – садоводы... Но. Кажется, / Непригодными мы стали садоводами»). Этот активный в татарской советской поэзии символ садоводов, обозначающих строителей новой жизни (С. Хаким «Бакчачылар», 1952; и др.), формирует диалог с советской идеологией, с соцреалистической литературой. В дальнейшем введение презентованных ранее в литературе точек зрения как чужого сознания становится распространенным явлением в жанре поэмы.

Лирический герой, возвышаясь над социально-политическими и духовно-нравственными установками как личность, имеющая свои ценностные идеалы и устремления, ищет пути изменения вектора развития всего мироздания: «*Уч төбемдә / Жир язмышын күтәрер барамын...*» [Там же: 182] («На ладони / Несу судьбу Земли»). Ведя до этого диалог с самим собой, с другими персонажами поэмы, с читателем, в конце произведения он

обращается ко всему человечеству: «*Чаң кагам мин: / – Бар халыклар! / Барлык теләк-гадәтләрне / Буйсындырып бары акылга, / Кул бирегез бер-берегезгә / Җир хакына, яшәү хакына!*» [Там же: 183] («Я бью в набат: – Все народы! / Все устремления и нравы, / Разуму подчинив, / Дайте руку другу другу / Ради Земли, ради жизни!»). Таким образом, актуализированная в размышлениях о судьбе родной деревни проблема обретает масштабность и сменяется беспокойством за будущее всего человечества.

Следует отметить, что в поэме «Сяхәтнамә», соединяющей в себе лирическую исповедь, публицистический монолог, сатирическое обличение, философское размышление, лирический герой еще полон надежды на предотвращение экологической катастрофы, он верит в ответственность и сознательность своих современников. В поэтических произведениях, написанных позднее («Жир – жиһанда берәү генә...» – «Земля – единственная во Вселенной», 1982, «Кызыл ут» – «Красный свет», 1988), уже доминирует экзистенциальное мировосприятие, обусловленное пониманием масштабов «наступления» цивилизации. Позднее оппозиции природы и человека, природы и цивилизации стали структурообразующими и в произведениях И. Юзеева, Зульфата, Роб. Ахметзянова и др. татарских поэтов.

Таким образом, в процессе возрождения эпических традиций в татарских поэмах 1960–1980-х гг. обозначились два сценария развития, осмысливающих историю и современность с разных ракурсов. Первый – воссоздание движения истории в форме художественно-документальной эпопеи, отвечающей соцреалистическим канонам, второй – воспроизведение реальных картин эпохи через призму судьбы народа или его представителя. Как показывает анализ татарских эпических поэм 1960–1980-х гг., основанные исключительно на реалистическом описании производственных проблем либо воссоздающие историческую хронику лиро-эпические произведения постепенно изживают себя, и именно второй путь, сконцентрированный вокруг национальной проблемы, представляет собой одну из магистральных линий в жанровой эволюции татарской поэмы 1960–1980-х гг.

#### 4.2. Лирическая и философская тенденции в жанре поэмы

Как нами было отмечено в предыдущем параграфе, с 1960-х гг. жанр поэмы в татарской литературе развивается по пути лиризации и философизации, являющимися значимой даже для эпических поэм. Как утверждает по этому поводу татарский литературовед Н.Г. Юзиев, фокусирование внимания на воссоздании сложных характеров, обогащение поэм философским осмыслением жизненных ситуаций являются фундаментом интересного и увлекательного сюжета. Отсутствие таковых, например, в поэмах «Күзләр» («Глаза») А. Ерикеев, «Яз башы» («Начало весны») Г. Хузиева и др. приводит к схематизму и оформлению сюжета в виде простого пересказа событий. Поэмы «Мәхәббәт хакы» (1958–1961), «Зэй буенда» Х. Камалова, напротив, привлекают внимание как образцы удачного синтеза драматизма, эпоса и лирики [см.: Юзиев, 1966: 163–164]. Расширением сферы лирического элемента характеризуются и поэмы «Чорлар чатында» («На рубеже эпох», 1959), «Нигә» («Почему?») А. Давыдова, а также отмеченные нами выше лиро-эпические произведения М. Шабаева, А. Маликова и др. Именно на рубеже 50–60-х гг. XX столетия начинают создаваться «маленькие поэмы», обладающие «возможностью концентрации образности в ограниченном пространстве» [Юзеев, 1966: 170], такие как «Сары капкалы йорт» («Дом с желтыми воротами», 1958) С. Хакима, «Хупжамал» («Хупджамал») Ш. Галиева, «Жирән Конрад» («Рыжий Конрад», 1962) М. Шабаева, «Ефәк яулыгым» («Мой шелковый платок») Э. Муэминовой и др., в которых жанровая модификация направлена по линии развития лиризма и художественной образности.

Впрочем, процесс лиризации поэмы распространяется на все литературы советского пространства [см., например: Панеш, 2006; Минатуллаева, 2016 и др.], в центр поэтического текста ставятся «не санкционированные свыше, а – реальные, земные тревоги, печали и радости человека» [Зайцев, 2004: 11], что становится импульсом для возобновления дискуссии о кризисе жанра, в ходе которой некоторыми литературными деятелями

озвучивается мысль о том, что «эпическая поэма с ее повествовательным сюжетом не имеет серьезной перспективы развития» [Михайлов, 1973: 57]. Такого рода дискуссии, оцененные как деструктивные татарским поэтом А. Баяновым, который и сам не раз подвергался критике за преобладание лиризма в своих поэмах [Баянов, 1985: 142], периодически возникали и в последующем.

Усиление лирического начала в татарской поэме 1960–1980-х гг. непосредственно связано с возрождением классического романтизма, исключенного из литературного процесса на несколько десятилетий и лишь ненадолго «возвращенного» в период Великой Отечественной войны (об этом было упомянуто в предыдущей главе исследования), что, по сути, являлось «отрицанием национального пути развития татарской поэзии, испокон веков эволюционирующей под влиянием романтических традиций» [Юзиев, 1966: 67].

Одной из значимых фигур в татарской романтической поэзии изучаемого периода является И. Юзеев, уже с первых произведений продемонстрировавший ориентированность к народным традициям стихосложения, особой мелодике стиха и тонкому лиризму. Первым произведением поэта в жанре поэмы является «Таньш моңнар» («Знакомые мелодии», 1955), воссоздающее историю любви Миляуши и Зуфара. Несмотря на достаточно линейную организацию сюжета, можем констатировать, что эпическая нарративность в поэме подчиняется лиризму: значительное место в ней занимают эмоции главных героев, выраженные в объемных лирических монологах, поэма изобилует эмоционально-экспрессивными средствами художественной выразительности, в литературный текст включаются вторящие чувствам влюбленных песенные тексты, являющиеся традиционными средствами лиризации в татарской поэзии, мелодия гармонии вырастает до самостоятельного условно-метафорического образа, вобравшего в себя все чувства и переживания Зуфара, находящие отклик в душе каждого читателя: «*Әллә ничек шунда, бу ялгыз җыр / Бик якын да кебек, ерак та, / Әллә ничек шунда, бу ярсу җыр / Үксеп туа кебек йөрәктә*» [Юзеев, 2002: 14] («Эта одинокая песня / То рядом слышится, то вдали, / Эта страстная

песня, / Рыдая, рождается в сердце»). Следует отметить, что образы песни и мелодии гармони становятся в дальнейшем неотъемлемой частью романтического мира и индивидуального поэтического стиля И. Юзеева.

Образ автора, «повествующего о любовных коллизиях героев и выражающего свое отношение к их поступкам одновременно» [Даутов, 2002: 115], воспринимается читателем как человек, осмысливающий происходящее через призму личного восприятия: он эмоционален в описании своей героини, неравнодушен к переживаниям героев, недоволен некоторыми их поступками – в целом, автор «растворяется в произведении, начинает существовать в мире эмоций, самим же сотворенном» [Яхин, 2008: 53], но в то же время он словно «позволяет» героям совершать ошибки, оставляет выбор пути за ними, признавая право каждого человека самому строить свою жизнь. Таким образом, происходит своеобразный синтез лирико-исповедального и объективно-повествовательного планов.

Тема любви, как фундаментальная тема романтической литературы, находит свое развитие во многих стихах и поэмах И. Юзеева. Как образно отметил по этому поводу литературный критик Р. Мухаммадеев: «Юзеев – влюбленный поэт!.. Все его песни, вся печаль, все мечты – о Молодости, Любви, Весне. О вечной молодости, вечной любви, вечной весне...» [Мөхəммəдиев, 1983: 97]. Своеобразной кульминацией приобщения к вечной теме поэзии в лиро-эпическом творчестве И. Юзеева является лирическая поэма «Мəхəббəт китабы» («Книга любви», 1978–1979), где переплетаются размышления о любви и бытии в целом. Сумев синтезировать в своей поэме поэтический опыт многовековой татарской романтической литературы и внести в нее свое понимание «вечной» темы, поэт создает глубоко философичное произведение.

Отличающаяся романтической масштабностью поэма, при отсутствии сюжетно организованного действия, напоминает объединенный общей темой цикл сюжетных либо лирических стихотворений – историй любви (какие-то из них рассказываются лирическим субъектом, другие представляют собой

лирико-исповедальные монологи других сознаний), призванных продемонстрировать идею, озвученную во вступительной части: «*Мәхәббәт ул – телдән төшми торган / иң борынгы моңлы жыр сыман*» [Юзеев, 2002: 207] («Любовь – вечная, / самая древняя песня»).

Структурно произведение напоминает жанр средневекового «намэ», ассоциируется с «Мухаббат-намэ» (1353) Хорезми. Каждая история завершается философским умозаключением, выражающим авторскую позицию. Все они направлены на возвеличивание любви и чувственности, противопоставляемых «ненависти, вражде и зависти»: «*Һай, мәхәббәт, / колны – патша, / патшаны кол иткән мәхәббәт*» [Юзеев, 2002: 214] («Ах, любовь, / та, которая из раба – в короля, / из короля в раба может обернуть»); «*Мәхәббәт ул – тәннең, акыл, хиснең / өлгерүе, тугып ташуы, / чынбарлыкта туган хыялларның / канатланып күккә ашуы*» [Там же: 221–222] («Любовь – тела, разума, души / зрелость, наполненность, / это – мечтаний, рожденных в реальности, / стремление в небеса») и т. д. В подобных констатациях автор напрямую обращается к читателю, делится своими откровениями, вызывает сочувствие, заставляет сопереживать. Авторский текст также служит своего рода способом «скрепления» самостоятельных частей поэмы: в последних строках всегда содержится небольшое сообщение о том, чему будет посвящена следующая история.

Авторской философии подчинена и пространственно-временная организация текста. Так, в самом начале, задаваясь вопросом «Сколько лет любви?», поэт приходит к умозаключению, что любовь на земле зародилась в древнейшие времена, как спасение от нескончаемых споров и разлада, она сопоставима с божественной любовью: «*Җан жылысы яктыртадыр диңгезен, дала, күген, / аллаларның сөеннән ким түгел, артык түгел!*» [Юзеев, 2002: 208] («Тепло души согревает моря, степи, небеса, / божественная любовь – не меньше, не больше!»). Далее в структуру поэмы включаются история Карачэч, дочери болгарского хана, предавшей свой народ за возможность быть с возлюбленным; монолог старого холостяка, в своеобразной ироничной

форме сопоставляющего нравственно-этические устои прошлого и настоящего; трагическая история любви друга детства самого поэта; письмо от пятнадцатилетней матери, адресованное дочери; семейная драма супругов, потерявших духовную связь и оказавшихся на грани развода и др. Таким образом, в каждой части поэмы, относящихся к разным временным отрезкам, потеря любви уподобляется высшей трагедии человеческого существования. Не каждый, по мнению автора, достоин этого божественного, окрыляющего чувства: «Сөю дигән хискә лаек / бик-бик сирәкләр генә, / иң көчлеләр, иң хислеләр, / кыю йөрәкләр генә. / Сөю өчен, әйе, бары... / бары ярату кирәк, / Һәр кешедә булмый торган / сөю таланты кирәк. / Очар өчен яраксызлар, / куркаклар, канатсызлар, / үзе өчен яшәүчеләр – / һәммәсе талантсызлар» [Юзеев, 2002: 235] («Любви достойны / лишь немногие: / самые сильные, самые чувственные, / те, у кого храброе сердце. / Чтобы обрести любовь, да, всего лишь... / всего лишь нужно любить, / Не каждому данный / талант – умение любить. / Не годные для полета, / трусливые, обескрыленные, / живущие лишь для себя – / все они лишены таланта»). В течение всего произведения истинная любовь олицетворяется в традиционных образах татарской романтической литературы, таких как Адам и Ева, Лейла и Маджнун, Тахир и Зухра, далее эту плеяду дополняют имена Хасана Туфана и Луизы, Мусы Джалиля и Амины, отождествляющих верность и преданность любви.

Описанию эмоционального состояния непосредственно лирического субъекта посвящена отдельная, предпоследняя, часть поэмы, именуемая «Күктә ызылган шигыр» («Стихотворение, написанное в небесах»), в значительной мере диссонирующая с трагическим осмыслением любви, характерной для большинства предыдущих частей. Мотив полёта, выполняющий структурообразующую роль в данном монологе, позволяет манифестировать авторское восприятие любви: для него она – окрыляющая сила («Мәхәббәтем – барыр юлларымда / пар канатлар иде» [Там же: 233] – «Моя любовь стала в жизненном пути / крыльями для меня»), способная вознести его над обыденностью жизни («Илаһи рух, омтылышлар алып / ярсу хисләреңнән, /

*ычкындым мин кинэт Жирнең / тарту көчләреннән»* [Там же: 233] «Божественным духом и стремлениями наполняясь / от твоей любви, / преодолел я вдруг Земли / силу притяжения»), наряду с другими сакральными для него образами – Отчизны, родной земли, – это то, что наполняет существование человека смыслом («*Миннән бәхетлерәк йолдыз юктыр / зәңгәр чиксезлектә: / туган илем көтә, жирем көтә, / сөйгән ярым көтә»* [Там же: 234] «Нет счастливее меня звезды, / в синей бесконечности: / ждет меня Отчизна, родная земля ждет, / ждет любимая»).

Концовка поэмы в какой-то степени является продолжением вступительной части: организующую роль здесь играют переживания лирического субъекта, сформированные как монолог о страданиях Земли, изменившейся до неузнаваемости от бесконечных войн, вражды и бездушности людей. Все так же, как и миллиарды лет назад, над трагизмом бытия возвышается любовь – источник жизни на Земле: «*Сөю хисен эгәр югалтмаса, / Жир суынмас мәңге, / Жир яшәр!*» [Там же: 238] («Если не растеряет чувство любви, / Земля не остынет никогда, / Будет жить вечно!»).

Наряду с манифестацией гуманистической позиции мастеров поэтического слова на фоне воспевания красоты чувств и божественной любви, в татарской лирической поэме актуализируются национальные поэтические традиции: в центре внимания поэтов оказываются идиллическая красота окружающего мира и мирной жизни, существующей «в пределах своей национальности, родной земли» [Загидуллина, 2020: 53], чистота человеческих взаимоотношений, нравственные идеалы татарского народа. В поэтический мир большинства поэтов включаются образы матерей, малой родины, родной земли – идеализированные, сакральные, предопределяющие сентиментальное звучание произведений. Именно такой представляется, например, поэма И. Юзеева «Әнкәй» («Мама», 1959), написанная в форме обращения к матери – находящегося вдали от родной земли лирического героя. В выполняющей роль вступления части преобладает чувство тоски по матери и беспокойность отсутствием вестей от нее. Дальнейшая часть лирического сюжета включает в себя тягостные думы лирического героя, спешившего домой после

получения телеграммы о болезни матери, таким образом, исповедь становится структурной основой произведения.

В характерном для лирических поэм ключе, поэт использует свободную композицию, расширяющую лирическое пространство, в котором обнаруживаются разновременные пласты: мысли лирического героя устремлены то в прошлое, где раскрывается полная потеря судьба матери, рано овдовевшей, а потом потерявшей старшего сына, еще совсем юнца, в Великой Отечественной войне; то в зыбкое будущее, где он так многое надеется исправить: «*“Хәлең ничек?” диеп сораучыга / “Бик әйбәт!” дип дәшик, әнкәем. / Тынычлыкның кадерен белеп кенә / Озак-озак яшик, әнкәем!*» [Юзеев, 2002: 69] («Тому, кто спросит: “Как дела?”, / Ответим: “Замечательно!”, мамочка. / Дорожа чувством покоя, / Долго-долго будем жить, мамочка!»). Так, дорога домой для лирического героя становится точкой переосмысления своего бытия, осознанием ошибок обуславливается мотив сожаления, сопровождающий его в течение всего пути: герой жалеет о том, что был скуп на ласковые слова, воспринимал материнскую заботу как должное.

Таким образом, произведение характеризуется стремлением «к максимальному обнажению сути лирического характера, внутренней его конфликтности» [Списевцева, 2009: 161], и по мере ознакомления с переживаниями лирического героя, мотив пути, сопряженный с идеей движения, развития, обрастает множеством других значений, организуя вокруг себя ряд мотивов: он отождествляет жизненный путь человека в соположении с мотивами быстротечности и безвозвратности («*Без барчабыз – армас юлчылар*» [Юзеев, 2002: 61] – «Все мы – неутомимые путники»); историю страны (пережитые ею потрясения символизированы при помощи метафоры «*өермәле юллар*» – «вихревые дороги»); дорогу домой, сопряженную с мотивом возвращения («*Якынлашам / Әнкәм гомер иткән / Туган йортым, / капка төбенә*» [Там же: 68] – «Приближаюсь / К месту, где прожила мама – / К родному дому, / к воротам родным»).

Еще один вариант интерпретации мотива пути связан с ситуацией ухода из родного дома, поиском своего предназначения:

«Син үзең бит әйтә торган идең: “Иле өчен туа ир бала”. / Шулай инде, / Бала үсә, / Канат чыгара да / Еракларга карап юла» [Там же: 60] («Ты ведь сама повторяла: / “Мальчики рождены во имя службы своей Отчизне”. / Именно так: / Ребенок растет, / Обретает крылья и / Держит путь в далекие края»). Выражения «Иле өчен туа ир бала» («Мальчики рождены во имя службы своей Отчизне»), «Илең чакыра икән, бар, балам» («Если Родина зовет, то ступай, дитя мое»), прозвучавшие из уст матери, неоднократно повторяются в структуре текста, тем самым актуализируется идейная установка, связанная с мотивом преданной службы Родине – с одной стороны, и демонстрируется жертвенность материнской любви – с другой. Именно эти слова, словно мантру, повторяет мать, когда провожает своих сыновей: старшего – на фронт, младшего (позднее) – трудиться в далекий Казахстан.

Стержневым образом в поэме, несомненно, является образ матери, при воссоздании которого автор прибегает к множественным эмоционально-экспрессивным средствам художественной выразительности: ее седые волосы сравниваются со свечением зари, белыми ромашками; любовь матери оказывается глубже и шире всех морей мира вместе взятых; ее мягкие шаги сын способен различить среди тысячи других звуков родного края... образу матери свойственны черты, репрезентирующие универсальные качества, свойственные архетипу матери: терпеливость («Әнкәй түзгән барлык сынауларга, / Ул чыдаган, чыдый һәм чыдар!» [Там же: 61] – Мама столько испытаний выдержала, / Она терпела, терпит и стерпит!); эти строки повторяются в поэме два раза, также лирический герой при обращении к матери неоднократно использует выражение «сабырлы» – «терпеливая»), доброта и милосердие («Ташилар эретерлек / Йөрәк жылың / Яна-яна / миңа күчкәндер» [Там же: 61] – «Способное камни растопить / Тепло твоего сердца, / Пылая, / перешло мне»), жертвенность («Коры суык. Ләкин ана туңмый, / Ана бала белән жылына. / Мамык шәлен сатып икмәк алды / Өйдә калган төпчек улына» [Там же: 65] – «Лютый мороз. Но мать не мерзнет, / Мать греется своим дитя. / Продала пуховый платок и купила хлеб / Младшему сыну, оставшему-

ся дома»). Вышеперечисленные проявления архетипа в поэме трансформируются в контексте идеи сохранения памяти о малой родине, своих корнях, наиболее полно реализующейся в следующих словах матери, высказанных в ответ на приглашение сына переехать к нему: «*Сөйләмә дә телең калдырып, / Нигеземне, / Атам-бабам йортын / Ничек итеп китим калдырып*» [Там же: 60] («Не стоит уговаривать меня, / Родной очаг, / Родовое гнездо – / Разве могу я их оставить?»). Наделяя образ матери функцией хранителя родного очага (именно в этом ключе данный образ отображается и во множестве других произведениях этого периода, в первую очередь, в являющемся классическим примером рассказе А. Еники «Эйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание», 1965), автор ставит образы матери и родного дома в один ряд, тоска по матери переплетается с тоской по малой родине, символичным кажется и обращение лирического героя к родной деревне с расспросами о состоянии своей матери. В поэме прочерчивается иерархия ценностей, составляющая центр мироздания для каждого человека: мать/ семья – дом – родная земля – Отчизна, которая обнаруживается и в другой поэме И. Юзеева – «Туган ягым каеннары» («Березы родного края», 1983). Поэма структурирована в форме поэтического цикла, объединенного при помощи центрального образа: все части поэмы посвящены близкому для лирического героя человеку – Фандусу – нефтянику, самоотверженному труженику, внесшему вклад в прославление своего родного края («*Шушы жирдә сәрдең, тырмаладың, / Иген иктең, җәйләр җәйләдең... / Һәм нефтьче булып авылыбызны / Ил-йорт, дөнъя белән бәйләдең*» [Там же: 165] – «Эту землю ты возделывал, / Выращивал урожай, на летних пастбищах проводил время... / И став нефтяником, деревню нашу / Связал с Родиной и целым миром»), но в буквальном смысле «сгоревшего» на работе, забывая о себе в заботах о Земле (Фандус руководил аварийной бригадой).

Поэт словно создает историю своей души, выстраивая лирический сюжет на основе личных эмоций и переживаний, включая в структуру текста имена родных для себя людей и топонимов. «Узнавание» автора (он включен в структуру текста

в виде одного из персонажей) стирает границы между лирическим героем и самим поэтом: поэма читается как полная сожалений исповедь поэта, потерявшего родного человека. Душевными стенаниями полны и все восемь историй, каждая из которых открывает новую грань личности Фандуса: брата, друга, главы семейства, руководителя, сына своей малой родины, обладателя высших нравственных качеств и т. д. Каждая из них пронизана тоской – по ушедшим слишком рано родным, по оставшимся в прошлом беззаботном детстве и юношеских годах, по родной земле, по родному дому. Несмотря на обращенность историй к конкретному человеку, в идейно-проблемном плане они пронизаны глубоким общечеловеческим смыслом: представляя читателю те или иные страницы из биографии Фандуса, поэт дает пищу для размышлений о родстве, нравственности, смысле жизни, важности сохранения родовой памяти, роли родной земли в судьбе человека, делится тревогами по поводу приоритета в обществе материальных ценностей, возможной экологической катастрофы и др. Чтобы противостоять негативным изменениям в обществе, необходимо, по мнению автора, сохранить связь между поколениями, сберечь чувство любви и ответственности перед родной землей. Образ родной земли (здесь поэт конкретизирует его – воссоздает художественный образ родной деревни Ямады) отождествляется в березах – неотъемлемой части традиционной картины мира татарского народа: *«Каеннарым арттан калмый чабалар инде, / Ерагая аралар инде, / Киткэн саен якыная баралар инде, / Сагынудан дэвалар инде. <...> // Гомерем буе миңа таба чабарлар инде, / Кайтмый һич тә калалмам инде»* [Там же: 166] («Березы побегут за мной, не отставая, / Увеличивается расстояние, / Но чем дальше отдаляюсь, тем ближе они становятся, / Излечат мою тоску они. <...> // Всю жизнь будут ко мне бежать, / Не смогу я не вернуться»). Так, куда бы не привела судьба человека, каких бы высот он не достиг, память о родной земле будет жить в нем всегда, ему не дано позабыть свои корни, свои истоки, иначе это приведет к духовной деградации – эта идея проходит лейтмотивом сквозь все произведение И. Юзеева, как и татарской поэзии этих лет.

В ходе лирического повествования раскрывается еще одно значение образа: посаженные когда-то отцом Фандуса (пять без – по числу детей), они становятся олицетворением преемственности поколений, сохранения традиций и нравственных устоев. Именно в этом ключе распознается основной посыл обращения поэта к сыну Фандуса: «*Әткәң нигезендә үз көең тап, / Көйсез бу тормышның жаен бел, / Ак каеннар Фәндүс кебек булсын, / Син үзең дә, энем, каен бул!*» [Там же: 183] («Создай свою мелодию в родном доме отца, / Найди способ усмирить беспокойную жизнь, / Пусть белые березы будут напоминать Фандуса, / И сам ты, племянник, березой будь!»). Чтить память отцов и дедов, сумеешь транслировать их духовное наследие следующему поколению – это, по мнению поэта, передающего в своем творчестве «окутанную сентиментальной романтикой тоску родной деревни» [Хәким, 1988: 68], и наполняет бытие человека смыслом.

Подобные идеи питают и творчество Х. Аюпова, придающего образам татарской деревни, родной земли экзистенциальный окрас, как, например, в поэме «Авыл жаны» («Душа деревни», 1988), действие в которой проявляется в потоке сознания лирического героя, встревоженного необратимыми изменениями в облике родной деревни: «*Сирәкләнгән өйләр... Өнсез кичләр... / Бала-чага да юк урамында... / Килеп күрешкәне – карт-корыдыр... / Без югында ниләр булган монда?!*» [Аюп, 2001: 67] («Поредели дома... / Тихие вечера... / Ни детей нет на улице... / Те, кто подходят здороваться – все пожилые... / Что здесь произошло в наше отсутствие?!»). Все произведение в дальнейшем строится как поиск ответа на заданный вопрос и определение причин, принудивших татарскую деревню прощаться со своими детьми. На этом фоне в центр поэмы ставится проблема урбанизации, обернувшаяся трагедией для татарского народа: «*...Жаны шәһәрләрдә тилмергәндә, / Авылларның нинди яме калсын?! / Күпме өй урыны... / Елый торгач, / Сукурайган күзләр сыман алар. / Өе исән чакта никадәрле / Күңел нуры, жылы сыйган аңар?! <...> / Ялгыз гына киткән идек тә бит / Туган өйдән чыгып киткән көздә – / Авылыбызны килер буыннардан /*

*Бөтенләйгә мәхрүм иткәнбез лә!»* [Там же: 71] («Пока душа страдает в городах, / Разве деревни смогут сохранить свою красоту?! / Сколько пустуют бывших домов места... / От бесконечного плача / Ослепшими глазами они кажутся. / Пока был жив дом, столько / Душевного тепла и света вмещали они?! / Покидали мы в одиночку / Осенним днем родимый дом – / А сами без следующих поколений / Оставили деревню навсегда!»). Раскрывая все новые и новые причины печали деревенской души, осиротевшей без звука гармонии, веселья молодых, смеха детей, вечерних посиделок, душевных разговоров, воскресных базаров, поэт сопереживает ее тоске, пропускает через себя все происходящее. Таким образом, «авторская интерпретация, оценка, даже интонация становятся структурообразующей основой лирического фундамента» [Микешин, 1991: 14] произведения.

Сквозь призму традиционной темы поэт «заглядывает в многовековую глубь истории, задумывается о судьбе нации и страны, Отчизны и родной земли» [Садриев, 2006: 107]. Так, например, с исчезновением татарских деревень, по мнению Х. Аюпова, напрямую связана судьба родного языка, отождествленного в поэме в образе цветка, выращенного в плодородной почве благородного родимого края, но обесцененного в современных реалиях: «*Саклый алдыкмы соң ул гөлне без? – / Тукай шигырен балаларыбызга / Ничек өйрәтергә юл белмибез. / Мәктәпләрнең тәрәзә төпләрендә / Аңа да бит җитәр иде якты! – / Үзезбезне үзезбез кимсеткәндә / Сагына ул гөл авылдагы чакны. / Ата-бабаларның йөрәгендә / Генә йөргән нәфис гөл иде бит...*» [Эюп, 2001: 72] («Разве смогли мы уберечь этот цветок? – / Стихи Тукая детям своим / Не знаем, как передать. / На подоконниках школ / Ведь и ему бы хватило света! – / Пока мы сами себя унижаем, / Тоскует по деревне этот цветок. / В сердцах предков возвращенным, / Изящным цветком ведь он когда-то был...»).

Поэт очеловечивает образ родной деревни, живущей в бесконечной печали, словно мать, тревожащаяся за судьбу своих блудных сыновей. Душа деревни плачет, стонет, просит помощи, бьется в руках палача – весь этот спектр эмоциональных состояний находит отзвук в душе лирического героя, становится источ-

ником его нескончаемой боли, вся глубина которой распознается при прочтении символического значения, возложенного на этот образ: «авыл жаны» – это родовая память, национальная идентичность, высшая ценность в жизни человека, хранитель родного языка, национального сознания, традиций и обычаев. И, разлетевшись в поисках счастья в города, выходцы из деревень поставили под угрозу эти непреходящие ценности, составляющие основу национального бытия. Так, поэма Х. Аюпова, воссоздав лирического героя, характеризующегося стремлением к поиску своих исторических корней, глубокой любовью к малой родине, к деревне, являющейся истоком каждой судьбы, обнаруживает идейно-эстетические пересечения с явлением, обозначенным в русской литературе «тихой», «деревенской» поэзией.

Противопоставление картин прошлого и настоящего татарской деревни, городского и деревенского образов жизни осмысливается как выражение авторской позиции по отношению к современному обществу, где действиями людей правят стремления к материальным благам, беспечное отношение к природным богатствам, малодушие, зависть и равнодушие. Тоска по утраченной красоте родной земли, сопряженная с мотивами сожаления и осознания бессилия перед глобализацией, обуславливает ощущение дисгармоничности всего бытия. Дисгармоничен и внутренний мир лирического героя, «оказавшегося меж двух поколений: он пережил сложные времена вместе со старшим поколением и теперь вместе с молодыми ступает в бездушное будущее» [Харрасова, 2019: 283]. От этого представляется глубоко мыслящей, неравнодушной к судьбе своей нации и находящейся в состоянии внутреннего конфликта личностью: с одной стороны, он сопереживает трагедии татарского общества, теряющего деревенские корни, одолевающие его печаль и сожаление заполняют все его существо, но в то же время он осознает и неизбежность этих перемен, признает сложность, практически невозможность противостояния им: «*Кереп чумдык шәһәр сөрәменә / Авылымның ап-ак жаны белән. / Заманасы корымланган чакта / Үзең генә ничек ак каласың – / Керсез жанны кара ялалардан / Ничек итеп саклап апкаласың?*» [Әюп, 2001:

76] («Ушли головой в городской смрад / Вместе с белоснежной душой деревни. / Когда время само испачкано сажей, / Как можно сохранить белизну – / Чистую душу от темной клеветы / Как можно уберечь?»). Таким образом, закрепляется понимание того, что прошлое не исправить и процесс угасания татарских деревень (следовательно, историко-культурного наследия татарского народа в целом) не остановить. В этом и заключается причина экзистенциальных стенаний лирического героя, осознающего свое участие в судьбе нации: «*Үзебезнең гаепләрне ягыш / Бүтәннәргә япсартмагыз тагын. / Синнән-миннән башка, кемнәр булсын – / Алучысы бездер авыл җанын!*» [Там же: 71] («Свои же ошибки / Не вздумайте переложить на других. / Ты и я, никто другой – / Это мы лишили деревню души!»).

Экзистенциальная тоска по утерянным духовным ценностям, пронизывающая все творчество Х. Аюпова, обнаруживается и в поэме «Көй эзләү» («Поиск мелодии», 1988), в композиционном плане состоящем из семи частей, объединенных идеей поиска «своей» мелодии, подзабытой под влиянием сбитого с истинного пути общества: «*Яшәмидер көй дә имансыз. / Кая китте җанны чайкар көйләр? – / Көй табалмыйм, / Нишлим мин ансыз?!*» [Там же: 57] («Наверное, мелодия не может жить без веры. / Куда канули мелодии, переворачивающие душу? – / Не могу найти мелодию, / Как я буду без нее?!»).

Образ гармони, воспроизводимый автором в роли своеобразного транслятора национально-культурных ценностей, выполняет в поэме структурообразующую функцию. Причина тревоги лирического субъекта – в молчании народного инструмента и равнодушной тишине, наполнившей, в виду отсутствия традиционных национальных напевов, его дом. Стенание мелодии и эмоционально-душевное состояние лирического субъекта соединяются воедино, мотивируя его на действия: «*Кулларыма гармун буйсынмый... / ...Бу җанымның әллә кай төшендә / Үкси-үкси бер көй сулкылдый... / Бер башласам, туктый алмам сыман, / Йә йөрәгем ярылыр, йә гармун. / Тик барыбер яши алмам ансыз – / Мин ул көйне эзләп табармын!..*» [Там же: 58] («Не подчиняется моим рукам гармонь... / ...Где-то глубоко в моей душе /

Всхлипывает мелодия... / Если сыграю ее, кажется, что не смогу остановиться – / Сердце разорвется, либо гармонь. / Но все равно не смогу прожить без нее – / Я эту мелодию найду!..»).

О чем молчит гармонь? Какую мелодию ищет лирический субъект? О чем плачет его душа? В каждой части произведения заключаются ответы на эти вопросы. В первой части, например, речь идет о «мелодии предков»: «*Ата-баба көе сагындыра, / Алар тоткан горөф-гадәтләр*» [Там же: 57] («Тоскую по мелодии предков, / По их обычаям и нравам»), таким образом, обнаруживается первый компонент семантически сложного образа «көй» – многовековые обычаи и нравы, формирующие межчеловеческие отношения в татарском обществе. Во второй части поэмы звуки гармони пробуждают воспоминания о молитвах матери («*Искә төшә әнкәй догалары, / Ул укыган намаз*» [Там же: 58] – «Вспоминаются молитвы матери, / Прочитанный ею намаз»), хранящей в своем сердце бесконечную веру. И именно вера – мелодия, которую бережно передавали из поколения в поколение и которую люди утратили в искусственной борьбе с «пережитками прошлого», – способна восстановить гармонию во всем мире. В следующих частях семантическое поле образа дополняется значениями «единство», «истина», «духовная стойкость», «родной язык», которые наряду с традициями, верой/религией образуют ту живительную силу, которая питает татарский народ: «*Күкрәгендә көең исән булсын, / Халыклар да бетә, көй үлсә <...> / Яшәү юктыр ул көй өзелсә!..*» [Там же: 58] («Пусть мелодия в груди будет жива, / Народы исчезнут, если погибнет мелодия. <...> / Нет жизни, если мелодия оборвется!..»).

Таким образом, умолкшая гармонь воспринимается олицетворением замолчавшей татарской души, стертой этнической памяти, забытых духовных ценностей. Все это привело, по мнению поэта, к потере «моң», представляющего собой «сложный комплекс экзистенциальных, эмоциональных и эстетических смысловых обертонов» [Галиева, 2013: 246] и определяющего «национальный колорит татарской духовной культуры, специфическую черту мироощущения, эмоциональное состояние сдерживаемой печали» [Татарский энциклопедический

словарь, 1999: 365]. *Моң*, являющийся сквозным образом всей поэзии Х. Аюпова, «отражающей тоску и печаль самого поэта» [Миңнуллин, 2012: 7–8], хранит в себе тихую, тонкую грусть татарского народа, его сложную судьбу и трагическую историю, прочувствовать их – значит, проникнуться радостями и печалью своего народа, стать его частью, чувствовать ответственность перед ним, и это – неотделимый элемент национального самосознания. Лишение целых поколений такого мироощущения оборачивается непоправимой трагедией для всего человечества: «*Күпме жанны моңсыз калдырганбыз. / Өер-өер йөри моңсызлар, <...> / Өзелгән көй әле мең сызлар!*» [Эюп, 2001: 63] («Столько душ мы лишили *моң*. / Ходят они толпами, <...> / Еще тысячи раз будет стонать оборванная мелодия»).

Противопоставление своей («үз көем») и чужой («ят көй») мелодии, пронизывающее произведение красной нитью, непосредственно связано с понятием национальной идентичности: у каждого народа – своя мелодия, то есть свои ценности, которые составляют фундамент его национального бытия. У татарского народа – это многовековые обычаи и нравы, вера, язык, чувство единства, непоколебимая истина, духовная стойкость, которые оказались на грани исчезновения в условиях навязанных идеалов: «*Үзөбез болай әле исән кебек, / Беребез дә юкса авырмаларды. / Жырны гына бүтән көйгә жырлый, / Бүтән телдә... татар авыллары*» [Там же: 61] («Сами мы, кажется, еще живы, / Никто, вроде, и не болел. / Только песню поют на чужую мелодию, / На чужом языке... татарские деревни»). Смысл жизни каждого представителя татарского народа – перенять, сохранить и передать эти ценности следующим поколениям: «*Үз көеңне эзләү житми икән, – / Эзлиседер улың өчен дә. <...> / Аларга да моңлы көй кирәк!*» [Там же: 63] («Недостаточно, оказывается, искать лишь свою мелодию, – / Надо искать ее и для сыновей. <...> / Им тоже необходима мелодия!»).

В седьмой, завершающей, части поэмы мотив поиска мелодии переносится на масштабы государства («*Көйне бүген бөтен ил эзли!..*» [Там же: 65] – «Мелодию сегодня ищет вся страна!..»), в структуру лирического повествования включаются социаль-

ные мотивы: автор поднимает острые проблемы современности, такие как разрозненность в обществе, потеря нравственных ориентиров, равнодушие, двуличие, властолюбие и т. д., с тревогой заглядывает в будущее, и, актуализируя и второе значение понятия «көй» – «порядок, гармония, система», заявляет: *«Илне ничек көйсез калдырасың? – / Уйныйк эле, уйныйк бүген бер!..»* [Там же: 66] («Разве можно страну оставить без мелодии (или: в состоянии хаоса. – Л. Н.)? – / Давайте, сыграем одну мелодию, сыграем сегодня!..»).

Следует отметить, что духовное наследие татарского народа, традиции предков, как вневременные, вечные ценности для каждого представителя нации, актуализируются и в других лирических поэмах Х. Аюпова: «Көзге» («Зеркало», 1987), «Йөрәк атым» («Конь моего сердца», 1988), «Су хәтер» («Память воды») и др. Так, например, в поэме «Көзге», в которой состояние глубокой печали и невыразимого страдания лирического героя обусловлено осознанием трагичности «сожженной истории» своего народа, сохранившего, как утверждает автор, свои духовные ценности даже в самые тяжелые времена, в значении исторической памяти, вещателя истины выступает метафорический образ зеркала. Призывая каждого взглянуть в зеркало своей души, поэт актуализирует еще одно значение этого образа – «совесть» (*«Күңел көзгеләрең сау булсын!»* [Эюп, 1996: 183] – «Пусть будет целым зеркало души твоей!»). В завершающих поэму строках в структуру текста включается выражение «ил-халык намусы» («совесть народа и государства»), сквозь призму которых и оцениваются поступки каждого человека. Потеря зеркала души приравнивается к потере жизненных ориентиров.

Оформленное в виде эмоционального монолога произведение демонстрирует ностальгические воспоминания лирического героя о прошлом, его печаль и тревогу за будущее – с одной стороны, и имплицитно диалог с татарским народом – с другой. Во втором случае лирическое повествование ведется от имени «мы»: *«Үзебезне таный алыр чакта, / Гореф-гадәт барда, / Тел барда, / Ешрак карыйк эле көзгеләргә – / Тәсмерләң бүген кем анда? / Туры карыйк: / Кемнәр икән соң без, / Ни кылабыз, ничек*

*хәлебез? / Ата-бабаларның изге исемен / Онытмадык микән  
эле без? / Замананың яман чүп-чарына / Бетмәдеме җаннар  
буялып? / Йөрмибезме туган телебездә / Сөйләшергә кайчак  
оялып? <...> / Хәтерләрдә ни бар?» [Там же: 187–188] («Пока  
мы в состоянии узнавать себя, / И живы традиции, / Родной  
язык, / Почаще, давайте, будем смотреться в зеркала – / Кого мы  
там сегодня увидим? / Не отводя глаз, ответим: / Кто мы? / Чем  
заняты, как поживаем? / Святые имена предков / Не успели ли  
мы позабыть? / Пылью современности / Не запачканы ли наши  
души? / Порой на родном языке / Не стесняемся ли мы разгова-  
ривать? <...> / Что мы храним в памяти нашей?»).*

Таким образом, память о прошлом, о родной земле, тоска по утерянным духовным ценностям становятся ключевыми мотивами поэм Х. Аюпова, и «это постоянство воссоздает ощущение слитности лирического героя Аюпова – с природой, с родной землей, с Родиной» [Загидуллина, 2017: 52]. Особенно ярко это качество демонстрируется в поэме «Авыл жаны», где душевно-эмоциональное состояние лирического героя обуславливает медитативно-элегический тон произведения, а в поэмах «Көзге» и «Көй эзләү» монолог героя обретает некоторую резкость, дополняется самокритикой, предполагающей создание диалога между автором и читателем. Вместе с тем, все лирические поэмы Х. Аюпова, объединенные сквозными образами и мотивами, воспринимаются как части единого целого.

В целом, можно заключить, что процесс развития лирической поэмы в татарской поэзии 1960–1980-х гг. происходит в непосредственной взаимосвязи с возрождением классического романтизма, «вернувшего» в национальное поэтическое искусство тему любви и духовной красоты. Осмысление «вечной» темы поэзии идет по линии философизации жанра. С другой стороны, актуализация проблем национального бытия приводит к созданию лирических поэм с элегической тональностью, в центр таких произведений ставится внутренний мир лирического героя, неотделимого от самого поэта, основу лирического сюжета составляет воспевание с особым трепетом и благоговением идиллической красоты родной природы, татарской деревни, родной

земли, идеализация образа матери, ностальгия по прошлому, беспокойство за будущее татарского народа.

### 4.3. Концепция героя и метажанровые модификации

Татарская поэма 1960–1980-х гг. не ограничивает себя рамками классической (реалистической либо романтической) художественной парадигмы, она вбирает в себя много новых особенностей, обусловленных «авангардным подъемом», развернувшим национальную поэзию «лицом к интеллектуальности, интеллигентности, философичности, создается с установкой на подготовленного читателя» [Загидуллина, 2020: 252]. Возникнув на стыке критики существующей идеологии и поиска путей обновления татарской поэзии в целом, авангардное движение расширяет содержание поэмы, дополнив его скрытым смыслом, иносказанием. Лирический герой таких поэм представляется личностью, обладающей масштабным мышлением, аналитическим складом ума, находящимся в поиске пути преодоления гнета обстоятельств и усовершенствования бытия, «его вопрошания, раздумья, сомнения создают интригу, направляют сюжет, задают общий эмоциональный тон» [Лейдерман, 2003(6): 193].

«Возрождение характерных черт символизма и сюрреализма, углубление смысла через символический и сюрреалистический рисунок, абстрактную образность, активизация приемов ассоциативного мышления, возведение на уровень классического стихотворения ушедших в тень форм свободного, белого и интонационного стиха, стилизация» [Загидуллина, 2020: 253] – все эти творческие искания отражаются и в развитии жанра поэмы. Интересно с этой точки зрения мнение Р. Файзуллина, зачинателя новых исканий в татарской литературе: «Поэма уже долгое время является объектом интереса, даже спора литературоведов, но к единому мнению они так и не пришли, и, скорее всего, уже и не придут... Потому что появление все новых и новых литературных явлений не дает зафиксировать какое-либо устойчивое мнение по этому поводу. <...> Вот, например, мое произведение «Борцы». К какому оно относится жанру? Публицистическому диалогу? Или же это совсем другой вид поэзии? В общем, клас-

сическое понимание поэмы нас теперь не устраивает, а относительно новых форм еще какое-либо единое мнение не установилось» [Нуруллин, 2002: 283].

Как справедливо отмечает С.В. Шеянова, «эволюция литературного дискурса обусловлена не только внешними, социально-историческими, общественно-культурными, но и имманентными факторами. К внутрилитературным следует отнести деятельность ярких творческих индивидуальностей, которые обогащают традиционные жанровые формы, тематические коды оригинальными художественными находками, творческими экспериментами» [Шеянова, 2020: 132]. Такими яркими творческими индивидуальностями в татарской литературе стали поэты-шестидесятники, которые смело отходят от классических форм в жанре поэмы, экспериментируют с размером стиха, прибегают к свободной рифме, сопрягают разнообразие ритмы и тональности, увлекаются открытой декларативностью, прибегают к пафосности и т. д. Подобные эксперименты концентрируются, например, в поэмах Р. Файзуллина, И. Юзеева, Раш. Ахметзянова, Роб. Ахметзянова, Зульфата, Р. Хариса и др. поэтов. Так, образцами «откровенной публицистичности, прямого разговора с читателем» [Мустафин, 2002: 327] являются поэмы «Гадилэргэ гимн» («Ода простым», 1964–1969) и «Көрәшчеләр» («Борцы», 1968) Р. Файзуллина, «поэта неожиданных контрастов и ассоциаций» [Галиуллин, 1985: 134]. Первое произведение основывается на возвеличении простого человека, изо дня в день трудящегося во благо людей и достойного быть увековеченным в памятнике: *«Президент булырлык ат караучылар, / философ каравылчылар, / полководец күмәч пешерүчеләр, / мәгърифәтче кер юучылар! <...> / пыяла өрүчеләр һәм тукучылар, / мәштек һәм ракета ясаучылар – / авазлардан үлмәс һэйкәл сезгә! / Таштан – жыр!»* [Фэйзуллин, 2005: 446–447] («Конюхи, достойные стать президентом, / охранники-философы, пекари-полководцы, / прачки-просветители! <...> / стеклодувы и ткачи, / изготовители мундштуков и ракет – / из звуков сотворим вечный памятник вам! / Из камней – песню!»). Восхваляя доблестный труд обладателя любой профессии, поэт размышляет о чести,

дружбе, родстве, духовной свободе, независимости, вере – обо всем, что является фундаментом «величия простого человека» [Йосыпова, 2021: 179]. В поэме «Көрәшчеләр» лирический герой обеспокоен тревожными сигналами современного мира и его судьбой: «*Бу сәгатьтә / җан башына – / күпме шатлык, / кайгы, / шартлау, / кургаш, / икмәк, / тынлык, / нәфрәт... / Җир-әнкәбез безнең хакта нинди уйда: / бик күпме без аның өчен, алла азракмы? / Дөнъяның иртәсеме, кичеме бу? / Чиксезлекме алда, финалды? / Кая бара Кешелек?*» [Фәйзуллин, 2005: 448–449] («В этот час / на одну душу – / столько радости, / горя, / взрывов, / пороха, / хлеба, / тишины, / ненависти... / Что думает о нас Земля-мать: / слишком много ли нас для нее или мало? / Утро ли это мира или вечер? / Бесконечность ли впереди или финал? / Куда направляется Человечество?»).

Осознав необходимость сохранения мира на земле, герой с особым красноречием заявляет о поиске борцов за «мир, родство, равноправие, труд, свободу и счастье», при этом основным критерием, по которому будут оценены их действия, является человечность. Настоящий борец, по мнению автора, должен аккумулировать в себе такие качества, как уважение людей, самоотверженность, он обязан дорожить настоящим, верить в будущее, возвращать красоту, сеять любовь в сердца людей. Таким образом, поэт создает образ борца-гуманиста: «*Сезнең кулда – / иртәге көн / һәм Кешелек. / Сезнең кулда / җир хыялы – / гуманизм!*» [Там же: 456] («В ваших руках – / завтрашний день / и Человечество. / В ваших руках / мечта земли – / Гуманизм!»). Как утверждает Д.Ф. Загидуллина, «лирический герой-романтик Р. Файзуллина с точки зрения свободы духа напоминает героя-гисьяниста татарской поэзии начала XX века. Сохранение в человеке человеческого, его личной и социальной свободы показывается как путь к избавлению от любых ограничений» [Загидуллина, 2020: 72], что мы наблюдаем и на примере данной поэмы. Таким образом, авангардные искания в жанре поэмы меняют концепцию героя. Возвращенный в условиях идеологических ограничений лирический герой сменяется устремленным к духовным вершинам героем-максималистом, борцом за свободу духа.

Поэмы Р. Файзуллина буквально «пестрят» ассоциативными образами и деталями, его метафоры «всегда свежи, неожиданны и индивидуально окрашены» [Мустафин, 2002: 327], направлены на заострение мысли автора, манифестирование его личной философии. Отказ от классической формы стиха, свободная рифма и разнообразие ритма, многочисленные риторические вопросы и восклицания – все это задает особый эмоциональный тон всему произведению, представляющему собой своеобразный синтез художественного и публицистического стилей.

Схожими экспериментами в области формы отличается и лиро-эпическое творчество Роб. Ахметзянова, последователя «психологического абстракционизма» [Загидуллина, 2020: 72]. Воссозданная в его поэмах картина мира кажется хаотичной: поэт словно рисует его отдельными штрихами, акцентируя внимание лишь на некоторых деталях и наделяя их глубоким смыслом. Таким образом, создается фрагментарная картина, которую предстоит интерпретировать читателю самому, исходя из своего «горизонта ожидания». Если в романтической поэме «Зэнгәр көянтә» («Синее коромысло», 1962), являющейся одним из первых лиро-эпических опытов поэта в этом направлении, доминирует тема любви и красоты, раскрытая при помощи импрессионистских приемов (*«Ташка басып иелә-сыгыла су алганда, / көянтәсе чишмә жырын тыңлый иде. / Кыз иңендә тибри-тибри кайткан чакта, / пар чиләктә пар бәхетте чыңлый иде! / Пар чиләктә Ай чайкала, Ай чайкала, / көянтәсе кызга кушылып жырылы иде! / Сыйган иде пар чиләккә йолдызлары... / Бер көянтә, чайкалдырып, / алып кайта – / бар дөнъяны!»*) [Әхмәтжанов, 1962: 150] («Когда брала она воду, наступив на камень, / в парных ведрах звенело парное счастье! / В парных ведрах Луна качалась, Луна качалась, / коромысло подпевало девушке! / Уместились в парных ведрах все звезды... / Одно коромысло, качая, / несло / весь мир!») и классическая форма стиха чередуется со свободным стихом, то в модернистских поэмах «Йолдызстан» («Звездная страна», 1957–1962), «Таш аргамак» («Каменный скакун», 1963), «Уйна, улым!» («Играй, сынок!», 1964), «Табигатькә дүрт жыр» («Четыре песни, посвященные природе», 1974), «Сонгми» (1975) и др. уже звучат

совсем иные мотивы: лирический герой размышляет о смысле человеческого существования, о его роли в истории человечества, о взаимоотношениях людей, о законах бытия и т. д.

Например, в поэме «Таш аргамак», где значительное место отводится раздумьям о войне и мире, о жизни и смерти, о мгновении и вечности, о памяти и забвении, хаотичная картина мира воспроизводится при помощи многоголосья, определяющего композиционное строение поэмы: она состоит из пяти монологов – лирического героя, первого, второго и безымянного камней и монолога сожаления. В монологе лирического героя, выполняющего роль скрепа отдельных частей поэмы, ключевую позицию занимает образ каменной стены, охраняющей покой мирного города: стена символизирует сложивших головы в войну солдат. При этом поэт изначально ведет речь об абстрактной войне, расширяя таким образом лирическое пространство. Он создает ощущение эпического охвата истории человечества, состоящей из потрясений и потерь, вечной борьбы Жизни и Смерти: «*Койма аръягында көн башлана. / Койма аръягында сәгать суга – / күңел сөнәп кая! / Димәк, Тормыш атлый, / Тормыш – юлда! / Таш һэйкәлләр / уңда-сулда...*» [Там же: 180] («За стеной начинается день. / За стеной бьют часы – / радуется душа! / Значит, Жизнь шагает, / Жизнь – в пути! / Каменные памятники и справа, и слева...»). Жизнь на земле продолжается вопреки всем трагедиям, вечное ее течение приостановить невозможно: «*Ә капкага кемдер / Тырышып язган: / Ирек + Кояш = Мәхәббәт*» [Там же: 186] («а кто-то на воротах / Старательно вывел: / Ирек + Кояш = Любовь»). Эти завершающие поэму слова прочитываются каждым читателем по-разному: для кого-то это – торжество любви над жизненными потрясениями, а для других – декларирование основ гармоничного бытия: Свободы (Ирек) и Солнца (Кояш), сложного символа в татарской литературе, в частности, олицетворяющего истину.

Лишь в заключающем поэму монологе автор обращается к образу конкретной войны: «*Мәңгелекне сөйрәп, / таш юрганың / ишетелә ярсып чапканы: / “Мең тугыз йөз кырык...”*» [Там же: 186] («Несущего вечность / каменного скакуна / слышен

яростный бег: / “Тысяча девятьсот сорок...”»). Так время сужается до событий Великой Отечественной войны – кровоточащей раны всего советского народа (обратим внимание, что поэма написана в 1963 году – еще свежа была память о тех трагических страницах судьбы страны), отражающейся эхом в памяти большинства современников поэта.

Граница между каменной стеной и городом «глубока как горе, чиста как совесть, горяча как слезы, холодна как штык» – это то, из чего создан фундамент мирной жизни будущих поколений. Память о тех событиях, о героическом прошлом предков провозглашается поэтом наивысшей ценностью, а равнодушие к истории приравнивается к духовной гибели: «*Ташлар сөйләмиләр, / саргаялар, / каралалар, / яшел мук баса. / Кем ятканы биредә онытылып, / Жирдә йөргән кеше йокласа, / Жирдә калган Хәтер йокласа... / Кем ананың каберен югалтса, / кем атаның каберен югалтса, / ташины түгел, / таш багырьле улының / таш йөргән яшел мук баса*» [Там же: 182] («Камни молчат, / желтеют, / темнеют, / покрываются зеленым мхом. / Забудется тот, кто здесь покоится, / Если человек на земле будет спать, / Если спать будет Память на земле... / Если кто-то забудет могилу матери, / если кто-то забудет могилу отца, / то не камень, / а сына с каменной душой / сердце каменное мхом покроеется»). Олицетворением Памяти в поэме выступает образ каменного скакуна, устремленного в будущее сквозь годы и поколения: «*Мәңге шулай / таш аргамаклар, / таш кешеләр / гасырлардан барыр гасырга...*» [Там же: 180] («И так вечно / каменные скакуны, / каменные люди / из века в век будут переходить...»). Монологи очеловеченных камней воспроизводят те качества, которые позволяют обрести вечность в памяти людей: мужество, готовность к борьбе, и преданность Родине.

Так, синтезируя в одном поэтическом тексте декларативность и медитативность, демонстрируя гражданскую позицию и глубокие философские умозаключения, обращаясь к свободному стиху, повторам, ассоциативности и недосказанности, побуждающих читателя к поиску иных смысловых вариаций, поэт достигает эффекта фрагментарности, хаотичности окружающего человека

мира, многомерного и противоречивого по содержанию и наполнению – все эти составляющие индивидуального творческого стиля Роб. Ахметзянова отражаются в каждой его поэме.

Поэты-авангардисты считают, что «в человеке от рождения заложены сила и возможность изменить окружающий мир, и они зависят от степени его человечности – тем самым развивает авангардную концепцию человека» [Загидуллина, 2020: 82]. Например, в поэме «Карурман» («Темный лес», 1971) И. Юзеева лирический герой, стремящийся изменить мир и объять Вселенную, вступает в дискуссию со своим дедом, утопающим в «земных микрочувствах». Проблема глобализации рассматривается автором в связке с проблемой преемственности и сохранения духовных ценностей. В противоречии между представителями разных поколений обнаруживается пропасть, образовавшаяся в результате стремления к техническому прогрессу: *«Сиңа юлдаш – озын салмак көйләр, / Ат кешнәве, кошлар сайравы. / Оныкларың бүтән юл сайлады... / Ай, йолдызлар – урман, / Жир – туган йорт... / Тукталырға һич тә вакытым юк, / Син аңларлык түгел... Хуш, бабам»* [Юзеев, 2002: 98] («Твои спутники – затяжные мелодии, / Ржание лошадей, пение птиц. / Внуки твои выбрали другой путь... / Луна, звезды – лес для нас, / Земля – родной дом»). И лишь после его ухода, в попытке понять смысл завещания деда, который гласит: *«Сандугачлар... Чишимә... Карурман... / Васыятем аңа тапшырыгыз: / Түбән күрсә эгәр бабасын, / Егылып төшмәгәе югарыдан... / Кайтсын... астан өскә карасын»* [Там же: 99] («Соловьи... Родник... Темный лес... / Завещание ему мое передайте: / Если посмотрит свысока на деда, / Лишь бы не упал он с высоты... / Пусть возвращается... снизу наверх взглянет»), лирический герой осознает разрушающую силу стремления покорить природу: *«Шәфкать көтми кеше табигатьтән, / Теләгәннен ала көч белән. / Ә ул, / Шомырт кара күзләрен мөлдәрәтәп, / Рәхим-шәфкать көтә кешедән. / Ләкин кеше, ашыгып барган чакта, / Туар матурлыгы хакына, / Сандугачлы кара урманнарны / Күпер итә аяк астына. / Сансыз куллар килеп табигатьнең / Нечкә кылларына кагыла. / Машиналар тоймый. Ә йөрәкләр / Сандугачлы төнне сагына»* [Там же: 104] («Милости от природы не ждет человек, /

Все, что пожелает – отбирает силой. / А она, / Устремив взгляд черных очей, / Ждет пощады от человека. / Но человек, в спешке, / Ради красоты будущих дней, / Соловьиные рощи / В мосты под ногами превращает. / Непочтительные руки / Тонких струн природы касаются. / Машины не чувствуют, / А сердца / Тоскуют по соловьиной трели ночной»).

Новый тип лирического героя, привнесенный в татарскую поэзию такими поэтами, как А. Баянов, И. Юзеев, Зульфат, К. Сибгатуллин и др., осознает личное участие в судьбе всего человечества, живет в состоянии эмоционально-душевного напряжения, экзистенции, замечая несовершенство современного мира, остро реагируя на важнейшие события, потрясения, происходившие на земле, угрозу мирового катаклизма. Зачастую композиция таких поэм базируется на усилении драматического конфликта между лирическим героем и современностью: конфликт этот обусловлен трагедийным осмыслением человеческого существования, ощущением нарастающей тревоги за будущее Земли. Взаимопроникновение лирического и драматического начал ведет к обогащению художественных возможностей поэм: особое значение в них уделяется внутренней речи лирического героя, раскрывающей его личную драму, вызванной беспокойством за судьбу человечества, мира, планеты, нередко поэтический текст организуется в виде диалога и т. д. Все это демонстрируется, например, в поэмах И. Юзеева, таких как «Тынлык белэн сөйлэшү» («Разговор с тишиной», 1966–2000), «Таймас» (1961–1962), «Өзелмәсме кыллар?» («Не порвутся ли струны?», 1977), «Таш диварлар авазы» («Голоса каменных стен», 1971–1991) и др. Текст первой поэмы структурирован в виде диалога ребенка с обеспокоенной матерью-Землей и тремя видами тишины: одноминутной, равнодушной и страшной (атомом), в ходе которого воссоздаются трагические страницы истории человечества (Вторая мировая война, взрыв атомной бомбы на Хиросиме, афганский конфликт и др.), озвучивается тревога по поводу возможных новых испытаний, угрожающих человечеству. В числе последних, автор указывает непрекращающиеся опыты в сфере атомного оружия, активизацию идей фашизма. Все это стано-

вится причиной страданий матери-Земли: «*Ак болыт шикелле / Тузгыган чәчләрем, / Калмаган күзләрдән / Тамарлык яшьләрем. / Хәсрәтле йөземне / Жыерчык каплаган, / Өстемдә никадәр / Бомбалар шартлаган. / Сиздермим, сызлыйлар / Йөрәктә яралар... / Белмиләр балалар – / Әйтмиләр аналар...*» [Юзеев, 2002: 96–97] («Словно в белое облако превратились / Мои распущенные волосы, / Высохли / Слезы. / Горестное лицо / Покрылось морщинами, / На мне столько / Бомб взорвалось. / Вида не подаю, болят / Раны в сердце... / Не знают дети – / Молчат матери...»). Множество введенных чужих сознаний в структуре текста собираются под единой оболочкой – дети Земли.

Противостояние равнодушной и одномоментной тишины олицетворяет извечную борьбу, сопровождающую человечество на протяжении всего его развития – противостояние равнодушия и памяти, сострадания. Размышляя о судьбе Земли, о будущем человечества, поэт приходит к умозаключению, что людское равнодушие, эгоцентризм является причиной пережитых человечеством трагедий, которых можно было бы избежать. В речах одномоментной тишины эта мысль преподносится неоднократно: «*Хиросима тынлыгы мин, / Мин сорау белән килдем. / Ник, Кеше, гамьсез йокладың, / Юлларына чыкмадың, / Шул варварның бомба тоткан / Кулларына сукмадың?!*» [Там же: 88] («Я – тишина Хиросимы, / Я пришел с вопросом. / Почему, Человек, ты беспечно спал, / Путь его не огородил, / Варвара, державшего бомбу, / По рукам не ударил?»). Так диалог между героями произведения трансформируется в диалог с читателем и человечеством в целом и звучит как призыв проснуться от беспечного сна, встать на стражу покоя матери-Земли. Этот призыв впоследствии становится (путем повтора) доминантой монолога Земли, обращенного ко всем матерям планеты: «*Дәшегез, аналар, уянсын балалар!*» («Зовите, матери, пусть проснутся дети!»). «Таким образом, И. Юзеев выступил со своеобразной антропоцентристской концепцией, которую можно назвать философией возвеличивания человека, закрепив ее экспрессионистскими экспериментами в области формы, обогатив экзистенциальными мотивами. Все, что есть в мире: войны и кровопролития, и

красоту окружающего мира поэт связывает с человеком, он говорит об ответственности человека за все. Если вера и надежда, любовь, умение восторгаться представляют собой прекрасные стороны человеческой души, то равнодушие и безразличие, по мнению И. Юзеева, – самые страшные ее черты, способные разрушить будущее» [Загидуллина, 2020: 90–91].

Взаимодействием лирического и драматического начал характеризуются и поэма «Утлар» («Огни», 1969–1970) К. Сибгатуллина. В композиционном плане произведение состоит из монологов лирического героя, костра, пламени Хиросимы; часть поэмы, воспроизводящая разговор лирического героя с богом Прометеем, имеет диалогическую структуру. «Игра» с размером строки, преобладание вопросительной и восклицательной интонации, декларативность задают особую ритмику всему тексту.

Поэма наполнена поэтическими метафорами, разгадывая их, читатель обнаруживает целый ряд скрытых смыслов, демонстрирующих авторскую философию, «которая, в конечном счете, становится элементом в сложной мозаике концепции автора» [Сафин, 2007: 18]. Так, например, тьма и холод, окутавшие землю, указывают на хаотичность современной действительности, враждебной человеку: «*Утсыз Жирдә өшим, сунәм мин...*» [Сибгатуллин, 2017: 221] («Без огня на Земле замерзаю, угасаю я...»). В этом ключе образ огня понимается в значении источника жизни, мотив угасания, в свою очередь, соотносится с мотивом потери надежды. В диалоге с Прометеем смысловое поле образа огня наполняется противоположной семантикой: в руках людей он – божественный дар – превращается в разрушающую силу: «*Аллалардан алып ут бирдем, / кодрәтеңне күреп, ышанып. / Кире алам! / Минем утымнан / никадәрле жирдә усаллык!*» [Там же: 223] («Взяв у богов, я огонь тебе подарил, / увидев твою мощь, поверив тебе. / Забираю обратно! / От моего огня / столько зла на земле!»). В монологах костра и пламени Хиросимы, обращенных всему человечеству, подобный дуализм утверждается повторно: «*Яшәү белән үлем китерде / мәңгелек дус – изге утыгыз!*» [Там же: 227] («Вместе с жизнью и смерть принес / вечный друг ваш – святой огонь!»). Так, мысль о том,

что огонь может быть и источником жизни, и одновременно причиной ее конца, становится центральной идеей поэмы. Каждый человек способен разжечь свое пламя: «огнем жизни» или же «огнем смерти», созидающей или разрушающей силой оно станет – это зависит от чистоты его помыслов.

Позиция автора основана на философии антропоцентризма: человек, по его мнению, является хозяином жизни, но свою власть он должен направить в созидательное русло, смысл его существования – в служении добру: *«Бер кечкенә генә учагым. / Үзем таптым, / яктым, / ал, Җирем! / Кем ул анда утсыз тилмерә, / туганымдыр әле син минем? / Кил! / Кулыңны җылыт ялкында, / бер яктырып китсен йөзләрең. <...> / Барыгыз да монда килегез – / тормыш өчен Җирдә янучы. / Мин ут бирәм сезгә. / Яңадан / җылы, якты булсын Җиребез. / Ут өләшәм, / Җирнең уллары, / ут өләшәм, / монда килегез!»* [Там же: 233] («Мой маленький костер, / Нашел, / зажег, / бери, Земля! / Кто там без огня страдает, / Не родственник ли ты мне? / Приди! / Отогрей руки над пламенем, / пусть осветится твое лицо. / Приходите все – / Я, сгорая за жизнь на Земле, / дам вам огонь. / Пусть снова / тепло и светло станет на нашей Земле. / Раздаю огонь, / Сыновья Земли, / раздаю огонь, / сюда идите!»). Путь служения во благо всего человечества представляется сложным, полным страданий и стенаний, и от этого еще более ценным и достойным восхищения.

В завершающей поэму части, названной «Якты жир» («Светлая Земля»), в структуру текста включаются образы ГЭСов, сталелитейных заводов, плазмы, лазера, утверждающие созидательную силу огня, демонстрирующие величие человека, сумевшего поработить стихии природы. Таким образом, на пронизанный глубоким драматизмом и философствованием текст наслаивается идеологический пласт, позволяющий провести параллель между огнем жизни и огнем революции: *«Без кабыздык тормыш утларын, / үлем уты поскан, без – сакта: / тик Җиребез яна күрмәсен, / дөрләп янсын утлар учакта!»* [Там же: 234] («Мы зажгли огонь жизни, / огонь смерти прячется, мы – начеку: / лишь бы Земля не горела, / пусть горят огни на

кострах»). В целом, такая концовка, полагаем, была продиктована историко-политическими реалиями – с одной стороны, и желанием «смягчить» эффект, произведенный творческими исканиями поэта – с другой.

Еще одним ярким примером авангардной поэзии является поэма «Йөрэклардә үлмәс дастан» («Бессмертный дастан сердец», 1980) Зульфата. Наполненная экспрессией, поэма демонстрирует переживания лирического героя, осознающего зависшую над человечеством угрозу – потери человечности. Об этом, например, он ведет разговор с великим писателем Джанни Родари: «*Тотып кала агач тамырлары / Һәм туктата / таулар ишелүен – / Ни коткарыр, / иптәш Родари, / Бүген / Кешелекнең кешелеген?*» [Зөлфәт, 2017: 195] («Корни деревьев Удерживают / и останавливают / разрушение гор – / А что спасет, / товарищ Родари, / Сегодня / Человечность человечества?»).

Прием мифологизации, синтез реальной действительности и ирреального мира служат обобщению философской мысли, позволяют раскрыть всю глубину трагедии, угрожающей обществу. Реальность, где поощряются войны и все больше власти обретает искусственный интеллект, ведет человечество к деградациии, к вечному сну («мәңгелек йокы») – беспечности и безразличия. Мечты поэта-романтика об идеальном бытии отождествлены в символическом образе сказки, вобравшем в себя множество смысловых вариаций. Каждая глава поэмы дополняет семантическое поле данного символа различными значениями. Во введении лирический герой указывает на такие его значения, как «великодушные, доброта, нравственность, преемственность поколений, историческая память, любовь к ближнему, единство, гармония, честь и совесть» [Йосыпова, 2021: 229]. В следующих главах актуализируются другие смыслы сказки: искренность и чистота, берущие начало с детства – в диалоге с Родари; красота и гуманность – в бортовых записях руководителя экспедиции в год Дикости XXI века, ставшего свидетелем акта сожжения Сказочной девушки; благополучие татарского народа – в мольбе Тукая; духовное величие – в последнем монологе альпинистки Зайтуны Даутовой; свобода – в стенаниях обитателя цирка – представителя некогда

великого племени, а ныне порабощенного Льва. Таким образом, включенные в текст чужие сознания дополняют мысли и переживания самого автора, который «на протяжении всего произведения <...> пишет о постепенной утрате человеком душевной чистоты, природного начала» [Низамутдинова, 2013: 16]: «*Әкиятне жүю – кешелекне жүю*» [Зөлфәт, 2017: 195] («Потерять сказку – значит потерять человечность»). Таким образом, утеря вневременных ценностей, аккумулировавшихся в символическом образе сказки, ведет человечество к неминуемой гибели – духовной, в первую очередь. Осознанием этой горькой истины и объясняется экзистенциальная тревога лирического героя, неоднократно обратившегося к читателю с призывом остановить разрушительный ход бытия: «*Бөтен килеш саклыык дисәк Жирне, / Әкиятне саклап калу кирәк...*» [Там же: 198] («Если хотим сохранить целостность Земли, / Нужно сберечь Сказку...»). Непосредственно к читателю обращены и последние две главы поэмы, озаглавленные «*Дәшегез!*» («Позовите! (сказку. – Л. Н.)») и «*Сак бул!*» («Будь осторожен!»). Несмотря ни на что, надежду на будущее лирический герой не теряет, чему свидетельствует последняя строфа поэмы, диссонирующая по своему настроению со всем остальным текстом: «*...Канатлы ат чаба жир буллатып, / Азат җәһан ул – Хыял һәм Өмет! / Йөрәгендә – үлмәс дастан – Бәхет! / Ул булырга тиеш мәңгелек...*» [Там же: 209] («...Крылатый конь несется по земле, / Душой свободна она – Мечта и Надежда! / В сердце его – бессмертный дастан – Счастье! / Он должен жить вечно...»). Таким образом, резкий переход чувств, напряжение и экспрессия, характерные для этой поэмы, являясь доминантами всего творчества Зульфата, позволяют вести разговор о возрождении экспрессионизма в татарской поэзии изучаемого периода.

Одним из ярких представителей интеллектуальной поэзии, поэзии мысли 1960–1980-х гг., как справедливо утверждает Т.Н. Галиуллин, является Р. Харис [Галиуллин, 1975: 101], автор более пятидесяти поэм, творчество которого «отличается культурно-исторической широтой, богатством образов и ассоциаций» [Сафина, 2012: 11], «носит новаторский характер как на содержательном уровне, так и в широком жанровом

диапазоне (лирические стихотворения, миниатюры, ноктюрны, либретто, поэмы, роман в стихах), <...> находится в постоянном диалоге с традициями восточной, татарской, русской и западноевропейской литератур» [Галимуллина, 2021: 116]. Новаторское, сложное как по форме, так и по содержанию, но в то же время органично вписанное в национальный контекст творчество Р. Хариса привлекает внимание многих исследователей татарской литературы [Галиуллин, 2011: 260–278; Хисамов, 2012: 218–223; Галимуллина, 2011; Сайфулина, 2021; Хәсәнова, 2005, 2006; Сафина, 2012; Хабутдинова, 2021; Шәмсутова, 2010: 126–135 и др.], поэтому в рамках нашего исследования мы ограничимся лишь некоторыми обобщениями.

В каждой поэме, предложенной вниманию читателей, Р. Харис открывает новые грани своего творческого мастерства, базирующегося на образном мышлении, символизации и метафоричности, свободной форме изложения. В каждом тексте он обновляет художественные возможности жанра, расширяет его границы. Таковой, например, является «Мулланур» – одна из первых его поэм, посвященная татарскому революционеру Муллануру Вахитову. Идеологическое содержание произведения обуславливают героико-романтический тон лирического повествования, публицистический пафос, декларативность текста. В то же время поэма наполнена множеством неожиданных метафор и сравнений, демонстрирующих уникальность авторского стиля, глубину его мышления: «*Гербарийга беркетелгән бәҗәкләр күк, / Башкисәрләр / Вақыт канатына кадакланды*» [Харисов, 2006: 16] («Словно насекомые, приколотые для гербария, / Палачи / Были приколоты к крылу Времени») и др.

Поэма написана свободным слогом, позволившем автору передать всю степень эмоционального напряжения. Несмотря на соцреалистическую каноничность и патетику, по новизне формы, глубине философской мысли, самобытности ассоциативного мышления, несомненно, поэма остается привлекательной и для современного читателя и исследователя так же, как и другие его поэмы из этого ряда («Камил Якуб», 1975, «Борылышта» («На повороте», 1987).

Поэмы «Рэссам» («Художник», 1976), «Ат иярләү» («Седлание коня», 1983) раскрыли совершенно новые горизонты лиро-эпического мастерства поэта. Произведение «Ат иярләү», например, представляя собой синтез реального и ирреального начал, характеризуется «глубоким проникновением в самые глубинные слои человеческой мысли» [Сайфулина, 2021: 178]. Сюжетная канва поэмы, включающая в себя историю Карамы и его коня, переплетается с метафорической по смыслу ирреальной историей – разговора мужчины со своим конем. В конечном итоге этот необычный диалог трансформируется во внутренний спор самого героя, оказавшегося во власти страха: это он, а не конь, струсил и предал Родину, переступил через свою совесть и дезертировал, это он не коня, признавшегося в своей ошибке, наказывает, а душу свою истязает раскаянием. Сцена избиения коня, занимающая значительную часть поэмы, описана поэтом настолько детально, что читатель не может оставаться равнодушным к пронизывающей боли Карамы: *«кешене кем туктаталсын, / кешене ни туктаталсын, / үз күңҗелен кыйнаганда, / утлар белән өтә-өтә, / яше белән тозлый-тозлый, / каны белән юа-юа / үз намусын пакьләгәндә?! / <...> Кешене кем туктаталсын, / кешене ни тыя алсын, / йөрәге капкасын ачып, / ияр-сез алаша урынына / иярле айгыр керткәндә?!»* [Харисов, 2006: 97] («разве человека кто-то сможет остановить, / что его может остановить, / когда он свою **душу** (выделено поэтом. – Р. Х.) избивает, / опаяя огнем, / окропляя солеными слезами, / омывая кровью, / совесть свою очищает?! / Кто человека сможет остановить, / что его может удержать, / когда он, открывая ворота своего сердца, / вместо неоседланной кобылы / запускает оседланного коня?!»). Стоит обратить внимание на выражение «запустить в сердце оседланного коня», которое перекликается с эпитафией поэмы – татарской народной пословицей («В сердце мужчины покоится оседланный конь»). Про значимость образа коня, одного из ключевых национальных кодов татарского народа, было уже сказано в предыдущих главах настоящего исследования. У Р. Хариса смысловое поле этого образа дополняется значениями «храбрость», «патриотизм», «стойкость», «верность Родине»

и др., которые закрепляются и в утверждении героизма Карамы, вернувшегося с фронта с множеством орденов на груди. Таким образом, сцена избиения коня (то есть мучительного процесса переосмысления своего поступка, «возвращение» своей сущности) становится воплощением духовного катарсиса – избавления от малодушия, страхов, осознания смысла своего существования. «Разгадав» замысел автора, читатель обнаруживает, что в поэме «поднимается актуальная в каждой эпохе и звучащая по-своему в каждую эпоху проблема о поиске и утверждении человека в самом себе» [Сайфулина, 2021: 181]. Позднее образ коня, покоившегося в сердце мужчины, будет развит и в поэме Х. Аюпова «Йөрэк атым» («Конь моего сердца», 1988).

Лишенная фабульного сюжета и отличающаяся философской глубиной, поэма «Рэссам» является уникальным творческим опытом в плане «поэтического осмысления живописного полотна» [Галимуллина, 2011: 163]. Посвящая свое творение великому художнику Н.Ф. Фешину, поэт намечает интертекстуальные взаимосвязи с творчеством мастера, делится с читателем своей интерпретацией известных его картин, организуя диалог сознания рассказчика и сознания героя-художника, а сама поэма читается как «живопись словами».

В первой части произведения, приоткрывающей тайнства творческого процесса великого художника, монолог лирического героя и художника переплетаются воедино, позволяя создать ощущение глубокого проникновения в чувственный мир творца: *«Йа Хода! / Аның остаханәсеме соң бу? / Өнеме бу, төшеме бу?! / Терә кешеме бу?! / Күзләре күргән – / Йөрәгенә үтте... / Дулкын булды... / Дулкын, нияткә эверелеп, кулларына тулды. / Пумаласын алды рэссам, / мастихинын, / Киндеренә беренче буюуларын салды. / Пәйда булды иркен маңгай, чиста битләр, / Ишелеп торган коңгырт чәчләр... / Һәм пумала адаштырды үз хужасын шул чәчләрдә... / Шул чәчләрдә... чәчәкләрдә... аланнарда, / Яланнарда, болыннарда, камышларда... / Рэхәтләнеп, шатлана-шатлана адашып йөрде рэссам»* [Харисов, 2006: 62] («О Боже! / Его ли это мастерская? / Наяву ли это, иль во сне?! / Живой ли это человек?! / Увиденное глазами – / Проникло

в сердце... / Появилась волна... / Волна, превратившись во вдохновение, наполнила руки. / Взял кисть художник, / и мастихин, / Первые мазки на холст нанес. / Появились широкий лоб, чистые щеки, / Густые темные волосы... / И кисть увел за собой своего хозяина... / В этих волосах... цветах... полянах, / полях, лугах, камышах... / Радуюсь, блуждал художник»). Так, процесс создания портрета прекрасной натурщицы превращается в процесс поклонения красоте девушки, «божественно чистой», «достойной стать матерью храбрцев, мудрецов и прекрасных». С грехопадением героини, создаваемый художником миф разрушается, поступок девушки «вызывает ассоциации с войной и образует второй ассоциативный ряд» [Сайфулина, 2021: 182], смысл которого раскрывается во второй части поэмы, названной «Сугым сарае» («Бойня») по одноименному живописному произведению Н.Ф. Фешина. Знаменитую картину художника поэт «переносит» на поэтическое полотно и при помощи ассоциативного параллелизма «мир – бойня» интерпретирует ее как протест войне: «*Ләгънәт, ләгънәт сүешка, / Кан коешка, / Сугышка ләгънәт!*» [Харисов, 2006: 68] («Проклятие, проклятие бойне, / Кровопролитию, / Войне проклятие!»). Любое насилие, по мнению поэта, противоречит человеческой сущности, законам бытия; руки, «созданные ласкать ребенка, разламывать хлеб, строить дома», не должны быть окровавлены чужой кровью – такова непоколебимая философия автора.

В третьей части поэмы, отсылающей к картине Н.Ф. Фешина «Обливание», «по-новому осмысливается через метафоры “зной – война, дождь – нравственное очищение”» [Галимуллина, 2011: 169], при этом осознание факта того, что «превратившаяся в бойню Земля» была омыта дождем лишь на полотне художника, делает мечты о духовном катарсисе человечества почти утопическим: «*Йа Хода! / Аның күңелеме бу? / Аның илеме бу? / Аның җиреме бу? / Барысы да шундый чиста! / Барысы да ул дигәнчә! / Ул дигәнчә! / Ул дигәнчә – бөтен кеше теләгәнчә! / Йа Хода! / Ничек тиз булды бу? / Ничек алай тиз үзгәрде бөтен хәят, / Бу Җир шары? / Үзе дә сизмәстән кычкырып җибәрде рәссам, / Киерелен, кулларын җәәп: / “Менә ул бәхетле, пакь,*

*чиста дөнъя! / Менә, менә!..*” / *Кулы нәрсәгәдер килеп бәрелде... / Остаханә генә икән ләбаса бу, киндер генә...*» [Харисов, 2006: 73] («О Боже! / Его ли это душа? / Его ли это страна? / Его ли это земля? / Все так чисто! / Все, как он хотел! / Как он хотел! / Как он хотел и как все люди хотели! / О Боже! / Как же это так быстро случилось? / Как так быстро поменялся мир, / Земля? / Сам того не замечая, вскрикнул художник: “Вот он – счастливый, чистый мир! / Вот, вот!..” / Об что-то ударилась рука... / Мастерская всего лишь это оказалась, и холст всего...»).

Таким образом, поэма «Рэссам» превращается в образец всеобъемлющей условности, плотной ассоциативной образности, смысл которых доступны лишь для подготовленного читателя.

Следует отметить, что синтезирование поэзии и живописи в лиро-эпическом творчестве Р. Хариса в дальнейшем было развито и в поэме «Сиксэненче еллар стилендә автопортрет» («Автопортрет в стиле восьмидесятых годов»), где монолог-автопортрет лирического героя раскрывает острые социально-политические и нравственно-этические проблемы современной для автора действительности: трагедия Хиросимы в нем отразилась в виде глубоких морщин, под глазами залегла многовековая печаль, невысказанная обида застряла комом в горле и т. д. Так, поэт задумывается о сопричастности каждого к истории своего народа, страны, человечества, создает образ равнодушной, пропускающей через себя все события современности личности: «*Шуңа миндә чорыбызның / мактаньчы, / бар хурлыгы... / Жирдә бәләкәй кеше юк! / Кеше – Замана зурлыгы*» [Там же: 123] («Поэтом во мне – эпохи / достижения / и стыд... / На Земле не бывает маленького человека! / Человек – величина Эпохи»).

В целом, лиро-эпические произведения Р. Хариса демонстрируют широкий круг его творческих интересов: поэт обращается к социально-политическим, нравственно-этическим, философским проблемам современности и национального бытия; синтезируя историческое и настоящее, условное и ассоциативное, реальное и ирреальное в рамках одного произведения, создает сложный, превращенный в сплошную метафору текст; использует возможности полифонизма, как например, в поэмах «Вәлит

сэгате» («Часы Валита»), «Кайтгы» («Вернулся»), «Тула эшлэпә» («Войлочная шляпа»), которые можно рассматривать как образцы стихотворной новеллы – в целом, расширяет границы жанра.

Таким образом, можно констатировать, что жанр поэмы в татарской литературе 1960–1980-х гг. обнаруживает новые межжанровые модификации, трансформируется путем синтеза «своего» и «чужого» сознаний, жанров и стилей, усложняется за счет интертекстуальных взаимосвязей, символов и метафор, превращается в своеобразный литературный диалог – с творчеством предыдущих авторов и современников, с читателем, с эпохой. «Возвращение» прерванных революцией модернистских экспериментов вдыхают новое звучание в татарскую поэму, расширяя ее границы.

#### **4.4. Жанр поэмы в 1990–2000-е годы: смена парадигм**

В годы «перестройки» татарская литература перестраивается на фоне сложившейся историко-культурной ситуации в стране, ибо «сама эпоха вынуждала писателей внутренне перестраиваться, пересматривать творческие отношения с гуманитарным контекстом, своим читателем, самим собой» [Арзамазов, 2019: 105]. Происходит деактуализация устоев советской литературы, идеологической доминантой в которой в течение долгого времени сохранялась вера в светлое будущее. Демократические перемены в обществе создают «условия для открытых выступлений в печати по различным актуальным общественно-политическим вопросам» [Загидуллина, 2017: 9], что сказывается и в жанровой иерархии татарской поэзии: приоритетными в новой обстановке становятся гражданская и политическая лирика как наиболее мобильные формы отклика к череде значимых в жизни страны и республики событий. В сложившихся условиях неизбежной стала и смена курса жанровой эволюции поэмы. С одной стороны, как жанр, которому требуется определенное время для качественной перестройки под диктуемые эпохой культурные установки, поэма инерционно сохраняет обозначенные в предыдущие десятилетия векторы развития, впитывая при этом веяния новой эпохи. Например, поэмы «Колшәриф»

(«Кул Шариф», 1990), «Мөхәммәдьяр» («Мухаммадьяр», 1995) А. Рашита, возжелавшего «собрать по крупницам развеянную по всему миру историю татарского народа» [Рәшит, 1996: 13], демонстрируют актуальность эпических традиций, нацеленных на воспроизведение страниц прошлого, и в новых реалиях. Множество голосов, обусловившие сложную полифонию текста, являясь одним из способов эмоционального воздействия на читателя, демонстрируют всю глубину трагедии падения Казанского ханства. Переплетение двух временных пластов позволило поэту провести параллель между разными этапами татарской истории, обозначить вневременные ценности своего народа: веру, родной язык и духовные традиции. В завершающей поэму «Колшәриф» молитве (она сформулирована в прозаической форме) закрепляется идея сохранения этих ценностей: *«И Раббым! Изге динебезне, телебезне-моңыбызны, ата-баба гадәт-йолаларын давам итү өчен һәммәбезгә иман вә куәт бир!»* [Там же: 278] («Всевышний! Дай нам всем веру и силу, чтобы сохранить религию, родной язык, традиции предков!»).

В поэме «Мөхәммәдьяр» сосуществование разномерных временных пластов повлияли и на форму произведения: поэма структурирована в виде диалога Мухаммадьяра и поэта XX века. В монологах поэта времен Казанского ханства возрождаются вехи истории, отождествленные с эпохой государственности и духовного величия. В то же время в его речах чувствуется экзистенциальное восприятие законов мироздания, осознание конечности бытия, смирение с участью (*«Вакытлыча бу җиһанда бөтенесе – / Әлмисактан мәгълүмме соң берәресе? / Кечкенәме, зурмы аның кылган эше, / Мәңгелеккә дәгъва итми һичбер кеше. / Матурлыклар бетә, асыл кием тузгач, / Батырлыклар онытыла, гомер узгач, / Баш та, таш та әверелә гади чүпкә – / Бу дөнъяда ни кала соң ахыр чиктә?!»*) [Рәшит, 2003: 70] – «Все на свете временно – / Разве кто известен с самого зарождения мира?! / Малы ли, велики ли его деяния – / Не претендует на вечность ни один человек. / Красота проходит, стоит износиться богатым одеянием, / Героические поступки забываются со временем, / И люди, что камни, превращаются в прах, / И что же в конце останется

на белом свете?»), диссонирующие с непоколебимой верой в будущее своего народа представителя творческой интеллигенции XX века («*Өмет соңгы чиктә сунә барыбер дә... / Без һаман да исән әле... шул ук әңирдә... / Мөмкин түгел безне алай тиз күмәргә, / Куркак кына тере көе гүргә керә*» [Там же: 72] – «Надежда угасает лишь в последний момент... / Мы все еще живы... и обитаем на той же земле... / Не удастся нас так быстро похоронить, / Лишь трус рискует быть заживо погребенным»). Несмотря на то, что поэтов отделяют пять с лишним столетий, они оба едины в своих переживаниях за будущее татарского народа и идее служения ему, «условный спор между двумя поэтами рождает духовное родство, общность судеб» [Галиуллин, 2008: 215]. При этом не вызывает сомнений, что напутствие Мухаммадьяра адресовано как младшему товарищу по перу и духовному двойнику, так и способному к глубоким размышлениям читателю, неравнодушному к судьбе своего народа: «*Киңәшем бер: түз, сабыр бул, өмет өзмә, / Илдә кирәк хакыйкәтне үзең эзлә*» [Рәшит, 2003: 79] («Лишь один совет: терпеливым будь, не теряй надежду, / Необходимую стране истину ищи»).

В целом, можно констатировать, что эпическая поэма в татарской литературе 1990-х гг. продолжает намеченную в предыдущее десятилетие тенденцию. Подчиненные политическим установкам произведения изживают себя, на первый план выходят поэмы, характеризующиеся стремлением к переоценке событий этнического прошлого и выдвигающие на доминирующую позицию историческое мировоззрение, оценку действительности с исторического ракурса. Как отмечает по этому поводу А. Рашит, «наивысшим достижением татарской литературы последнего десятилетия XX века становится развитие исторической темы, внимание и уважительное отношение к прошлому» [Рәшит, 1999: 138]. Как и в 1980-е гг., татарские поэты в поиске идеала обращаются к образам национальных героев, «большевики сменяются образами великих личностей с трагической судьбой, такими как Кул Гали, Кул Шариф, Сююмбике, Батырша, Тукай, Сайдаш, Туфан» [Галиуллин, 1995(6): 140]. Помимо обозначенных выше поэм А. Рашита, воссоздающие художественные

образы ярких представителей татарского народа поэмы обнаруживаются и в творчестве Дж. Дарземана («Моңнар фәрештәсе» – «Ангел мелодий», 1999), З. Мансурова («Балкыш, яки Хәйретдин Мөжәйнең сугыш язмаларыннан юллар» – «Сияние, или Строки из военных заметок Хайретдина Музая»), Р. Зайдуллы («Койрыклы йолдыз» – «Комета», 1985–1991), Р. Низами «Ике мөһажир» («Два эмигранта», 2001) и др. Несмотря на то, что поэтов объединяет общее стремление воспроизвести наивысшие духовные ценности своего народа, воссоздать общий для каждого представителя литературы эстетический идеал, аккумулировавший в себе силу духа, единство, преданность, честность и др. качества татар, каждый из них в контексте общей темы и проблематики проявляет свое индивидуальное мастерство. Так, например, Дж. Дарземан в своей поэме, посвященной татарской певице Гульсум Сулеймановой, обращается к медитативному стилю изложения, особое значение придает лирико-философским отступлениям, гармонично «вплетает» в литературный текст отрывки из народных песен. Поэмы З. Мансурова и Р. Зайдуллы, в свою очередь, отличаются сложным содержанием, метафоричностью, множеством интертекстуальных переключек, синтезом различных стилей и сознаний и т. д. Скажем, З. Мансуров структурирует свою поэму в виде переплетения отрывков из дневника татарского поэта Хайрутдина Музая, ставшего жертвой фашистского режима, и лирического монолога, раскрывающего его эмоционально-душевное состояние. Сам автор определяет жанр произведения как «поэма-рулада» и в предисловии к произведению проводит параллель между руладой и жизнью человека, представляющей собой мимолетную вспышку между возгоранием и быстрым угасанием. При этом оппозиция жизни и смерти интерпретируется при помощи переключки с философией литературы военных лет, в которой «гибель во имя свободного будущего приравнивалась бессмертию» [Гафиятуллина, 2004: 181]. Обращение к болгарской истории в последней главе расширяет границы философского пласта произведения, направляет мысли читателя в сторону возрождения татарского народа: *«Без... яңадан яралганнар / мәгъмүр Болгар көленнән! <...> / Хәтта нәсел*

*агачының / көле күккә очса да, / халык рухы, феникстай, / яңарырга көч таба!»* [Мансуров, 1998: 130–131] («Мы... возрожденные / из пепла великого Булгара! <...> / Даже если родовое дерево / сторит дотла, / народный дух, словно феникс, / возродиться найдет в себе силы!»).

Таким образом, можно отметить, что эпическая поэма развивает этническую проблематику, направленную на возрождение исторической памяти татарского народа, национального самосознания. При этом в ней все громче звучат публицистические ноты, заметно усиливается позиция гражданского пафоса, критики действительности. Прием демифологизации становится одним из приоритетных художественных принципов в лиро-эпическом творчестве татарских поэтов. Авторы раскрывают неприметные стороны тоталитарного прошлого: пренебрежительное отношение к личности, системная ликвидация духовных ценностей, бюрократизм, номенклатурность и т. д. Например, устами героя поэмы Ф. Яруллина «Коткарыгыз» («Спасите», 1990) дается следующая оценка коммунистическому режиму: *«Коммунизм дигәннәре / Әллә шушымы, димен. // Беркемнең бер нәрсәсе юк – / Бар да шәрә, бар да ач. / Эшләр өчен куллар бар да... / Иелер өчен – мескен баш»* [Яруллин, 1991: 5] («То, что называют коммунизмом, / Это и есть, думаю. // Ни у кого нет ничего за душой – / Все голы, и все голодны. / Лишь руки есть для труда... / И бедная голова – чтобы поклониться»). Лирический герой осознает необходимость перемен в обществе, где царит эксплуатация человека – власть имущими.

Тенденцией к политизации характеризуется и поэма Э. Шарифуллиной «Тәмуг кисәве» («Чёртово отродье», 1991), где демифологизация представлений о советской системе (о «большом государстве» – по определению самой поэтессы) преломляется через призму судьбы татарского народа. Результатом навязанного интернационального мышления, приобщения к общему коммунистическому настрою стал риск исчезновения родного языка, потеря духовных ценностей предков и этнического самосознания: *«Бу безнең фаҗига, кадерлем, / Кайтарып ал идең – эш узган. / Өзелде буыннар – беркем юк, / Беркем юк, өч онык – өч*

кыздан. <...> / *Нәрсә бирә, кая алып бара, / Имеш, надан әби мәктәбе. / Ялгышканбыз: фәкать шунда булган / Оят, / намус, / әдәп, / ахлагы*» [Шәрифиллина, 1991: 65, 68] («В этом наша трагедия, дорогая, / Вернуть бы все – время вспять не повернуть. / Оборвались поколения – никого нет, / Никого нет, три внука от трех дочерей. / «Что она даст, куда приведет, / Бабушкина школа», – рассуждали. / Ошибались, лишь в ней хранились / Чувство стыда, / честь, / воспитание, / нравственность»). Именно поэтому героиня поэмы – пожилая татарка – коротает последние годы своей жизни в доме престарелых (при живых детях и внуках!). Таким образом, личная трагедия получает обобщенное содержание, предрекая опасность потери ценностей, являющихся ядром этнического сознания татарского народа. Название поэмы указывает на источник этой опасности – советскую идеологию.

Деконструирует советский миф и поэма «Ирек юлы» («Путь к свободе», 1992) Ф. Гиззатуллиной, написанная со слов женщины-татарки, попавшей в жернова тоталитарной системы. Воссозданная в деталях трагическая судьба героини, с одной стороны, демонстрирует тягости, пережитые народом во времена господства культа личности, с другой – разрушает миф об идеальном коммунистическом бытии. Таким же образом интерпретируется и мотив пути к свободе, обозначенный в самом названии поэмы: это и обретение свободы героиней после долгих лет нечеловеческих испытаний, унижений в ссылке, и освобождение всего общества от политических оков.

Что касается лирической поэмы, то и она подвергается влиянию новых веяний. Собственно лирическая поэма, свободная от публицистичности и пафосности, привлекает внимание лишь единичных творцов. Примером такого произведения можно назвать поэму «Гүзәллек» («Красота», 1993–1995) Л. Шагирзян, построенную в виде лирического монолога субъекта, замороженного красотой бытия. Как отмечает сама поэтесса, ее поэмы не подчиняются какому-либо сюжету, они написаны в форме лирико-философских размышлений вокруг определенной идеи [см.: Поэма турында сөйләшәбез, 2000: 152]. Таким структурно-композиционным «стремлением» поэмы «Гүзәллек» стала кате-

гория прекрасного. Красота обнаруживается в деталях повседневной жизни, в каждом мгновении бытия: лирический герой искренне восхищается белыми зимами, нежными цветами, искрящимися елочными игрушками, заснувшей на лепестке росой, хрустальными сосульками, мылом с земляничным ароматом и т. д. Многочисленный лексический ряд, таким образом, раскрывает красоту самой жизни – с одной стороны, и демонстрирует богатство и красоту внутреннего мира лирического героя – с другой. Свою поэтическую миссию автор видит в воспевании красоты и поиске возможности достучаться до людских сердец, распахнуть двери их души для прекрасного: «*Дөнъядагы барлык гүзәл нәрсәләрне / шигыремә килә кертәсем. / Тирәмдәге бөтен матур кешеләрне, / табын җәеп, килә кунак итәсем*» [Шагыйрьжан, 2002: 304] («Все красивые детали мира / хочу включить в свой стих. / Всех красивых людей в моем окружении / хочу позвать в гости за накрытый стол»).

Непрерывный монолог лирического героя, эмоционально близкого с самой поэтессой, сформирован в виде экспрессивного потока сознания чувственной личности: она то наслаждается красотой бытия, то предается экзистенциальному стенанию по поводу исчезновения прекрасного, то ностальгирует по прошлому – детству, молодости, то тревожится за нравственность молодого поколения... Таким образом, в каждом новом эмоциональном переходе текста понятие «красота» обрастает новым значением: поэтесса аккумулирует в этом образе такие номинации, как молодость, нравственность, свобода, духовные традиции и др. В то же время на протяжении всего произведения ощущается и критическое восприятие действительности: лирический герой неоднократно высказывается о ситуации в обществе, направленной на уничтожение чувства прекрасного у людей. Осознание этой истины и вызывает дисгармонию в восприятии мира, став причиной тревоги за судьбу общества в целом: «*Коткарырмы безне бу Гүзәллек, / биктә торгач үзе әсир булып?..*» [Там же: 299] («Спасет ли нас эта Красота, / если сама она заперта в плену?...»). Вместе с тем нельзя не заметить сходство идейно-философского содержания данного произведения

с балладой Зульфата советского периода «Тыным бетте...» (1976), в которой также рассказывается о том, что Красота оказалась в смертельной ловушке. Лирическая поэма конца XX века воспринимается продолжателем традиций советского периода.

Следует отметить, что лирическая поэма 1990-х гг. переживает некоторые изменения в укреплении публицистичности, обусловленной воздействием общественно-политических катаклизмов на художественный мир татарской поэзии вообще и жанра поэмы в частности. На фоне этих перемен усиливается этнонациональная тематика, этнический компонент становится «первостепенным критерием оценки литературных произведений» [Сибат, 1993: 144]. Лирико-публицистическая поэма, структурированная вокруг этой темы, ориентируется на констатацию проблем из жизни татарского народа. В этом ключе могут быть рассмотрены, например, другие поэмы Л. Шагирзян: «Менә шундый Казан ул!..» («Вот такая она – Казань!..», 1993), «Тукай тавышы» («Голос Тукая», 1996) и др. В первой поэме поэтесса продолжает тенденцию сакрализации образа Казани, начатой еще в XIX веке в творчестве Г. Чоккрыя и достигшей наивысшей точки развития в творчестве татарских поэтов начала XX века. По мнению автора, Казань – это Кааба для татарского мира, она незримо соединяет сердца всех представителей народа, в каких бы точках мира они не обитали. Подобное восприятие образа Казани доминирует в первой части поэмы, представляющей собой торжественный одический текст: поэтесса восхваляет и великую историю Казани, и ее архитектурный облик, и духовный мир и т. д. В следующих частях образ Казани раскрывается как модель современного для автора общества – разнотипного и устремленного к разным идеалам. Сюда тянутся бедные и богатые, ученые и неучи, шпионы и послы, поэты и борцы, певцы и шуты, деятельные люди и бездельники и т. д. Кто-то работает, не покладая рук, а кто-то ищет легкие пути обогащения; одни петушатся, другие впадают в уныние, кому-то все преподносится на блюдечке, а кому-то приходится плясать под чужую дудку: «Менә шундый Казан ул! / Бик четрекле шәһәр ул... / Көнә килә белмәсәң, / Шәһәр түгел, каһәр ул...» [Шагыйрьжан, 2002: 313]

(«Вот такая она – Казань! / Очень непростой город... / Если не найди подход, / То проклятье она, а не город...»).

Текст поэмы динамичен и экспрессивен не только за счет «наслаивания» публицистических строк, но и за счет стихотворного размера, рифмовки, создающих эффект речетативности. Таким образом, творение Л. Шагирзян тяготеет к трибунной поэзии, столь активной в этот период.

Как видим, помимо сохранения обретенных традиций, татарская поэма 1990-х гг. ищет пути приобщения к новым, продиктованным временем, идейно-эстетическим ориентирам. Социально-политические и этнические вопросы, составляя ядро затрагиваемых татарскими поэтами проблем, определяют основные жанровые стратегии в развитии поэмы. Еще в начале XX века в письме С. Рамиеву великий татарский поэт Г. Тукай утверждал, что он является не только поэтом, но и «дипломатом, политиком, общественным деятелем» [Тукай, 2016: 221]. В конце XX века, в годы, когда «перестройка и “парад суверенитетов”, чрезвычайная общественно-политическая активность народа» [Загидуллина, 2017: 11] не могли не повлиять на мировоззрение художников слова, такая позиция творческой интеллигенции стала вновь актуальна. Один из ведущих литературных деятелей рубежа веков Т. Миннуллин пишет следующее: «Татарский писатель не может себе позволить всецело предаваться одному лишь творческому процессу. Если мы задумываемся о судьбе и будущем татарского народа, то должны находиться в гуще событий <...> Кто, если не мастера слова, – самая активная часть татарской интеллигенции – будет вещать позицию народа?» [Миңнуллин, 1999: 137]. Интересно по этому поводу и мнение Т. Галиуллина: «История – память человечества. Но невозможно вечно плыть в море воспоминаний. Думы и заботы современности должны составлять ядро поэзии, являющейся отражением души народа» [Галиуллин, 1995(б): 140]. В целом, «свобода слова, доселе невиданная, <...> усиливает публицистический накал татарской поэзии» [Морат, 1994: 162]. Перу автора последнего утверждения принадлежит ряд поэм, созданных в виде отклика на волнующие татарский народ проблемы: «Ачлык» («Голод»,

1991), «Вакыт машинасы» («Машина времени»), «Түбә» и др. Так, например, в поэме «Ачлык», коррелирующей прозаический и поэтический тексты, усиливается позиция публицистического и философского начал, связанных с раздумьями о роли татарского народа в истории страны и человечества. Лейтмотивами произведения Г. Мурата проходят мотивы памяти и свободы, взаимодополняющие друг друга (эти же мотивы использованы в поэме Раш. Ахметзянова «Ачлык мәйданы», 1993): потеря этнической памяти провозглашается главной причиной духовного рабства каждого народа. Структурированный в виде молитвы отрезок эмоционального монолога лирического героя звучит констатацией тревоги татарского народа: «Улымны телсез калудан, / И Тәңрем, үзең сакла... // Сакла хәтерсез калудан, / Сакла Иделен, йортын. / Сакла берүк – / Хәтеребез / Болай да ярым-йорты» [Морат, 2005: 37] («Сына моего от потери языка, / Всевышний, убереги... // Убереги от потери памяти, / Храни Волгу, дом. / Храни, прошу – / Память наша / И так половинчатая»). Поэт «призывает читателя не повторять ошибки прошлого» [Харрасова, 2016: 207], хранить историческую и этническую память.

«Пестрящая» неожиданными, призванными разбудить сознание татарского народа, ассоциациями, поэма тяготеет к лозунговости и пафосности. При этом за счет исторического и символического начал поэту удается обогатить художественный мир своего произведения. Как отмечают литературные критики, поэт «очень легко, даже играючи, орудует поэтическими приемами: создает новый миф, наполняет стих многослойными метафорами (метаметафорами!), придает привычным словам неожиданные смыслы» [Зелкарнэев, 1988], «мастерски использует образы-символы, представляющие собой культурные коды духовного мира татарского народа» [Гыйльманов, 1999: 143]. Одним из ключевых символов поэзии Г. Мурата в целом и данной поэмы в частности является образ стреноженного коня – воплощения закованных идеалов и духовной свободы. Осознание этого факта дополняет содержание поэмы экзистенциальной печалью: «Аранга да бикләп кыйнадылар, / Кыйнадылар тышау кидереп

*тә. / Тышау – зынжыр. / Котылырмын димә, / Аран аратасын кимереп тә»* [Морат, 2005: 39] («Били, привязав к стойлу, / И, стреножив, тоже били. / Треножник – цепи. / Не надейся на спасение, / Даже если сгрызть готов жерди стойла»).

Таким образом, как показывает обзор поэм, в подавляющем большинстве из них обнаруживаются лозунговость и публицистичность, преобладающие в поэзии этих лет. В отличие от героя-максималиста 1960–1980-х гг., осознающего ответственность за будущее всего человечества, лирический герой в поэмах этих лет воспринимается как представитель татарского народа, человек с активной гражданской позицией, движимый надеждой на сохранение национальной культуры, развитие этнического самосознания. Сознание именно такой личности звучит во множестве пафосных произведений, ставящий в центр поэтического мира проблемы, волнующие татарский народ. Границы между лирическим героем и автором в таких поэм стираются – каждый полупублицистический поэтический текст читается как констатация позиций и устремлений самих поэтов. Оценивая поэзию девяностых, татарские литературоведы и критики отмечают, что «пользуясь возможностями объявленной свободы слова, татарские поэты стремятся выразить свои мысли и рассуждения напрямую, эзопов язык отодвигается на второй план» [Йосыпова, 2021: 244], порой «публицистика вытесняет поэзию, поэтический текст граничит с рифмованной публицистической статьей» [Мостафин, 1995: 143], «лозунговость, диалогичность, риторические обращения к народу и от имени народа начали уводить поэзию в сторону массовой литературы» [Загидуллина, 2017: 9] и т. д. Все эти рассуждения характеризуют и татарскую поэму тоже. Авангардные искания, привнесшие в развитие жанра совершенно новые художественные решения: сложную ассоциативную картину мира, многослойность содержания, синтетизм, стилистическую контаминацию и т. д., в новых реалиях несколько «стихают» (с новой силой они вспыхнут в лирике к концу 90-х), авторов поэм нового поколения больше привлекает концептуальность, уведшая лиро-эпiku, по мнению Д.Ф. Загидуллиной, «от изображения

действительности – к представлению идей» [Загидуллина, 2017: 31]. Но все же эксперименты в жанре поэмы не прекращаются и продолжают развитие в лиро-эпическом творчестве Р. Хариса, Роб. Ахметзянова, З. Мансурова, Р. Зайдуллы и др.

Так, в этот период Р. Харисом создаются поэмы «Чехов базары» («Чеховский рынок», 1997), «Бүре күзе» («Волчий глаз», 1999) «Харут белән Марут» («Харут и Марут», 2000) и др., отличающиеся интеллектуальной глубиной и сложным идейным содержанием. Так, например, в поэме «Чехов базары» «путешествие» лирического героя по известному казанскому рынку и увиденное, услышанное им помогает воссоздать условную картину современного бытия. Современность представляется сложной и спутанной, не поддающейся логическому осмыслению: «Тормыш начарайган саен, гажәп, / матурая бара базарлар» [Харисов, 2006: 163] (Странно: чем хуже становится жизнь, / тем красивее становятся рынки»).

В монолог автора проникают голоса современников, и таким образом достигается объемность картины. В беседах героя с торговцами и посетителями рынка проясняются многие социально-политические, экономические, национальные проблемы, тревожащие умы современников поэта: люди обсуждают и ход внутренних конфликтов в стране, и цену нефти, и дефицит бюджета, и безработицу, и судьбу татарского языка и т. д. Таким образом, включение в текст лишенных строгой последовательности обрывков диалогов, обращение к «чужому слову» позволяют обозначить узловые проблемы и осознать хаотичность и алогичность современного мира. Рынок, где все смешалось в одну сплошную пеструю картину, понимается как модель постсоветского общества, оказавшегося во власти хаоса – в стране и в сознании людей. В целом, поэма наполнена иронической, порой доходящей до саркастической, оценкой рыночных отношений, спутавших понятия цены и ценности: «Кесэләрне базар ерагайта, / ерагайта, димәк, рухларны...» [Харисов, 2006: 174] («Карманы рынок отдаляет, / отдаляет, значит, и души»). При этом под маской ироничного наблюдателя скрывается тревожащийся за будущее страны и народа человек, чьи выводы и размышления не могут

оставить читателя равнодушным. Таким образом, Р. Харису удастся создать «смелую поэму, соединяющую в один узел самые острые проблемы эпохи» [Хисамов, 2012: 223].

В поэме «Харут белэн Марут» Р. Хариса на первый план также выходит сатирическое восприятие общественно-политической ситуации и общественных устоев. Используя миф о двух ангелах, отправленных в мир людей, и их грехопадении (такой сюжет не нов для татарской литературы: он встречается, например, в произведении «Кырык вэзир» К. Насыйри, в поэме «Адәм вә Иблис» М. Гафури и др.), Р. Харис создает условно-гротескную модель современного общества. Харут и Марут, обескрыленные ангелы, вбирают в себя все отрицательные качества, особо проявившиеся в 1990-е: жадность, алчность, безнравственность, равнодушие. Голосом Харута провозглашаются две взаимоисключающие друг друга истины: «*Фәрештәгә иң зур жәза – / Жирдә яшәү кеше булып!*» [Харисов, 2006: 236] («Самое худшее наказание для ангела – / жить на земле по-человечески!») и «*Ә кешегә иң зур жәза – / фәрештә булып яшәүдер*» [Там же: 237] («А для человека самое худшее наказание – / жить по-ангельски»). Таким образом, автор намекает на душевные терзания находящегося в дисгармонии с обществом человека, не имеющего достаточной силы духа и воли противостоять деструктивным переменам. Сарказм в поэме сопровождается экзистенциальным беспокойством за будущее подобного общества, скатывающегося в кризисную яму.

Интересны размышления Р. Хариса и о гражданской ответственности творческой интеллигенции: иронично о ряде своих товарищей по перу, и о себе лично, поэт рассуждает о необходимости активного продвижения своей позиции, призывает каждого служить не собственным интересам, а во благо народа. Таким образом, поэт манифестирует идею о том, что благосостояние страны, духовное развитие общества должны оставаться приоритетом для всех без исключения людей.

Мифологизм играет структурообразующую роль и в поэме З. Мансурова «Хозер галәйһессәламне эзләү» («В поисках пророка Хызыра», 1991), представляющей собой сложный

интертекстуальный текст, стилизованный под средневековый жанр кыйсса. Поэма «синтезирует два художественных пласта – национально-политическую и философскую» [Йосыпова, 2020: 257] и разные жанры: колыбельную, молитву, предания, заклинания и др. Следует отметить, что подобный стилистический прием является отличительной чертой всего лиро-эпического творчества З. Мансурова. Так, например, в 1985 году он создает поэму «Кылдан нечкә, кылычтан үткен» («Тоньше волоска, острее меча»), где переплетаются исторические, религиозные и фольклорные реминисценции с целью воссоздания модели современного общества и актуализации узловых проблем татарского народа. Такую же цель преследует автор и в поэме «Хозер галәйһиссәламне эзләү». Национально-политические и философские взгляды в ней непосредственно связаны с критической оценкой современности, следующей по пути деградации в результате длительного господства тоталитарной системы. Трагические вехи советской истории преломляются сквозь призму судьбы татарского народа, оказавшегося во власти сна (этот мотив, обнаруживающий перекличку с литературой начала XX века, становится одной из доминирующих мотивов в татарской поэзии конца XX века и остается актуальным до сих пор): «Халык үлөп йоклады, / кулы кулга йокмады; / “Татлы-тәмле” өнөндә / аздан... телен йотмады» [Мансуров, 1998: 56] («Народ спал мертвым сном, / работали не покладая рук. / А “сладкая” явь / чуть... язык не заставил проглотить»). Среди причин, угрожающих будущему татарского народа, также указываются исчезновение татарских деревень, разрыв преемственности поколений, утеря духовных ценностей и религии и т. д. – все то, что тревожит татарских мастеров слова на протяжении нескольких десятилетий. В контексте оценки исторической несправедливости и современности актуализируются размышления о законах бытия, смысле жизни, неприкосновенности человеческих ценностей – вероисповедания, этнического сознания, родного языка и др., о добре и зле, свободе и неволе и т. д. Транслятором философии автора является и эпиграф к поэме: «*Пәйгамбәрбез галәйһиссәлам әйтте: бу тормыш – бер сәгатълек, шунлык-*

*тан аны изге эшләргә файдалан*» [Там же: 33] («Пророк сказал: жизнь – один миг, поэтому используй ее для добрых дел»).

Роль скрепа разных пластов выполняет образ пророка Хызыра, воплощающего представления об идеале поэта. Как нами было уже отмечено в одной из предыдущих глав, образ Хызыра в татарской литературе является одной из модификаций архетипа Мудрого Старца, одной из функций которого является «помощь заблудшим путникам» [Давлетшина, 2021: 113]. В поэме З. Мансурова в роли заблудших путников выступает современное для автора общество в целом и татарский народ в частности. Поиск лирическим героем пророка Хызыра воспринимается попыткой возрождения духовных ценностей, составляющих ядро этнического сознания татар: веру, доброту, уважение к старшим, милосердие, честность, взаимоуважение и др. Этому способствуют и эпитет, характеризующий Хызыра – *пакъләндергеч* (очищающий). Именно в духовном очищении, катарсисе нуждается татарский народ, день изо дня занятый «изгнанием Хызыра из души».

Миф о затонувшей Атлантиде лежит в основе одноименной поэмы Роб. Ахметзянова, написанной в 1999 году. Поэма структурирована в виде эмоционального монолога лирического героя, отчаянно разыскивающего Атлантиду. Объяв всю историю государственности татарского народа, лирический герой провозглашает Республику Татарстан продолжателем традиций великих татарских государств: «...*Яшиәсен лә мәңге халкым рухы, – / Гали, Рәстәмнәргә тиң бит ул... / Татарстан, / Төптән күтәрелгән / Атлантидам, / бәгърем, / син бит ул!*» [Әхмәтҗанов, 2005: 254] («...Пусть живет вечно душа народа, – / Ведь он подобен Гали, Рустаму (герои народных эпосов. – Л. Н.)... / Татарстан – / Со дна восставшая / Атлантида моя, / родная, / ты же это!»). Таким образом, метафоричность, ставшая «индивидуальной стихией поэта» [Рахмани, 2018: 353], экспрессия и эксперименты с размером стиха, характерные для его авангардного творчества, коррелируют в рамках данного поэтического текста с признаками трибунной поэзии – публицистичностью, гражданским пафосом.

Достижением татарской лиро-эпики 1990-х гг. является и поэма «Матәм» («Траур», 1987–1990) молодого поэта Р. Зайдуллы.

Произведение, усложненное за счет чередования прозаической и стихотворной форм; медитативного и написанного в «технике потока сознания» текстов; приема поэтического многоголосья, позволившего познать душевные терзания и сомнения героев, «услышать» голоса исторических персонажей (Ивана Грозного, Шах-Али, князя Всеволода и др.), являет собой сплав социально-политических, гражданских, философских взглядов поэта. Выбрав событийным «стержнем» гибель молодого парня Мухаммеда на афганской войне, Р. Зайдулла демонстрирует разные точки зрения на эту трагедию. Для пожилого Аюпа известие о внуке становится огромным потрясением, но, воспитанный в патриотическом духе, старик воспринимает потерю как удар судьбы. Для председателя сельсовета, типичного советского бюрократа, смерть односельчанина – лишь пустой факт, требующий доказательства («Вдруг он просто от простуды помер!»). Любимая девушка парня, предавшись печали ненадолго, очень быстро забывает Мухаммеда и выходит замуж, воспитывает сына Володю. Таким образом, поэт заставляет читателя задуматься об обезценивании человеческой жизни в условиях тоталитарной системы. Автор свободно и прямо высказывает свои суждения о несостоятельности советской идеологии, на смену которой, по его мнению, должна прийти новая эпоха, ориентированная на духовные ценности: «*Тик иманны саклап, / Барыбер / Илтәчәкбез киләчәккә тикле*» [Зайдулла, 1991: 14] («Но веру сохраним, / Несмотря ни на что / Пронесем ее в будущее»).

Символично звучит имя героя поэмы: обнаруживается перекличка с религиозным мировидением (этот прием особенно активно применяется татарской прозой данного времени и начала XXI века). Интертекстуальная связь с образом пророка Мухаммеда становится осязаемой в завершающих поэму строках: «*Эзлим мин юл. / Йөрәкләрдән эзлим – / Табарбызмы кыямәткә хәтле / Мөхәммәтне – димәк, мәхәббәтне, / Мөхәммәтне – димәк, мәрхәмәтне?!*» [Там же: 15] («Я ищу путь. / Ищу ее в сердцах. / Найдем ли до Судного дня / Мухаммеда – значит, любовь, / Мухаммеда – значит, доброту?!»). Таким образом, сопрягаясь с мотивом пути, традиционно понимаемым как путь

развития татарского народа, мотив поиска любви и добра указывает на курс развития татарского мира.

В целом, можно констатировать, что татарская поэма конца XX века развивается, в основном, в рамках этнической темы. На фоне создания произведений, наполненных «беспокойством о судьбе страны, народа и человечества» [Сверигин, 1999: 128], татарская лиро-эпика концентрирует внимание вокруг раздумий о будущем татарского народа. Особенности темы и проблематика произведений, доминирование идейного содержания требуют соответствующую форму выражения – полупублицистического, наполненного гражданским пафосом текста. Выходящих за эти рамки поэм создается единицы (например, поэмы с романтическим содержанием «Сәйдәш яры» («Возлюбленная Сайдаша», 1996), «Тукайның мэхәббәт төшләре» («Любовные сны Тукая», 1999) Р. Хариса).

Достаточно предсказуемое линейное развитие жанра в 1990-е гг. порождает необходимость поиска новых путей его трансформации, основанной на новых тематических решениях. Определение будущих векторов развития жанра поэмы становится предметом дискуссии татарских литературных деятелей. Так, в 2000 году в журнале «Казан утлары» публикуются итоги одной из таких дискуссий. Участники высказываются о нецелесообразности «ограничения границ жанра сюжетностью, историзмом, о необходимости воссоздания, в первую очередь, актуальных проблем современности, обращения к современному герою» (Л. Шагирзян) и наоборот, выступают с критикой «лирического эпоса, то есть конвейера бессюжетных, бесконфликтных, созданных в виде возвышенно-философского монолога лирического героя» поэм (С. Хафизов); рекомендуют «избавить поэму от неоправданной концентрации философской мысли, переизбытка стихотворных деталей» (Ш. Маннапов); рассматривают поэму как «средство возрождения духовных ценностей» (Э. Шарифуллина) и т.д. [см.: Поэма турында сөйләшәбез, 2000].

В целом, к концу XX века осознается необходимость отхода от лозунговости, публицистичности в жанре поэмы, расширения

тематики и круга охватываемых проблем лиро-эпических произведений.

#### **Выводы по главе 4**

В четвертой главе исследования выделены основные тенденции развития жанра поэмы в татарской литературе 1960–2000-х гг. В ходе анализа отдельных произведений нами было установлено, что татарская поэма 1960–1980-х гг. обнаруживает множество жанрово-видовых и межжанровых модификаций, обусловленных особенностями развития национального поэтического процесса: актуализацией национальной темы, возвращением к национальным традициям, приобщения к литературному наследию начала XX века и т. д.

В середине века в рамках реализма, остававшегося ведущим направлением литературного процесса, в жанре поэмы усиливается тяга к эпизации, исторической масштабности, художественному воспроизведению процесса индустриализации и урбанизации. Если в подобных поэмах рубежа 1950–1960-х гг. еще доминируют патетика и публицистический пафос, то позже в них намечается, хотя и в иронически-завуалированной форме, критическое звучание, как например, в первых поэмах А. Баянова. Поиск пути преодоления политического схематизма зачастую приводит к вкраплению в структуру текста национальных героев, мотивов, описаний картин народной жизни. Например, в эпических поэмах С. Хакима, А. Маликова и др. значимые в истории страны события преломляются в судьбе татарского народа, обнаруживается целая плеяда национальных образов в статусе самостоятельных характеров (что не присуще поэзии), аккумулирующих в себе «романную проблематику». Сочетание событийного содержания с лирическим мироощущением, усиление психологизма, размышления о судьбе татарского народа, попытки актуализировать нравственно-этические проблемы современности вызывают дисгармонию с официальной идеологией. Со временем в контексте осуждающего советскую действительность господствующего сознания лирического героя (или повествователя, рассказчика, иногда – автора), появляются отдельные лозунги и приоритеты

советской идеологии, символы татарской советской литературы – в качестве чужого сознания. На фоне «расширения» национальной темы, соположения судьбы нации и человечества в структуре одного произведения синтезируются национальные, социально-политические и философские позиции авторов («Сороковая комната» С. Хакима, «Сайдаш» Р. Файзуллина, «Сахипджамал» Роб. Ахметзянова и др.). Основной тенденцией в трансформации жанра поэмы становится многоголосье.

Возрождение классического романтизма в татарской литературе задает импульс процессу лиризации и философизации жанра поэмы. Одним из зачинателей в этом направлении становится И. Юзеев, обратившийся в своем творчестве, как лирическом, так и лиро-эпическом, к народным традициям стихосложения, лиризму и особой мелодике. Романтическая поэма «Знакомые мелодии», первое произведение такого плана, сохраняя достаточно четко обозначенную последовательность повествовательного сюжета, отличается превалированием описаний чувств героев, избытием эмоционально-экспрессивных средств художественной выразительности и песенных текстов, символизацией и т. д. В поэме «Книга любви», напоминающей по структуре жанр средневекового «намэ», тема любви развивается в рамках философского осмысления общечеловеческих и этнических ценностей.

Актуализация национальной семантики в татарской поэзии привносит в лирическую поэму идеализированные образы матерей, малой родины, родной земли. На примере поэм И. Юзеева и Х. Аюпова можно проследить, что подобные лиро-эпические произведения формируются в виде сентиментального лирического монолога, потока сознания лирического героя, свободная композиция поэм позволяет расширить лирическое пространство, включая в него разномерные временные пласты – идиллического прошлого и полного сожалений будущего. Тоска по матери, родной земле, деревне, Родине, забытым духовным ценностям задает элегическую тональность, тревога за будущее татарского народа придает экзистенциальный окрас таким поэмам.

Смена идейно-эстетических ориентиров, стремление отдаления от традиционной для советской поэзии содержания и формы

приводят к кардинальным изменениям в жанре поэмы. Усиление сопряженного с ироническим дискурсом критического голоса привносит в поэму новый тип лирического героя, чувствующего ответственность за судьбу всей планеты (поэмы А. Баянова, К. Сибгатуллина, И. Юзеева и др.). Он живет в чрезмерном напряжении от осознания несовершенства современного мира и предчувствия возможной катастрофы, что обуславливает усиление драматизма произведений, взаимопроникновение лирического и драматического начал, зачастую трансформирующее поэму в полифонический текст.

Возобновление в литературе модернистских опытов начала XX века обогащает татарскую поэму достижениями символизма, экспрессионизма, экзистенциализма и т. д. В творчестве Р. Файзуллина, Р. Хариса, И. Юзеева, Роб. Ахметзянова, М. Аглямова и др. представителей «поэтов-шестидесятников», активно ищущих способы обновления формы поэзии, поэма видоизменяется за счет «эпизации» конфликта, героев-характеров, воссозданной картины жизни; «игры» с размером стиха, со смыслом, стилистической контаминацией, синтезом разных видов искусства, ассоциативности, интертекстуальности и аллюзий, возможностей внешнего синтеза и т. д. Таким образом, татарская поэма в 1960–1980-е гг. переживает свой «расцвет», расширяет границы, превращается в открытую для жанровой трансформации систему.

1990–2000 гг. в развитии жанра поэмы воспринимаются временем продолжения достигнутого; некоторые изменения, особенно в эпической поэме, касаются усложнения структуры, усиления публицистического пафоса, укрепления этнической проблематики. Большинство поэм этого периода характеризуются лозунговостью, риторикой, концептуальностью, стиранием границ между лирическим героем и автором, что позволяет рассматривать полупублицистические лиро-эпические тексты как манифестацию гражданской позиции самих поэтов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Поэма, как динамично развивающийся и открытый к многогранным трансформациям жанр, становится объектом изучения многих отечественных литературоведов. Начатое в трудах В.Г. Белинского формирование представлений о границах понятия «поэма» в дальнейшем развивается в рамках исследований в области теории литературных родов, в контексте изучения эволюции жанра в определенные этапы развития литературы и в творчестве конкретных поэтов. Двойственный характер родовой принадлежности поэмы затрудняет определение ее жанровых признаков, что приводит к разногласиям в сфере классификации и типологии поэмы, выявлению ее жанровых форм. В рамках данного исследования мы опирались на учение М.М. Бахтина о «памяти жанра», подразумевающее отражение в литературном жанре наиболее устойчивых, «вековечных» традиций развития литературы – с одной стороны, и на утвержденное во многих современных исследованиях по проблеме жанра мнение о возможности изучения жанра поэмы только в рамках определенного исторического периода – с другой. Таким образом, нами предпринят диахронный анализ татарской поэмы XX века в культурно-историческом и литературно-историческом контекстах. Проведенный анализ вершинных произведений каждого этапа развития татарской поэмы позволяет сделать следующие выводы.

2. Вопросы теории жанра неразрывно связаны с историей жанровой эволюции, поиском «первофеноменов», проясняющих генезис и сущностную природу того или иного жанра. Подобным «первофеноменом» для жанра поэмы в татарской литературе является тюркская мифология и фольклор, традиционные сюжеты которых легли в основу народных эпосов – лиро-эпических дастанов. На базе дастанов в последующем и были созданы первые образцы общетюркских литературных поэм. Из недр народного эпоса взрастает эпика, ставшая одним

из важных факторов как в жанрообразовании тюрко-татарской литературы, так и жанровых традиций поэмы. И именно стремление к эпизации, сюжетности, историзму и масштабности, тяготение к глубоким философским обобщениям, нацеленность на определенного читателя задавали векторы развития татарской поэмы в последующие эпохи.

Как отмечают исследователи, традиции тюркского народного эпоса обнаруживаются в самых древних письменных памятниках: в орхоно-енисейских надписях (VI–VII вв.), в уйгурском памятнике «Ырк битиг» (VIII–X вв.), в словаре Махмуда Кашгари. Первым образцом тюрко-татарской литературной поэмы считается «Кутадгу билиг» Йусуфа Баласагуни, подчиненная литературным канонам мусульманского Востока. Именно подобная каноничность, предполагающая четкую структурную организацию текста, предопределяющая его идейное содержание, становится жанрообразующим фактором в развитии тюрко-татарской поэмы в эпоху Средневековья (творчество Кул Гали, Сайф Сараи, Хорезми, Хисам Кятиб, Мухаммадьяр и др.). Под влиянием общемусульманской культуры каждый из средневековых поэтов пропагандирует исламские ценности, стремится к идеализации положительных героев, создает нравственный идеал, при этом проявляя свое индивидуальное творческое мастерство в рамках канона. Созданные в XII–XVIII вв. стихотворные тексты, как по объему, так и по стремлению к масштабности, тяготеют к жанру стихотворного романа, представляющего собой гармоничный синтез любовной и исторической сюжетных линий. В структуре таких поэм сосуществуют историческое, романтическое и дидактическое начала. В ряде средневековых поэм религиозно-дидактическое начало превалирует, становится жанрообразующей, такого рода лиро-эпические произведения обретают форму философского трактата, разъясняющего нормы мусульманской этики и исламские каноны, рассматривающего широкий спектр религиозных проблем, связанных с бытом татарского народа. В татарской литературе средневековья эта жанровая форма представлена в поэзии Г. Утыз Имяни. Впрочем, лиро-эпическим творчеством этого поэта озаменовано и зарождение элементов

просветительского реализма в татарской литературе: в поэмах «Горбэтнамэ», «Тэнзиһ эл-эфкяр фи нэсаих эл-эхйар», «Гавариф эз-заман», «Мөһиммэт эз-заман» и др. поэт критикует исламский консерватизм, застой в татарском обществе, возрождение которого связывает со стремлением к знаниям. В ценностное поле автора, воссоздающего свой идеал нравственной личности, включаются такие качества, как благочестие, терпение, милосердие, сострадание и др. С этих поэм обращение повествователя к обобщенно-обезличенным мусульманским сообществам трансформируется в прямой диалог с представителями татарского этнического сообщества, что, по нашему мнению, обуславливает закрепление доминирующей позиции национальной тематики в татарской поэме.

Сдвиг в направлении развития светской татарской литературы, начавшийся с поэм Г. Утыз Имяни, приводит к постепенному «ослаблению» средневековых канонов. Меняется не только формальная структура поэм, отказывающихся от традиционных канонических зачинов и заключений, изменения охватывают и содержание, и поэтику лиро-эпических произведений. Например, основанные на автобиографических фактах любовные поэмы Г. Кандалий структурируются вокруг всеобъемлющего чувства любви к земной девушке, синтез художественного и эпистолярного стилей позволяет лирическому герою напрямую обращаться к объекту своих чувств, «приземленные» эмоционально-душевные переживания дополняются натуралистическими деталями, неожиданными и смелыми для искусства слова своего времени. Популяризация дастанных сюжетов в творчестве Бахави, А. Уразаева-Курмаши, А. Тубыли и др. также была обусловлена актуализацией темы любви и свободы личности.

Со второй половины XIX века татарская поэма претерпевает масштабные изменения, обусловленные распространением просветительского движения и, как результат, процессом смены литературно-эстетических канонов. Так, в поэме «Хвалебная песня о Казани» Гали Чокря впервое в татарской литературе структурообразующим становится мотив исторической памяти, позволивший поэту реконструировать национальное прошлое.

Судьба татарского народа отныне становится лейтмотивом всей национальной литературы.

Распространение просветительского реализма сопровождалось формированием в национальной литературе прозаических жанров европейского типа, доминирующих в творчестве татарских мастеров слова конца XIX – начала XX вв. Просветительские поэмы в татарской литературе создаются лишь в начале XX века (Г. Рашиди, Я. Мамишев, К. Хаммадов, Х. Усадова, З. Башири и др.), в них внимание авторов акцентируется на проблемах просвещения и нравственности. Переход от доминирующего на протяжении многих веков романтизма к просветительскому реализму отражается на поэтике поэм: для них характерны прозаизация, повествовательность, увлечение дидактикой, реализуемой зачастую в обращенных татарскому читателю нравоучениях героя-рассказчика.

3. В татарской литературе начала XX века, переживающей период ускоренного развития на фоне новых социально-философских и художественных установок, происходит «наслаивание» многообразных культурных традиций: сохраняя преемственность со средневековой мусульманской культурой, национальная литература приобщается к традициям западной и русской культур. Подобный синтетизм сопровождается деканонизацией традиционных жанров, становлением неканонических жанровых форм. С этого периода начинают формироваться жанровые формы поэм – эпические и лирические поэмы.

Перестраивается и структура поэмы, которая формально отходит от средневековых канонов, но в содержательно-смысловом плане обнаруживается множество переключек со средневековой канонической поэмой, эпическими традициями тюрко-татарской словесности.

В рамках реалистического типа художественного мышления сопрягаются просветительская и критическая установки. В поэмах Г. Тукая, Ш. Бабича, З. Башири, Х. Усадовой, Я. Мамишева оппозиция идеального и реального, связанная непосредственно с просветительским реализмом, усложняется критическим и сатирическим началами. События действительности преломля-

ются сквозь восприятие равнодушного повествователя, стремившегося пробудить сознание своего народа, озадаченного поиском способов этнического прогресса.

Глубокими чувствами полны и романтические поэмы начала XX века, активно синтезирующие художественные традиции Востока и Запада, как, например, в поэмах Ф. Бурнаша, где действия «байронического» героя мотивированы национальной идеей, мыслями о судьбе татарского народа. Принцип романтического двоемирия, реализуемый посредством включения в структуру текста идеального (Д. Губайди), ирреального (Б. Мирзанов) и исторического (К. Юлдаш, Г. Шарифи, Н. Думави, З. Сагиди) пластов, позволяет татарским поэтам акцентировать внимание на размышлениях об идеальном бытии, этнической идентификации, самостоятельности своего народа. Формирование романтических поэмов европейского типа, отличительной чертой которых стали экспрессивность и психологизм, позволило жанру преодолеть средневековой дидактизм. Тон повествования в таких произведениях меняется в сторону лирико-субъективного медитатизма, лирическая окрашенность текста подчеркивается эмоциональным участием мастеров слова в судьбе своих героев.

Модернистские опыты в жанре поэмы позволили создавать обобщенно-философские произведения, наполненные размышлениями о судьбе народа и человечества. Жанр поэмы становится источником формирования и развития интеллектуальной литературы, превращается в своеобразный диалог с читателем о национальных, общественных, нравственных, философских проблемах. В рамках символических экспериментов в татарской поэме создается немало образцов антижанра, деканонизирующих классические жанры средневековой литературы и синтезирующих мифологические, философские, религиозные, исторические и собственно литературные жанровые структуры (М. Гафури, Ш. Бабич, Г. Харис, И. Шаммаси, Б. Мирзанов и др.).

Намеченная в романтических поэмах тенденция лиризации находит развитие в экзистенциальных мотивах в произведениях Н. Исанбета, Ф. Ибрагимова, Г. Шарифи, С. Сунчелея, Б. Мирзанова и др., в которых повествовательный сюжет сменяется

лирическим монологом, структурированным вокруг духовно-психологической трагедии лирического героя. Таким образом, в рамках романтического мышления и модернистских исканий предпринимаются попытки создания лирической поэмы с характерным для нее ассоциативным содержанием, глубоким психологизмом. Но все же масштабность воссозданной художественной действительности, включение в орбиту переживаний лирического героя раздумий о судьбе татар, позволяют констатировать, что татарская поэма начала XX века все еще сохраняет генетическую эпическую «память».

4. Революционные потрясения 1917 года и смена социокультурных ориентиров перестраивают векторы развития татарской поэмы, из которой исключается этноориентированное содержание, также вне орбиты новых идеологических установок оказываются романтические и модернистские поэмы, рассматриваемые исследователями в качестве образцов пессимистического либо декадентского умонастроения. Переход к новым литературным канонам сопровождается сменой эстетического идеала, как например, в поэмах Ф. Бурнаша, написанных в первые годы после Октябрьской революции, где байронический герой заменяется борцом с внутренним врагом, фольклорные мотивы уступают место социалистическим мотивам, при этом традиционной остается поэтика произведений.

К середине 1920-х гг. переходный этап завершается, татарская поэма полностью перестраивается в содержательном плане вслед за русской литературой. Как показал анализ поэм Х. Такташа и Х. Туфана, доминантой становится противостояние старого и нового миров, превалируют публицистический пафос, патетика и декламация, призванные отразить дух времени. Лирико-медитативный, мелодичный стих сменяется разговорно-декламационным, поэты «соревнуются» в поиске образов, способных воспроизвести дух перемен, что приводит и поискам в области формы, в частности, в поэтике жанра обнаруживается влияние футуристических традиций. Таким образом, в 1920-е гг. ведутся активные поиски путей развития жанра в новых литературно-культурных условиях, расширения ее художественных

возможностей за счет формальных экспериментов, которые в дальнейшем прерываются – в связи с приобщением искусства слова к соцреалистическим канонам.

Со второй половины 1920-х гг. в татарской литературе актуализируется эпическое мышление: идеологические установки диктуют литераторам задачи по воспроизведению масштабного, эпического образа нового мира, что приводит к доминированию эпических поэм, воссоздающих историческую хронику эпохи: зарождение новой действительности, процесса индустриализации и урбанизации. Отличительной чертой многих таких поэм является соположение эпической структуры и лиризма, выраженного, в первую очередь, в мотиве тоски по прошлому. В целом, так называемые «производственные» поэмы Х. Туфана, М. Джалиля, Ш. Маннура, Ф. Карима и др. создаются в рамках идеологических требований и принципов.

Несмотря на утверждение соцреализма официальным творческим методом, кристаллизации его норм, можно констатировать, что он не являлся единственным направлением, определяющим развитие татарской поэмы в 1930-е годы. В попытке «обойти» ограничивающие творческие искания догмы, татарские поэты широко используют возможности романтического типа мышления (хотя, стоит отметить, что на официальном уровне шло отторжение романтизма), обращаются к фольклору как источнику национальных средств художественной образности, возвращаются к традициям напевного стиха. Так создаются, например, «маленькие поэмы» Х. Такташа, «Письменосец» М. Джалиля.

Достижением в развитии жанра в советской литературе, несомненно, является поэма «Клятва» Х. Туфана, которая является ярким образцом интеллектуальной поэзии. Синтезируя философские, исторические, фольклорные и собственно литературные мотивы, усложняя текст при помощи условно-ассоциативной образности, интертекстуальных переключек и аллюзий, поэт создает многомерный текст из множества подтекстов, вовлекая читателя-современника в диалог о запрещенных для обсуждения вопросах советской действительности.

Тяготением к философизации характеризуются и ряд лирических поэм А. Файзи, структурированных в виде экзистенциального монолога лирического героя; поэмы С. Хакима, посвященные Г. Тукаю, обогащаются этническими мотивами, лиризмом и психологизмом.

В период Великой Отечественной войны жанр поэмы в татарской поэзии, с одной стороны, вторит общим тенденциям развития советской литературы, с другой – актуализирует свои национальные истоки – традиции героического эпоса, что позволяет воссоздать национальный идеал в образе храброго джигита, сопоставимого с образом дастанных батыров.

«Застой» в советской литературе в послевоенное десятилетие замедляет развитие и татарской поэмы, которая остается во власти схематизма и декларативности, творческие поиски поэтов ограничиваются жесткими идеологическими рамками. Вновь обретает значимость эпическая масштабность, призванная отразить героическую созидательную историю страны: появляются стихотворные романы и повести (С. Баттал, А. Давыдов).

5. Хрущевская «оттепель» и следующая за ней попытка преодоления культурного кризиса, застоя, приводят к поиску новых путей развития татарской литературы, в целом, и жанра поэмы, в частности. В ходе исследования произведений 1960–1980-х гг. нами были установлены три магистральных пути развития татарской поэмы, которые были развиты и на рубеже веков. В первую очередь, в рамках реализма активизируются эпические традиции тюрко-татарской литературы: глобальные перемены в жизни страны требуют масштабности в охвате исторического материала. Если ряд поэм условно можно рассматривать как художественно-документальные эпопеи, то наряду с подобной официальной линией развития в татарских эпических поэмах намечается и второй путь – воспроизведение реальных картин эпохи через призму судьбы народа или его представителя. Именно второй путь образует фундамент развития эпической поэмы не только в 1960–1980-е гг., но и в последующие периоды развития татарской литературы, вплоть до современности. В проанализированных в рамках данного исследования эпиче-

ских поэмах политический схематизм преодолевается за счет включения в структуру текста национальных образов, традиционных средств художественной выразительности, усиления лиризма и психологизма, углубления философских размышлений – о судьбе татарского народа, о его прошлом и будущем.

В недрах возрожденного классического романтизма в татарской литературе идет процесс дальнейшей лиризации и философизации жанра поэмы. С одной стороны, в ней развивается вечная тема – тема любви, в рамках философского осмысления общечеловеческих и этнических ценностей (поэмы «Знакомые мелодии», «Книга любви» И. Юзеева), с другой – тема судьбы нации, актуализирующая образы матери, родного дома, родной земли, Родины. Завершается процесс формирования лирической поэмы, основным содержанием лирического монолога в которой становится элегичная тоска по матери, родной земле, деревне, Родине, забытым духовным ценностям и экзистенциальное беспокойство за будущее татарского народа.

Возобновление модернистских опытов начала XX века, прерванных революцией, составили третью линию развития татарской поэмы в 1960–1980-е гг. Ключевой особенностью творчества поэтов, ведущих поиски в этом направлении (Р. Файзуллин, А. Баянов, И. Юзеев, Р. Харис, Зульфат, М. Аглямков, Роб. Ахметзянов и др.), становится многослойность содержания, превратившая поэтический текст в открытый диалог с читателем – о судьбе татарского народа и человечества, трансформирующая поэму в полифонический текст. Поэты активно ищут способы обновления формы поэзии, на фоне подобных поисков видоизменяется и жанр поэмы – за счет «эпизации» конфликта, смысловой игры и чередования размера стиха, стилистической контаминации, синтетизма, усиления условно-ассоциативного мышления, интертекстуальности и аллюзий и т. д.

Таким образом, творческая свобода поэтов, обусловленная социально-политическими и историко-культурными реформами в 1960–1980-е гг., позволяет расширять жанровые границы татарской поэмы, которая, в рамках единой жанровой системы становится открытой для смещения жанровых признаков и родовой

доминанты, обнаруживая некую стабильность и динамичность одновременно и демонстрируя пример сосуществования множества голосов в едином пространстве. Формируется тенденция создания многопластных поэм, синтезирующих в рамках одного текста различные литературные традиции, превративших поэтические тексты в концентрацию социально-политических, этнических, культурных, философских и др. взглядов поэтов. В рамках одного произведения сосуществуют реалистические, романтические, мифологические, модернистские подходы, авторы стремятся к объединению различных пластов. Этому способствуют такие средства, как условная игра, интертекстуальность, обращение к религиозной и мифологической символике, обогащение романтического пафоса реалистическими деталями.

Обретенные в 1960–1980-е гг. достижения и новации задают инерцию и для создания поэм в татарской литературе конца XX века. В 1990-е гг. поэма продолжает развитие по намеченным в предыдущий период путям развития. Наряду с усложнением поэтического текста за счет «наслаивания» различных пластов, позволивших поэтам манифестировать свои социально-политические, национальные, гражданские и т. д. позиции, в татарских поэмах усиливается публицистическая тенденция, актуализируются приемы концептуализма, ключевую позицию занимает этническая проблематика.

6. Все грани процесса формирования и развития жанра поэмы в татарской литературе XX века не ограничиваются рамками данной работы. Дальнейшие исследования могут быть продолжены в нескольких направлениях: во-первых, перспективным представляется изучение эволюции жанра поэмы в татарской литературе рубежа XX–XXI вв.; во-вторых, научный интерес вызывает исследование жанра в сравнительно-сопоставительном аспекте, прежде всего, с литературами народов Поволжья и Приуралья.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### І. Источники

1. Әгъләмов М. Тукайдан хатлар / М. Әгъләмов // Әгъләмов М. Еракка китеп кара: шигырьләр, балладалар һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – Б. 269–299.
2. Әхмәтжанов Роб. Атлантида / Роб. Әхмәтжанов // Әхмәтжанов Роб. Таш аргамак: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 248–254.
3. Әхмәтжанов Роб. Зәңгәр көянтә / Роб. Әхмәтжанов // Әхмәтжанов Роб. Таш аргамак: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 150–152.
4. Әхмәтжанов Роб. Таш аргамак // Роб. Әхмәтжанов / Әхмәтжанов Роб. Таш аргамак: шигырьләр, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 179–186.
5. Әюп Х. Г. Көй эзләү / Х.Г. Әюп // Әюп Х.Г. Көй эзләү: поэмалар, баллада. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 56–66.
6. Әюп Х. Г. Авыл жаны / Х.Г. Әюп // Көй эзләү: поэмалар, баллада. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 67–76.
7. Әюп Х. Г. Көзгә / Х.Г. Әюп // Харрас Ә. Г. Жәяүле буран: шигырьләр һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 183–189.
8. Бабич Ш. Газазил / Ш. Бабич // Рәмиев С.Л., Бабич Ш.М. Әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2005. – Б. 205–227.
9. Бабич Ш. Кандаля / Ш. Бабич // Рәмиев С.Л., Бабич Ш.М. Әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2005. – Б. 201–205.
10. Баттал С. Капитан Гастелло / С. Баттал // Баттал С. Шигырьләр һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 88–91.
11. Баянов Ә. Букет-манара / Ә. Баянов // Баянов Ә. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 125–129.
12. Баянов Ә. Чәйнүк Хәйрүк / Ә. Баянов // Баянов Ә. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 129–135.
13. Баянов Ә. Сөз аңларсыз мине / Ә. Баянов // Баянов Ә. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 147–169.
14. Баянов Ә. Сәяхәтнамә / Ә. Баянов // Баянов Ә. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 169–183.

15. Бәшири З. Поезд / З. Бәшири // Зариф Бәшири шигырьләре. – Казан, 1927. – Б. 15–18.
16. Бурнаш Ф. Дулкыннар арасында / Ф. Бурнаш // Аң. – 1916. – № 16–17. – Б. 258–263.
17. Бурнаш Ф. Коркыт / Ф. Бурнаш // Аң. – 1916. – № 18. – Б. 280–281.
18. Бурнаш Ф. Казакъ кызы / Ф. Бурнаш // Аң. – 1916. – № 22. – Б. 338–342.
19. Бурнаш Ф. Айсылу / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Шәрык гөлләре. – Казан, 1918. – Б. 2–19.
20. Бурнаш Ф. Габделман / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Шәрык гөлләре. – Казан, 1918. – Б. 22–40.
21. Бурнаш Ф. Чәчәктән һәйкәл / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Сайланма әсәрләр: ике томда. 2 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 174–183.
22. Бурнаш Ф. Сахра каны / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Сайланма әсәрләр: ике томда. 2 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 184–196.
23. Бурнаш Ф. Ак каен / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Сайланма әсәрләр: ике томда. 2 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 197–201.
24. Бурнаш Ф. Әжәл / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Сайланма әсәрләр: ике томда. 2 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 209–211.
25. Гайнуллин-Чокалы Г. Биш мужик / Г. Гайнуллин-Чокалы. – Казан, 1910. – 16 б.
26. Гайнуллин-Чокалы Г. Надан ата / Г. Гайнуллин-Чокалы. – Казан, 1911. – 15 б.
27. Гафури М. Адәм вә Иблис / М. Гафури. – Уфа, 1910. – 24 б.
28. Гафури М. Гаип хәзинә / М. Гафури // Аң. – 1915. – № 23–24. – Б. 394–396.
29. Гафури М. Рисаләт / М. Гафури // Аң. – 1917. – № 5. – Б. 16–18.
30. Гобәйди Д. Башкорт кызы Маһинур / Д. Гобәйди // Гобәйди Д. Башкорт кызы Маһинур. Төлкенең яңа хәйләсе. – Казан, 1913. – Б. 2–36.
31. Гыйззәтуллина Ф. Ирек юлы / Ф. Гыйззәтуллина // Казан утлары. – 1992. – № 6. – Б. 43–54.
32. Давыдов Ә. Яңгырлы таң / Ә. Давыдов // Давыдов Ә. Дәверләр диалогы: поэмалар, шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – Б. 121–153.
33. Давыдов Ә. Алтын көз / Ә. Давыдов // Давыдов Ә. Дәверләр диалогы: поэмалар, шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – Б. 154–189.
34. Давыдов Ә. Себер тракты / Ә. Давыдов // Давыдов Ә. Дәверләр диалогы: поэмалар, шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – Б. 237–254.
35. Дәрзәман Ж. Моннар фәрештәсе / Ж. Дәрзәман // Казан утлары. – 1999. – № 2. – Б. 104–108.
36. Думави Н. Гыйшык трагедиясе / Н. Думави // Аң. – 1916. – № 7. – Б. 1296–129.

37. Думави Н. Шәрәк даһие / Н. Думави // – Аң. – 1915. – № 7. – Б. 129–131; № 8. Б. 149–151.

38. Жәгъфәр А. Рух янында / А. Жәгъфәр // Аң. – 1916. – № 10. – Б. 162–163.

39. Жәлил М. «Орлес» заводында / М. Жәлил // Жәлил М. Әсәрләр: 5 томда. 3 т.: шигырьләр, поэмалар, тәржемәләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 28–31.

40. Жәлил М. Сәрвәр / М. Жәлил // Жәлил М. Әсәрләр: 5 томда. 3 т.: шигырьләр, поэмалар, тәржемәләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 53–60.

41. Жәлил М. Хулиган / М. Жәлил // Жәлил М. Әсәрләр: 5 томда. 3 т.: шигырьләр, поэмалар, тәржемәләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 61–67.

42. Жәлил М. Хат ташучы / М. Жәлил // Жәлил М. Әсәрләр: 5 томда. 3 т.: шигырьләр, поэмалар, тәржемәләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 149–202.

43. Зәйдулла Р. Матәм / Р. Зәйдулла // Казан утлары. – 1991. – № 1. – Б. 3–15.

44. Зөлфәт. Йөрәкләрдә үлмәс дастан / Зөлфәт // Зөлфәт. Бер көйрәтик, гомер...: эссе, шигырьләр, балладалар һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – Б. 194–209.

45. Ибраһимов Ф. Төш / Ф. Ибраһимов // Аң. – 1915. – № 17. – Б. 291–293.

46. Ибраһимов Ф. Гармун тавышы / Ф. Ибраһимов // Аң. – 1915. – № 20. – Б. 322–324.

47. Исәнбәт Н. Качкын / Н. Исәнбәт // Аң. – 1916. – № 9. – Б. 151–157.

48. Исәнбәт Н. Сукбай / Х. Исхакый // Аң. – 1916. – № 19–20. – Б. 294–296.

49. Исхакый Х. Татарларда хәзерге хәл / Х. Исхакый // Исхакый Х. Милләт бакчасы. – Казан, 1911. – Б. 4–11.

50. Исхакый Х. Шәкерт һәм хәзрәт вакыйгасы / Х. Исхакый // Исхакый Х. Милләт бакчасы. – Казан, 1911. – Б. 25–37.

51. Кандалий Г. Шигырьләр һәм поэмалар / Төз., текст һәм искәр. хәзәр., кереш сүз авторы М. Госманов / Г. Кандалий. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 558 б.

52. Кәрим Ф. Кыңгыраулы яшел гармун / Ф. Кәрим // Кәрим Ф. Әсәрләр. 3 томда. 2 т.: поэмалар, балладалар һәм драма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 82–87.

53. Кәрим Ф. Пионерка Гөлчәчәккә хат / Ф. Кәрим // Кәрим Ф. Әсәрләр. 3 томда. 2 т.: поэмалар, балладалар һәм драма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 88–93.

54. Кәрим Ф. Жиденче мич / Ф. Кәрим // Кәрим Ф. Әсәрләр. 3 томда. 2 т.: поэмалар, балладалар һәм драма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 143–184.

55. Кәрим Ф. Тавышлы таң / Ф. Кәрим // Кәрим Ф. Әсәрләр. 3 томда. 2 т.: поэмалар, балладалар һәм драма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 189–203.

56. Кол Гали. Кыйссаи Йосыф / хәзер. әдәби телгә күчер. Ф. Фасиев, А. Нуриева, Ә. Исхак / Кол Гали. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2013. – 224 б.

57. Котб. Хөсрәү вә Ширин / хәзер. татар. әдәби теленә күчер. Р.Г. Әхмәтъянов. / Котб. – Казан: Мәгариф, 2003. – 367 б.

58. Маликов Ә. Чигүле кулъяулык / Ә. Маликов // Маликов Ә. Бергә яккан уачлар: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 187–210.

59. Маликов Ә. Казан – Әлмәт / Ә. Маликов // Маликов Ә. Бергә яккан уачлар: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – Б. 224–232.

60. Мамишев Я. Моңлы хатын Бибилайшә / Я. Мамишев. – Казан, 1911. – 18 б.

61. Мамишев Я. Көннекче карт / Я. Мамишев // Эпик шигърият: XX йөз башы / Төз. Ф.З.Яхин. – Казан: ТаРИХ, 2002. – Б. 211–219.

62. Маннур Ш. Меңнән бер кичә / Ш. Маннур // Маннур Ш. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татгосиздат, 1951. – Б. 281–326.

63. Маннур Ш. Чуен ташкыннар / Ш. Маннур // Маннур Ш. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татгосиздат, 1951. – Б. 258–280.

64. Маннур Ш. Чиккән сөлге / Ш. Маннур // Маннур Ш. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татгосиздат, 1951. – Б. 245–249.

65. Маннур Ш. Казан кызы / Ш. Маннур // Маннур Ш. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татгосиздат, 1951. – Б. 407–441.

66. Маннур Ш. Гайжан бабай / Ш. Маннур // Маннур Ш. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татгосиздат, 1951. – Б. 442–476.

67. Маннур Ш. Колчеданлы таулар өстендә / Ш. Маннур // Маннур Ш. Күңел йомгагы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1968. – Б. 89–98.

68. Мансуров З.М. Балкыш, яки Хәйретдин Мөжәйнең сугыш язмаларыннан юллар / З.М. Мансуров // Мансуров З.М. Яшәү үзене: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1998. – Б. 111–133.

69. Мансуров З. М. Хозыр галәйһессәламне эзләү / З.М. Мансуров // Яшәү үзене: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1998. – Б. 33–62.

70. Мәүлә Колый поэмалары: «Береккәннәр сыйфаты», «Хәләл нәфәка эстәгәннәр сыйфаты». Икенче басма / Төз. Р.Ф. Мәрданов. – Казан: Милли китап, 2011. – 87 б.

71. Мирзанов Б. Инкыйлаб / Б. Мирзанов // Аң. – 1915. – № 6. – Б. 100–104; № 7. – Б. 110–113.
72. Мирзанов Б. Жән туге / Б. Мирзанов // Аң. – 1915. – № 14. – Б. 242–245.
73. Мирзанов Б. Әнкәм кабере янында / Б. Мирзанов // Аң. – 1916. – № 13. – Б. 206–207.
74. Мирзанов Б. Сулган чәчәк / Б. Мирзанов // Сөембикә. – 1917. – № 7. – Б. 97–100.
75. Морат Г. Ачлык / Г. Морат // Морат Г. Төнге әверелеш: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 29–41.
76. Мөдәррис Ш. Тупчы Ваһап / Ш. Мөдәррис // Мөдәррис Ш. Сайланма әсәрләр: шигырьләр, сонетлар һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 162–169.
77. Мөдәррис Ш. Яшел тасма / Ш. Мөдәррис // Мөдәррис Ш. Сайланма әсәрләр: шигырьләр, сонетлар һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 170–218.
78. Мөхәммәдьяр. Төхфәи Мәрдан / Мөхәммәдьяр // Мөхәммәдьяр. Нуры содур. Поэмалар, шигырь / хәзер. татар әдәби тел. күчер. Ш. Абилов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – Б. 36–95.
79. Мөхәммәдьяр. Нуры содур / Мөхәммәдьяр // Мөхәммәдьяр. Нуры содур. Поэмалар, шигырь / хәзер. татар әдәби тел. күчер. Ш. Абилов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – Б. 170–228.
80. Нәжми К. Хаят апа / К. Нәжми // Нәжми К. Әсәрләр. 4 томда. 2 т.: Шигырьләр һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1958. – Б. 83–89.
81. Нәжми К. Сагыну хаты / К. Нәжми // Нәжми К. Әсәрләр. 4 томда. 2 т.: Шигырьләр һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1958. – Б. 96–101.
82. Нәжми К. Снайпер Мәрдан / К. Нәжми // Нәжми К. Әсәрләр. 4 томда. 2 т.: Шигырьләр һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1958. – Б. 109–114.
83. Рәшиди Г. Ахмак хажи / Г. Рәшиди. – Казан, 1910. – 8 б.
84. Рәшиди Г. Асрау кыз нәсыйхәте / Г. Рәшиди. – Казан, 1911. – 16 б.
85. Рәшиди Г. Дүрт яхшылык / Г. Рәшиди. – Казан, 1911. – 16 б.
86. Рәшиди Г. Бәхетсез карчык / Г. Рәшиди. – Казан, 1912. – 16 б.
87. Рәшиди Г. Сөембикә хәлләре: икенче басма / Г. Рәшиди. – Казан: Думбровский матбагасы, 1915. – 21 б.
88. Рәшит Ә. Колшәриф / Ә. Рәшит // Рәшит Ә. Таң илчесе: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 256–278.
89. Рәшит Ә. Мөхәммәдьяр / Ә. Рәшит // Рәшит Ә. Фиданләр. Тарихи поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – Б. 62–79.
90. Рәхим Г. Яу / Г. Рәхим // Аң. – 1916. – № 24. – Б. 374–375.
91. Сараи Сәйф. Гөлестан. Лирика. Дастан / Хәзер. татар. әдәби теленә күчер. Х.Й. Миңнегулов / Сәйф Сараи. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 296 б.

92. Сәгыйдә З. Бикчәнтәй бабай / З. Сәгыйдә // Шура. – 1915. – № 16.

93. Сибгатуллин К. Утлар / К. Сибгатуллин // Сибгатуллин К. Офыкларга карап...: шигырьләр, балладалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – Б. 221–235.

94. Сөнгати Г. Хозыр / Г. Сөнгати // Аң. – 1915. – № 4. – Б. 69–72; № 5. – Б. 89–93; № 6. – Б. 109–110.

95. Сөнгати Г. Су анасы / Г. Сөнгати // Аң. – 1915. – № 15–16. – Б. 260–263.

96. Сүнчәләй С. Сүнгән жан / С. Сүнчәләй // Сәгыйть Сүнчәләй шигырьләре. – Казан, 1913. – Б. 78–85.

97. Такташ Һ. Жир уллары трагедиясе / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 27–69.

98. Такташ Һ. Нәлэт / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 77–81.

99. Такташ Һ. Давылдан соң / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 137–144.

100. Такташ Һ. Сыркыды авылы / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 149–154.

101. Такташ Һ. Гасырлар һәм минутлар / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 122–131.

102. Такташ Һ. Мәхәббәт тәүбәсе / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 186–195.

103. Такташ Һ. Алсу / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 246–249.

104. Такташ Һ. Мокамай / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 242–244.

105. Такташ Һ. Киләчәккә хатлар / Һ. Такташ // Такташ Һ. Әсәрләр: 3 томда. 1 т.: шигырьләр һәм поэмалар. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 289–301.

106. Татар әдәбияты тарихына материаллар: Жәмжәмә солтан / Төз. Х. Госман. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1970. – 68 б.

107. Татар шигърияте: XX гасыр башы / Төз. З.Р. Рәмиев. – Казан: Мәгариф, 2004. – 447 б.

108. Тукай Г. Шүрәле / Г. Тукай // Тукай Г. Әсәрләр: 6 томда. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – Б. 182–186.

109. Тукай Г. Печән базары, яхуд Яңа Кисекбаш / Г. Тукай // Тукай Г. Әсәрләр: 6 томда. Академик басма. 1 т.: шигъри әсәрләр (1904–1908). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 268–283.

110. Туфан Х. Татарстанда / Х. Туфан // Туфан Х. Әсәрләр: 5 томда. 1 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 22–25.

111. Туфан Х. Зәңгәр бүре / Х. Туфан // Туфан Х. Әсәрләр: 5 томда. 1 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 28–33.

112. Туфан Х. Еллар итәгендә / Х. Туфан // Туфан Х. Әсәрләр: 5 томда. 1 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 34–38.

113. Туфан Х. Урал эскизлары / Х. Туфан // Туфан Х. Әсәрләр: 5 томда. 1 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 52–63.

114. Туфан Х. Бибиевләр / Х. Туфан // Туфан Х. Әсәрләр: 5 томда. 1 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 102–115.

115. Туфан Х. Ант / Х. Туфан // Туфан Х. Әсәрләр: 5 томда. 1 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 135–162.

116. Усадова Х. Залим тырнагында саф күңел / З. Усадова. – Казан, 1912. – 20 б.

117. Утыз Имәни Габдерәхим әл-Болгари. Шигърьләр, поэмалар / Жыентыкны төз., текст һәм искәртмәләргә хәзерләүче, кереш сүз авторы, юлга-юл тәржемәләргә эшләүче Ә. Шәрипов / Г. Утыз Имәни. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 398 б.

118. Хаммадов К. Күмелгән зәкявәт / К. Хаммадов // Кәшшаф Хаммадов шигърьләре. – Казан, 1914. – Б. 13–23.

119. Фәйзи Ә. Дала һәм кеше / Ә. Фәйзи // Фәйзи Ә. Флейталар: шигърьләр, жырлар, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1976. – Б. 278–281.

120. Фәйзи Ә. Туу сулышы / Ә. Фәйзи // Фәйзи Ә. Флейталар: шигърьләр, жырлар, поэмалар, балладалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1976. – Б. 291–298.

121. Фәйзи Ә. Флейталар / Ә. Фәйзи // Фәйзи Ә. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – Б. 96–108.

122. Фәйзуллин Р. Гадиләргә гимн / Р. Фәйзуллин // Фәйзуллин Р. Сайланма әсәрләр. 6 томда. 3 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 435–447.

123. Фәйзуллин Р. Көрәшчеләр / Р. Фәйзуллин // Фәйзуллин Р. Сайланма әсәрләр. 6 томда. 3 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 448–456.

124. Фәйзуллин Р. Сәйдәш / Р. Фәйзуллин // Фәйзуллин Р. Сайланма әсәрләр. 6 томда. 3 т.: шигърьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – Б. 457–494.

125. Харис Г. Өрәк / Г. Харис // Альманах (Хикәя вә шигырьләр мәжмугасы). – Казан, 1915. – Б. 30–36.

126. Харисов Р. Мин – Галәм / Р. Харисов // Харисов Р. М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 10–13.

127. Харис Р. Мулланур / Р. Харисов // Харисов Р. М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 14–21.

128. Харисов Р. Рәссам / Р. Харисов // Харисов Р. М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 62–73.

129. Харисов Р. Жәлилчеләр / Р. Харисов // Харисов Р. М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 74–82.

130. Харис Р. Ат иярләр / Р. Харис // Харисов Р. М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 85–97.

131. Харисов Р. Чехов базары / Р. Харисов // Харисов Р. М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 163–181.

132. Харисов Р. Харут белән Марут / Р. Харисов // Харисов Р. М. Сайланма әсәрләр: 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 226–260.

133. Хәким С. Бакчачылар / С. Хәким. – Казан: Татгосиздат, 1952. – 48 б.

134. Хәким С. Бакчачылар / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 190–213.

135. Хәким С. Дала жыры / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 178–189.

136. Хәким С. Пар ат / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 145–151.

137. Хәким С. Шагыйрьнен балачагы / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 152–177.

138. Хәким С. Дуга / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 293–322.

139. Хәким С. Үрләр аша / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 269–292.

140. Хәким С. Дәверләр капкасы / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 354–367.

141. Хәким С. Ленин фәрманы белән / С. Хәким // Хәким С. Сайланма әсәрләр. 2 томда. 2 т.: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 224–248.

142. Хәким С. Языгыз, жир уллары! / С. Хәким // Хәким С. Языгыз, жир уллары: шигырьләр һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1965. – Б. 77–89.

143. Хәким С. Кыргынчы бүлмә // Тукай турында поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. – Б. 39–54.

144. Хужиев Г. Гражданин, шагыйрь, солдат / Г. Хужиев // Таныш күзләр, таныш карашлар: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 102–117.

145. Хужиев Г. Идел хикәясә / Г. Хужиев // Таныш күзләр, таныш карашлар: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – Б. 57–81.

146. Чокрый Г. Мәдхә Казан (өзек) / Г. Чокрый // Казан утлары. – 1986. – № 11. – Б. 170.

147. Шабаев М.С. Әби-апа / М.С. Шабаев // Шабаев М.С. Көн арты көн: шигырьләр, балладалар, легендалар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 337–350.

148. Шагыйрьжан Л. Гүзәллек / Л. Шагыйрьжан // Шагыйрьжан Л. Божра вә хөжрә: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 298–305.

149. Шагыйрьжан Л. Менә шундый Казан ул!.. / Л. Шагыйрьжан // Божра вә хөжрә: шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 306–314.

150. Шаммаси И. Убыр / И. Шаммаси // Аң. – 1914. – № 5. – Б. 101–102.

151. Шәрәфи Г. Нәнкәжан. Г. Акчураклы әфәнденең «Нәнкә жаным төрбәсе» исемле хикәясеннән / Г. Шәрәфи // Аң. – 1917. – № 1. – Б. 1–2.

152. Шәрифи Г. Теләнче / Г. Шәрифи // Эпик шигърият: XX йөз башы / Төз. Ф.З. Яхин. – Казан: ТаРИХ, 2002. – Б. 394–398.

153. Шәрифуллина Э. Тәмуҗ кисәве / Э. Шәрифуллина // Казан утлары. – 1991. – № 8. – Б. 64–68.

154. Юзеев И. Таныш моңнар / И. Юзеев // Юзеев И. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 3 т.: поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 7–26.

155. Юзеев И. Өнкәй / И. Юзеев // Юзеев И. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 3 т.: поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 59–69.

156. Юзеев И. Тынлык белән сөйләшү / И. Юзеев // Юзеев И. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 3 т.: поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 79–97.

157. Юзеев И. Карурман / И. Юзеев // Юзеев И. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 3 т.: поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 98–105.

158. Юзеев И. Туган ягым каеннары / И. Юзеев // Юзеев И. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 3 т.: поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 165–183.

159. Юзеев И. Мәхәббәт китабы / И. Юзеев // Юзеев И. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 3 т.: поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 207–238.

160. Юлдаш К. Чура батыр / К. Юлдаш // Аң. – 1916. – № 5. – Б. 75–76.

161. Яруллин Ф. Коткарыгыз / Ф. Яруллин // Казан утлары. – 1991. – № 9. – Б. 3–6.

## II. Научная литература

### *а) на русском языке*

1. Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм / Н. Аббаньяно. – СПб.: Алетейя, 1998. – 505 с.

2. Абдуллин Я.Г. Татарская просветительская мысль. Социальная природа и основная проблематика / Я.Г. Абдуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1976. – 319 с.

3. Абилов Ш.Ш. Творчество татарского поэта Мухамедьяра (XVI век): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ш.Ш. Абилов. – Казань, 1960. – 16 с.

4. Абилов Ш. Ш. Литературные версии легенд о «Кисекбаш» и поэма Г. Тукая «Сенной базар, или Новый Кисекбаш» / Ш.Ш. Абилов // Абилов Ш. Ш. Габдулла Тукай. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1968. – С. 165–171.

5. Абилов Ш.Ш. Творчество Мухаммадьяра / Ш.Ш. Абилов // История татарской литературы средневековья (VIII–XVIII вв.): учебное пособие. – Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2007. – С. 216–225.

6. Абрамович Л.Г. Введение в литературоведение / Л.Г. Абрамович. – М.: Просвещение, 1979. – 352 с.

7. Агзамова Д.Р. Миф в поэмах Г. Тукая «Шүрәле», «Су анасы», «Печән базары, яхүд Яңа Кисекбаш» и идея просвещения: механизмы взаимодействия / Д.Р. Агзамова // Филология и культура. – 2011. – № 2 (24). – С. 121–125.

8. Адыгамов Р. Духовное наследие татар как фактор традиционности в трудах Г. Утыз Имяни / Р. Адыгамов // Утыз Имяни Габдрахим. Избранное / Сост. и пер. с араб. Р. Адыгамова. – Казань: ТГПИ, 2007. – С. 42–68.

9. Аймухамбет Ж. А. Коркыт ата в казахском фольклоре и литературе / Ж.А. Аймухамбет // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). Филологические науки. – 2016. – № 6. – С. 59–63.

10. Алакаева Л.Н. Жанр поэмы в абазинской литературе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.Н. Алакаева. – Майкоп, 1997. – 154 с.

11. Александрова Н.В. Эстетические идеи европейского романтизма в философии символизма / Н.В. Александрова // Научно-технические ве-

домости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. – 2011. – № 4 (136). – С. 223–226.

12. Алексина Т.А. Время как феномен культуры [Электронный ресурс] / Т.А. Алексина // Режим доступа: <http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/aleksinavremia.html> (дата обращения: 03.01.2022).

13. Аминова В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. И татарских прозаиков первой трети XX в.): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02; 10.01.08 / В.Р. Аминова. – Казань, 2010. – 52 с.

14. Аминова В.Р. Г. Тукай и Н.В. Гоголь: типологические параллели / В.Р. Аминова // Научный Татарстан. – 2011(а). – № 3. – С. 132–145.

15. Аминова В.Р. Художественно-эстетическая реализация идеологем служения нации и судьбы нации в татарской литературе начала XX века / В.Р. Аминова // Филология и культура. – 2011(б). – № 2 (24). – С. 126–132.

16. Аминова В.Р. Теория литературы: конспект лекций [Электронный ресурс] / В.Р. Аминова. – Казань, 2014. – 355 с. // Режим доступа: [https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/21754/10\\_154\\_kl-000632.pdf](https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/21754/10_154_kl-000632.pdf) (дата обращения: 02.12.2021).

17. Аминова В.Р. Жанрообразующая функция дейксиса в русской поэзии XIX–XX вв. / В.Р. Аминова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Том 12. Выпуск 11. – С. 150–153.

18. Амирханов Р.У. Татарский народ и Татарстан в начале XX века: исторические зарисовки / Р.У. Амирханов. – Казан: Татар. кн. изд-во, 2005. – 152 с.

19. Андреев А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: Учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1. Теория литературно-художественного произведения / А.Н. Андреев. – Минск: БГУ, 2004. – 187 с.

20. Арзамазов А.А. Удмуртская поэзия второй половины 1970 – начала 2010-х годов: человек, природа, город / А.А. Арзамазов. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2015. – 336 с.

21. Арзамазов А.А. Литературы народов России на рубеже XX–XXI столетий: реалии развития / А.А. Арзамазов // Северо-Восточный гуманитарный вестник. – 2019. – № 2(27). – С. 105–110.

22. Артемова С.Ю. Канон жанровый / С.Ю. Артемова // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 90.

23. Ахметов Р. Габдельжаббар Кандалий (1797–1860) / Р. Ахметов // История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.). – Казань: Фикер, 2003. – С. 36–45.

24. Баевский В.С. Что такое жанр / В.С. Баевский // Проблемы литературных жанров: материалы VI научной межвузовской конференции, 7–9 декабря 1988 г. – Томск, 1990. – С. 3–4.

25. Бакиров М.Х. Древнетюркская поэзия: неразгаданные тайны устного и письменного поэтического творчества наших предков / М.Х. Бакиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2014. – 390 с.

26. Балашова Ю.Б. Русская литература XX века: история, художественная идеология, поэтика: Учеб. пособие / Ю.Б. Балашова, Н.С. Цветова. – СПб.: Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций, 2016. – С. 124 с.

27. Баринаева Е.Е. Проблема классификации в теории литературных жанров / Е.Е. Баринаева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 6 (260). Филология. Искусствоведение. Вып. 64. – С. 17–25.

28. Баталова Ф.К. Генезис и эволюция сюжетно-повествовательной поэмы в абазинской литературе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ф.К. Баталова. – Майкоп, 2003. – 161 с.

29. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1972. – 469 с.

30. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: сборник / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.

31. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6: Статьи и рецензии: 1842–1843 / В.Г. Белинский. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – 799 с.

32. Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3: Статьи, рецензии, заметки: февраль 1840 – февраль 1841 / В.Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1978. – 614 с.

33. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

34. Бердяев Н.А. Кризис искусства (репринтное издание) / Н.А. Бердяев. – М.: СП «Интерпринт», 1990. – 47 с.

35. Берестовская Д.С. Героическое и трагическое в литературе о Великой Отечественной войне (по страницам книг писателей-фронтовиков) / Д.С. Берестовская. – Симферополь: «ДИАЙПИ», 2015. – 120 с.

36. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – Санкт-Петербург: Паритет, 2006. – 314 с.

37. Бикмухаметов Р.Г. Муса Джалиль: Очерк творчества / Р.Г. Бикмухаметов. – М.: Гослитиздат, 1962. – 224 с.

38. Богданова Л.А. Жанровое своеобразие поэмы в литературе Удмуртии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.А. Богданова. – Саранск, 2006. – 200 с.

39. Бомбачи А. Тюркские литературы. Введение в историю и стиль / А. Бомбачи // Зарубежная тюркология. Вып. I. / Отв. ред. А.Н. Кононов. – М., 1986. – С. 191–294.
40. Боров Ю.Б. Футуризм: воинственная личность в урбанистическом организованном хаосе мира // Теория литературы: в 4 т. Т. 3: роды и жанры: становление проблемы в историческом освещении / Гл. ред. Ю.Б. Боров. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 275–277.
41. Боров Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
42. Боров Ю.Б. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд / Ю.Б. Боров. – М.: АСТ: Олимп, 2008. – 478 с.
43. Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / А.А. Боровская. – Астрахань, 2009. – 527 с.
44. Брагинский В.И. Символизм суфийского пути в «Поэме о Море Женщин» и мотив свадебного корабля / В.И. Брагинский // Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. – С. 168–179.
45. Бройтман С.Н. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики / С.Н. Бройтман // Поэтика русской литературы. – М.: РГГУ, 2001(а). – С. 29–38.
46. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие / С.Н. Бройтман. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001(б). – 418 с.
47. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2008. – 485 с.
48. Бурханов Э.Р. Семантические трансформации образа дьявола в русской и татарской литературах / Э.Р. Бурханов // XVII Виноградовские чтения: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции, Ташкент, 21 мая 2021 года. – Екатеринбург: Уральский государственный экономический университет, 2021. – С. 170–174.
49. Быков П.П. Драматическая поэма в советской литературе первой половины 30-х годов / П.П. Быков // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. – 1974. – № 7. – С. 42–49.
50. Быстров В.Н. Идея преображения мира у русских символистов (Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / В.Н. Быстров. – СПб, 2004. – 361 с.
51. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм / Г.А. Бялый. – М.; Л.: Сов. писатель, 1962. – 247 с.
52. Вакурова О.А. Источниковедение литературной деятельности писателей в годы Великой Отечественной войны / О.А. Вакурова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. История. – 2009. – № 1. – С. 7–18.

53. Валитова А.А. Типология восточной поэмы (проблемы развития жанра в процессе взаимосвязей тюркоязычных литератур) / А.А. Валитова // Вопросы литературоведения. – 1973. – № 4. – С. 31–42.

54. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века / И.Е. Васильев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 320 с.

55. Васильковский А. Т. Жанровые разновидности русской советской поэмы. 1917–1941. Опыт типологической характеристики / А.Т. Васильковский. – Киев: Вшца школа, 1979. – 199 с.

56. Вейдле В.В. Умирание искусства [Электронный ресурс] / В.В. Вейдле // Режим доступа: [https://bookscafe.net/read/veydle\\_vladimir-umiranie\\_iskusstva-198591.html#p1](https://bookscafe.net/read/veydle_vladimir-umiranie_iskusstva-198591.html#p1) (дата обращения: 20.12.2021).

57. Верина У. Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX–XXI вв. / У.Ю. Верина. – Минск: БГУ, 2017. – 307 с.

58. Вертянкина Н.Н. Категория жанра как теоретико-литературная проблема: учеб.-метод. пособие / Н.Н. Вертянкина. – Самара: Изд-во СГПУ, 2003. – 162 с.

59. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

60. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под редакцией Александра Яковлева. – М.: Международный фонд «Демократия» (Фонд Александра Н. Яковлева), 1999. – 872 с.

61. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов / О.В. Вовк. – М.: Вече, 2006. – 528 с.

62. Волкова Т.С. Советская поэма 1965–1975 годов: к вопросу о типологии жанра: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Т.С. Волкова. – М., 1977. – 195 с.

63. Воскресенская М.А. Символизм как миропонимание Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков / М.А. Воскресенская. – М.: Логос, 2005. – 236 с.

64. Вулис А.З. Литературные зеркала / А.З. Вулис. – М.: Советский писатель, 1991. – 240 с.

65. Выровцева Е.В. Русская поэма конца XIX – начала XX века (проблема жанра): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Выровцева. – Елец, 1999. – 239 с.

66. Гаганова А.А. Эволюция темы труда в производственном романе / А.А. Гаганова, Д.В. Поль // Филология и культура. – 2020(б). – № 1 (59). – С. 159–169.

67. Гайнуллин М.Х. Татарская литература и публицистика начала XX века / М.Х. Гайнуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – 350 с.

68. Гайнутдинов М.В. Татарская литература зыбких времен (1917–1929 гг) / М.В. Гайнутдинов. – Казань: Экоцентр, 2001. – 135 с.

69. Гайнутдинов М.В. Дастанная литература / М.В. Гайнутдинов // История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.). – Казань: Фикер, 2003. – С. 46–56.

70. Гали Б.Т. Образы времени и пространства в поэзии Хасана Туфана / Б.Т. Гали, Т.Н. Галиуллин // Тюркский мир и исламская цивилизация: проблемы языка, литературы, истории и религии: материалы IX Международной тюркологической конференции / Отв. редактор Р.Б. Камаева. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2018. – С. 102–105.

71. Галиева А.М. Особенности передачи национально-специфических концептов в переводных текстах (на примере концепта *моң*) / А.М. Галиева, Э.Ф. Нагуманова // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2013. – Т. 155, № 2. – С. 245–252.

72. Галимуллина А.Ф. Специфика воссоздания образов картин Н.И. Фешина в поэме татарского поэта Р. Хариса «Художник» / А.Ф. Галимуллина // Ренат Харис һәм татар шигърияте: Татарстанның халык шагыйре, Россия Федерациясенен Дәүләт премиясе лауреаты Ренат Хариска (Ренат Мәгъсум улы Харисовка) 70 яшь тулуга багышланган Россиякүләм фәнни-гамәли конференция материаллары. – Казан: Идел-Пресс, 2011. – С. 163–172.

73. Галимуллина А.Ф. Эволюция жанра поэмы в творчестве Рената Хариса / А.Ф. Галимуллина // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности: Материалы XV научной конференции с международным участием, Москва, 16 ноября 2020 года. – М.: Издательский Дом ИМЦ, 2020. – С. 288–292.

74. Галимуллина А.Ф. Культурные коды в поэзии Рената Хариса / А.Ф. Галимуллина, Ф.Г. Галимуллин // Филология и культура. – 2021. – № 2(64). – С. 116–121.

75. Галиуллин Т.Н. Дыхание времени (вопросы становления и развития социалистического реализма в татарской советской поэзии до 1941 года) / Т.Н. Галиуллин. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1979. – 304 с.

76. Галиуллин Т.Н. Роль Такташа в становлении социалистического реализма в татарской поэзии / Т.Н. Галиуллин // Хади Такташ – певец эпохи (Материалы научной конференции). – Казань, 1982. – С. 47–52.

77. Галиуллин Т. Н. Образ Г. Тукая как национальный идеал в татарской поэзии XX века / Т.Н. Галиуллин, Н.М. Юсупова. – Филология и культура. – 2012. – № 3. – С. 126–129.

78. Галиуллин Т.Н. Лироэпическое наследие Фатиха Карима 1930-х годов / Т.Н. Галиуллин, Р.Ш. Сарчин // Филология и культура. – 2015. – № 2(40). – С. 186–190.

79. Галлямова А. Национальный вопрос и политическая ситуация в Татарской АССР в середине 1940-х – первой половине 1980-х гг. / А. Галлямова // История татар с древнейших времен. Том VII. Татары и Татарстан в XX – начале XXI в. – Казань: Институт истории АН РТ, 2013. – С. 407–424.

80. Ганиева Р.К. Сатирическое творчество Г. Тукая / Р.К. Ганиева. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1964. – 84 с.

81. Ганиева Р.К. Восточный Ренессанс и поэт Кул Гали / Р.К. Ганиева. – Казань: Изд-во КГУ, 1988. – 172 с.

82. Ганиева Р.К. Восточный Ренессанс и его традиции в тюркских литературах: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Р.К. Ганиева. – Казань, 1992. – 325 с.

83. Ганиева Р.К. Татарская литература: традиции, взаимосвязи / Р.К. Ганиева. – Казань: Изд-во КГУ, 2002. – 272 с.

84. Ганиева Р.К. Декадентство / Р.К. Ганиева // Татарская энциклопедия. Т. 2: Г–Й. – Казань: Институт татарской энциклопедии, 2005. – С. 246–247.

85. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца / Г.Д. Гачев. – М.: Институт ДИДИК, 1999. – 368 с.

86. Гачев Г.Д. Содержательность литературных форм / Г.Д. Гачев, В.В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. Т. 2: Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 17–36.

87. Гачева А.Г. Философский контекст русской литературы 1920 – 1930-х годов / А.Г. Гачева, О.А. Казнина, С.Г. Семенова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 400 с.

88. Гильманов Г.Х. Татарская баллада / Г.Х. Гильманов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1989. – 192 с.

89. Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение: учебник для филол. фак. гос. ун-тов и пед. ин-тов / Ф.М. Головенченко. – М.: Высшая школа, 1964. – 318 с.

90. Голубков М.М. Утраченные альтернативы. Формирование модернистической концепции советской литературы. 20–30-е годы / М.М. Голубков. – М.: Наследие, 1992. – 199 с.

91. Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола: учебное пособие для вузов / М.М. Голубков. – М.: Аспект-Пресс, 2002. – 267 с.

92. Григорьев А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов / А.Л. Григорьев // Литература и мифология (сборник научных трудов). – Л.: ЛГПИ, 1975. – С. 56–78.

93. Григорьева Л.П. Жанр драматической поэмы в якутской литературе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.П. Григорьева. – Якутск, 2004. – 161 с.

94. Гудкова С.П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980–2000-х годов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / С.П. Гудкова. – Саранск, 2011. – 527 с.

95. Гуляев Н.А. О своеобразии просветительского реализма / Н.А. Гуляев // Филологические науки. – 1966. – № 2. – С. 165–176.

96. Гуляев Н.А. Теория литературы в связи с проблемами эстетики: учебное пособие для студентов филологических факультетов / Н.А. Гуляев, А.Н. Богданов, Л.Г. Юдкевич. – М.: Высш. шк., 1970. – 378 с.

97. Гумеров И.Г. Идеино-эстетические особенности творчества Гали Чоккрыя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / И.Г. Гумеров. – Казань, 2003. – 23 с.

98. Гурленова Л.В. Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х гг. / Л.В. Гурленова. – Сыктывкар: Сыктывкарский университет, 1998. – 179 с.

99. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтер и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 7–15.

100. Давлетшина Л. Х. Мифологизм в татарской прозе конца XX – начала XXI вв. / Л.Х. Давлетшина. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – 140 с.

101. Давлетшина Л.Х. Мусульманская мифология и традиционная культура татар: персонажная сфера / Л.Х. Давлетшина // Тюркологические исследования. – 2020. – Т.3. – № 2. – С. 29–42.

102. Давлетшина Л.Х. Татарская проза рубежа XX–XXI веков в контексте актуальной мифологической традиции: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02; 10.01.09 / Л.Х. Давлетшина. – Казань, 2021. – 322 с.

103. Давыдова Т.Т. Теория литературы: учебное пособие / Т.Т. Давыдова, В.А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с.

104. Дарвин М.Н. Роман в стихах / М.Н. Дарвин // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 219.

105. Демина Л.А. Лирический конфликт в поэзии 50-х годов XX века / Л.А. Демина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2007. – № 2. – С. 169–176.

106. Добренко Е. «Правда жизни» как формула реальности / Е. Добренко // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С. 4–26.

107. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков / Л.К. Долгополов. – М.; Л.: Наука, 1964. – 189 с.

108. Долгополов Л.К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX – начала XX в. / Л.К. Долгополов. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1985. – 351 с.

109. Дудова Л.В. Модернизм в зарубежной литературе / Л.В. Дудова, Н.П. Михальская, В.П. Трыков. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 240 с.

110. Елисеев А.Б. Концепт «образа Ленина» в дискурсивной практике первой половины 1920-х годов / А.Б. Елисеев // Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования. – 2017. – № 2/3 (21). – С. 61–65.

111. Ермоленко О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий / О.В. Ермоленко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2020. – Том 13. Выпуск 3. – С. 90–94.

112. Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова. Жанровые процессы / С.И. Ермоленко. – Екатеринбург, 1996. – 420 с.

113. Ефремова Л.М. Экзистенциализм в литературе и искусстве / Л.М. Ефремова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2009. – № 2 (4). – С. 117–120.

114. Жаков А.Г. Современная советская поэма / А.Г. Жаков. – Минск: БГУ, 1981. – 176 с.

115. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки / В.М. Жирмунский. – М.; Л., 1962. – 435 с.

116. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос: избранные труды / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука. Ленинградское отд-ние, 1974. – 727 с.

117. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин: из истории романтической поэмы / В.М. Жирмунский. – Л.: Академия, 1978. – 421 с.

118. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: Избр. тр. / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – 493 с.

119. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. Изд. 4-е. / В.М. Жирмунский. – М.: ЛЕНАНД, 2016. – 464 с.

120. Загидуллина Д. Ф. Формирование и этапы становления теории татарской литературы (первая треть XX века): автореф. дис. ... д-ра наук: 10.01.02 / Д.Ф. Загидуллина. – Казань, 2001. – 70 с.

121. Загидуллина Д.Ф. Изменение моделей мира в татарской литературе 1906–1908 годов / Д.Ф. Загидуллина // Ученые записки Казанского государственного университета. – 2005. – Т. 147. Кн. 2. – С. 66–72.

122. Загидуллина Д.Ф. Изучение истории татарской литературы в XXI веке / Д.Ф. Загидуллина // Татарская культура в контексте европейской цивилизации: материалы международной научной конференции. – Казань: Ихлас, 2010. – С. 9–11.

123. Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе 1920-х гг. / Д.Ф. Загидуллина // Филология и культура. – 2013(а). – № 1 (31). – С. 146–149.

124. Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2013(б). – 307 с.

125. Загидуллина Д.Ф. Просветительство и татарская литература / Д.Ф. Загидуллина // История татар с древнейших времен. Том VI. Формирование татарской нации. XIX – начало XX в. – Казань: Институт истории АН РТ, 2013(в). – С. 743–777.

126. Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия рубежа XX–XXI веков (1986–2015 гг.): эстетические ориентиры и художественные поиски / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 268 с.

127. Загидуллина Д.Ф. Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы) / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 256 с.

128. Зайцев В.А. Русская советская поэзия 60-х – 70-х годов (жанрово-стилевые искания и тенденции): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / В.А. Зайцев. – М., 1983. – 410 с.

129. Зайцев В.А. Поэзия 1950–1960-х годов / В.А. Зайцев, А.П. Герасимов // История русской литературы второй половины XX века. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 10–53.

130. Зайцева Т.И. Поэтическая летопись войны удмуртских писателей-фронтовиков / Т.И. Зайцева, Е.Н. Петрова // Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Чебоксары, 11 февраля 2021 года / Под редакцией Э.В. Фомина. – Чебоксары: Общество с ограниченной ответственностью «Издательский дом «Среда», 2021. – С. 109–113.

131. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности, поиски / А.М. Закирзянов. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2019. – 372 с.

132. Закирзянов А.М. Мотив «возвращения» в современной татарской драматургии / А.М. Закирзянов, Ф.И. Габидуллина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. № 10. – С. 75–79.

133. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учебное пособие / В.В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.

134. Зарипова-Четин Ч.А. Проблема демонизма в творчестве С. Рамиева в контексте восточно-европейской эстетики / Ч.А. Зарипова-Четин. – Казань: «Мастер-Лайн», 2003. – 175 с.

135. Зейферт Е.И. Жанровые процессы в поэзии российских немцев второй половины XX – начала XXI вв.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Е.И. Зейферт. – Караганда, 2007. – 522 с.

136. Зырянов О.В. Повесть стихотворная / О.В. Зырянов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 219.

137. Земскова Д. Д. Советский производственный роман: эволюция и художественные особенности жанра: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Д.Д. Земскова. – М., 2016. – 247 с.

138. Ибрагим Т. Татарская религиозно-философская мысль в общемульманском контексте / Т. Ибрагим. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 239 с.

139. Ибрагимов М.И. Идея нового поэтического языка и мифотворчество в русской и татарской литературах 1920-х гг. / М.И. Ибрагимов // Вестник ТГГПУ. – 2011(а). – № 2 (24). – С. 159–161.

140. Ибрагимов М.И. Творчество Х. Такташа в контексте татарской и русской поэзии 1910–1920-х гг.: проблемы поэтики / М.И. Ибрагимов // Научный Татарстан. – 2011(б). – № 1. – С. 164–172.

141. Ибрагимов М.И. Национальная идентичность татарской литературы: современные методы исследования (очерки) / М.И. Ибрагимов. – Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2018. – 104 с.

142. Ибрагимов М.И. «О Казань! Мечта и гордость! Лучезарная Казань!» / М.И. Ибрагимов // Материалы к хронике жизни и творчества Габдуллы Тукая: в 3 кн. Кн 2: 1908–1910 / М.И. Ибрагимов, Л.Р. Надыршина, З.З. Рамеев и др. – Казань, 2021. – С. 181–207.

143. Исламов Р.Ф. «Дастан-и Джумджума Султан» Хусамата катиба / Р.Ф. Исламов // Проблемы востоковедения. – 2014. – № 3 (65). – С. 65–70.

144. История русской литературы в 4-х тт. Т. 4: Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917) / Ред. тома Г.Д. Муратова. – Л.: Наука, 1983. – 785 с.

145. История русской литературы XX века. Первая половина [Электронный ресурс]: учебник: В 2 кн. Кн. 1: Общие вопросы / Л.П. Егорова, А.А. Фокин, И.Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. 2-е изд., перераб. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 450 с. // Режим доступа: [https://bmu.vrn.muzkult.ru/media/2019/09/20/1262851599/istoriya\\_russkoj\\_literatury\\_1\\_compressed.pdf](https://bmu.vrn.muzkult.ru/media/2019/09/20/1262851599/istoriya_russkoj_literatury_1_compressed.pdf) (дата обращения: 23.08.2021).

146. Карпенко Г.Ю. Мотив бегства в южных поэмах А.С. Пушкина (проблема взаимодействия героя с «замкнутым пространством») / Г.Ю. Карпенко, И.Д. Пологова // Вестник Самарского государственного университета. – 2015. – № 4 (126). – С. 92–98.

147. Карпов А.С. Эпос революции. Октябрь и развитие советской поэмы (1917–1922) / А.С. Карпов // Проблемы советской поэзии: сб. ст. / ред. В.П. Раков. – Челябинск, 1973. – Вып. 1. – С. 3–27.

148. Карпов А.С. Расширение плацдарма лирики в советской поэзии 30-х годов / А.С. Карпов // Советская поэзия 20–30-х годов: респ. межвуз. сб. – Челябинск, 1976. – Вып. 4. – С. 88–109.

149. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1966. – 376 с.

150. Керашева Ф.Н. Религиозно-мифологический мотив пути в русском и немецком романтизме: автореф. ... дис. канд. наук: 10.01.01; 10.01.03 / Ф.Н. Керашева. – Краснодар, 2007. – 22 с.

151. Кибальник С.А. Экзистенциализм в русской литературе и мысли / С.А. Кибальник // Литературоведческий журнал. – 2005. – № 19. – С. 131–139.

152. Киреева Л.Р. Эпические тенденции в современной башкирской поэме / Л.Р. Киреева // Мир науки, культуры и образования. – 2015. – № 2(51). – С. 385–387.

153. Кириленко Г.Г. Краткий философский словарь / Г.Г. Кириленко, Е.В. Шевцов. – М.: АСТ, Слово, 2010. – 479 с.

154. Киркина Е.Н. Мордовская эпическая поэма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Е.Н. Киркина. – Саранск, 2001. – 19 с.

155. Кирпель И.И. Некоторые особенности русской советской поэмы 50–60-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 01.01.02 / И.И. Кирпель. – Киев, 1973. – 175 с.

156. Клинг О.А. Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х – 1920-х годов (Андрей Белый) / О.А. Клинг // Филологический класс. – 2018. – № 1 (51). – С. 7–12.

157. Кляшторный С.Г. Памятники древнетюркской письменности и этнокультурная история Центральной Азии / С.Г. Кляшторный. – СПб.: Наука, 2006. – 592 с.

158. Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов / И.А. Книгин. – Саратов: Лицей, 2006. – 271 с.

159. Коваленко С.А. Художественный мир советской поэмы: возможности жанра / С.А. Коваленко. – М.: Наука, 1989. – 270 с.

160. Козлов В.И. Жанровое мышление современной поэзии / В.И. Козлов // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С. 137–160.

161. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров / В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры / Под ред. Г.Л. Абрамовича и др. – М.: Наука, 1964(а). – С. 39–50.

162. Кожин В.В. Жанр литературный / В.В. Кожин // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 2. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1964(б). – Стб. 914–917.

163. Кожин В.В. Как пишут стихи? / В.В. Кожин. – М.: Алгоритм, 2001. – 320 с.

164. Колмаков А.В. Документы 20–30-х гг. XX века: история порабощения советской литературы / А.В. Колмаков // Филологический класс. – 2007. – № 17. – С. 61–67.

165. Коновалова Ж.Ф. Миф в советской истории и культуре / Ж.Ф. Коновалова. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1998. – 140 с.

166. Кононов А.Н. Поэма Юсуфа Баласагунского «Благодатное знание» / А.Н. Кононов // Юсуф Баласагунский. Благодатное знание / Изд-е подготовил С.Н. Иванов; отв. ред. А.Н. Кононов. – М.: Наука, 1983. – С. 495–517.

167. Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) / Б.О. Корман // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. – Ижевск, 1974. – С. 219–224.

168. Корман Б. О. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков / Б.О. Корман. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.

169. Кормилов С.И. Поэма / С.И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ин-т науч. информ. по обществ. Наукам РАН; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: МПК «Интелвак», 2003. – Стб. 781–783.

170. Короглы Х.Г. Древнетюркская письменность / Х.Г. Короглы // Средневековая татарская литература (VIII–XVIII вв.). – Казань: Фэн, 1999. – С. 11–40.

171. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе / Е. Коссак. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.

172. Кочеткова Н.Н. Современная мордовская поэма: традиции и новаторство (1970–1990): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Н.Н. Кочеткова. – Саранск, 2004. – 16 с.

173. Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 5. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1968. – 976 стб.

174. Крохина Н.П. Мифология природы в Отечественной литературе конца XX века / Н.П. Крохина // Научный поиск. – 2019. – № 3. – С. 43–47.

175. Кравченко Э.Я. Символ и его функционирование в художественном тексте [Электронный ресурс] / Э.Я. Кравченко // Вестник РУДН. – 2002. – № 3. – С. 147–161 // Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n7simvol-i-ego-funktsionirovanie-v-hudozhestvennom-tekste> (дата обращения – 28.12.2021).

176. Крупчанов Л.М. Теория литературы: учебник / Л.М. Крупчанов. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 358 с.

177. Кубилос В. Новые пути поэмы / В. Кубилос // Вопросы литературы. – 1962. – № 11. – С. 69–83.

178. Кувватова Д.Х. О жанрах «достон» и «поэма» / Д.Х. Кувватова // Современная филология (II): материалы междунар. заоч. науч. конф. (Уфа, январь, 2013). – Уфа: Лето, 2013. – С. 3–4.

179. Куделин А.Б. Автор и традиционалистский канон / А.Б. Куделин // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – С. 222–266.

180. Кузьменко Ю.Б. Советская литература вчера, сегодня, завтра. 2-е изд. / Ю.Б. Кузьменко. – М.: Советский писатель, 1984. – 511 с.

181. Кузьмичева Н.В. Мотив сна в поэзии русских символистов (на материале поэзии Ф. Сологуба): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.В. Кузьмичева. – Ярославль, 2005. – 176 с.

182. Кунафин Г. Мятая душа и разящая сатира великого поэта / Г. Кунафин // Ватандаш. – 2020. – № 10 (289). – С. 158–178.

183. Кызласов Л.Р. Очерки по истории Сибири и Центральной Азии / Л.Р. Кызласов. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1992. – 224 с.

184. Ласкова Р.А. Творчество М. Аглымова (тематика, жанры и поэтика): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Р.А. Ласкова. – Казань, 2008. – 23 с.

185. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития литературной прозы в 60–70-е годы / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Ур. кн. изд-во, 1982. – 254 с.

186. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 1: 1953–1968 / Н.Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003(а). – 416 с.

187. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2: 1968–1990 / Н.Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003(б). – 688 с.

188. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследования и разборы / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: УрГПУ, 2010. – 904 с.

189. Лиджиев М.А. Фольклорные традиции в калмыцкой поэзии в годы Великой Отечественной войны / М.А. Лиджиев // Вклад народов Северного Кавказа в победу над фашизмом в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.: Материалы Межрегиональной научно-практической конференции, Элиста, 27–28 апреля 2005 года / Отв. ред. Убушаев В.Б. – Элиста: Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова, 2005. – С. 142–144.

190. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ин-т науч. информ. по обществ. Наукам РАН; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: МПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.

191. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – Л.: Наука, 1971. – 413 с.

192. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.

193. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.

194. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Тарту, 1973. – 95 с. (Материалы к курсу теории литературы / Тарт. гос. ун-г; Вып. 2).

195. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

196. Лотман М.Ю. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

197. Лукаш В.Я. Образ народа как творца победы в художественной литературе периода Великой отечественной войны (1941–1945 гг.) / В.Я. Лукаш, О.Б. Элькан // Таврические студии. Серия: Культурология. – 2015. – № 7. – С. 57–66.

198. Любарева Е.П. Советская романтическая поэзия. Тихонов. Светлов. Багрицкий / Е.П. Любарева. – М.: Высшая школа, 1969. – 293 с.

199. Лященко М.Н. Проблема одиночества в экзистенциальной модели бытия / М.Н. Лященко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 3. Ч. 1. – С. 85–88.

200. Мазепа Н.Р. Развитие современной советской поэмы / Н.Р. Мазепа. – Киев: Наук. думка, 1986. – 277 с.

201. Макаев Ф.Х. Пути развития татарской поэмы 1917–1931 годов / Ф.Х. Макаев // Труды по татарскому языку и литературе. Книга шестая. – Казань, 1977. – С. 129–139.

202. Макарова В.Ф. Национальное своеобразие комического в татарской литературе XX века / В.Ф. Макарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 1–2 (31). – С. 123–125.

203. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма / Ю.В. Манн. – М.: Наука, 1976. – 375 с.

204. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма / Ю.В. Манн. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.

205. Маркасов М.Ю. Маленькая лениниана Алексея Крученых (в контексте ранней советской мифологии) / М.Ю. Маркасов // Культура и текст. – 2005. – № 8. – С. 39–46.

206. Махмудов А.Г. Торжество прекрасного / А.Г. Махмудов. – Казань: Мастер-Лайн, 1999. – 180 с.

207. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е.М. Мелетинский. – М.: Изд-во вост. лит-ры, 1958. – 264 с.

208. Мелетинский Е.М. «Эдда» и ранние формы эпоса / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1968. – 364 с.

209. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

210. Мижит Л.С. Художественные формулы письменных памятников древних тюрков / Л.С. Мижит // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – С. 374–376.

211. Микешин А.М. Русская романтическая поэма XX века / А.М. Микешин. – Вологда, 1991. – 142 с.

212. Милюгина Е.Г. Своеобразие романтического дуализма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Е.Г. Милюгина. – Тверь, 1998. – 24 с.
213. Милюгина Е.Г. «Быть свободным – это значит быть человеком»: о границах идеи свободы в мышлении романтиков / Е.Г. Милюгина // Вопросы философии. – 2006. – № 12. – С. 120–136.
214. Минатуллаева М.М. Жанр поэмы в кумыкской поэзии 60-х годов XX века / М.М. Минатуллаева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 3(57): в 2-х ч. Ч. 2. – С. 28–32.
215. Миннегулов Х.Ю. Татарская литература и Восточная классика (Вопросы взаимосвязей и поэтики) / Х.Ю. Миннегулов. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1993. – 384 с.
216. Миннегулов Х.Ю. Этапы развития тюрко-татарской, античной и русской литератур / Х.Ю. Миннегулов. – Казань: Ихлас, 2014. – 288 с.
217. Миннегулов Х.Ю. Идея государственности в тюрко-татарской литературе VII–XVI вв. / Х.Ю. Миннегулов. – Казань: Изд-во «Яз», 2016. – 112 с.
218. Мирсияпова Т.И. Экзистенциальные мотивы в творчестве М. Ханафи: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Т.И. Мирсияпова. – Казань, 2009. – 26 с.
219. Мисюров Н.Н. Романтизм и его национальные варианты. Историко-культурный очерк: учебное пособие / Н.Н. Мисюров. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2010. – 115 с.
220. Мифология. Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 2003. – 736 с.
221. Михайлов А.В. Умчался век эпических поэм / А.В. Михайлов // Литературное обозрение. – 1973. – № 7. – С. 53–57.
222. Мокина Н.В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: дис. ... д-ра филол. наук / Н.В. Мокина. – Саратов, 2003. – 497 с.
223. Мусин Ф.М. Просветительский реализм и проза / Ф.М. Мусин // История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.). – Казань: Фикер, 2003. – С. 111–138.
224. Мустафин Р.А. Рефрены в поэмах Хади Такташа / Р.А. Мустафин // Хади Такташ – певец эпохи (Материалы научной конференции). – Казань, 1982. – С. 53–58.
225. Мустафин Р.А. «Я ведь на Земле совсем недавно...» / Р.А. Мустафин // Равил Фэйзуллин: Заман. Ижат. Шәхес. – Казан: Мәгариф, 2002. – С. 324–327.
226. Мухаметзянова Л.Х. Тюркский эпос: сравнительное изучение книжной версии дастана поволжских татар «Чура батыр» / Л.Х. Мухаметзянова // Вестник Татарского гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – № 2 (20). – С. 256–261.

227. Мухаметзянова Л.Х. Татарский эпос: книжные дастаны / Л.Х. Мухаметзянова. – Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2014. – 380 с.

228. Мухарлямова Г.Н. Хронотоп в татарской прозе 20–30-х годов XX века / Г.Х. Мухарлямова. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – 152 с.

229. Мясников Ю.Н. К проблеме синтеза в современной советской поэме (жанровое своеобразие поэм Е. Евтушенко) / Ю.Н. Мясников // Проблемы метода и жанра: Сборник статей. – Томск: Издательство Томского университета, 1980. – С. 47–56.

230. Нагапетова А.Г. В контексте «теории бесконфликтности» / А.Г. Нагапетова // Вестник Адыгейского госуниверситета. – Майкоп, 2008. – № 6. – С. 149–155.

231. Надыкто О.О. Экзистенциальные мотивы в поэзии Марины Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.О. Надыкто. – М., 2016. – 18 с.

232. Надыршина Л.Р. Татарская поэма начала XX века как художественная система: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.Р. Надыршина. – Казань, 2009. – 19 с.

233. Надыршина Л.Р. Экзистенциальные мотивы в татарских поэмах начала XX века / Л.Р. Надыршина, А.Ф. Ганиева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 9-2(87). – С. 283–286.

234. Надыршина Л.Р. Экзистенциальные мотивы в творчестве Габдуллы Тукая / Л.Р. Надыршина, Г.М. Ханнанова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2019. – № 11. – С. 86–89.

235. Надыршина Л.Р. Жанр поэмы в творчестве Сибгата Хакима / Л.Р. Надыршина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. № 10. – С. 2947–2951.

236. Надыршина Л.Р. Жанр поэмы в татарской литературе 1930-х годов // Мир науки, культуры и образования / Л.Р. Надыршина // Мир науки, культуры и образования. – 2022. – № 1 (92). – С. 404–406.

237. Налдеева О.И. Жанровая система современной мордовской поэзии: основные тенденции развития, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / О.И. Налдеева. – Саранск, 2013. – 380 с.

238. Налдеева О.И. Роман в стихах в литературах народов Поволжья и Приуралья / О.И. Налдеева, Т.И. Зайцева // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – № 4(24). – С. 127–129.

239. Некрасова Е.С. Мифологические конструкции в советской культуре и искусстве / Е.С. Некрасова // Альманах «Studia culturae», Studia culturae. Выпуск 2. № 2. – С.Пб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 179–188.

240. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века / Г.Л. Нефагина. – М: Флинта, Наука, 2005. – 320 с.

241. Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века (Опыт типологии жанра) / И.Г. Неупокоева. – М.: Наука, 1971. – 520 с.
242. Нигматуллин Э.Г. Раздвигая века и границы / Э.Г. Нигматуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1978. – 136 с.
243. Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. – 210 с.
244. Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литературы / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 1997. – 192 с.
245. Нигматуллина Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 2002. – 176 с.
246. Низамутдинова Г.М. Эпоха и герой в поэзии Зульфата: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Г.М. Низамутдинова. – Казань, 2013. – 22 с.
247. Никишина С.Р. Романтизм в татарской литературе начала XX века / С.Р. Никишина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 11–1(41). – С. 150–153.
248. Новиков В.И. Книга о пародии / В.И. Новиков. – М.: Советский писатель, 1989. – 544 с.
249. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века: учебное пособие / А.Е. Нямцу. – М.: УМК ВО, 1988. – 84 с.
250. Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Часть первая / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Черновицкий госуниверситет, 1992. – 160 с.
251. Одекова Ф.Р. Жанровые особенности и типология русской лирической поэмы / Ф.Р. Одекова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – Т. 13. – С. 3931–3935. // Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2015/85787.htm>. (дата обращения 28.12.2021).
252. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов педагогических вузов / Под общ. ред. В.П. Мещерякова. – М.: Дрофа, 2003. – 416 с.
253. Очерки истории татарской общественной мысли / коллект. моногр., науч. ред. Р.М. Амирханов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2000. – 191 с.
254. Панеш С.Р. Особенности жанра поэмы в адыгейской литературе 60–90-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / С.Р. Панеш. – Майкоп, 2009. – 153 с.
255. Панков В.К. Время и книги. Проблемы и герои сов. литературы 1945–1973 гг. Изд. 2, перераб. и доп. / В.К. Панков. – М.: Просвещение, 1974. – 529 с.

256. Петрова Н.А. Лироэпическая нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология: учебное пособие / Н.А. Петрова. – Пермь: ПГПИ, 1991. – 112 с.

257. Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю.С. Подлубнова. – Екатеринбург, 2005. – 21 с.

258. Полная энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. – М.: АСТ, СПб.: Сова, 2007. – 515 с.

259. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М.Я. Поляков. – М.: Совет. Писатель, 1978. – 448 с.

260. Поляков М.Я. К методологии литературных исследований / М.Я. Поляков // Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе: пер. с польского. Общ. ред. и предисл. М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1980. – С. 5–19.

261. Попов А.И. Канон как социокультурное явление, его сущность, структура и функции / А.И. Попов // Аналитика культурологии. – 2015. – № 2 (32). – С. 38–46.

262. Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное / Г.Н. Поспелов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1965. – 360 с.

263. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: Просвещение, 1972. – 269 с.

264. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов / Г.Н. Поспелов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.

265. Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров / Г.Н. Поспелов // Вестник Московского университета. Сер. IX. «Филология». – 1978. – № 4. – С. 24–37.

266. Потенция А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потенция. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

267. Рабинович В.С. История зарубежной литературы XIX века: Романтизм: учебное пособие / В.С. Рабинович. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 88 с.

268. Разумовская А.Г. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / А.Г. Разумовская. – СПб., 2010. – 35 с.

269. Ревякина А.А. «Социалистический реализм»: к истории термина и понятия / А.А. Ревякина // Россия и современный мир. – 2002. – № 4(37). – С. 102–104.

270. Редькин В.А. Русская поэма 1950–1980-х годов: жанр, поэтика, традиции / В.А. Редькин. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 255 с.

271. Родионов В.Г. Чувашская лиро-эпика первой трети XX века / В.Г. Родионов // Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово / сост. А.Н. Лукина. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. – С. 491–531.

272. Родионов В.Г. Г. Айги и период оттепели в чувашской литературной жизни / В.Г. Родионов, Э.В. Родионова // Поэтическое и культурное пограничье/безграничье творчества Геннадия Айги: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 85-летию Геннадия Айги, Чебоксары, 10–12 сентября 2019 года / Чувашский государственный институт гуманитарных наук. – Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2020. – С. 123–131.

273. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 960 с.

274. Русская литература XX века: учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования; под ред. С.И. Тиминной. – М.: Изд. центр «Академия», 2011. – 366 с.

275. Сабиров Р.Р. Образ автора в поэзии Хасана Туфана: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Р.Р. Сабиров. – Казань, 2004. – 28 с.

276. Сабиров Р.Р. Формирование и развитие татарской литературной критики в 20 – 30-е годы XX века / Р.Р. Сабиров // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2008. – Т. 150, кн. 8. – С. 78–82.

277. Сайфулина Ф.С. Интеллектуальная тенденция в поэзии Р. Хариса Ф.С. Сайфулина, Н.М. Юсупова // Филология и культура. – 2021. – № 2 (64). – С. 176–181.

278. Сапогов В.А. Вид литературный / В.А. Сапогов // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – С. 64.

279. Сапрыкина Е. Ю. «Великая мировая трещина» в сердце романтизма / Е.Ю. Сапрыкина, Н.А. Вишневская // Темница и свобода в художественном мире романтизма / Отв. редакторы: Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 4–24.

280. Сапрыкина Е.Ю. Русская «воля» и западная «свобода» в романтическом преломлении / Е.Ю. Сапрыкина // Русский романтизм в мировом контексте: материалы круглого стола [Электронный ресурс]. М., 2007. // Режим доступа: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_14453194\\_33524148.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_14453194_33524148.pdf) (дата обращения 10.12.2021)

281. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 261 с.

282. Саруханян А.П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» / А.П. Саруханян // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. Кн. 1 / отв. ред. Ю.Н. Гирин. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 9–33.

283. Сарчин Р.Ш. К вопросу о поэнном творчестве Фатиха Карима: некоторые проблемы теории поэмы / Р.Ш. Сарчин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 6–2 (48). – С. 154–156.

284. Сарчин Р.Ш. Поэзия Фатиха Карима в историко-литературном контексте 1930-х – 1945 годов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Р.Ш. Сарчин. – Казань, 2016. – 316 с.

285. Сафин Ф.М. Художественный мир поэзии Кадыйра Сибгатуллина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ф.М. Сафин. – Казань, 2007. – 28 с.

286. Сафина Л.М. Интертекстуальная диалогичность в поэзии Рената Хариса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.М. Сафина. – М., 2012. – 18 с.

287. Сафиуллин Я.Г. От романтизма к сопоставлению литератур / Я.Г. Сафиуллин. – Казань, 2021. – 576 с.

288. Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили: очерки / В.И. Сахаров. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 256 с.

289. Саяпова А.М. Поэзия Дардменда и символизм / А.М. Саяпова. – Казань: Изд-во КГПИ, 1997. – 210 с.

290. Саяпова А.М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе / А.М. Саяпова. – Казань: Алма-Лит, 2006. – 246 с.

291. Селивановский А.П. Очерки по истории советской поэзии / А.П. Селивановский. – М.: Худ. лит., 1936. – 454 с.

292. Севастьянова В.С. Архетипика романтического двоемирия в поэтике русского символизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В.С. Севастьянова. – Магнитогорск, 2004. – 190 с.

293. Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия / С.Г. Семенова. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 590 с.

294. Сибгатов Ф. Творчество Мажита Гафури в контексте арабомусульманских культурных традиций / Ф. Сибгатов // Ватандаш. – 2015. – № 7 (226). – С. 150–158.

295. Сибгатуллина А.Т. Суфизм в татарской литературе (истоки, тематика и жанровые особенности): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / А.Т. Сибгатуллина. – Елабуга, 2000. – 62 с.

296. Сибгатуллина А.Т. В поисках человека (концепция личности в поэзии XIX века) / А.Т. Сибгатуллина. – Елабуга: Изд-во ЕГПИ, 2001. – 142 с.

297. Силенин И.А. Смерть как высший уровень ответственности в экзистенциализме / И.А. Силенин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 8(82). – С. 183–185.

298. Синеокая Ю.В. Рубеж веков: русская судьба сверхчеловека Ницше / Ю.В. Синеокая // Ф. Ницше и философия в России / Ин-т философии РАН; Отв. ред.-сост.: Н.В. Мотрошилова, Ю.В. Синеокая. – СПб.: Изд-во Рус. Христ. гуманитар. ин-та, 1999. – С. 58–72.

299. Синявский А.Д. Литература периода Великой Отечественной войны / А.Д. Синявский // История русской советской литературы. В 3-х т. Т. 3: 1941–1957 гг. / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; Отв. ред. А. Г. Дементьев. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – С. 5–53.

300. Славина В.А. Проблема идеала в русской литературе, критике, публицистике первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01; 10.01.10 / В.А. Славина. – М., 2005. – 39 с.

301. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.

302. Соловьев В.С. По поводу последних событий [Электронный ресурс] / В.С. Соловьев // Режим доступа: [http://www.odinblago.ru/soloviev\\_10/3](http://www.odinblago.ru/soloviev_10/3) (дата обращения: 20.12.2021).

303. Смирнов И.П. Соцреализм: антропологическое измерение / И.П. Смирнов // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтер и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 16–30.

304. Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции / АН СССР, ВНИИ искусствознания; отв. ред. Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1982. – 317 с.

305. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века / А.Н. Соколов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. – 692 с.

306. Спесивцева Л.В. Жанр лирической поэмы в русской литературе первой трети XX века / Л.В. Спесивцева. – Астрахань: Астраханский ун-т, 2006. – 107 с.

307. Спесивцева Л.В. Жанр лирической поэмы: генезис, развитие, становление / Л.В. Спесивцева // Гуманитарные исследования. – 2009. – № 1 (29). – С. 154–162.

308. Спесивцева Л.В. Поэма как литературный жанр / Л.В. Спесивцева // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 1 (41). – С. 150–156.

309. Стеблева И.В. Поэзия тюрков VI–VIII веков / И.В. Стеблева. – М.: Наука, 1965. – 148 с.

310. Стеблева И.В. Развитие тюркских поэтических форм в XI веке / И.В. Стеблева. – М.: Наука, 1971. – 297 с.

311. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю.В. Стенник // Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения: сборник статей / Под ред. А.С. Бушмина. – Л.: Наука, 1974. – С. 168–202.

312. Степанов В.А. Многообразие творческих исканий в русской литературе XX века: учеб. пособие / В.А. Степанов. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. респ. ин-та образования, 1994. – 206 с.

313. Сулейманов Л.А. Фольклорные традиции в азербайджанской поэзии периода Великой Отечественной войны: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / Л.А. Сулейманов. – Баку, 1992. – 25 с.

314. Суразаков С.С. Алтайский героический эпос / С.С. Суразаков. – М.: Наука, 1985. – 256 с.

315. Тамарченко Н.Д. Канонические жанры / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 90–91.

316. Тамарченко Н.Д. Предисловие // Н.Д. Тамарченко // Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа]; под ред. Н.Д. Тамарченко. 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. С. 4–5.

317. Тарасова И.И. Литературный процесс 20 – 30-х годов XX века: становление «новой» литературы и концепции личности / И.И. Тарасова // Мир науки, культуры и образования. – 2020. – № 4 (83). – С. 436–438.

318. Татарский энциклопедический словарь / Гл. ред. М.Х. Хасанов. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 1999. – 690 с.

319. Теория литературы: в 4 т. Т. 3: роды и жанры (становление проблемы в историческом освещении) / Гл. ред. Ю.Б. Борев. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.

320. Теория литературы: в 4 т. Т. 4: литературный процесс / Гл. ред. Ю.Б. Борев. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 625 с.

321. Тимофеев Л.И. Теория литературы / Л.И. Тимофеев. – М.: Учпедгиз, 1948. – 384 с.

322. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. 5-е изд., испр. и доп. / Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.

323. Титова Е.В. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Титова. – Вологда, 1997. – 249 с.

324. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа / Н.В. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.

325. Толстогузов П.Н. Страдание как составляющая байронической литературной модели: Байрон и русская поэтическая традиция / П.Н. Толстогузов, В.Е. Толстогузова // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. – 2013. – № 1 (12). – С. 125–127.

326. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.М. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

327. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

328. Топоров В.Н. Мост // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – С. 176–177.
329. Турбин В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов: об изучении литературных жанров / В.Н. Турбин. – М.: Просвещение, 1978. – 239 с.
330. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов. – М.: Советский писатель, 1965. – 304 с.
331. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 573 с.
332. Узденова Ф.Т. Жанр поэмы в литературах тюркских народов Северного Кавказа: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ф.Т. Узденова. – Нальчик, 1999. – 183 с.
333. Узденова Ф.Т. Формирование концепции поэмы в отечественном литературоведении (теоретический аспект) / Ф.Т. Узденова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: русская филология. – 2009. – № 1. – С. 171–176.
334. Узденова Ф.Т. Лириэпос: особенности становления и развития (на материале северокавказской поэмы) / Ф.Т. Узденова // Вестник КБИГИ (KBIHR Bulletin). – 2018. – № 1(36). – С. 97–102.
335. Урманче Ф.И. Тюркский героический эпос: сравнительно-исторические очерки / Ф.И. Урманче. – Казань: ИЯЛИ, 2015. – 448 с.
336. Усманов М.А. Заветная мечта Хусаина Фаизханова: повесть о жизни и деятельности / М.А. Усманов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 223 с.
337. Фаттакова А.А. Женские образы в татарской просветительской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / А.А. Фаттакова. – Тобольск, 2011. – 21 с.
338. Федотов О.И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. Ч. 2: Стихосложение и литературный процесс / О.И. Федотов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 240 с.
339. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
340. Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования / А.З. Хабибуллина. – Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2021. – 260 с.
341. Хабутдинова М.М. Проблема личности в творчестве Х. Такташа: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / М.М. Хабутдинова. – Казань, 1998. – 181 с.
342. Хабутдинова М.М. Новаторство Хади Такташа в «Трагедии сынов земли» / М.М. Хабутдинова // Филология и культура. – 2015. – № 2 (40). – С. 270–274.

343. Хабутдинова М.М. Идеино-художественное своеобразие драматической поэмы Р. Хариса «Идегей» / М.М. Хабутдинова // Филология и культура. – 2021. – № 2 (64). – С. 207–213.

344. Хайри Х. Современная татарская литература / Х. Хайри. – Казань: Таткнигоиздат, 1957. – 126 с.

345. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. Изд. 4-е, испр. и доп. / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2004. – 404 с.

346. Халит Г.Х. Тукай и его современники / Г.Х. Халит. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1966. – 228 с.

347. Халит Г.Х. Герои, рожденные революцией (к проблеме героя и метода татарской советской литературы) / Г.Х. Халит. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1967. – 230 с.

348. Халит Г.Х. Поэзия дерзаний (Творчество Хади Такташа и вопросы метода, героя и стиля в татарской поэзии 20-х годов) / Г.Х. Халит. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 160 с.

349. Халит Г.Х. Литературно-общественное движение / Г.Х. Халит // История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.). – Казань: Фикер, 2003. – С. 176–222.

350. Хисамов Н.Ш. Поэты XIV века: Кутб, Хорезми, Хусам Кятиб и Сейф Сараи и социально-философская проблематика их произведений / Н.Ш. Хисамов // История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.). – Казань: Фикер, 2003. – С. 73–91.

351. Хорошко Г.П. Драматическая поэма как жанр литературы (теоретический аспект) / Г.П. Хорошко // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Маширова. – 2005. – Т. 4. – С. 100–110.

352. Хузина М.К. Поэтический мир Равиля Файзуллина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / М.К. Хузина. – Казань, 2005. – 26 с.

353. Чепкасов А.В. Неомифологизм в творчестве Д.С. Мережковского 1890–1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.В. Чепкасов. – Томск, 1999. – 228 с.

354. Червяченко Г.А. Поэма в советской литературе. Закономерности развития и типология жанра: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02; 10.01.08 / Г.А. Червяченко. – Ростов-на-Дону, 1982. – 379 с.

355. Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблема типологии и поэтики / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.

356. Числов М.М. Время зрелости – пора поэмы: Состояние и проблемы жанра поэмы. Тенденция современной поэзии / М.М. Числов. – М.: Наука, 1986. – 396 с.

357. Чулков В.И. К вопросу о формировании жанра романтической поэмы (Богданович, Пушкин, Полежаев) / В.И. Чулков // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. – Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1984. – С. 44–59.

358. Шалагинов Н.В. Русская литература социалистического реализма и проблема ее генезиса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.В. Шалагина. – Нижний Новгород, 2006. – 26 с.

359. Шарипов А.М. Зарождение и становление системы стихотворных жанров в древнетюркской и тюрко-татарской литературе (VIII–XIV вв.) / А.М. Шарипов. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – 361 с.

360. Шарипов А.М. Габдрахим Утыз Имяни аль-Булгари (1754–1834) / А.М. Шарипов // История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.). – Казань: Фикер, 2003. – С. 23–35.

361. Шарова Л.Н. Образ-символ «корабль» в татарской поэзии XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.Н. Шарова. – Казань, 2007. – 25 с.

362. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

363. Шеянова С.В. Экологическая проблематика и философия природы в современном мордовском романе / С.В. Шеянова // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – № 2(14). – С. 107–109.

364. Шеянова С.В. Специфика выражения авторского сознания в «маленькой поэме» Н. Ишуткина / С. В. Шеянова // Вестник угроведения. – 2020. – Т. 10. – № 1. – С. 130–138.

365. Шиммель Аннемари. Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н.И. Пригариной, А.С. Рапопорт. 2-е изд., испр. и доп. / Аннемари Шиммель. – М.: ООО «Садра», 2012. – 536 с.

366. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – 385 с.

367. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А.Я. Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 184 с.

368. Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор / У. Юстус // Соцреалистический канон: сб. статей / Под общ. ред. Х. Гюнтер и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 70–86.

369. Юсупова Н.М. Идеологические образы как образ-символ в татарской литературе 1920–1930-х годов / Н.М. Юсупова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 5 (71). В 3-х ч. Ч. 2. – С. 44–46.

370. Юсупова Н.М. Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века / Н.М. Юсупова. – Казань: Ихлас, 2018. – 312 с.

371. Юсупова Н.М. Интерпретация Г. Тукая в татарской поэзии 1920–1930-х годов / Н.М. Юсупова, Т.Н. Галиуллин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014(а). – № 12 (42): в 3-х ч. Ч. II. – С. 207–209.

372. Юсупова Н.М. Суфийская символика в татарской поэзии XIX века / Н.М. Юсупова, А.Ф. Юсупов // Филология и культура. – 2014(6). – № 2(36). – С. 230–235.

373. Ярошевская А.В. Истоки экзистенциальной эстетики в русской литературе XIX века: предшественники Ф.М. Достоевского в экзистенциализме [Электронный ресурс] / А.В. Ярошевская // Режим доступа: <https://fki.lgaki.info/2018/10/01/истоки-экзистенциальной-эстетики-в-р/> (дата обращения: 20.12.2021).

374. Ясперс К. Духовная ситуация времени / К. Ясперс // Смысл и назначение истории: пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – С. 287–418.

### **б) на татарском языке**

375. Абдуллина Д.М. Равил Фэйзуллинның «Сәйдәш» поэмасында шәхес һәм заман / Д.М. Абдуллина // Равил Фэйзуллин: шәхес, иҗат, заман: Равил Фэйзуллинның тууына 70 яшь тулу уаеннан үткәрелгән Бөтенроссия фәнни-гамәли конференция материаллары (17–18 октябрь, 2013 ел) / Төз. Ә.М. Закирҗанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2013. – Б. 85–90.

376. Абдуллина Д.М. Мәжит Гафури: иҗатка багъланган тормыш, халыкка багышланган иҗат (1880–1934) // Мәжит Гафури: фәнни-популяр сүзлек / Төз.: Ганиева А. Ф., Хасавнех А. А. – Казан: Жыен, 2021. – Б. 28–57.

377. Әдәбият белеме сүзлеге / Төз. Н.Г. Гыйззәтуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1958. – 231 б.

378. Әдәбият белеме сүзлеге / Төз.-ред. А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1990. – 238 б.

379. Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге / Фәнни ред.: Т.Н. Галиуллин, Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.

380. Әмирхан Ф. Әсәрләр: 4 томда. 4 т.: әдәбият-сәнгать тәнкыйте, биографик материаллар, хатлар / Ф. Әмирхан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 390 б.

381. Әхмәдуллин А.Г. Фәтхи Бурнаш: иҗаты һәм тормыш юлы турында очерк / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 176 б.

382. Әхмәдуллин А.Г. Фәтхи Бурнаш поэмалары / А.Г. Әхмәдуллин // Мирас. – 2002. – № 11. – Б. 37–47.

383. Бакиров М. Х. Шигърият бишеге: Гомумтөрки поэзиянең яралуы һәм иң борынгы формалары / М.Х. Бакиров. – Казан: Мәгариф, 2001. – 343 б.

384. Баттал Г. Нәзариәте әдәбия / Г. Баттал. – Казан: Өмид, 1913.

385. Баянов Ә. Поэма турында тезислар / Ә. Баянов // Баянов Ә. Замана сурәтләре: лирик язмалар, мөкалэләр, очерклар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – Б. 244–249.

386. Бурнаш Ф. Әдәбият һәм сәнгать турында / Ф. Бурнаш. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – 238 б.
387. Вәлиди Ж. Татар әдәбиятының барышы / Ж. Вәлиди. – Оренбург: Вақыт, 1912. – 22 б.
388. Вәлиди Ж. Шәрәыктан – Гарәбкә / Ж. Вәлиди // Аң. – 1916. – № 4. – Б. 69–71.
389. Габидуллина Ф.И. XX гасырның икенче яртысы татар әдәбиятында поэма жанры үсеше / Ф.И. Габидуллина. – Казан: «Школа» редакция-нәшрият үзәге, 2021. – 160 б.
390. Газиз Г. Сәгыйть Рәмиев шигырьләре тугрысында / Г. Газиз // Аң. – 1913. – № 11. – Б. 192.
391. Гайнетдинов М. Давылларда, жылларда... / М. Гайнетдинов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – 280 б.
392. Гайнетдинов М. Хәсән Туфан / М. Гайнетдинов, Н. Йосыпова // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 5 т.: 1917–1956 еллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – Б. 242–264.
393. Гайнуллин М. Татар әдипләре (Ижат портретлары) / М. Гайнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – 280 б.
394. Галимуллин Ф.Г. Эстетика һәм социологизм: 20–30 нчы еллар татар әдәбиятында эстетика кануннарының һәм социологизм таләпләренең үзара мөнәсәбәте / Ф.Г. Галимуллин. – Казан: Мәгариф, 1998. – 223 б.
395. Галимуллин Ф.Г. Әле без туганчы... (1920–1930 еллар әдәби хәрәкәтенә бер караш) / Ф.Г. Галимуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – 320 б.
396. Галимуллин Ф.Г. Табигыйлеккә хилафлык (XX гасырның егерменче-утызынчы еллар татар әдәбиятының үсеш үзенчәлекләре) / Ф.Г. Галимуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 303 б.
397. Галимуллин Ф.Г. Рухи хәзинәләр гасыры: фәнни, публицистик мәкаләләр / Ф.Г. Галимуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – 399 б.
398. Галиуллин Т.Н. Еллар юлга чакыра / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – 142 б.
399. Галиуллин Т.Н. Безнең заман – үзе жыр / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 152 б.
400. Галиуллин Т.Н. Илһам чишмәләре / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 366 б.
401. Галиуллин Т.Н. Сүз кушасы килә талларга / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – 386 б.
402. Галиуллин Т.Н. Шәехзадә Бабич – сатира остасы / Т.Н. Галиуллин // Галиуллин Т.Н. Дәгъва. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1995(а). – Б. 246–255.
403. Галиуллин Т.Н. Шигырь кемгә кирәк? / Т.Н. Галиуллин // Казан утлары. – 1995(б). – № 7. – Б. 139–142.

404. Галиуллин Т.Н. Шигърият баскычлары / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Мәгариф, 2002. – 231 б.

405. Галиуллин Т.Н. Шәхесне гасырлар тудыра / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 192 б.

406. Галиуллин Т.Н. Әдәбият – хәтер хәзинәсе / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Мәгариф, 2008. – 231 б.

407. Галиуллин Т.Н. Яктылык: әдәби тәнкийть мәкаләләре / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 319 б.

408. Галиуллин Т.Н. Татар әреме: кыйсса, бәяннар, повестьлар, эсселар / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2021. – 399 б.

409. Ганиева А.Ф. XX гасырның икенче яртысы татар прозасы («кеше һәм табигать» мәсьәләсе) / А.Ф. Ганиева. – Казан: ТӘҺСИ, 2019. – 152 б.

410. Ганиева Р.К. Шагыйрьнең рухи дөньясы («Габдулла Тукай» энциклопедик сүзлек-белешмәсенә эзерләнган материаллардан) / Р.К. Ганиева. – Казан: ТАРИХ, 2002. – 109 б.

411. Ганиева Р.К. «Печән базары, яхуд Яңа Кисекбаш» поэмасында нәзыйрәчеләк һәм тамаша күрсәтү традицияләре / Р.К. Ганиева // Г. Тукай мирасы һәм милли-мәдәни багланышлар: Г. Тукай тууына 125 ел тулуга багышланган халыкара фәнни-гамәли конференция материаллары. – Казан, 2011. – Б. 27–29.

412. Гафиятуллина Н.М. XX гасыр татар шигъриятендә Тукай / Н.М. Гафиятуллина. – Казан: «Матбугат йорты» нәшр., 2002. – 152 б.

413. Гафиятуллина Н.М. Хәтер сызлануы / Н.М. Гафиятуллина // Казан утлары. – 2004. – № 4. – Б. 177–181.

414. Гобәйдуллин Г. Милләтне ничек аңлайсыз? / Г. Гобәйдуллин // Аң. – 1913. – № 22. – Б. 397–398.

415. Гомәров И.Г. Мәгърифәт жырчысы: Гали Чокрыйның тормыш һәм ижат сәхифәләре / И.Г. Гомәров. – Казан: РИЦ «Школа», 2006. – 144 б.

416. Госман Х.Г. Егерменче еллар поэзиясе / Х.Г. Госман. – Казан: КДУ нәшр., 1964. – 365 б.

417. Госман Х.Г. Шигърият гомере / Х.Г. Госман. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – 208 б.

418. Госманов М.А. Габделжәббар Кандалий: бер гомердә ике чор / М.А. Госманов // Кандалий Габделжәббар. Шигърьләр һәм поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – Б. 5–68.

419. Госманов М.А. Габделжәббар Кандалий / М.А. Госманов // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 3 т.: XIX йөз. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – Б. 139–165.

420. Гыйлажев Т.Ш. XX йөз башы татар әдәбияты тарихын укыту мәсьәләләре: Методик кулланма / Т.Ш. Гыйлажев. – Казан: Печатный двор, 2002. – 96 б.

421. Гыйлажев Т.Ш. Татар әдәби тәнкыйте (1920–30 еллар) / Т.Ш. Гыйлажев. – Казан, 2016. – 240 б.
422. Гыйльманов Г. Образ. Символ. Рухи кодлар / Г. Гыйльманов // Казан утлары. – 1999. – № 4. – Б. 143–155.
423. Дамелла (Әмирхан Ф.) Габдулла Тукаев шигърьләре / Дамелла // Әл-ислах. – 1907. – 3 декабрь.
424. Даутов А.И. Илдар Юзеев шигъриятендә романтизм / А.И. Даутов. – Казан: Интелпресс, 2002. – 152 б.
425. Даутов Р. Халкыбызның бөек шагыйре / Р. Даутов // Мирас. – 2005. – № 2. – Б. 41–43.
426. Дәүләтшин К.С. Мәүла Колый / К.С. Дәүләтшин // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 2 т.: XV–XVIII гасырлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – Б. 241–266.
427. Дәүләтшина Л.Х. Халык авыз ижатының тирән тамырлары / Л.Х. Дәүләтшина // Татар әдәбияты тарихы: 8 томда. 1 т.: Борынгы чор һәм Урта гасырлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2021. – Б. 49–72.
428. Думави Н. Бер мөләхәзә / Н. Думави // Йолдыз. – 1915. – 14 окт.
429. Еники Ә. Кояш баер алдыннан / Ә. Еники // Еники Ә. Әсәрләр: 5 томда. 5 т.: публицистик язмалар, мәкаләләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – Б. 155–260.
430. Еники Ә. Сарьян / Ә. Еники // Казан утлары. – 1990. – № 3. – Б. 169–172.
431. Жамал Вәлиди: әдәби һәм тарихи-документаль жыентык / төз. Д. Абдуллина, Ж. Миңнуллин. – Казан: Жъен, 2010. – 624 б.
432. Жәлил М. Шагыйрь һади Такташ турында / М. Жәлил // Жәлил М. Әсәрләр: 5 томда. 4 т.: Әдәби тәнкыйт мәкаләләре һәм биографик материаллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 201–203.
433. Закиржанов Ә. М. Рухи таяныч: әдәби тәнкыйт мәкаләләре / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 287 б.
434. Закирова И.Г. Татар фольклорында Чыңгыз хан образы // И.Г. Закирова // Фәнни Татарстан. – 2019. – № 3. – Б. 78–82.
435. Заһидуллина Д.Ф. Әдәбият кануннары һәм заман (Татар әдәби нәзариясенә барлыкка килүе һәм үсеш баскычлары) / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2000(а). – 271 б.
436. Заһидуллина Д.Ф. Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2000(б). – 255 б.
437. Заһидуллина Д.Ф. Шәехзадә Бабичның ижат юлы: мәгърифәт-челәктән шартлы сурәткә таба / Д.Ф. Заһидуллина // Рәмиев С.Л., Бабич Ш.М. Әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2005. – Б. 149–166.
438. Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.

439. Заһидуллина Д.Ф. 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданнары һәм авангард эзләнүләр / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.

440. Заһидуллина Д.Ф. Әдәби хәрәкәт / Д.Ф. Заһидуллина // Татар әдәбияты тарихы: 8 томда. 6 т.: 1960–1980 еллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – Б. 10–34.

441. Заһидуллина Д.Ф. 1920 еллар (1920–1934): татар әдәбияты һәм әдәбият белеме / Д.Ф. Заһидуллина // Фәнни Татарстан. – 2020. – № 2. – Б. 26–43.

442. Заһидуллина Д.Ф. «Гасырларча хөкем сөргән жиһангир без татарлардыр...»: татарның талантлы улы Мәжит Гафури / Д.Ф. Заһидуллина // Мәжит Гафури: фәнни-популяр жыентык / Төз. Ганиева А. Ф., Хасавнех А. А. – Казан: Жыен, 2021. – Б. 3–27.

443. Зәйниева Г.Н. Кол Мөхәммәднен шигъри ижаты / Г.Н. Зәйниева. – Казан ТӘҺСИ, 2007. – 131 б.

444. Зөлкарнәев Ф. Сүз гаме / Ф. Зөлкарнәев // Татарстан яшьләре. – 1988. – 28 авг.

445. Ибраһимов Г. Әдәбият дәрәсләре / Г. Ибраһимов. – Казан: Өмид, 1916.

446. Ибраһимов Г. Әдәбият мәсьәләләре / Г. Ибраһимов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1960. – 244 б.

447. Ибраһимов Г.Г. Әсәрләр: 15 томда. Академик басма. 7 т.: әдәбият һәм сәнгать турында мәкаләләр, хезмәтләр (1915–1916) / Г.Г. Ибраһимов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – 375 б.

448. Исламов Р.М. Алтын Урда һәм мәмлүкләр Мисыры: язма мирас, мәдәни багланышлар / Р.М. Исламов. – Казан: Матбугат йорты, 1998. – 250 б.

449. Йосыпова Н.М. Поэма / Н.М. Йосыпова // Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге. – Казан: Мәгариф, 2007. – Б. 143–144.

450. Йосыпова Н.М. XX гасыр татар шигъриятендә символлар / Н.М. Йосыпова. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 2011. – 120 б.

451. Йосыпова Н.М. Әхмәт Фәйзи / Н.М. Йосыпова // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 5 т.: 1917–1956 еллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017(а). – Б. 311–323.

452. Йосыпова Н.М. Поэзия / Н.М. Йосыпова // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 5 т.: 1917–1956 еллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017(б). – Б. 190–218.

453. Йосыпова Н.М. 1920–1950 еллар татар поэзиясендә символлар: төрләре, функциясе һәм номинатив магънәләре / Н.М. Йосыпова // TATARICA. – 2019(а). – № 1 (12). – Б. 39–69.

454. Йосыпова Н.М. Сибгат Хәким / Н.М. Йосыпова, Р.М. Мозаффаров // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 6 т.: 1960–1980 еллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019(6). – Б. 272–291.
455. Йосыпова Н.М. XX гасырның икенче яртысы татар шигърияте: традицияләр һәм яңачалык / Н.М. Йосыпова. – Казан: «Школа» редакция нәшрият үзәге. 2021. – 296 б.
456. Кашшаф Г. Нигез ташларын салганда / Г. Кашшаф // Казан утлары. – 1972. – № 3. – Б. 139–159.
457. Кәрим Ф. Гигант төзелеш ударниклары роман, поэма, жыр сорыйлар / Ф. Кәрим // Кәрим Ф. Әсәрләр. 3 томда. 3 т: хикәяләр һәм повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1954. – Б. 231–233.
458. Кәримов Х. Әдәбиятта үзгәрешләр көтелә / Х. Кәримов // Аң. – 1913. – № 17. – Б. 295–298.
459. Ласкова Р.А. Мөдәррис Әгъләмовның шигъри дөнъясы / Р.А. Ласкова. – Казан, 2010. – 165 б.
460. Мәүлиханов А. һади Такташның тормыш һәм ижат хроникасы / А. Мәүлиханов, А. Такташ. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1960. – 76 б.
461. Миңнегулов Х.Й. Дөнъяда сүземез бар... / Х.Й. Миңнегулов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 336 б.
462. Миңнегулов Х.Й. Гасырлар өнен тыңлап... / Х.Й. Миңнегулов. – Казан: Мәгариф, 2003. – 335 б.
463. Миңнегулов Х.Й. Гасырлар уртасында уйланулар / Х.Й. Миңнегулов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – 319 б.
464. Миңнуллин Р. Харрасның моң чишмәсе / Р. Миңнуллин // Харрас Әюп. Моңлы бер кыл. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2012. – Б. 7–9.
465. Миңнуллин Т. Туксанынчы еллар әдәбияты / Т. Миңнуллин // Казан утлары. – 1999. – № 5. – Б. 136–137.
466. Мозаффаров Р.М. Камиллеккә ирешү юллары: Сибгат Хәкимнең ижат лабораториясе / Р.М. Мозаффаров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – 127 б.
467. Морат Г. Шигърият – сәясәт түгел / Г. Морат // Казан утлары. – 1994. – № 8. – Б. 162–164.
468. Мостафин Р.Ә. Жаваплылык тойгысы (әдәби тәнкыйть мәкаләләре) / Р.Ә. Мостафин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1979. – 200 б.
469. Мостафин Р.Ә. Шигъри публицистика / Р. Мостафин // Казан утлары. – 1995. – № 7. – Б. 142–146.
470. Мөхәммәдиев Р. Якутлар табыладыр вакыт белән (бүгенге татар әдәбиятындагы эзләнүләр турында) / Р. Мөхәммәдиев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1983. – 216 б.
471. Надыршина Л.Р. Әдәби ижат системасы буларак XX йөз башы татар поэмасы / Л.Р. Надыршина. – Казан: ТӘҺСИ, 2018. – 160 б.

472. Нигъмәти Г. Әдәбият майданында / Г. Нигъмәти. – М.: Центральное издательство народов Союза ССР, 1925. – 110 б.
473. Нуруллин И.З. XX йөз башы татар әдәбияты / И.З. Нуруллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 288 б.
474. Нуруллин И.З. Әдәбият теориясе. Әдәби процесс / И.З. Нуруллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1977. – 144 б.
475. Нуруллин И.З. Булган ул тәнкыйди реализм! / И.З. Нуруллин // Казан утлары. – 1995. – № 2. – Б. 176–180.
476. Нуруллин И.З. «“Аңлаешлы” һәм “аңлаешсыз” шигырьләр яки поэзиянең гражданлык йөзе» / И.З. Нуруллин // Равил Фәйзуллин: Заман. Иҗат. Шәхес. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 264–292.
477. Поэма турында сөйләшәбез // Казан утлары. – 2000. – № 9. – Б. 148–159.
478. Рахмани Р.Ф. Роберт Әхмәтжанов / Р.Ф. Рахмани // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 6 т.: 1960–1980 еллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – Б. 345–361.
479. Рәмиев З. . Сибгат Хәким / З.З. Рәмиев // Татар әдәбияты тарихы. 6 томда. 6 т.: 60–90 еллар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. – Б. 264–283.
480. Рәмиева Р.Р. Рус, татар, төрек әдәбиятларында ханбикә Сөембикә образы / Р.Р. Рәмиева. – Казан, 2009. – 244 б.
481. Рәхим Г. Татар әдәбияты тарихы. Беренче жилд. Беренче дәвер. Беренче бүлек / Г. Рәхим, Г. Гобәйдуллин. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комбинаты нәшере, 1924. – 473 б.
482. Рәхим Г. Татар әдәбияты тарихы. Феодализм дәвере. 2 нче басма / Г. Рәхим, Г. Гобәйдуллин. – Казан: Татарстан матбугат һәм нәшрият комбинаты нәшере, 1925. – 316 б.
483. Рәшит Ә. Шигырьләремнән танырсыз... / Ә. Рәшит // Таң илчесе: шигырьләр, жырлар, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 7–14.
484. Рәшит Ә. Туксанынчы еллар әдәбияты / Ә. Рәшит // Казан утлары. – 1999. – № 5. – Б. 137–139.
485. Сабиров Р.Р. «Шигырьләрдә – минем йөрәгем...»: Хәсән Туфан поэзиясендә автор образы / Р.Р. Сабиров. – Казан: РИЦ «Школа», 2006. – 188 б.
486. Садриев Ф. Табигать телен белә / Ф. Садриев // Мәйдан. – 2006. – № 8. – Б. 110–112.
487. Сәгъди Г. Әдәбият ысуллары / Г. Сәгъди. – Оренбург: Вақыт, 1912. – 53 б.
488. Сәгъди Г. Татар әдәбияты тарихы / Г. Сәгъди. – Казан: Татарстан дүләт нәшрияты басмасы, 1926. – 300 б.
489. Сәгъди Г. Пролетариат диктатурасы дәверендә татар әдәбияты («Татар әдәбияты тарихы»ның икенче бүлеге урынына) / Г. Сәгъди. – Казан: Тагиздат, 1930. – 200 б.

490. Сәгъди Г. Символизм турында / Г. Сәгъди. – М.:Центриздат, 1932. – 135 б.
491. Сәгъди Г. Әдәбият теориясе: урта мәктәп өчен дәреслек / Г. Сәгъди. – Казан: Татгосиздат, 1939. – 156 б.
492. Сәгъди Г. Татар әдәбияты тарихы / Г. Сәгъди // Габдрахман Сәгъди: фәнни-биографик хыянтлык / Төз. Д. Заһидуллина, Ч. Гыйлажева. – Казан: Жыен, 2008. – Б. 52–189.
493. Сверигин Р. Туксанынчы еллар әдәбияты / Р. Сверигин // Казан утлары. – 1999. – № 6. – Б. 126–128.
494. Сибат Р. Борчулар һәм өмет янәшә / Р. Сибат // Казан утлары. – 1993. – № 7. – Б. 142–147.
495. Сибгатуллина Ә.Т. Суфичылык серләре (Төрки-татар шигъриятендә дини-суфичыл символлар, образлар, атамалар) / Ә.Т. Сибгатуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1998. – 367 б.
496. Сибгатуллина Ә.Т. Татар дини-суфи әдәбияты: дәреслек-кулланма / Ә.Т. Сибгатуллина. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 2013. – 180 с.
497. Такташ Н. Бүгенге матурлык һәм аны жырлаучылар турында / Н. Такташ // Такташ Х. Әсәрләр: 3 томда. 2 т.: проза, әдәбият-сәнгать тәнкыйте мәкаләләре, публицистика. Төз. һәм тулыл. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 179–183.
498. Татар дөнъясы = Татарский мир. – Казан: Заман, 2020. – 392 б.
499. Татар мифлары: ияләр, ышанулар, ырымнар, фаллар, им-томнар, сынамышлар, йолалар: 2 томда. 2 т. / Төз. Г. Гыйльманов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 430 б.
500. Таһиржанов Г.Т. Тарихтан – әдәбиятка / Г. Таһиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1979. – Б. 95–159.
501. Тукай Г. Тукай Г. Әсәрләр: 6 томда. Академик басма. 5 т.: мәсәлләр, балалар өчен хикәяләр, автобиографик повесть, юлъязмалар, хатлар (1903–1913) / Г. Тукай. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – 195 б.
502. Урманче Ф.И. Татар мифологиясе. Энциклопедик сүзлек: 3 томда. 2 т. / Ф.И. Урманче. – Казан: Мәгариф, 2009. – 343 б.
503. Халит Г.М. Татар әдәбиятында реализм мәсьәләләре (критик очерклар) / Г.М. Халит. – Казан: Татгосиздат, 1948. – 216 б.
504. Халит Г.М. Шагыйрь, чор, герой / Г.М. Халит. – Казан: Татар. китап. нәшр., 1971. – 184 б.
505. Халит Г.М. Кешегә һәм чынлыкка мөхәббәт белән / Г.М. Халит. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – 327 б.
506. Халит Г.М. Яңа гасыр поэзиясе: егерменче йөз башы (1905–1917 еллар) татар поэзиясендә ижат методы, лирик герой, традиция һәм новаторлык мәсьәләләре / Г.М. Халит. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1979. – 168 б.

507. Ханзафаров Н. Ил белән бергә / Н. Ханзафаров // Исәнбәт Н. Әсәрләр: 4 томда. 1 т.: шигырьләр, поэмалар, драматик поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – Б. 5–12.

508. Харрасова Р.Ф. Әдәби бәйләнешләр яктылыгында / Р.Ф. Харрасова. – Казан: Гарт, 2002. – 261 б.

509. Харрасова Р.Ф. М. Әгъләмов ижатында поэма жанры / Р.Ф. Харрасова // Фәнни язмалар – 2012: КФУның Филология һәм сәнгать институты укытуучыларының фәнни язмалары. – Казан: Казан ун-ты, 2012. – Б. 235–243.

510. Харрасова Р.Ф. Рәшит Әхмәтжанов ижатында поэма жанры / Р.Ф. Харрасова // Фәнни Татарстан. – 2018. – № 3. – Б. 61–73.

511. Харрасова Р.Ф. Харрас Әюп / Р.Ф. Харрасова // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 7 т.: 1985–2000 еллар. – Казан: Фолиант, 2019. – Б. 277–285.

512. Харрасова Р.Ф. Ижтимагый-мәдәни хәрәкәт һәм әдәби барыш / Р.Ф. Харрасова, И.Г. Гомәров // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 3 т.: XIX йөз. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – Б. 18–33.

513. Харрасова Р.Ф. Уйлар Тукайга илтә / Р.Ф. Харрасова. – Казан: ИЯЛИ, 2016. – 248 б.

514. Хатипов Ф.М. Әдәбият теориясе: югары уку йортлары, педагогика көллиятләре студентлары өчен кулланма. Тулыл. икенче басма / Ф.М. Хатипов. – Казан: Раннур, 2002. – 352 б.

515. Хәким С. Яшә, борчулы жаным / С. Хәким. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 111 б.

516. Хәким С. Гел яктыга таба / С. Хәким // Баянов Ә. Сайланма әсәрләр: 5 томда. 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 7–10.

517. Хәлфин Н. «Әдәбият ысуллары» вә аның ишләре / Н. Хәлфин // Аң. – 1913. – № 7. – Б. 117–120; № 6. – Б. 97–100.

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

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

520. Хәсәнова Ф.Ф. Ренат Харис шигърияте / Ф.Ф. Хәсәнова. – Казан: Школа, 2005. – 260 б.

521. Хәсәнова Ф.Ф. Канатсыз фәрештәләр / Ф.Ф. Хәсәнова // Харисов Р.М. Сайланма әсәрләр. 7 томда. 4 т.: Поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – Б. 356–362.

522. Хисамов Н.Ш. Бөек язмышлы әсәр / Н.Ш. Хисамов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – 336 б.

523. Хисамов Н.Ш. Кол Гали һәм төрки «Йосыфнамә» / Н.Ш. Хисамов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 208 б.

524. Хисамов Н.Ш. Татар шагыйрьләре: монографик мәкаләләр, ижат портретлары һәм этюдлар / Н.Ш. Хисамов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2012. – 287 б.

525. Шәрәф Г. Ничек аңларга? / Г. Шәрәф // Ан. – 1914. – № 2. – Б. 40–42.

526. Шәрипов Ә.М. Орхон-Енисей ташъязмалары / Ә.М. Шәрипов // Татар әдәбияты тарихы: 8 томда. 1 т.: Борынгы чор һәм Урта гасырлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2021. – Б. 50–70.

527. Юзиев Н.Г. Муса Жәлил поэмалары / Н.Г. Юзиев. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1960. – 134 б.

528. Юзиев Н.Г. Традицияләр яңарганда / Н.Г. Юзиев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – 172 б.

529. Юзиев Н.Г. Шигырь гармониясе (татар шигырь поэтикасы) / Н.Г. Юзиев. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1972. – 221 б.

530. Юзиев Н.Г. Хәзерге татар поэтикасы / Н.Г. Юзиев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1973. – 222 б.

531. Юзиев Н.Г. Шигърият дөнъясы / Н.Г. Юзиев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – 312 б.

532. Яхин А.Г. Болытлар артындагы кояш / А. Яхин // Илдар Юзеев: истәлекләр, әңгәмәләр, шигырьләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – Б. 52–57.

533. Яхин Ф.З. «Кисекбаш» китабының мистик-мифологик эчтәлеге һәм Г. Тукайның «Печән базары, яхуд Яңа Кисекбаш» поэмасы / Ф.З. Яхин // Тукай укулары. 22 апрель 1998 ел. – Казан, 1999. – Б. 168–169.

534. Яхин Ф.З. Татар шигъриятендә дини мистика һәм мифология / Ф.З. Яхин. – Казан: ТДГИ нәшр., 2000. – 266 б.

535. Яхин Ф.З. XX йөз башы татар эпик шигърият / Ф.З. Яхин // Эпик шигърият: XX йөз башы / төз. Ф. Яхин. – Казан: ТаРИХ, 2002. – Б. 5–16.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> . . . . .	3
<b>Глава 1. Жанр поэмы: теоретические и историко-литературные аспекты</b> . . . . .	15
1.1. Поэма как литературоведческий термин . . . . .	15
1.2. Национальные истоки средневековых восточных поэм . . . . .	32
1.3. Преобразования в канонической поэме . . . . .	40
1.4. Поэма в период формирования татарской светской литературы . . . . .	53
1.4.1. Переходные явления в содержании и форме татарских поэм . . . . .	53
1.4.2. Просветительские поэмы начала XX века . . . . .	60
Выводы по главе 1 . . . . .	67
<b>Глава 2. Формирование неканонической поэмы в татарской литературе начала XX века</b> . . . . .	71
2.1. Критическое и сатирическое в жанровой структуре поэмы . . . . .	71
2.2. Особенности романтических поэм . . . . .	81
2.3. Новые (модернистские) эксперименты в лиро-эпике . . . . .	102
2.3.1. Символическая образность в татарских поэмах . . . . .	103
2.3.2. Экзистенциальные мотивы в татарских поэмах начала XX века . . . . .	124
Выводы по главе 2 . . . . .	139
<b>Глава 3. Жанр поэмы в татарской литературе 1920–1950-х годов</b> . . . . .	143
3.1. Поиск новых путей развития жанра поэмы в 1920-е годы . . . . .	143
3.1.1. Смена эстетического идеала (на примере поэм Ф. Бурнаша). . . . .	143

---

3.1.2. Воссоздание условной модели послереволюционной ситуации в татарских поэмах первой половины 1920-х годов . . . . .	151
3.1.3. Нарративность и образность в татарских поэмах второй половины 1920-х годов . . . . .	163
3.2. 1930-е годы: тематическая и художественная разнообразность татарских поэм . . . . .	176
3.3. Две тенденции в динамике жанра поэмы в татарской литературе 1940–1950-х годов . . . . .	193
3.3.1. Синтез реалистического и романтического начал в татарских поэмах периода Великой Отечественной войны . . . . .	193
3.3.2. Преобладание эпичности в татарских поэмах 1950-х годов . . . . .	201
Выводы по главе 3 . . . . .	208
<b>Глава 4. Развитие жанра поэмы в татарской литературе второй половины XX века . . . . .</b>	<b>211</b>
4.1. Возрождение эпической традиции . . . . .	211
4.2. Лирическая и философская тенденции в жанре поэмы . . . . .	239
4.3. Концепция героя и метажанровые модификации . . . . .	257
4.4. Жанр поэмы в 1990–2000-е годы: смена парадигм . . . . .	275
Выводы по главе 4 . . . . .	292
<b>Заключение. . . . .</b>	<b>295</b>
Список литературы . . . . .	305

Научное издание

**Надыршина Лейсан Радифовна**

**ПОЭМА В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

Редактор *Н.Ю. Мурзина*  
Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*  
Дизайн обложки *А.В. Булатова*

Подписано в печать 07.02.2022.

Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная.

Усл.-печ. л. 20,5. Уч.-изд. л. 18,5. Тираж 500 экз. Заказ

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

Издательство Академии наук Республики Татарстан  
420111, Казань, ул. Баумана, 20