

СЛОВЕСНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА. ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА

УДК 82-1/-9:001.8+821.512.145"1940/1960"

ХИКАЯ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР (на материале произведений А. Еники 1940–1960-х годов)

В.Р. Аминева

Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, 420008, Россия

Аннотация

В статье определяются жанрообразующие признаки такого оригинального жанра татарской литературы, как хикая. Установлено, что он восходит к хикаят, с одной стороны, и устной народной длинной песне – с другой. Его внутренней мерой является взаимодействие описательного и повествовательного компонентов, соотношение которых может быть разнообразным. Хикая отличается от новеллы и повести. Специфику данного жанра в творчестве А. Еники определяет варьирование эпического и лирического начал в структуре произведений. В зависимости от этого выделены типологические разновидности: лирические (нэсер), лироэпические и эпические хикая. Большинство рассмотренных произведений А. Еники 40–60-х годов XX в. – лироэпические, их жанровой доминантой является равнозначность эпической и лирической структур. В эпических хикая А. Еники драматические элементы подчиняются авторской установке на объективацию изображаемого и способствуют усилению собственно эпических свойств жанра. В нэсере отсутствует эпический сюжет, повествование ведётся от лица лирического субъекта, переживающего душевное озарение.

Ключевые слова: А. Еники, татарская литература XX века, жанр, хикая, рассказ, повесть, новелла, лирика, эпос, драма, повествование, описание

Современная система эпических жанров в татарской литературе сформировалась в начале XX в., в это же время она становится предметом теоретических рефлексий в национальном литературоведении. Для определения прозаических произведений малой и средней формы использовался термин *хикая* (*хикэя*). Однако, по мнению Д.Ф. Загидуллиной, первоначально это понятие обозначало прозаические произведения средней формы. Это подтверждается тем, что А. Саади (Габдрахман Сэгди, или Габдрахман Гайнанович Сагдиев, 1889–1956), автор одной из первых книг по теории татарской литературы «Методы литературы» («Әдәбият ысуллары», 1912), среди жанров выделяет роман и хикая в значении повести. Между тем вплоть до появления труда Г. Баттала (Габделбари Габдулла улы Сәетбаттал, 1880–1969) «Теория литературы» («Нэзарияте әдәбия»,

1913) «у татар функционировали только термины *хикая* как дефиниция малых эпических жанров и *роман* – определение больших форм эпики»¹ [1, б. 157].

Постепенно хикая начинает рассматриваться как малый жанр эпического рода татарской литературы, который восходит к хикаяту (см. [2, с. 215]). Хикаят (от араб. ‘повествование’) – термин восточной поэтики, «по содержанию и жанровой природе близок к современному рассказу, новелле, притче. <...> С начала XX в. название жанра трансформировалось в “хикэя” (рассказ), “озын хикэя” (длинный рассказ, повесть)» [2, с. 217]. Г.Р. Гайфиева, указывая на то, что словом *хикэят* в широком смысле определяли любое прозаическое произведение, выделяет такие признаки жанра, как эпичность, сюжетность, повествовательность [3, с. 8]. Как уже отмечалось, для обозначения прозаических произведений средней формы применялся термин *озын хикэя*. Как видим, в татарском литературоведении отмечается очевидная неопределённость понятий, используемых для обозначения произведений средней и малой форм эпики.

Существует традиция, в соответствии с которой хикая понимается как синоним рассказа (см., например, [3, с. 8]). В свою очередь, последний, обладая общими чертами с повестью, тоже не имеет однозначного терминологического определения в современной теории литературы. Общим местом является указание на то, что рассказ отличается от повести объёмом: «Рассказ – малый прозаический (изредка стихотворный) жанр, соотносимый с повестью как более развёрнутой формой эпического повествования» [4, стб. 190]; «рассказ, малая эпическая жанровая форма художественной литературы – небольшое по объёму изображённых явлений жизни, а отсюда и по объёму текста, **прозаическое произведение**» [5]. Эту точку зрения оспаривает В.И. Тюпа: «Вопреки расхожему представлению, от повести рассказ отличается не объёмом, а своей “романизированной”, внеканонической поэтикой...» [6, с. 72].

Ряд исследователей считает жанрообразующей чертой рассказа установку на адресата-слушателя, а не читателя. Так, по мнению В.П. Скобелева, жанровая стратегия изустности определяет «интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий... центростремительную концентрированность сюжетно-композиционного единства» [7, с. 59]. В то же время В.И. Тюпа полагает: «Имитация устной речи – распространённый, но факультативный признак данного жанра» [6, с. 74]. По мнению К. Локса, рассказ отличается от повести «особой тональностью повествования» [8, стб. 694].

Кроме того, жанр рассказа может определяться через сопоставление с новеллой. Так, сравнивая рассказ и новеллу, В.В. Кожин выделяет следующие отличительные признаки этих двух жанровых форм: «...Новеллу и рассказ различают как повествование с острой, отчётливо выраженной фабулой, напряжённым действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ)» [9]. А.А. Нинов развивает и конкретизирует это положение: «...Термин “новелла” применяется обычно для обозначения краткого повествования с острой фабулой и неожиданной, но закономерной развязкой. <...> Рассказ в таком случае допускает большую авторскую свободу повествования, расширение описательного, этнографического,

¹ Перевод с татарского Д.Ф. Загидуллиной.

психологического, субъективно-оценочного элементов» [4]. Г.Н. Пospelов, устанавливая родо-видовые отношения между рассказом и новеллой, выделяет две типологические разновидности первого: «Видимо, правильнее было бы понимать рассказ как малую прозаическую форму **вообще** и различать среди рассказов произведения **очеркового** (описательно-повествовательного) типа и **новеллистического** (конфликтно-повествовательного) типа» [5]. В.П. Скобелев утверждает: «Учитывая многовековую судьбу малой формы эпического рода, следует признать, что нет типологически значимых жанрообразующих показателей, позволяющих разграничить новеллу и рассказ по отношению друг к другу» [7, с. 55].

В зарубежном литературоведении предпринимаются попытки выделить в рассказе черты, объединяющие его с драматическим родом литературы. Например, «Словарь литературных терминов» (Dictionary of Literary Terms) под редакцией Г. Шоу (Harry Shaw) даёт следующее определение этого жанра: «Рассказ (short story). Короткое реалистическое повествование (менее 10000 слов), включающее элементы драмы, чьё воздействие должно быть однонаправленным. <...> Хороший рассказ представляет персонажа (или группу персонажей) в определённой обстановке, физически или духовно вовлечённого в действие. Драматический конфликт – противоборство противостоящих друг другу сил – в центре любого рассказа» (цит. по [10, с. 396]).

Согласимся с тем, что «важнейшей, поистине жанрообразующей особенностью рассказа является взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления – притчевой и анекдотической, – составляющая ту *внутреннюю меру жанра*, которая сближает рассказ с романом и радикально отмежевывает его от канонических новеллы и повести (генетически восходящих, соответственно, к анекдоту и притче)» [6, с. 74].

С нашей точки зрения, жанр хикая в татарской литературе XX в. функционирует как неканонический жанр, внутренняя мера которого не тождественна содержанию неканонических малых жанров эпики (например, рассказа) в русской и европейской литературах.

Близкий к хикая жанр, по отношению к которому он самоопределяется, – это так называемое длинное стихотворение (озын шигырь), которое, в свою очередь, восходит к устной народной длинной песне (озын жыр, озын кёй). О существовании в татарском фольклоре двух мелодий – длинных, протяжных и коротких, лёгких – писал Г. Рахим [11, с. 14–17, 19–22]. Ю.Н. Исанбет считает, что двум видам народного стиха соответствуют две песенные формы: песня на длинный стих – длинная песня, песня на короткий стих – короткая песня [12, с. 59]. М.Н. Нигмедзянов выделяет две основные формы песни, иногда сосуществующие «в рамках одного произведения как запев и припев» и «соответствующие двум основным формам текста»: «кыска жыр» (короткая песня; 8–7-сложный стих) и «озын жыр» (длинная песня; 10–9-сложный стих) [13, с. 33–34]. А.А. Табаева полагает, что протяжная песенная лирика, являясь самым ярким по глубине содержания (как текстового, так и музыкального) образцом жанровой системы народного творчества, имеет своими истоками монодическую культуру исполнения Корана, напевов мусульманских книг и жанр книжной традиции (мөнәжәт) [14, с. 50]. А.Х. Абдуллин, анализируя тематику и музыкальную стилистику «озын кёй», указывает на возможность метроритмического

варьирования, многократные темповые отклонения, разнообразие ритмического рисунка, обилие мелодических украшений, развёртывание мелодического «остова» напева в качестве опевания его вспомогательными мелодическими узорами [15, с. 65]. Как устанавливает Д.Ф. Загидуллина, «озын шигырь» актуализируется в рамках модернистской поэзии 20–30-х годов XX в.: «Подобная форма длинного стихотворения становится разновидностью нэсера: формы лироэпики, или ритмизированной прозы, активизировавшейся в татарской литературе начала XX в.» [16, с. 136].

Таким образом, в длинном стихотворении воспроизводится лироэпический (и отчасти драматический) синкретизм. Повествовательный сюжет в сочетании с лирической и драматической обработкой становится в татарской литературе 40–60-х годов XX в. источником новых форм родового синкретизма, которые реализуются в хикая.

Для того чтобы выявить жанрообразующие признаки этой художественной формы, рассмотрим особенности её функционирования в творчестве А. Еники (Әмирхан Еники, настоящее имя – Еникиев Әмирхан Нигмәтжан улы, или Еникеев Амирхан Нигметзянович, 1909–2000). Хикая – один из центральных жанров его прозы, важный для понимания специфики татарской литературы XX в. Писательский почерк А. Еники мы узнаём по следующим характеристикам. Во-первых, его отличает психологизм как стилевая доминанта, подчиняющая себе строение всей художественной формы и определяющая направленность изобразительных средств на раскрытие душевной жизни человека в её многообразных проявлениях². Во-вторых, А. Еники возрождает свойственное татарской литературе начала XX в. качество – синкретизм философской и художественной мысли [20, б. 187]. Идеальная модель общественного устройства и соответствующий некоему социальному идеалу нормативный характер, типичные для произведений социалистического реализма, становятся у него объектом полемики. В явном и скрытом споре с ними идёт поиск и осмысление иных ценностных ориентиров, которым действительно принадлежит определяющая роль в истории и судьбе человека. Наконец, уже в первых произведениях А. Еники проявилось существенное качество его художественного мира – насыщенность выразительной символикой. Эти черты творческой индивидуальности писателя определили идейно-художественное своеобразие его хикая.

В таких произведениях А. Еники, как «Родная земля» («Туган туфрак», 1959) (Е.Т., б. 138–165; Е.Р., с. 197–218), «Красота» («Матурлык», 1964) (Е.Т., б. 216–225; Е.Р., с. 28–36), «Шутка» («Шаяру», 1959) (Е.Т., б. 165–185; Е.Р.1, с. 101–121), воспроизводится структура, типологически сходная с жанром новеллы: асимметричность сюжета, построенного по принципу кумуляции; его замкнутость; смысловая закруглённость и исчерпанность; обязательность пуанта; установка на изображение «казуса»; пространственная дистанция между героем и рассказчиком и др. [6, с. 55–59]. Вместе с тем имеются существенные отличия: сюжетная динамика в них во многом определяется динамикой рефлексии, внутренних психологических состояний и процессов; велика роль описательных, внесюжетных

² Используемые писателем принципы и приёмы психологического изображения исследуются в работах А.З. Карамовой [17], А.Р. Мотигуллиной [18], Д.Э. Ибатуллиной [19] и др.

компонентов, преодолевающих центрированность сюжета. Поэтому данные хикая не могут быть однозначно соотнесены с жанром новеллы.

В произведениях «Глядя на горы» («Тауларга карап», 1948) (Е.Т., б. 85–108; Е.Р., с. 177–196), «Медный колокольчик» («Жиз кыңгырау», 1966) (Е.Т., б. 259–297; Е.Р., с. 37–75) и др. могут быть выделены черты, которые, как правило, считаются конститутивными для жанра повести: циклическая структурная схема, в центре которой оказывается испытание героя, связанное с необходимостью выбора; временная дистанция между героем и рассказчиком, позволяющая занять авторитетную резюмирующую позицию; потенциальная близость кругозоров действующего лица и повествователя [6, с. 84–90]. Но эти произведения отличаются от повести использованием в них форм изображения и структурных принципов, характерных для лирического рода литературы, с одной стороны, и очеркистики – с другой.

Специфику жанра хикая в творчестве А. Еники определяет соотношение эпического и лирического начал в структуре произведения. В зависимости от их варьирования могут быть выделены такие типологические разновидности, как: 1) лирические (нэсер), 2) лироэпические, 3) эпические хикая.

В **нэсере** нет эпического сюжета, повествование ведётся от лица лирического субъекта, переживающего событие «озарения». К данной художественной форме относится произведение А. Еники «Цветок мака» («Мэк чэчэг», 1944) (Е.Т., б. 56–58). Построенное по законам музыкальной композиции, оно состоит из нескольких частей, последовательно раскрывающих мироощущение лирического субъекта – цветка. Художественная целостность произведения формируется сближением двух жанровых парадигм – элегической и жизнеутверждающей, вплоть до снятия противоположности между ними. Страдательная интенция преодолевается безусловной верой в торжество жизни и красоты. Кроме того, действует гармонизирующая тенденция, которая наиболее очевидно проявляет себя на уровне ритмико-звуковой организации текста. Последний фрагмент складывается из нескольких ритмико-синтаксических единств, их архитектонике определяет перформатив волеизъявления (см. [21, с. 141]):

Ләкин мин – дөнъяның матурлыгыннан
туймаган, һаман да аны матур итэргә
теләгән ялгыз мэк – сезнең һәр үткән
адымыгыз артынан чэчәкләр үсеп
калуын теләр идем... (Е.Т, б. 58)

Однако я – одинокий цветок мака,
не насытившийся красотой мира
и всё время стремящийся сделать его
ещё прекраснее, – желаю, чтобы вслед
вашим шагам выросли цветы...³

Лирический субъект переживает напряжённо-сущностный момент душевной жизни, который характеризуется открытой эмоциональностью, интенсивностью, динамичностью чувств. В произведении используются характерные для лирического рода литературы формы изображения и структурные принципы: конкретно-чувственное восприятие и истолкование действительности совмещается с абстрагированием – выражением в символично-аллегорической форме своих представлений о жизни. Усилению лирического начала способствуют организация текста по музыкально-тематическому принципу, применение разнообразных риторических приёмов выразительности, образно-метафорический характер

³ Перевод наш. – В.А.

лексики, подчеркнута экспрессивное строение фраз. Одним из способов художественного завершения является ритмико-интонационная организация текста. Эпическое начало не исчезает, а проявляется в элементах повествовательного дискурса. В нэсере «Цветок мака» совершается выход в историческое время, эпический масштаб придаётся противопоставлению картин мирной жизни и войны.

Большинство хикая А. Еники, написанных в 1940–1960-е годы («Глядя на горы», «Родная земля», «Медный колокольчик», «Красота») – **лиро-эпические** произведения, жанровой доминантой которых является равнозначность эпической и лирической структур, суверенных и в то же время глубоко и многообразно проникающих друг в друга. Повествование, как правило, сосредоточено вокруг одного героя и такого события его внутренней жизни, после которого происходит коренное изменение образа мыслей, мироощущения и миропонимания персонажа. Переход из одного жизненно-идеологического статуса в противоположный совершают такие герои, как:

- старик Лукман, преодолевающий мучительный духовный кризис («Глядя на горы»);
- смертельно раненный лейтенант, когда слышит звучание родной татарской песни («Кто пел?» («Кем жырлады?», 1956)) (Е.Т., б. 115–119);
- Клара, осознающая на вершине горы, что у человека есть дорогая ему земля, называемая родной («Родная земля»);
- рассказчик в хикая «Медный колокольчик», соединяющий в повествовании два хронологических потока и открывающий для себя вечное время и непреходящие ценности;
- герой, от лица которого ведётся повествование в хикая «Красота» и который постигает универсально-философский смысл рассказанной им истории о Бадретдине и его матери.

Данным персонажам, с одной стороны, присущи черты эпических героев: раненый солдат, не имеющий имени, Лукман и др. – типичные представители своего народа, носители тех чувств, переживаний и умонастроений, которые свойственны всем представителям этноса. С другой стороны, каждый из них показан как человек, самоопределяющийся по мере развития сюжета: они осознают себя и своё отношение к миру, раскрываются в романной сложности и динамике.

Так, в хикая «Родная земля» студентка Клара, выполняя волю умершего деда, приезжает в его родное село во время летних каникул. Итогом поездки становится коренное изменение образа мыслей и мироощущения героини:

Юк, алай гына түгел, туган туфрак
төтене бу... Бар икэн ул туган туфрак
дигэн кадерле жир! Нәм Клара үз гоме-
рендә беренче тапкыр монын буш сүз
генә булмавын аңлап, шуна искиткеч
сөенде. Беренче тапкыр, бик табигый

Дымок родной земли.
...Есть, есть на свете земля, которую
называют родимой! Есть дорогие серд-
цу люди, которых зовут родными! Кла-
ра теперь знала, что это не пустые слова
(Е.Р., с. 218)⁴. В первый раз совершенно

⁴ Далее мы даём перевод фрагмента, который отсутствует в увидевшем свет в 1974 г. издании данного произведения А. Еники на русском языке. – В.А.

рәвештә, туган жиренә, туган халкына, телдән генә сөйләнә торган түгел, ә кан тамырында йөри торган чын якынлык-мәхәббәт хис итте ул... Һәм бөтен хисләрдән дә изгерәк, көчлерәк бу хис аныч яшь йөрәген эйтеп бетергесез куанычлы бәхет белән тутырды (Е.Т., б. 165).

естественно она почувствовала к родной земле, родному народу истинную любовь, которая выражается не в словах, а растекается по всей кровеносной системе. И это чувство, которое сильнее и священнее всех других, наполнило её юное сердце неопишмым счастьем.

Этот процесс самоопределения подготовлен освоением пространства родной земли в горизонтальной плоскости. Клара приезжает на маленькую станцию, где её встречает дядя Рахмай на тарантасе⁵ и везёт в свою деревню Зиреклебаш. Преодоление границы между «своим» и тем, что до сих пор было «чужим», начинается с приобщения к родной природе. Клара садится на свежескошенное сено и испытывает блаженство. Познакомившись с деревней, она идёт в лес, в описании которого присутствуют сказочные мотивы, связанные с эмоциональным состоянием главной героини, восторженно принимающей открывающийся ей новый мир и восхищающейся его красотой. Постепенно понятие *родная земля* наполняется для Клары конкретным смыслом – это горы Чабул и Узук, речка Зирекле, Эркаслиевы луга, пологие холмы, запах степи и её трав – мяты и полыни. Для Клары этот мир становится своим прежде всего потому, что он рождает воспоминания о бабушке. Примечательно, что героиня соприкасается со своими истоками не с помощью логики и разума, а посредством таинственного чувства, которое пробуждается в памяти в форме некоего интуитивного знания.

Клара постигает, что такое родная земля, через детали деревенского быта, татарского национального уклада жизни. Когда она умывалась, ей поливали тёплую воду из кумгана⁶, за столом усадили на почётное место и угощали удивительно вкусной лапшой, уложили спать на деревянную кровать с пышной периной. Воссоздавая этнографическую сторону татарского народного быта, автор акцентирует внимание на связанных с ней устойчивых чертах сознания людей. Наконец, понимание того, что у человека есть дорогая ему земля, называемая родной, формируется у Клары под влиянием доброго и заботливого отношения к ней деревенских родственников. В процессе приобщения к основам народно-национального бытия происходит духовное становление личности, определяется её ценностная ориентация в мире. Романное начало, связанное с изображением того, как меняется жизненная позиция героини, сочетается с эпической линией, проявляющейся на уровне пространственно-временной организации текста, в бытийно-национальном ракурсе видения деревни и её жителей, когда конкретно-историческое соединяется с типически-родовым.

Отличительной особенностью поэтики лироэпических хикая А. Еники является субъектная архитектура. Например, в произведениях «Медный колокольчик», «Красота» повествование ведётся от лица героя-рассказчика, который подобен лирическому субъекту: он выступает структурообразующим центром произведения и формирует целостность лирического типа. Этот субъект речи близок автору, но как непосредственный участник изображаемых событий

⁵ По мнению Г.Р. Гайнуллиной, это символизирует «приближение к земле» [22, с. 178].

⁶ Металлический или керамический сосуд в виде высокого узкогорлого кувшина с носиком, ручкой и крышкой – предмет быта, используемый тюркскими народами и кавказскими горцами.

объективирован в тексте, отсюда сочетание приёмов субъективно-лирического и объективно-аналитического письма. В хикая «Глядя на горы», «Кто пел?», «Родная земля» повествование ведётся от третьего лица, но широко используется замещённая прямая речь⁷, в которой акцентировано сходство героя и автора. В ней не только раскрывается внутренний мир персонажей, но и отражается их восприятие, интерпретация и оценка внешних обстоятельств.

В произведении «Глядя на горы» огромная роль в преодолении мучительного чувства тоски принадлежит воспоминаниям Лукмана. Они передаются с помощью замещённой прямой речи с высокой степенью синкретизма речевых сфер автора и героя. В рассказе о сыне, на которого Лукман возлагал все надежды, сюжетный фокус перемещается к герою:

Ир бала! Менэ бу елганың башы ул, жирдэн бәреп чыккан саф, көмеш чишмэ ул (Е.Т., б. 93).	Сын! Словно чистый, серебристый родник, пробивающийся из земли, бегущий вперёд и вперёд, через все преграды (Е.Р, с. 183).
--	--

В воспоминаниях Лукмана о Батырджане преимущественно слышен голос автора, поскольку замещённая прямая речь выполняет главным образом повествовательную функцию. Степень насыщенности лексико-семантическими элементами, указывающими на перспективу персонажа, возрастает в повествовании о том, как Лукман переживает известие о смерти внука. Большое место, которое отводится этим воспоминаниям, свидетельствует о том, насколько они важны. Сосуществование в сознании героя прошлого и настоящего, их диалогическое взаимодействие, отношения эквивалентности включаются в систему приёмов психологического изображения. Эпизоды-ретроспекции, усиливаясь по своей смысловой и эмоциональной значимости, вторгаются в настоящее. Воскресшее в памяти прошлое выводится за пределы времени и утверждается в своём абсолютном и вечном значении, примиряет Лукмана с настоящим. Охватывая одним взором весь свой жизненный путь – прошлое и настоящее – герой принимает его таким, каким видит, с его радостями и страданиями.

В хикая «Кто пел?» звучание родной татарской песни меняет состояние умирающего солдата вплоть до того, что переводит его в иной модус бытия: избавляет от страданий, чувства одиночества и страха, даёт силы, пробуждает надежду. Песни, которые поёт Тахира, возлюбленная юноши, воплощают непреходящие ценности и повествуют о красоте родной земли, любви, доме, семье. В сознании умирающего человека мелодия превращается в реальные образы близких людей, родной природы, быта: он идёт босиком по тёплой земле, возвращается домой, встречается с матерью и своей невестой, прижимает её к груди, клянётся никогда больше не разлучаться, вместе с ней поднимается на вершину высокой горы. Раскрывая эмоциональное состояние умирающего юноши, писатель обращается к приёму замещённой прямой речи, которая характеризуется слабой расчленённостью речевых сфер повествователя и героя, лёгкостью пересечения субъектных границ, использованием взаимозаменяемых местоименных форм. Такая организация субъектной сферы придаёт изображаемым процессам духовной жизни человека максимальную обобщённость и в то же время

⁷ «Предполагает, – пишет М.М. Бахтин, – одинаковую направленность интонаций как авторской, так и замещающей (возможной, должной) речи героя» [23, с. 433].

конкретность, личностность. Мотивы простора, света, полёта, связанные с экзотическим переживанием полноты бытия, являются проекцией установившегося перед смертью просветлённо-гармоничного мировосприятия героя. Песня уносит его в прекрасный мир любви и счастья, из которого он уже не возвращается. Таким образом, музыка начинает выполнять особые функции: она становится средством преодоления пространственных и временных границ, соединяет идеальное и реальное, мечту и действительность. Если война взрывает ход повседневной жизни потрясением основ народно-национального бытия, то музыка преобразует это катастрофическое состояние мира, восстанавливая прежнюю систему ценностей.

Структурирование художественного содержания в хикая А. Еники первого и второго типов происходит в соответствии с законом «лирического членения»⁸. Оно является источником повышенной символизации отдельных элементов текста и формирования символического подтекста⁹. В произведении «Глядя на горы» через всё повествование проходят образы гор, которые образуют единый комплекс со скользящими по небу облаками, напоминающими о быстротечности человеческой жизни, и рекой, которая то радостно бежит, то течёт неторопливо, словно печалась о чём-то. Горы, облака и река – образы, заряженные универсальными лирико-философскими «сверхсмыслами» (Д.Е. Максимов), – выступают как символическое выражение разных стихий бытия. Летучие, быстро проплывающие по небу облака и изменчивая, подвижная река, с которой соотносятся время, история, отдельная человеческая судьба, противоположны горам, характеризующимся устойчивостью, укоренённостью, постоянством, структурой. Горы¹⁰, похожие то на стадо, то на славных богатырей, любующихся речкой, в данном случае символизируют вечные ценности – то, что, несмотря на все превратности бытия, помогает выстоять, сохранить себя, не пасть духом. Д.Ф. Загидуллина полагает: «Символ гор в рассказе – это ценности жизни, среди

⁸ «Это акт изоляции или отрешения, выведения предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда, уничтожающего “все вещные моменты содержания” и тем самым претворяющего его в нечто “субъективно ценное” и “человечески значительное”, в результате чего возникает “возможность свободной формовки содержания” (М. Бахтин)» [24, с. 112].

⁹ Детально этот процесс описал Н.Т. Рымарь [25, с. 35–36].

¹⁰ В научно-исследовательской литературе выявлен архетипический подтекст образа горы как «центра мира», сферы возвышенного, а горных высот как «крайних форпостов земного, выдвинутых в космически-потусторонний и имагинарно-мифический мир» [26, с. 579]. Подобный контекст обнаруживается и в исламской культуре. Так, в мусульманских космографиях легендарная гора Каф не только ограничивает и удерживает в единстве и равновесии земной мир, но и соединяет его с небесным миром: на этой горе укреплено семь небес, с неё нисходит дивный свет, а иногда стекают райские реки [27, с. 191]. В суфизме подъём на гору Каф символизирует внутреннее путешествие к центру своего бытия, путь единения [27, с. 194]. Как отмечает А. Шиммель, в суфийских сочинениях «эта гора рассматривается как стоянка в конце сотворённого мира, место, где человек может обрести истинную близость, *курб*, на своём пути к Богу» [28, с. 326]. Г.Д. Гачев доказывает, что из Космоса ислама изгнаны стихии-посредники – воздух и вода, размывающие определённую мысль и чувств, как очертания предметов и их силуэты. Но «образуем он [Космос] чёткостью Двоицы: небо, с его чёткостью письмен – звёзд по сини ночного покрывала, и земля-камень, с сумбуром гор и песков, лишённых логосного смысла. И это тоже важно: если для собственно тюркской, кочевой культуры горы – многосказуемы, божества (для киргизов, казахов, памирцев и т. п.), то для арабов-бедуинов, жителей равнинных плоскогорий, пики гор – не божества, не знают они их; и вообще земля, её виды и варианты, – малосмысленны. А весь Логос обитает на небе. А сколько себе моделей-образов-парадигм обрёл европейский Дух из земли, её обоготворяя как Мать, хотя-лаская её формы! Ещё для индусов, для зороастрийцев-иранцев горы смыслообразующи...» [29, с. 55]. К камню здесь возводят все реалии: поэты – красоту, любовь; учёные – все сущи. «Таким образом, – делает вывод учёный, – не по странам света, не открыто-пространственно, где стихия воз-духа царит, но по камню = сердцу Исламского Космоса ориентируют здесь свой дух люди» [29, с. 59].

которых писатель выделяет такие понятия, как род, преемственность, любовь» [20, б. 191–192].

В хикая «Медный колокольчик» одноимённый образ, оказавшийся в центре лирико-философских размышлений, которыми начинается и завершается произведение, приобретает символический смысл. Как отмечают Ф.М. Хатипов и Р.Х. Сверигин, «медный колокольчик – атрибут повседневной жизни – становится в произведении связующим звеном между прошлым и настоящим»¹¹ [30, б. 35]. Вместе с этим образом, играющим огромную роль в организации художественного времени в рассказе, входит вечное время и вечные ценности:

Хэзер инде бик күп яна жырлар туды.
Яна гадэтлэр, яна йолалар туды. <...>
Эмма мәнге үзгәрми торган бер
нэрсэ калды: бу – кешенең яшьлеге,
мэхэббәте!.. Һәркемгә килә ул, һәркем
кичерә аны... Мәнә ни өчен жиз кыңгы-
рау бик кадерле миңа – аның дэртле,
көмеш тавышында гүя яшьлек һәм
мэхэббәт саклана (Е.Т., б. 297).

С тех пор родилось много новых песен.
Новых обычаев, новых привычек. <...>
Одно нельзя изменить – это молодость
человека, его любовь!.. К каждому
являются они, каждый проходит через
это. Вот почему так дорог мне медный
колокольчик: в его вдохновенном звоне
будто живут молодость и любовь (Е.Р.,
с. 75).

Образ медного колокольчика окружён ореолом универсальных обобщений. Это символ молодости и любви, который концентрирует в себе признаки, сопутствующие авторскому идеалу: душевную чистоту, непосредственность и естественность чувств, гармоничное единение с миром, близость к родной земле, традициям и обычаям своего народа.

Особая форма родового синкретизма явлена в следующих произведениях А. Еники: «Девочка» («Бала», 1941) (Е.Т., б. 11–17; Е.Р., с. 9–15), «Мать и дочь» («Ана һәм кыз», 1942) (Е.Т., б. 17–27; Е.Р.2, с. 235–245), а также в упомянутом ранее хикая «Шутка», – условно названных нами **эпическими**. В них проявляется сильная драматическая тенденция: отчётливо выступает драматический способ организации сюжета и конфликта, характеры героев раскрываются в действии, обращает на себя внимание обилие диалогов и др. Драматические элементы подчинены авторской установке на объективацию изображаемого и способствуют усилению собственно эпических свойств жанра. Так, в произведении «Девочка» в диалогических сценах детально воспроизводится психологическое состояние Зарифа, оказавшегося в ситуации выбора между требованиями долга и нравственным чувством. В хикая «Мать и дочь» эпизоды высокого драматического напряжения чередуются с эпическими ретардациями. Ситуация, требовавшая от дочери предельной концентрации нравственных сил и активной душевной работы, составляет драматический полюс изображения. Он уравновешивается эпическим спокойствием финала, соответствующим устойчивой жизненной позиции, которая была найдена героиней. Драматическая организация эпизодов и сцен в произведении А. Еники «Шутка» совмещается с детальным описанием речевой манеры персонажей, их жестов, мимики, телодвижений. Широко представлена персональная несобственно-прямая речь, в которой отражена душевная драма героини, потерпевшей поражение в игре с судьбой.

¹¹ Перевод наш. – В.А.

Эпическая объективность не исключает лирического тона и субъективно-оценочного слова. Повествование приближается к «лирической концентрации» (Т.И. Сильман) в описаниях природы. В хикая «Девочка» лирическим обобщением повествовательной фабулы становится фраза, произнесённая командиром роты:

- Сез зур изгелек эшлэгәнсез, – диде. – Вы доброе дело сделали. Спасибо вам
– Моның өчен мин сезгә рәхмәт бел- (Е.Р., с. 14).
дерәм! (Е.Т., б. 16)

Герой рассказа – художественный тип, значение которого шире его социально-психологической характеристики. За событийным планом стоит фило-софско-этический, за рассказом о спасении ребенка – выявление гуманистической сущности характера простого солдата. Создаётся внутренне завершённый, монументальный образ мира, эпический по своему родовому смыслу. Еники утверждает великую миссию простого человека, солдата и отца, выступающего хранителем и защитником общечеловеческих духовных святынь.

В произведениях «Мать и дочь», «Шутка» решающая роль в постижении и оценке изображаемого принадлежит символическим образам и мотивам. Огромным усилием воли героиня первого хикая из названных, Рахилия, подавляет готовые вырваться со слезами чувства боли, тоски, жалости к себе и матери, невосполнимости потери и выполняет требования нравственного характера. Это испытание качественно меняет масштаб ощущения героиней себя и мира, переводя её в экзистенциально-событийное пространство, где цели и содержание жизни определяются позицией активного сострадания, переходящего в содействие. И лишь выразительная портретная деталь – две седые пряди, которые поблёскивали у висков, – указывает на меру пережитого потрясения, придавая образу персонажа символическую обобщённость страдания и стойкости.

Один из ключевых символов хикая «Шутка» – платок. Этот атрибут женского гардероба используется в традиционной функции: Харис, как и Булат в пьесе К. Тинчурина «Голубая шаль», везёт его в подарок любимой девушке. На протяжении всего повествования подчёркивается необыкновенная красота платка. Переливающийся весёлыми цветами, которые напоминают оперение павлина, он согласуется с сияющим такими же яркими красками рассветом, а также с молодостью, чувством влюблённости. Платок очень дорог Харису: в нём часть его души, с ним связаны ожидание встречи, надежда порадовать свою избранницу, мечты о счастье. В финале семантика образа платка, которым завладела Диляра, меняется. Он становится символом разбитых надежд, безвозвратно ушедшей молодости, одиночества и тоски. Пустота ночи («төнге бушлык» (Е.Т., б. 185)) и чёрная вода («караңгы су» (Е.Т., б. 185)), куда девушка бросает платок, вырастают в образ своеобразных жизненных стихий с их таинственной и непостижимой для героини игрой.

Внутренней мерой жанра хикая в татарской литературе середины XX в. является взаимодействие описательного и повествовательного компонентов при многообразном варьировании их соотношения. В одних произведениях («Девочка», «Мать и дочь», «Шутка» и др.) описательные элементы подчинены сюжету и придают ему конкретность: социальную, национально-историческую,

бытовую, психологическую; в других (например, «Медный колокольчик») – обладают относительной суверенностью от сюжета и согласуются с ним на иных художественных основаниях. Внешняя изобразительность, строго не связанная с событийными рядами, отражает разные грани национально-исторического бытия. Так, сюжетность и описательность в рассказе-воспоминании (хикэя-истэлек) «Медный колокольчик» соотносятся как личное и общее, внутреннее и внешнее, субъективное и объективное, формируя представление о жизни как о постоянном колебании между этими двумя полюсами, существующими «нераздельно и неслиянно». В произведении А. Еники «Родная земля» сюжет раскрывает внутреннюю причастность героини к тому национальному миру, интегральный образ которого создаётся пейзажем, интерьером, описанием одежды деревенских родственников Клары, воспроизведением особенностей их речи, бытового уклада деревенской жизни, топонимики и т. д.

Следует сказать, что в хикая «Красота» описательные компоненты вступают в многообразные взаимоотношения с сюжетом. Произведение имеет подзаголовок «Со слов одного старого писателя» («Бер карт эдип авызыннан») и представляет собой воспоминания о событии из далёкого детства, когда рассказчик и его товарищ Гыйлемдар по дороге домой заехали к однокласснику Бадретдину на чашку чая. Пейзажная зарисовка вначале создаёт разомкнутую модель мира, уходящего в бесконечность и воплощающего концепцию красоты мироустройства. С пейзажной зарисовкой, запечатлевшей чувственную прелесть бытия природы, контрастирует описание дома и внешнего облика его обитателей, избилующее выразительными подробностями иного рода. Внешняя изобразительность движется в направлении большего сгущения образов вплоть до их наивысшей концентрации в экспозиционном портрете матери Бадретдина. Наряду с описанием черт лица и перечислением деталей одежды портретная характеристика передаёт и впечатление, произведённое внешностью героини на рассказчика:

Ана күтэрелеп карагач та минем йөрәк
эллэ нишләп китте. Дөрөсрәге, яшер-
мичә әйтм, бер чиркану тойгысы
йөрәкне өшетеп жибәргәндәй булды:
бичара хатынның бөтен битен-күзен
кайчандыр кичергән рәхимсез чәчәк
зәхмәте тәмам бозып бетергән иде.
Өстенә карап, моны сурәтләп торуы
авыр, ничектер тел бармый, ләкин
шулай да сул күзенә бөтенләй кысылып,
ә уң күзенә иләмсез зураеп калуын
әйтмичә булдыра алмыйм, чөнки
шушы яшь пәрдәсе аша караган каш-
сыз-керфексез күзендә бичараның бөтен
эчке жаны чагылырга гына тора кебек
иде. Әйтерсең бу нич йомылмас яшьле-
моңсу күз аның шәрәләнеп калган
бердәнбер күңел көзгесе! (Е.Т., б. 222)

Я увидел её лицо и похолодел от ужаса.
Левый глаз был совсем закрыт, а пра-
вый, огромный, немигающий, дико та-
рашился. Вероятно, она перенесла же-
стокую оспу. Лицо было так изуродова-
но, что мне до сих пор тяжело вспоми-
нать его.
Какое-то смешанное чувство отвраще-
ния и жалости охватило меня. Я не мог
отделаться от странного ощущения,
что огромный печальный глаз без бро-
вей и ресниц – открытое окно, через
которое каждый мог бесцеремонно
заглянуть в душу бедной женщины
(Е.Р., с. 33).

Сюжетная динамика формирует иную реальность, противопоставленную той, что создаётся с помощью описательных фрагментов. Бадретдин ласково («йомшак кына» (Е.Т., б. 221)), а затем с искренней мольбой («ничектер бик ихластан үтенгэндэй итеп» (Е.Т., б. 221)) просит мать, чтобы она вышла к гостям и сама разлила чай. Кульминацией становится игра Бадретдина на скрипке. Этот «плохонький» («кулдан гына ясалган, буялмаган, хөрти генә бер скрипкә иде» (Е.Т., б. 223)) инструмент из некрашеного дерева, который герой сам смастерил, приобретает символическое значение. Он вбирает в себя трудности, с которыми Бадретдин столкнулся в жизни, пережитые им страдания и боль, и в то же время даёт возможность подняться над обыденностью земного существования, приобщиться к чему-то высокому и неповторимо прекрасному. Звуки скрипки, проникая в душу каждого, объединяют слушателей общностью коллективного переживания, возвышают над скудным бытом и приближают к тому, что находится вне его сферы. На этом фоне выделяется эмоциональная реакция матери, преобразившая её лицо, которое становится одухотворённым, сияющим:

Тик шушы моң эчендә, томан аша караган тулы ай төсле, Бадретдиннең әнисе үзенең сүзсез шатлыгы белән яктырып утыра (Е.Т., с. 223–224). А мать влюблённо смотрела на сына, и лицо её светилось счастьем (Е.Р., с. 36).

Повествователь сравнивает изуродованное болезнью лицо матери с полной луной¹², проглядывающей сквозь туман и озаряющей всё вокруг светом любви, радости и гордости за сына. Метафизика света в данном случае используется для объяснения душевного состояния героини и раскрытия феномена святости материнской любви, которая сама становится источником света.

В следующем эпизоде раскрывается святость отношений между матерью и сыном. Когда Бадретдин обратился к ней с вопросом: «Что тебе сыграть, мама?», – её лицо ещё больше засияло от радости («куанычыннан тагы да балкы-брак китте» (Е.Т., б. 224)). Бадретдин играл только для неё, выражая через музыку всё, что не мог сказать словами: не только любовь, но и понимание, заботу, сострадание, глубокую и вечную благодарность этой женщине. Истина, которую открывает А. Еники в этом хикая, носит характер философского парадокса. В соответствии с общепринятыми представлениями в паре *мать* и *сын* опорная

¹² Образ луны, актуализирующий пространственные признаки вертикальной организации мира, опозитивирован в татарской литературе XX в. (см. [31, с. 394–395]). Р.К. Ганиева связывает семантику световых образов в татарской литературе Средневековья и Нового времени с теорией света, восходящей к зороастризму, манихейству и греческому неоплатонизму, нашедшей отражение в Коране и развиваемой суфийскими мыслителями в религиозно-философских учениях о свете и мистическом озарении [32, с. 14–23, 76–91]. «Философия озарения», то есть интуитивного постижения единства бытия, по мнению Р.К. Ганиевой, воплощается в поэме Кул Гали «Сказание о Йусуфе» («Кысса-и Йусуф», 1233): «Высшим воплощением светоносной красоты является Йусуф, весь сотканный из миллионов солнечных лучей, соединяющих землю с небесами. Кул Гали постоянно подчёркивает, что красота Йусуфа светоподобна. Например, лицо Йусуфа излучает свет в 100 тысяч раз больше, чем солнце; от лучезарной красоты Йусуфа поток света поднимается до небес; даже в глубоком колодце красота лица Йусуфа сияет мощным стотысячным потоком солнечных лучей. Красота Йусуфа, возвышающаяся до небес в виде ослепительного светоносного потока солнечных лучей, символизирует единство божественного начала с земной действительностью и выражает монистический взгляд Кул Гали на бытие» [32, с. 18]. Уделяя большое внимание свету (тат. *нур*), теоретики суфизма поднимали его до уровня таких категорий, как эстетическая (свет определяет красоту Бога и мироздания), космологическая (начало, лежащее в основе мира) и гносеологическая (при помощи света осуществляется познание мира): «Суфизм Божественную сущность сравнивает с лучами Солнца и утверждает, что она подобна солнечным лучам, которые постоянно испускаются и снова поглощаются» [33, с. 39].

роль принадлежит матери. Она защищает и оберегает ребёнка от подстерегающих его опасностей, окружает любовью – непреходящей, безусловной, не требующей взаимности, жертвенной, целиком устремлённой на свой объект (см. [31, с. 98–108]). А. Еники показывает другое: сын становится духовной опорой в жизни матери, он одаривает её чувством счастья, даёт надежду, избавляет от страданий, помогает пережить боль.

Идейно-философская концепция автора раскрывается через диалогическое взаимодействие точек зрения персонажей и изменение мировосприятия рассказчика. На эту особенность поэтики произведения обратил внимание М.И. Ибрагимов (см. [34, с. 37]). Действительно, в хикая «Красота» происходит так называемое ментальное событие (В. Шмид) – изменение в сознании и душе героя. Открывая для себя истину, то есть понимая, в чём состоит подлинная красота, он меняет свои взгляды и отношение к миру. Процессу прозрения предшествуют раздумья о тайнах жизни – о сокрытом в человеческой личности, во взаимоотношениях между людьми, в законах бытия. Именно сквозь размышления прорывается наружу метафизическое содержание, подспудно присутствующее в сюжетном действии. Высота и обаяние духовности Бадретдина и его матери неотделимы от их уникального жизненного опыта. Однако в нём складывается система общезначимых ценностей и, несмотря на социальные мотивы, обнаруживается выход к универсальным коллизиям бытия. На высоте философско-эстетического созерцания, достигнутого в финале, оказывается возможным сопоставление таких категорий, как *любовь, счастье, трагедия*:

Юк, алай гына түгел, алар белән
бергә безнең артта авыл читендәге ин
фәкыйрь йорт, бу йортның безгә билге-
сез ниндидер тирән сере – бәхетсезле-
геме, фажигасеме, әллә без аңлаудан
гажиз бөек бер өмете-бәхетеме – торып
калды (Е.Т., б. 224).

Мы мысленно прощались с ними,
с их домом, самым бедным в Ишле,
с его большой и непонятной нам тай-
ной. Трудно сказать, что это было: тра-
гедия или же, напротив, великое сча-
стье, озарённое светлой надеждой. Сча-
стье, которое мы бессильны были
почти (Е.Р., с. 36).

Контрастные модусы бытия (счастье и трагедия) уравниваются в сознании субъекта речи как категории одного ценностного ряда, они становятся опорными точками формирующегося в хикая универсально-философского смысла.

Прозрение героя-рассказчика совершается под влиянием действенных стимулов. Это впечатления, навеваемые окружающей природой и стихийным ходом жизни вокруг него и в нём самом. В конце произведения вновь звучат песни жаворонков, повторяются пространственные мотивы высоты, необъятного простора, неба и земли. Ясным и убедительным ориентиром на пути к обретению истины становятся воспоминания о лице матери Бадретдина. Таким образом, происходит группировка и интеграция смысловых элементов, формирующих семантическое поле понятия *красота*. У рассказчика между песнями жаворонков, необъятными просторами родной земли, взглядом матери, исполненным любви к сыну, печалью, наполняющей землю и душу героя, устанавливаются отношения соответствия и эквивалентности, помогающие понять, как проявляется красота в природе и человеке. Объединённые в единое целое, они

создают эмоционально-обобщённый смысл, который резюмирует отделённый от автора персонаж-рассказчик.

Эмоциональное напряжение достигает наивысшего подъёма и, устремляясь к поэтическому озарению, разрешается катарсисом:

Кемгәдер йодрык селкеп, кычкырасым килә: ямьсез түгел бит ул, матур бит ул, матур, ма- тур Бәдретдиннең әнисе! (Е.Т., б. 225)	Хочется кому-то грозить кулаком и кричать: «Неправда, она пре- красна, пре-крас-на!..» (Е.Р., с. 36)
---	--

Мысль героя облекается в действие, реализуемое в финальном лирическом заклинании. В троекратном повторе¹³ и восклицательной интонации концентрируется волевая энергия, которая оказывает внушающее воздействие. Повествование ритмически организуется и принимает формы, родственные стиховым. Лирическая экспрессия, образуемая эмоционально насыщенным ритмом, синтаксическими конструкциями, драматической интонацией, органично соединяется с элементами описания и проецируется на содержание рассказанной истории, придавая ей возвышенно-поэтическую абстрактность и обобщённость. Оспаривая и дополняя повествовательный дискурс, описательные элементы философски обосновывают именно такое развитие событий. В целом же между повествовательностью и описательностью в прозе А. Еники 40–60-х годов устанавливаются сбалансированное соотношение и взаимоосвещение.

Таким образом, хикая – оригинальный жанр татарской прозы, уходящий корнями в средневековую восточную литературу (в жанр хикаят) и национальный фольклор (озын жыр, озын көй), а также ориентирующийся на систему эпических жанров русской и европейских литератур (роман, повесть, рассказ, новелла и др.). В середине XX в. художественно-эстетические возможности, заложенные в этой ёмкой и гибкой жанровой форме, с наибольшей полнотой реализовались в творчестве А. Еники.

Благодарности. Работа выполнена при поддержке РФФИ и Правительства Республики Татарстан (проект № 17-14-16004 а(р)).

Источники

- Е.Т. – Еники Ә. Әсәрләр: 5 т. – Казан: Тат. кит нәшр., 2000. – Т. 1. – 447 б.
 Е.Р. – Еникеев А.Н. Глядя на горы. Повесть, рассказы / Пер. с тат. – М.: Современник, 1974. – 380 с.
 Е.Р.1. – Еникеев А.Н. Сердце знает. Повесть и рассказы / Пер. с тат. – М.: Сов. писатель, 1963. – 144 с.
 Е.Р.2. – Еникеев А.Н. Одно лишь слово. Повести и рассказы / Пер. с тат. А. Богданова. – М.: Современник, 1977. – 272 с.

Литература

1. Заһидуллина Д.Ф. Әдәбият кануннары һәм заман (Татар әдәбият нәзәриясенәң барлыкка килүе һәм үсеш баскычлары). – Казан: Тат. кит. нәшр., 2000. – 271 б.

¹³ В русском переводе вместо троекратного повтора используется дважды слово *прекрасна*, причём во второй раз оно написано через дефис.

2. *Загидуллина Д.Ф.* Хикая // Татарская энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. М.Х. Хасанов. – Казань: Ин-т тат. энцикл., 2014. – Т. 6. – С. 215–217.
3. *Гайфиева Г.Р.* Поэтика жанра рассказа в татарской прозе конца XX – начала XXI веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2010. – 24 с.
4. *Нинев А.* Рассказ // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1971. – Т. 6. – Стб. 190–193.
5. *Поспелов Г.Н.* Рассказ // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – С. 318.
6. *Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературных жанров. – М.: Академия, 2011. – 256 с.
7. *Скобелев В.П.* Поэтика рассказа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. – 155 с.
8. *Локс К.* Рассказ // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л.: Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – Стб. 693–695.
9. *Кожин В.* Рассказ // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 309–310.
10. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.
11. *Рэхим Г.* Халык әдәбиятымызга бер караш // Аң. – 1914. – № 14. – Б. 14–22.
12. *Исанбет Ю.Н.* Две основные формы татарской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. – Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983. – С. 57–69.
13. *Нигмедзянов М.Н.* Народные песни волжских татар. – М.: Сов. композитор, 1982. – 136 с.
14. *Табеева А.А.* К вопросу исследования протяжной песни казанских татар // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 2. – С. 50–54.
15. *Абдуллин А.Х.* Тематика и жанры татарской дореволюционной песни // Вопросы татарской музыки: Сб. науч. работ / Под ред. Я.М. Гиршмана. – Казань: Казан. гос. консерватория, 1967. – С. 3–80.
16. *Загидуллина Д.Ф.* Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2013. – 207 с.
17. *Карамова А.З.* Психологизм в творчестве Амирхана Еники: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2005. – 20 с.
18. *Мотигуллина А.Р.* Характеры героев в прозе Амирхана Еники: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2000. – 22 с.
19. *Ибатуллина Д.Э.* Поэтика прозы Амирхана Еники: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1993. – 21 с.
20. *Загидуллина Д.Ф.* 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш мәйданнары һәм авангард эзләнүләр. – Казан: Тат. кит. нәшр., 2015. – 383 б.
21. *Тюпа В.И.* Дискурс. Жанр. – М.: Intrada, 2013. – 211 с.
22. *Гайнуллина Г.Р.* Дискурсивный анализ рассказа А. Еники «Туган туфрак» («Родная земля») // Филология и культура. – 2013. – № 3. – С. 177–180.
23. *Бахтин М.М.* Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – 607 с.
24. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 357 с.
25. *Рымарь Н.Т.* Лирический роман: творческие задачи и поэтика. – Самара: Сам. ун-т, 2008. – 79 с.

26. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб.: Акад. проект, 2003. – 814 с.
27. Брагинский В.И. Символизм суфийского пути в «Поэме о море женщин» и мотив свадебного корабля // Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М.: Наука, 1989. – С. 174–215.
28. Шиммель А. Мир исламского мистицизма / Пер. с англ. Н.И. Пригариной, А.С. Раппопорт. – М.: Алетейа: Энигма, 2000. – 414 с.
29. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос Ислама (интеллектуальные путешествия). – М.: Издат. сервис, 2002. – 781 с.
30. Хатинов Ф.М., Свергин Р.Х. Эмирхан Еники: эдипец тормыш һәм ижат юлы. – Казан: ТДГПУ, 2009. – 114 б.
31. Аминева В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.). – Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. – 474 с.
32. Ганиева Р.К. Татарская литература: традиции, взаимосвязи. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2002. – 268 с.
33. Курбанмаматов А. Эстетическая доктрина суфизма: опыт критического анализа. – Душанбе: Дониш, 1987. – 108 с.
34. Заһидуллина Д.Ф., Ибрагимов М.И., Әминева В.Р. Әдәби әсәргә анализ ясау. – Казан: Мәгариф, 2005. – 110 б.

Поступила в редакцию
06.10.16

Аминева Венера Рудалевна, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы

Казанский (Приволжский) федеральный университет
ул. Кремлёвская, д. 18, г. Казань, 420008, Россия
E-mail: amineva1000@list.ru

ISSN 2541-7738 (Print)
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2017, vol. 159, no. 1, pp. 7–25

Hikaya as a Literary Genre
(Based on A. Eniki's Literary Works of the 1940s–1960s)

V.R. Amineva

Kazan Federal University, Kazan, 420008 Russia
E-mail: amineva1000@list.ru

Received October 6, 2016

Abstract

The paper discusses the peculiarities of functioning of hikaya as an art form in A. Eniki's prose during the 1940s–1960s. The relevance of the research is determined by the uncertainty of the concepts used for designation of works of average and small forms of epics in the Tatar literature of the 20th

century. The analysis has been performed in order to identify the genre characteristics of hikaya as the non-canonical genre of Tatar Literature, which is not identical to the non-canonical small epic genres (e.g., stories) in Russian and European literature. Furthermore, it has been established that hikaya is not identical to novella on the one hand and narrative on the other hand. Systemic structural analysis, synchronic and diachronic approaches to investigation of the material have been used to achieve the above-stated goal.

On the basis of the study the following conclusions have been made: the specifics of hikaya genre in A. Eniki's works define the correlation of epic and lyrical categories in the structure of the work. Depending on this correlation, the following typological varieties of the genre have been singled out: lyrical hikaya (neser), lyro-epic hikaya, and epic hikaya. Most of A. Eniki's hikayas considered in this paper are lyro-epic works dominated by the equivalence of epic and lyrical structures. The narration is, as a rule, focused on one character and one event of their personal life which causes fundamental changes in their thinking, attitude, and world perception. The distinctive feature of poetics is a particular type of subjective architectonics (the story is narrated on behalf of the character, who is similar to a lyrical subject, or such a method of creating the sphere of the character is used as substituted direct speech, in which the proximity of the character to the author is emphasized).

In the epic hikayas, a strong dramatic trend is manifested, but the dramatic elements are subordinated to the author's setting for the objectification of what is represented and contributed to the actual epic features of the genre. The internal measure of the hikaya genre is the interaction between descriptive and narrative components in a diverse variation of their proportions. The ratio between narrative and descriptive components in A. Eniki's prose has been established. The obtained results are important for the historical poetics of the hikaya genre in Tatar literature, for understanding the genre distinction in A. Eniki's works of the 1940s-1960s and in Tatar literature of this period on the whole.

Keywords: A. Eniki, Tatar literature of 20th century, genre, hikaya, story, tale, short story, lyrics, epos, drama, narration, description

Acknowledgments. This study was supported by the Russian Foundation for Basic Research and the Government of the Republic of Tatarstan (project no. 17-14-16004 a(r)).

References

1. Zagidullina D.F. Literary Laws and Time: Occurrence and Development Stages of Literary Theory in Tatars. Kazan, Tatar. Kn. Izd., 2000. 271 p. (In Tatar)
2. Zagidullina D.F. Tatar Encyclopedia. Vol. 6. *Khikaya* [Hikaya]. Khasanov M.Kh. (Ed.). Kazan, Inst. Tatar. Entsikl., 2014, pp. 215–217. (In Russian)
3. Gaifeva G.R. The poetics of story genre in the Tatar prose of the late 20th – early 21st centuries. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Kazan, 2010. 24 p. (In Russian)
4. Ninov A. Brief Literary Encyclopedia. Vol. 6. *Rasskaz* [Story]. Surkov A.A. (Ed.). Moscow, Sov. Entsikl., 1971, col. 190–193. (In Russian)
5. Pospelov G.N. Literary Encyclopedic Dictionary. *Rasskaz* [Story]. Kozhevnikov V.M., Nikolaev P.A. (Eds.). Moscow, Sov. Entsikl., 1987, p. 318. (In Russian)
6. Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. The Theory of Literary Genres. Moscow, Akademiya, 2011. 256 p. (In Russian)
7. Skobelev V.P. Story Poetics. Voronezh, Izd. Voronezh. Univ., 1982. 155 p. (In Russian)
8. Loks K. Literary Encyclopedia. Dictionary of Literary Terms. 2 Vols. *Rasskaz* [Story]. Moscow, Leningrad, L.D. Frenkel', 1925, vol. 2, col. 693–695. (In Russian)
9. Kozhinov V. Dictionary of Literary Terms. *Rasskaz* [Story]. Timofeev S.V., Turaev S.V. (Eds.). Moscow, Prosveshchenie, 1974, pp. 309–310. (In Russian)
10. Tamarchenko N.D. Theoretical Poetics: Concepts and Definitions: Chrestomathy. Moscow, RGGU, 2002. 467 p. (In Russian)
11. Rekhim G. Insight in folk literature. *An*, 1914, no. 14, pp. 14–22. (In Tatar)
12. Isanbet Yu.N. Folk Song. Problems of Research. *Dve osnovnye formy tatarskoi narodnoi pesni* [Two Main Forms of Tatar Folk Song]. Leningrad, Leningr. Gos. Inst. Teatra, Musyki, Kinematogr., 1983, p. 57–69. (In Russian)
13. Nigmedzyanov M.N. Folk Songs of Volga Tatars. Moscow, Sov. Kompositor, 1982. 136 p. (In Russian)

14. Tabaeva A.A. To the study of plangent song of Kazan Tatars. *Vestnik Kazanskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstv*, 2013, no. 2, pp. 50–54. (In Russian)
15. Abdullin A.Kh. Problems of Tatar Music. *Tematika i zhanry tatarskoi dorevolyutsionnoi pesni* [Themes and Genres of Tatar Pre-Revolutionary Song]. Girshman Ya.M. (Ed.). Kazan, Kazan. Gos. Konservatoriya, 1967. pp. 3–80. (In Russian)
16. Zagidullina D.F. Modernism in the Tatar Literature of the First Third of the 20th Century. Kazan, Tatar. Kn. Izd., 2013. 207 p. (In Russian)
17. Karamova A.Z. Psychologism in Amirkhan Eniki's works. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Kazan, 2005. 20 p. (In Russian)
18. Motigullina A.R. The qualities of principle characters in Amirkhan Eniki's prose. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Kazan, 2000. 22 p. (In Russian)
19. Ibatullina D.E. Poetics of Amirkhan Eniki's prose. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Kazan, 1993. 21 p. (In Russian)
20. Zagidullina D.F. Tatar Literature of 1960–1980: Innovative Searchers and Experiments. Kazan, Tatar. Kn. Izd., 2015. 383 p. (In Tatar)
21. Тыупа V.I. Discourse. Genre. Moscow, Intrada, 2013. 211 p. (In Russian)
22. Gainullina G.R. Discourse analysis of A. Eniki's story "Tugan Tufrak" ("Native Land"). *Philology and Culture*, 2013, no. 3, pp. 177–180. (In Russian)
23. Bakhtin M.M. Tetralogy. Moscow, Labirint, 1998. 607 p. (In Russian)
24. Poetics: Dictionary of Actual Terms and Concepts. Tamarchenko N.D. (Ed.). Moscow, Izd. Kulaginoi: Intrada, 2008. 357 p. (In Russian)
25. Rymar' N.M. Lyric Story: Creative Tasks and Poetics. Samara, Izd. Samar. Univ., 2008. 79 p. (In Russian)
26. Hansen-Löve A.A. Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik. Wien, Verlag Oesterr. Akad. Wiss., 2003. 814 S. (In German)
27. Braginskii V.I. Sufism in the Context of Islamic Culture. *Simvolizm sufiiskogo puti v "Poeme o more zhenshchin" i motiv svadebnogo korablya* [Symbolism of the Sufi Pathway in the Poem about the Sea of Women and the Motif of Wedding Ship]. Moscow, Nauka, 1989, pp. 174–215. (In Russian)
28. Schimmel A. Mystical Dimensions of Islam. The Univ. of N. C. Press, 1975. 512 p.
29. Gachev G.D. National World Images. Central Asia: Kazakhstan, Kyrgyzstan. Islamic Space (Intellectual Travels). Moscow, Izd. Serv., 2002. 781 p. (In Russian)
30. Khatipov F.M., Sverigin R.Kh. Amirkhan Eniki: Life and Creative Development of the Writer: Monograph. Kazan, TGGPU, 2009. 114 p. (In Tatar)
31. Amineva V.R. Types of Dialogical Relations between National Literatures (Based on the Material from the Works of Russian Writers in the Second Half of the 19th Century and Tatar Prose Writers in the First Third of the 20th Century). Kazan, Kazan. Gos. Univ., 2010. 474 p. (In Russian)
32. Ganieva R.K. Tatar Literature: Traditions, Interrelations. Kazan, Izd. Kazan. Univ., 2002. 268 p. (In Russian)
33. Kurbanmamadov A. The Aesthetic Doctrine of Sufism: Experience of Critical Analysis. Dushanbe, Donish, 1987. 108 p. (In Russian)
34. Zagidullina D.F., Ibragimov M.I., Amineva V.R. Basics of Literary Work Analysis. Kazan, Magarif, 2005. 111 p. (In Tatar)

⟨ **Для цитирования:** Аминева В.Р. Хикая как литературный жанр (на материале произведений А. Еники 1940–1960-х годов) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2017. – Т. 159, кн. 1. – С. 7–25. ⟩

⟨ **For citation:** Amineva V.R. Hikaya as a Literary Genre (Based on A. Eniki's Literary Works of the 1940s–1960s). *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2017, vol. 159, no. 1, pp. 7–25. (In Russian) ⟩